

Tesis Doctoral presentada por
Andrea Soto Calderón

Bajo la dirección de
Gerard Vilar Roca
Jèssica Jaques Pi

El discurso sobre las imágenes en el pensamiento de Jacques Rancière



Doctorado en Filosofía - Departamento de Filosofía
Universidad Autònoma de Barcelona
2016

Tesis Doctoral presentada por
Andrea Soto Calderón

El discurso sobre las imágenes en el pensamiento de Jacques Rancière

Bajo la dirección de

Gerard Vilar Roca

Jèssica Jaques Pi

Doctorado en Filosofía - Departamento de Filosofía
Universidad Autónoma de Barcelona
2016

Agradecimientos

A mis padres, que me han enseñado lo que es la fuerza material de una relación. A mi madre, por la calidez de sus manos, por sus tiernos cuidados, por forjarme sin destino fijo al cual llegar. Por abrirme al universo de la palabra que con tanto goce habito y por enseñarme a volar a pesar del miedo.

Amor mío, a media voz intento balbucearte gracias, como si ‘el sueño fuera escrito en estrofas regulares’, gracias por balancearnos juntos en esta cuerda tendida sobre el abismo, por ser compañero siempre y por parir juntos una estrella de grandes ojos negros.

A mi hermana, que ha sido siempre música y cada vez que no ha estado me ha faltado como el hambre. Por enseñarme a ser-con-otros desde la fragilidad y el compromiso que ello exige.

A mi familia de acá, por acogerme y hacerme suya.

A Valdeperales por prestarme sus musas, por abrigar esas ideas que se dibujaron entre temblores de un otoño que huía precipitado.

A mis amigos, diseminados por ahí pero siempre próximos, porque una tesis nunca es un ejercicio solitario, siempre es en múltiples pliegues, en diálogos y murmullos subterráneos. Agradezco especialmente a aquellos con quienes este trabajo ha tenido diálogo directo, a Marina por sus lecturas atentas y valiosos comentarios. A Ivan por nuestros sostenidos intercambios de perspectivas, porque hemos pensado juntos algunos de los problemas que nos inquietan y porque sus sugerencias de lectura siempre han sido ricas y oportunas. A Miguel, por nuestras extensas charlas al calor del pulpo y el vino. A Katryn por nuestros diálogos sobre la impropiedad, por enseñarme el valor del fracaso y su potencia, por estar dispuesta siempre y por ser una ficticia encarnación de lo que entiendo por amistad. A Felipe que llegó como una suave brisa que aligeró el peso de la apariencia de este trabajo, pero sobre todo porque consigo trajo el recuerdo de lo que he sido y de la transformación subjetiva que ha implicado el ejercicio de esta escritura. Y, muy especialmente, a mi amiga Claudia, que me acogió durante tres meses en su casa en París y me ayudó en todo cuanto estuvo a su alcance para que mi investigación se desarrollara.

A mis directores, por sus siempre atentas y fecundas lecturas, por dejar hacer y estar siempre disponible, por sostenerme en la búsqueda, por permitir la desorientación y demora cuando era necesaria. Por poner a mi disposición todo cuanto fue necesario para realizar mi trabajo. También por haberme dado la posibilidad de aprender juntos, ya fuese dando clases o acompañando a los estudiantes en su proceso de formación.

A la *Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa*, en particular a la profesora Cristina Azevedo Tavares y al grupo de investigación sobre los nuevos funcionamientos ontológicos de la imagen CIEBA, que tuvieron a bien acogerme durante tres meses de estancia de investigación. De igual manera al *Centre de documentation et de recherche du Musée National d'Art Moderne, Bibliothèque Kandinsky, del Centre Pompidou* en París.

Agradezco especialmente también a Jacques Rancière, por su apertura al diálogo, su disposición para realizar una entrevista y el privilegio de poder discutir algunas de las tantas inquietudes que surgieron en el transcurso de esta investigación.

A la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica de Chile (CONICYT) gracias a cuyo financiamiento esta investigación ha sido materialmente posible.

Quisiera también agradecer a esta ciudad, que habitándola he aprendido el valor de la inteligencia y el afecto colectivo. Muy especialmente a los compañeros de Artefakte y Tanquem els CIEs.

Gracias a mi hija, Olivia, mi espumita de mar, que se ha gestado junto con el devenir de esta escritura.

Resumen

Esta tesis doctoral tiene por objetivo argumentar que en el planteamiento filosófico de Jacques Rancière existe un discurso específico sobre el estatuto actual de las imágenes. El enfoque que adopta la investigación no es el de una recepción crítica de los postulados de Rancière, sino que dice relación con la búsqueda de herramientas que permitan articular la problemática de las imágenes desde un desajuste respecto a la racionalidad de la representación, lo cual implica, necesariamente, replantearse las nociones de ‘materia’ y de ‘forma’, y el modo en que se estructura esta relación. Por tanto, es una investigación que se sitúa entre la lectura crítica del discurso de las imágenes, entendidas como apoyo semántico de un concepto y la búsqueda por ensayar formas de pensamiento que rehúyan al esquema de representación. De modo que desplaza el interés por las imágenes desde una presentación sensible jerárquica que somete las partes al todo, hacia una presentación sensible que se centra en las operaciones que ellas construyen. De ahí que la propuesta de esta tesis doctoral sea la de comprender las imágenes como trama. Desde la racionalidad de la ficción y desde el poder de su indeterminación.

Abstract

This doctoral dissertation argues that within Jacques Rancière's theoretical work stands a specific discourse related to the current statute of images. Far from proposing a critical reception of Rancière's tenets, this research unfolds through a search for a set of tools that can allow for an articulation of the problematic of images, disarranged from a traditional rationality of representation. This methodological path necessarily forces us to rethink the questions of 'matter' and 'form', as well as to revisit the way in which their relation is structured. In this sense, this research is located in the intersection between a critical reading of the discourse of the image –understanding the notion of 'image' as a semantic support to a concept–, and the quest for essaying possibilities of thought which shun the framework of representation. Therefore, this study displaces the conventional interest in images –often defined by perceiving images as hierarchical sensible presentations that submit the parts to a totality– in order to move towards a sensible presentation centered in examining the operations that images build for themselves. Attuned to this approach, this doctoral dissertation offers a contribution in viewing images as plots by privileging the rationality of their fiction together with their power of indetermination.

Índice

Introducción	17
1. Aproximación general	19
1.1. Conceptos estructurantes	22
1.2. Conceptos fuerza	25
a) Emancipación e igualdad	26
b) Política y estética	28
c) Política y policía	29
1.3. Gestos filosóficos	31
2. Objetivo de la tesis	34
2.1. Contexto de la investigación	36
2.2. Desafíos metodológicos	49
2.3. Estructura de la investigación	51
a) Sobre el título	51
b) Sobre la estructura de los capítulos	52
Capítulo I – Regímenes de visibilidad	
1. Régimen representacional	61
1.1. Regímenes del arte como paradigmas de inteligibilidad	64
1.2. La representación en el régimen representacional	69
1.3. ‘Revolución silenciosa’ o desplazamientos de un régimen de inteligibilidad.	76
1.4. La suspensión como condición estructural del régimen estético	80
1.5. Interrupción, atopía, desplazamiento	88
2. Régimen estético	92
2.1. El paso de la poética a la estética	94
2.2. El detalle, lo insignificante, el misterio	99
2.3. Montaje dialéctico, montaje simbolista	104
2.4. Nuevo estatuto de la figura	105
Capítulo II– Estatutos de la imagen	
1. De la ‘imagen como representación’ a la ‘imagen como presencia’	111
2. Inconcebible, infigurable, irrepresentable	119

2.1. De la irrepresentabilidad a la inmaterialidad	123
2.2. Cambios en el estatuto de lo sensible: ‘materia inmaterial’	126
2.3. <i>Les Immatériaux</i>	129
3. Tomar partido por lo figural	136
4. La plasticidad o la nueva forma de un materialismo	141
5. Puesta en forma de la apariencia	146
6. ‘Frase-imagen’: la imagen en el régimen estético del arte	150

Capítulo III– Imagen trama

1. Materialidad de las imágenes en el planteamiento de Jacques Rancière	159
1.1. Materialismo del encuentro en Louis Althusser	165
1.2. Nociones de materialidad en el pensamiento de Jacques Rancière	169
a) Materialidad como ‘corporalidad’	169
b) Materialidad en tanto que ‘espesor’	169
c) Materialidad en tanto que ‘textura sensible’	170
d) Inmaterialidad como estado de la materia	171
e) Materialidad en tanto ‘relación’	172
2. De la imagen como ‘representación’ o ‘presencia’ a la ‘imagen trama’	181
2.1. Entrelazamiento entre imágenes y palabras	184
2.2. Imagen como ‘puesta en escena’ de lo visible	189
2.3. <i>Praxis</i> de las imágenes, subversión del escenario	192
2.4. Imágenes pensativas: la eficacia de una desconexión	199

Capítulo IV– Fábulas de lo visible

1. Fábulas contrariadas	207
1.1. La posición del amateur	209
1.2. El cine como arte contrariado	214
1.2.1. Distracción y difracción	227
2. El trabajo de las imágenes: la ficción	236
2.1. El trabajo de la ficción en la producción de imágenes cinematográficas	244
2.2. Montaje: composición de las imágenes cinematográficas	250
2.3 Documento y ficción: El caso de Pedro Costa	254

Conclusiones	267
---------------------	-----

Bibliografía	276
---------------------	-----

Abreviaciones utilizadas de las obras de Jacques Rancière

PO	La parole ouvrière
LA	La leçon d'Althusser
LGPP	Louis-Gabriel Gauny, le philosophe plébéien
NP	La nuit des prolétaires
PP	Le philosophe et ses pauvres
MI	Le maître ignorant
CVPP	Courts voyages au pays du peuple
BP	Aux bords du politique
NH	Les noms de l'histoire
LM	La mésentente
MPS	Mallarmé, la politique de la sirène
AH	Arrêt sur histoire
CM	La chair des mots
PM	La parole muette
PS	Le partage du sensible
IE	L'inconscient esthétique
FC	La fable cinématographique
DI	Le destin des images
SP	Les scènes du peuple
ME	Malaise dans l'esthétique
CTC	Chroniques des temps consensuels
EMMB	L'espace des mots. De Mallarmé à Broodthaers
SPE	Sobre políticas estéticas
HD	La haine de la démocratie
PD	La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière

PL	Politique de la littérature
LSE	Le spectateur émancipé
ETPPGF	Et tant pis pour les gens fatigués
MP	Moments politiques
DE	Démocratie, dans quel état ?
EC	Les écarts du cinéma
BT	Béla Tarr. Le temps d'après
A	Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art
FH	Figures de l'histoire
MDI	La méthode de l'égalité
QP	Qu'est-ce qu'un peuple ?
FP	Le fil perdu

* En la bibliografía, he indicado entre corchetes el año de la primera edición de los textos, y entre paréntesis el año de la edición que he trabajado. A lo largo de la investigación, cuando cito las obras, las páginas a las que me refero son las de la edición empleada.

* En lo que se refiere a las obras de Rancière que aparecen en las notas al pie, las abreviaturas corresponden a la obra original. Sin embargo, la/s página/s de la obra citada no siempre corresponde a la obra original. El criterio empleado ha sido el siguiente: cuando existe traducción de la obra al castellano, el número de página que figura junto a la abreviatura es el correspondiente a esa edición. Cuando no ha sido así, he realizado la traducción de los fragmentos en cuestión de la obra original.

* La citación plena de la obra figura cuando se cita por primera vez y en la bibliografía. En todas las otras ocasiones está solo el título.

Introducción

1. Aproximación General

Esta tesis doctoral tiene por objetivo argumentar que en el planteamiento filosófico de Jacques Rancière existe un discurso específico sobre el estatuto actual de las imágenes. Debido al lugar que ocupa Rancière en el panorama de la filosofía contemporánea¹, nos limitaremos a realizar una introducción general de su pensamiento, principalmente con vistas a situar nuestra investigación. Comenzaremos por una aproximación a los principales conceptos que estructuran su propuesta filosófica, desde una lectura que se da en tres niveles que dialogan entre sí: conceptos estructurantes, conceptos fuerza y gestos filosóficos. Para luego presentar una introducción a nuestra investigación explicitando el horizonte problemático en que se sitúa, delimitando su ámbito de estudio, los desafíos metodológicos a los que se ha visto enfrentada, y la exposición de la estructura y desarrollo.

Jacques Rancière ha alcanzado reconocimiento internacional en el medio académico, artístico y pedagógico, principalmente, por su conocida propuesta de la política de las capacidades, la cual se sostiene en el supuesto de la metódica de la igualdad. Este eje atraviesa toda su obra, no solo como una preocupación temática sino estructural. Los intereses de Rancière están marcados por los acontecimientos que ocurren en la frontera, por pasajes² y

1 Existe en el medio académico al menos dos obras introductorias de referencia: DERANTY, Jean-Philippe (2010). *Jacques Rancière. Key Concepts*. Durham: Acumen; TANKE, Joseph (2011). *Jacques Rancière: An Introduction, Philosophy, Politics, Aesthetics*. London: Bloomsbury. En español existen dos libros introductorios a su pensamiento: GONZÁLEZ, Javier (2013). *Jacques Rancière. Estética y Política*. Madrid: Eutelequía; GALENDE, Federico (2012). *Rancière: una introducción*. Buenos Aires: Quadrata. Y una introducción a su pensamiento político, RUBY, Christian (2009). *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*. Paris: La Fabrique. [ed. castellano (2011). *Rancière y lo político*, Matthew Gajdowski, tr., Buenos Aires: Prometeo].

2 Dice Rancière: “Después de todo mi pregunta es siempre: ‘¿Qué es lo que se puede percibir, qué es lo que permite ver tal cosa, qué es lo que hace que tal palabra, tal frase adquieran sentido, obtengan un valor simbólico, de asignación o de emancipación?’ está ligada al hecho de que siempre trabajé en los márgenes, eventualmente recogiendo las sobras, las caídas, con la idea de lo que define las condiciones del pensamiento y de la escritura nunca es el tiempo y la situación tal como los describe el discurso dominante. Hay una textura sensible de la experiencia que es necesario hallar y que solo se puede encontrar eliminando por completo las jerarquías entre los niveles del saber, de lo político, de lo social, de lo intelectual, de lo popular”, MDI, p.52.

dinámicas de construcción de un cierto común, por indagar en qué es lo que circula en las formas de experiencia que deviene una transformación social de los repartos; así como un marcado énfasis en la dimensión performativa de las transformaciones, que antes que afirmar una identidad producen un juego de diversas identidades.

Aunque en muchas ocasiones vemos intentos persistentes por escindir el pensamiento de Rancière en un momento político y otro momento estético, nos parece más apropiado interpretar su trabajo desde las interrogantes presentes en sus reflexiones, las cuales ha ido abordando desde diversas perspectivas. Si bien es cierto que sus primeros trabajos tiene un marcado énfasis por una práctica de pensamiento político³ y no es hasta la década de los noventa que su reflexión se extiende a la estética y la filosofía del arte⁴, no es menos cierto, que ya desde el comienzo está presente su atención a cuestiones relacionadas con la representación. En este sentido, tal y como él lo entiende, la estética es un campo teórico que está íntimamente vinculado con los problemas que venía desarrollando⁵. Su planteamiento exige que las concepciones de estética y de política sean replanteadas. Su propuesta implica una reconsideración de lo político dentro de una teoría de la imaginación y la percepción, sobre todo en la redefinición de sus prácticas, y los modos en que se configura esta relación.

Ante los discursos del fin del arte y de la impotencia de la estética Rancière propondrá que “[...] la estética no es una disciplina que tenga por objeto las propiedades de la práctica artística o del juicio del gusto.

3 Su primer curso en el Departamento de Filosofía de la Université de Paris VIII, Vincennes – Saint-Denis fue sobre la ideología alemana; y el siguiente sobre la historia del movimiento comunista –en particular la recuperación de una tradición crítica que le parecía olvidada como es la de Cornelius Castoriadis. En 1972 comienza el trabajo de investigación en los archivos obreros, que más tarde se convertirá en su tesis doctoral bajo la dirección de Jean-Toussaint Desanti, publicado luego con el título *La nuit des prolétaires* (1981).

4 VILAR, Gerard (2012). “J. Rancière: la metódica de la igualdad”, LLEVADOT, Laura y RIBA, Jordi. (eds.). *Filosofías postmetafísicas. 20 años de filosofía francesa contemporánea*. Barcelona: UOC, pp. 267-287.

5 No sería adecuado sostener que existe una escisión entre un pensamiento político y un pensamiento estético en el desarrollo de la obra de Rancière, puesto que si se le mira retrospectivamente, la problemática estética, tal y como él la entiende, figura ya desde *La nuit des prolétaires* (1981).

La estética es un régimen de identificación de arte que supone un régimen de pensamiento”⁶. En este contexto señala que es necesario valorar críticamente las condiciones que posibilitan la política y el arte. Su concepción de crítica no refiere únicamente a las condiciones actuales en que éstas se desarrollan, sino al marco dentro del cual se dan esas prácticas. En este sentido, su posición se identifica con la concepción de crítica kantiana, “[...] la crítica es una investigación de las condiciones de posibilidad”⁷. Por tanto, no se identifica con una actividad que juzgue ideas, prácticas artísticas o movimientos sociales, sino con aquella que profile el mundo de esas ideas.

Las principales líneas interpretativas vienen en esta dirección. Destaca el interés que ha suscitado su trabajo en Latinoamérica, así como su recepción en la cultura anglosajona. Además de la abundante recepción interpretativa y crítica, recogida en múltiples artículos, nosotros destacamos el coloquio que tuvo lugar el año 2006 en Cerisy⁸ en torno a su trabajo, publicado luego por la editorial Horlieu, de los textos reunidos por Laurence Cornu y Patrice Vermeren, bajo el título *La philosophie déplacée : Autour de Jacques Rancière , actes du Colloque de Cerisy* (2006), así como el libro editado por Jérôme Game y Aliocha Wald Lasowski, *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique* (2009); el libro editado por

6 RANCIÈRE, Jacques (2002). “Le ressentiment anti-esthétique”, *Magazine littéraire*, núm. 414, p.18.

7 RANCIÈRE, Jacques (2010). “Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales”, *Revista Estudios Visuales*, núm.7, p.88. También en RANCIÈRE, Jacques (2006). “La méthode de l'égalité”, *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*, éd. Laurence Cornu et Patrice Vermeren. Bourg en Bresse:Éditions Horlieu, p.509, afirma “Tal vez yo no haya hecho una filosofía crítica. Pero no he dejado de poner en juego las implicaciones de lo que crítica quiere decir, según sus dos grandes acepciones: la crítica como intervención, discernimiento de un punto crítico, relación de ese discernimiento y de una decisión; pero también la filosofía crítica como tipo de filosofía, sustituyendo la cuestión de los fundamentos por la de las condiciones de posibilidad”.

8 Algunos de los participantes del coloquio, además del propio Rancière: Michel Agler, Éric Alliez, Bernard Aspe, Alain Badiou, Maria-Benedita Basto, Bruno Besana, Bruno Bosteels, Vanessa Brito, Patrick Cingolani, Muriel Combes, Alexandre Costanzo, Jean-Louis Déotte, Stéphane Douailler, Yves Duroux, Éric Fonvielle, Geneviève Fraisse, Peter Hallward, Walter Kohan, Éric Lecerf, Patrice Loraux, Jean-Luc Nancy, Dimitra Panopoulos, Renaud Pasquier, Mathieu Potte-Bonneville, Jacques Poulain, Adrian Rifkin, Gabriel Rockhill, Kristin Ross, Patrick Vauday, Hubert Vincent, Philip Watts.

Adnen Jdey *Politiques de l'image : Questions pour Jacques Rancière* (2014); el libro editado por Oliver Davis *Rancière Now: current perspectives on Jacques Rancière* (2013) y el libro editado por Paul Bowman *Rancière and film* (2013). De igual manera, el libro que ha escrito Christian Ruby, *L'interruption. Jacques Rancière et la politique* (2009).

1.1. Conceptos Estructurantes

Afirmar que existen algunos conceptos que estructuran el planteo de Rancière es hacer referencia a una formación de configuraciones que es excluyente, pero no concluyente. Es hacer referencia a estructuras que son móviles o, como dice Christian Ruby, a dinámicas sin fundación. El suyo es un posicionamiento polémico con las operaciones comprometidas con “[...] un *logos* que todo lo satura”⁹. Para Rancière no existe algo así como un principio de fundación que determina las categorías de cada cosa y que asigne una significación que les permita ser nombradas de una vez para siempre. Por ello, analizar lo sensible desde esta perspectiva desplaza el interés hacia los bordes, hacia las prácticas de repartición donde se marca la frontera entre lo que figura en un campo perceptivo y lo que permanece borroso e invisibilizado. De ahí su interés en los momentos de conflicto cuando se trazan esas designaciones. No donde se cierra el consenso sino en los momentos de indecisión, de indeterminación que todo conflicto posee. En este sentido, nos parece que son tres los conceptos principales sobre los que Rancière trabaja este intervalo particularmente denso: configuración, reparto de lo sensible y regímenes de sensibilidad.

Rancière realiza una propuesta tripartita que expresa diversos modos en que se ha configurado la sensibilidad. Más que una partición histórica es un análisis de procedimientos que han estructurado maneras de sentir, de hacer y de pensar; y, con ello, determinado las formas de inscripción del sentido de la comunidad. Cuando Rancière se refiere a una configuración, no es solo con el objeto de distanciarse de términos adoptados por la sociología o

9 *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, p.37.

el estructuralismo, tales como formación social, estructura, etc.¹⁰, sino que, para él, una configuración es principalmente “[...] una máquina de poder y una máquina de visión”¹¹. Para Rancière una configuración es un *a priori* histórico, un espacio discriminante¹² que da cuenta de un determinado recorte y repartición de funciones y de valorizaciones en una sociedad, un recorte que distribuye los espacios y los tiempos. Respecto a este planteo quizá la mayor objeción, no resuelta por Rancière, es la que dice relación con lo problemático que resultan las condiciones concretas de los pasos de una configuración a otra o cómo justificar las transformaciones que determinan los contornos de una determinada configuración¹³.

Estas configuraciones son generadas por lo que Rancière denomina ‘reparto de lo sensible’¹⁴ —*partage du sensible*—, una economía de espacios, tiempos y formas de actividad. Como él mismo dice: “[...] llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas”¹⁵. Un reparto de lo sensible determina entonces, al mismo tiempo, lo común y lo que queda excluido de ese reparto. Este reparto de lugares, de espacios, tiempos y formas de actividad es precedido por otro reparto anterior, que es el de quienes tienen parte en ese reparto. Por tanto, el reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común “[...] en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual “ocupación” define competencias o incompetencias respecto a lo común”¹⁶. Este hecho de ser o no visible en un espacio común es el que hace a Rancière afirmar que hay en la base de la política una estética, en tanto configuración que pre-figura lo que se da a sentir, en tanto espacio de representación. Estética no entendida como una teoría del arte, sino como un régimen específico de identificación del pensamiento, como un modo de articulación entre maneras

10 Ibid., p.56.

11 PS, p.13.

12 *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, p.56.

13 Véase BALIBAR, Étienne (1997). *La crainte des masses*. Paris: Galilée.

14 *Jacques Rancière. Key Concepts*, pp.95-103.

15 PS, p.9.

16 Ibid., p.10.

de hacer, formas de visibilidad y modos de pensar sus relaciones.

Rancière propone tres grandes regímenes¹⁷ del arte: ético, mimético-poético o representativo y estético. El propósito de esta tripartición es una manera de poner en duda identidades y alteridades; de poner en duda la univocidad ahistórica de nociones como ‘arte’, ‘literatura’, etc., y, al mismo tiempo, con el propósito de cuestionar los modos en que se miden los cortes temporales que definen las épocas. En este sentido, sobre todo le interesa cambiar la concepción y el quebrantar el sistema de distinciones sobre los cuales se erige este tipo de identificaciones. Por ello, las distinciones de regímenes no definen épocas sino funcionamientos, con un marcado énfasis en la coexistencia no solo de elementos, sino de prácticas entre unos y otros. Son dominios que tienen una existencia litigiosa. Cada régimen manifiesta un modo de organización de las maneras de hacer, de las clasificaciones y las condiciones para su valoración.

El régimen ético de las imágenes es para Rancière aquel régimen de pensamiento en donde el ‘arte’ no es identificado como tal, sino que se encuentra subsumido por la pregunta de las imágenes. De lo que se trata es de saber “[...] en qué medida la manera de ser de las imágenes concierne al *ethos*, la manera de ser de individuos y de colectividades. Y esta cuestión impide al ‘arte’ individualizarse como tal”¹⁸.

El régimen poético o representativo es para Rancière el régimen por excelencia de las Bellas Artes, en donde el criterio que determina lo que es arte de lo que no, es la pareja *poiesis/mimesis* al interior de una clasificación de las maneras de hacer, y por consiguiente una clasificación que define maneras de hacer bien. Es la noción de representación, entendida como *mimesis*, la que organiza las maneras de hacer, de ver y de juzgar. Es la *mimesis* la que marca el criterio programático y la organización del conjunto de leyes de composición de elementos. Es ella la que define el régimen de identificación de lo que hacen las artes y lo que las distingue de las otras maneras de hacer.

El régimen estético estaría basado, precisamente, en la eliminación de una

17 En donde régimen quiere decir una manera de distribuir las relaciones de lo decible, lo visible y lo pensable.

18 PS, p.21.

matriz ‘propia’ de relaciones entre las formas y su contenido. No existiría algo así como ‘maneras de hacer bien’. La distinción ya no vendría dada por un modo en las ‘maneras de hacer’, sino por la distinción de una pluralidad de ‘modos de ser sensible’, cuya característica principal es la potencia heterogénea y contradictoria que lo habita. “El régimen estético de las artes es el que propiamente identifica el arte con lo singular y desliga a este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes”¹⁹. Lo característico de este régimen es un principio de indiferencia e indeterminación y un constante doble movimiento de lo sensible, de tal manera que una producción artística es, en cierto modo, el desvanecimiento de toda frontera entre un adentro y un afuera del arte; un quebrantamiento del sistema de distinciones.

Diríamos que en el régimen ético las imágenes son un ritual; en el régimen representativo existe una jerarquización de los órdenes de expresión; y en el régimen estético hay una coexistencia heterogénea de maneras de hacer.

1.2. Conceptos fuerza

Los conceptos que Rancière utiliza, en su gran mayoría, son conceptos que están en diálogo con la tradición de pensamiento filosófica. De modo que no se trata de la creación de nuevos conceptos, pero sí de introducir sentidos completamente diferentes. Sentidos que no pretenden proponerse como otra clasificación, sino como una desclasificación, lo cual quiere decir que son nociones que intentan volver a poner en cuestión la distribución en la que han sido inscritas. Es más, la noción misma de ‘concepto’ es problematizada por Rancière. Él sostiene que lo que se entienda por ‘concepto’ no tiene una interpretación unívoca. Para él, los conceptos, si bien definen un determinado campo a partir de cierto número de rasgos distintivos, también pueden ser una noción operatoria. De modo que, para él, “el ‘concepto’ designa entonces un operador de desplazamiento, la apertura de un campo de pensamiento”²⁰. En este sentido, Rancière prefiere pensar en términos de “[...] procesos de conceptualización de intriga teórica, o de construcción de un paisaje

19 Ibid., p.26.

20 MDI, p. 120.

conceptual”²¹.

Entendidos así, los conceptos son puntos de referencia que relacionan asuntos separados y constituyen un territorio. Más bien son modalidades de una operación, no son nociones que se articulan unas con otras para construir un sistema, sino que son un modo de enfoque que propone orientaciones sobre el terreno que se trabaja. Desde esta comprensión es desde donde proponemos llamar *conceptos fuerza* a la selección²² que ofrecemos a continuación. A nuestro entender es a partir de estos puntos de referencia desde donde se despliega la propuesta rancieriana. Si bien no son conceptos fundantes, nos parece que sí son nociones fundamentales.

a) Emancipación e igualdad

Desde sus primeros escritos podemos ver el interés de Rancière por pensar las condiciones de la emancipación, como él mismo señala en la conferencia final del coloquio de Cerisy, “[...] he tratado de comprender en el curso de decenas de años lo que había querido decir, en la Francia del siglo XIX las palabras ‘emancipación obrera’”²³. Luego añade “[...] lo que comprendí puede presentarse así: para salir de la tautología²⁴, hay que presentarla de otra manera”²⁵. Durante décadas su interés no ha estado centrado solo en comprender qué quería decir ‘emancipación obrera’ en el siglo XIX, sino en pensar las condiciones de posibilidad actual de la emancipación. Su trabajo siempre ha circulado cercano a una noción de crítica entendida como creación. En este sentido, le interesa crear escenas en las cuales la emancipación no esté sujeta a la cuestión del desconocimiento.

Para Rancière la emancipación no se trata de conocimiento o desconocimiento, sino de la posición de un cuerpo y de la puesta en obra de sus capacidades.

21 Ibid.

22 La selección de conceptos que ofrecemos son aquellos no abordados directamente en esta tesis doctoral, pero que sin embargo esta investigación supone y trabaja a partir de ellos.

23 “La méthode de l’égalité”, p.510.

24 La tautología es aquella del no conocimiento que tienen las masas sobre su situación de dominación, que según Rancière, al no haber una explicación de por qué están donde están, se transforma en la tautología de: están ahí porque están ahí, pero no se plantea cómo estamos ahí y qué significa ese ser-ahí.

25 “La méthode de l’égalité”, p.510.

Sustituye la cuestión del desconocimiento por la del tiempo: si estamos donde estamos no es por falta de saber, sino por falta de tiempo —el dominado no tiene tiempo. De ahí que, para él, la emancipación no sea una ‘toma de conciencia’, sino un cambio de posición o competencia. La emancipación es sobre todo una capacidad de creencia, esto es, una capacidad de separarse materialmente de su ser-ahí —de su ‘ausencia de tiempo’— y tomarse el tiempo que no le pertenece para abrir otro tiempo, abrirlo materialmente²⁶. Rancière dice,

“El proletario como sujeto que se dispone a una capacidad política es aquél que subjetiva el tiempo que no tiene, que se da la capacidad de jugar con las palabras y de producir apariencias que su nombre mismo prohíbe (...) hace como si no fuera lo que su nombre dice, como si tuviera el tiempo, la palabra y la apariencia, ni más ni menos que aquellos que le niegan esas cosas”²⁷.

De modo que se trata principalmente de deshacer las clausuras temporales que nos asignan un espacio determinado, modificando nuestra posición, actuando como si dispusiésemos de ese tiempo que nos ha sido robado para alterar las condiciones que nos fijan en una determinada función. Para separarse de una asignación a un orden es necesario afirmarlo bajo la forma de una disyunción. Este movimiento general es el que Rancière nombra como disenso, ya que, para él, “[...] lo otro no se encuentra en el acontecimiento de una estupefacción, sino en el proceso de una alteración”²⁸. De tal manera que la emancipación, antes que una práctica de adquisición de conciencia, es la puesta en obra de un disenso que cambie la capacidad y disocie la trama de lo dado, para lo cual no hace falta pasar por toda la cadena de razones que nos han dispuesto en un determinado lugar, sino que basta con tirar de algunos hilos.

Una concepción de tales características exige a su vez crear una escena en la que la política sea una “[...] manera de trabajar la universalidad inscrita en la ley para leer una igualdad que está todavía por construir”²⁹, pero esto, que Rancière llama ‘silogismo igualitario’ —más conocido como el ‘método

26 Véase “La méthode de l'égalité”, p.511.

27 Ibid.

28 Ibid., p.513.

29 Ibid., p.509.

Jacotot³⁰— no tendría que ver con emprender una lucha emancipatoria con vistas a lograr una igualdad social por venir, sino con una igualdad que no se da ni se reivindica, sino que se practica, se verifica, “[...] jamás la igualdad existiría más que en su verificación y con la condición de verificarse siempre y en todas partes”³¹. Así, la igualdad, para Rancière, no es la meta a alcanzar sino un punto de partida, es un supuesto al cual hay que construir su escena de inteligibilidad y que se ha de verificar en cada caso.

b) Política y estética

En el análisis que hace Rancière, la estética y la política establecen los contornos de lo que se comparte, de ahí que utilice el concepto liminal de ‘reparto de lo sensible’ para caracterizar su labor. La tarea de la acción política es estética en tanto requiere la reconfiguración de las condiciones del sentido de la percepción. El reparto de lo sensible es la vulnerable línea que divide y crea las condiciones perceptuales para la comunidad política y su disenso. Rancière dice que esta línea divisoria es el objeto constante de su estudio³².

Para Rancière el término *Aisthesis* designa el modo de experiencia sensible, el tejido en el cual estas experiencias se producen, las condiciones que hacen posibles las palabras, formas, movimientos, ritmos³³. Dado que la política, tal y como él la entiende, es la fractura en la cual se reconfiguran los modos de experiencia, habría entonces una “relación orgánica”³⁴ entre estética y política. La estética define un recorte, pero también su posible reconfiguración. Habría una configuración estética que definiría determinadas modalidades de visibilidad e invisibilización, cuyas fisuras y desajustes permitiría otros anudamientos sensibles. Rancière dirá,

“No empecé con la cuestión de saber cómo podían concordar el entendimiento y la imaginación según un régimen de normalidad o exceso, sino más

30 Véase MI.

31 MI, pp.227-229.

32 PP, p.225.

33 A, pp.9-18.

34 *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, p.68.

exactamente con la cuestión de la reconfiguración global de un campo de fenómenos que escapan a la distribución jerárquica de las formas de vida. Lo que me interesó en el asunto de Kant y Schiller es que la suspensión estética es ante todo la suspensión de un régimen jerárquico, ya no se trata ni del caso del entendimiento que determina la sensibilidad ni del caso de la revuelta anárquica de la sensación en contra del entendimiento. Esto se puede traducir de inmediato en términos políticos, se trata del caso de la manifestación de una diferencia en lo sensible que no se puede reabsorber ni como un exceso de una facultad ni como un desajuste de las facultades entre sí³⁵.

Para él, la suspensión estética podía traducirse de inmediato en términos políticos, en tanto se trata de un caso de diferencia en lo sensible que no se puede reabsorber ni como falta ni como exceso. La experiencia estética es entendida entonces como una experiencia suspensiva respecto de los modos jerárquicos en que se organiza la experiencia sensible.

Así, estética y política están íntimamente ligadas, no desde una conexión exterior basada en los efectos, sino como ejercicio de composición y descomposición, de reconfiguración, de volver a poner en juego las inscripciones que han sido fijadas. Por tanto, cuando Rancière pone en esta singular relación a la estética y la política no se refiere al uso de espectacularización que hace la política de recursos estéticos para visibilizar su aparato y para escenificar su poder, sino porque tanto la estética como la política suponen un recorte de lo sensible que indica cómo los cuerpos hacen una comunidad.

c) Política y policía

Política y policía se les ha tomado a menudo como oposición entre organización o acto instituyente contra orden instituido. A Rancière le interesa recuperar esta distinción en un doble contexto: primero, para realizar una crítica a la idea de filosofía política, a la idea de que exista una política en sí misma; y, segundo, para argumentar que esta distinción está preñada de hibridez. Por política suele entenderse el consentimiento de las colectividades, los procesos de agregación, cómo el poder deviene autoridad, los sistemas de tomas de decisiones y de legitimación. Esto que generalmente la ciencia política ha definido como ‘política’

35 MDI, p.109.

es para Rancière ‘policía’³⁶. Por policía no se refiere a los ‘aparatos de Estado’, antes bien, a un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, del ser y del decir. La policía para Rancière es un orden que asigna un lugar determinado y definido. Esa división no es tanto un disciplinamiento de los cuerpos cuanto una regla de su aparecer. Si Foucault no prestó interés por lo político sino por el Estado y las poblaciones, Rancière pone la mirada sobre esa regla del aparecer, esto es, la configuración de las ocupaciones y propiedades de los espacios donde esas ocupaciones se distribuyen.

¿Qué entiende entonces Rancière por política³⁷? La interrupción y la ruptura de esa configuración sensible donde se definen las partes o su ausencia. Política es el desplazamiento de un cuerpo del lugar que le estaba asignado. La política tiene lugar ahí donde la parte de los sin parte manifiestan la contingencia del orden, la igualdad de un ser parlante con otro. De ahí su distancia con una disciplina como la filosofía política, pues para él la política siempre viene después. Ella “[...] no es nunca un acto originario sino una identidad paradójica de dos contrarios”³⁸. No se trata de una propiedad identitaria, sino más bien de un desajuste, una mezcla entre aquello que es identificable y aquellas propiedades que nunca pueden alcanzar un nombre propio. O como dice en *Le partage du sensible* “[...] la política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo”³⁹, o en *La méfente. Politique et philosophie*, “[...] el ejercicio de la política consiste en reconfigurar el espacio común, en introducir los sujetos y los nuevos objetos, en volver visible aquello que antes no lo era y en hacer entender como hablantes aquello que no era percibido sino como manifestaciones de animales ruidosos”⁴⁰.

Así, la policía sería el poder que organiza y perpetúa las divisiones sociales, sobre todo que identifica bajo un nombre propio o un determinado lugar, asignando una definición estable e invariable a las identidades. Es por ello que, para Rancière, aquello que se reivindica como ‘filosofía política’ bien podría consistir en

36 LM, pp. 46-47.

37 Ibid., pp. 25, 31-32, 41-42, 43, 45, 52-53.

38 RANCIÈRE, Jacques (2006). “L’usage des distinctions”, *Fuilles*, núm. 2, pp. 6-20.

39 PS, p.10.

40 LM, p.37.

“[...] la conjunción de las operaciones del pensamiento por las cuales la filosofía intenta acabar con la política”⁴¹, ya que el lugar de la política es el de la fractura. “La política es la actividad que vuelve a trazar las líneas, que introduce casos de universalidad y de las capacidades para formular lo común en lo que era el universo privado, doméstico o social”⁴². En este sentido, la política es “una privatización del universal”⁴³ que va subsumiendo las particularidades y la política “[...] des-privatiza el universal, lo vuelve a jugar bajo la forma de una sigularización”⁴⁴. De ahí que en *Aux bords du politique* Rancière sostenga que la política es el tratamiento de un daño, es la afirmación de una capacidad y una reconfiguración del territorio correlativo a esa afirmación. Tratamiento que pone en cuestión una división radical entre política y policía, dado que no hay una repartición positiva de las esferas en donde por un lado exista instituciones policiales; y, de otro, formas de manifestación pura de subjetividad igualitaria auténtica, sino que es siempre un lugar común polémico en donde este trato se da, en el cruce de identidades⁴⁵ que siempre admite una identificación imposible.

1.3. Gestos filosóficos

Entendemos por gestos aquellas prácticas de pensamiento que han ido dibujando no un sistema filosófico, sino un estilo. En este sentido, no nos interesa crear una unidad coherente de los postulados de Rancière, sino detenernos en las diversas “circulaciones subterráneas”⁴⁶ que existen en su extensa obra. Pretendemos rastrear determinadas nociones, conceptos

41 LM, p.36.

42 “L’usage des distinctions”, pp. 6-20.

43 Ibid.

44 Ibid.

45 De ahí que para Rancière el único universal político es la igualdad, pero no como valor inscrito en la esencia de la humanidad, sino como un universal que debe presuponerse, verificarse y demostrarse en cada caso. Por eso conceptos como ‘ficción’ y ‘disenso’ cobran tanta importancia en su planteo, porque son operadores de creación de efectividad de esos supuestos. Ficción no quiere decir fingir, sino crear la escena de aparición en que el disenso se manifiesta; y disenso, no quiere decir malentendido, sino un determinado tipo de situación de la palabra, “aquel en que uno de los interlocutores entiende y no entiende al mismo tiempo lo que dice el otro”, LM, p.12. Por tanto, no apela solo a la comprensión de la palabra, sino a la cualidad misma de los interlocutores que la presentan, LM, p.14.

46 MDI, p.8.

o procedimientos no con vistas a especificar un origen o definición, sino para observar ciertos funcionamientos que delinear un estilo teórico que, a nuestro entender, dispone múltiples herramientas⁴⁷ para comprender las problemáticas contemporáneas respecto a las imágenes, asumiendo los límites que supone el carácter coyuntural de pensar el presente.

Nos interesa, especialmente, el modo de trabajar errante que tiene Rancière y su búsqueda incansable por asumir un principio de no jerarquía; los modos de leer y escribir con los que experimenta; esa ‘atención flotante’ que antes señalábamos, su interés por atender a los relieves que se construyen poco a poco a través de un ‘tanteo’⁴⁸.

En este sentido, nos parece que existe, en el pensamiento de Rancière, una constelación de conceptos que operan a modo de gestos o procedimientos filosóficos a lo largo de todo su trabajo de escritura. Nociones tales como: distancia, duplicidad, montaje, conjunción disyuntiva, desacuerdo, borde.

Rancière mismo sostiene que ha decidido instalarse en una distancia⁴⁹; habitar la separación, aquello que Kant llamaba ‘idea estética’ y que él prefiere llamar ‘frase-imagen’⁵⁰. Con lo cual, su modo de acercarse tanto a autores como a problemáticas suele ser una relación de encuentros y distancias. En la mayoría

47 Decir herramientas también puede ser problemático al referirnos al pensamiento de Rancière, ya que como él mismo declara para él los conceptos no son herramientas. Rancière dirá que digan lo que digan Deleuze y Foucault, los conceptos no son herramientas, puesto que se supone que una herramienta puede servir idénticamente a cualquiera, pero las herramientas de los filósofos no sirven realmente sino a ellos: la perfecta vacuidad de tantos escritos que «utilizan» las «herramientas» dejadas por Deleuze, Foucault, Althusser o Derrida nos instruye sobre esto todos los días. Los conceptos son más bien maneras de hacer una relación del terreno, de trazar las líneas entre tal y tal punto, de dibujar un territorio. Materializan por tanto antes que nada maneras mismas de «ir» a un terreno, de ligar el trabajo de las palabras sobre las palabras mismas al dibujo de ese «exterior» de ese otro de sí mismas que las palabras convocan, véase MDI, p.120. Por ello, cuando decimos herramientas nos referimos más bien a estas maneras de hacer una relación, de abrir las nociones que Rancière propone para dibujar un territorio que no necesariamente el suyo.

48 MDI, p.45.

49 Véase “L’usage des distinctions”, pp. 6-20.

50 En el segundo capítulo de esta tesis doctoral dedicamos un amplio apartado a desarrollar la noción de ‘frase-imagen’.

de los casos, cada vez que interpela a un pensador lo hace adoptando un distanciamiento de sus postulados, pero, al mismo tiempo, siempre algo acoge. Distancia entendida entonces como distanciamiento y proximidad. Como él mismo sostiene en *Le spectateur émancipé*, la distancia como condición necesaria de toda relación.

La duplicidad es otro recurso del que Rancière hace un uso constante, parejas conceptuales, ya sea para realizar distinciones como para realizar una desclasificación. Básicamente, es el modo en que vuelve a poner en cuestión la distribución de las relaciones entre la distinción y la indistinción, lo puro y la mezcla. Así, vemos como una intensidad constante, la tensión de una duplicidad antitética, gesto que tiene que ver precisamente con su interés por habitar este *entre* –instalar en una distancia– y explorar las texturas que este *entre* adquiere. Como dirá en *La méthode de l'égalité* “[...] todo depende de la concepción de ‘entre’ o de ‘intervalo’”⁵¹, bajo el entendido de que el trabajo del pensamiento no es un trabajo de abstracción, sino de anudar y desanudar.

Así, como en su propuesta no se trata de “[...] escarbar imágenes para que la verdad aparezca sino moverlas para que otras figuras se compongan y descompongan con ellas”⁵², lo que Rancière plantea entonces son supuestos, supuestos que requieren que se verifiquen, o que se les construya una escena para su efectividad. Para él, lo verdadero se da siempre en un proceso de verificación: construir la efectividad de lo que se propone. Dicha construcción se da por medio de alteraciones, procesos de pérdida de un cierto mismo, procesos de desidentificación, de desapropiación o de indiferenciación, que se afirman bajo la forma de una disyunción o disenso. Sin embargo, este proceso de alteración es siempre también, de alguna manera, un proceso de agregación, no de un consenso en donde el régimen de presentación sensible va siempre de la mano de un régimen de significación, pero sí de unión, apropiación e identificaciones momentáneas⁵³. Con ello, Rancière recusa de pureza alguna sobre la cual pudiese

51 “La méthode de l'égalité”, p.511.

52 NP, p.37.

53 Una de las mayores objeciones en lo que respecta a este planteo ha sido señalar las dificultades que comporta de cara a su traducción en un programa político.

asentarse una nueva construcción. De ahí que en las articulaciones que él propone nos encontraremos siempre con un ejercicio de ‘conjunciones disyuntivas’⁵⁴ que operan simultáneamente, por lo que no extraña que el montaje sea un ejercicio constante en el modo de articular sus reflexiones.

El suyo es un pensamiento de los bordes. Él lo expresa respecto de lo político, pero bien puede extenderse no a un objeto de su reflexión sino a su modo de reflexionar,

“La leyenda de lo político sitúa sus comienzos siempre en algún borde, del Tíber al Neva, para encallarle en algún otro, de Siracusa al Kolyma: riberas de los ríos de fundación, orillas de las islas de la refundación, precipicios de ruinas u horror. Algo esencial debe contener ese paisaje para que la política se haya obstinadamente representado en él. (...) Para arrancar a la política del peligro que le es inmanente es necesario arrastrarla sobre seco, instalarla en tierra firme”⁵⁵.

Pensamos que el trabajo de Rancière es un esfuerzo constante por evitar ser arrastrado sobre seco, por mantenerse sobre tierras movedizas. Es una búsqueda constante por tejer un pensamiento que no se identifique con un lugar propio o, como él dice, en *La nuit des prolétaires*, “[...] una mordedura de la que no se sanará más, un estremecimiento donde la realidad sensible parece vacilar”⁵⁶. De ahí que no nos parezca apropiado intentar definir determinadas nociones, sino más bien delinear determinadas posiciones. En este sentido, antes que preguntarnos –policialmente– ¿qué son las imágenes?, preferimos preguntarnos ¿desde dónde pensar las imágenes?

2. Objetivo de la tesis

Esta tesis doctoral tiene por objetivo argumentar que en el planteamiento filosófico de Jacques Rancière existe un discurso específico sobre el estatuto actual de las imágenes.

El enfoque que adopta la investigación no es el de una recepción crítica⁵⁷ de

54 En el tercer capítulo nos extendemos sobre la comprensión de la noción de ‘conjunción disyuntiva’.

55 Introducción de la primera edición de *Aux bords du politique*. Paris: Osiris (1990), suprimido en la segunda edición de La Fabrique en 1998.

56 NP, p.37.

57 Es por ello que, en algunas ocasiones –solo cuando la problemática lo exige– introducimos

los postulados de Rancière, sino que dice relación con la búsqueda de herramientas que permitan aportar una visión más amplia acerca del estatuto y la función de la imagen —o cómo este debate puede ser abordado desde otras coordenadas⁵⁸. Por tanto, se sitúa entre la lectura crítica del discurso de las imágenes, entendidas como apoyo semántico de un concepto, y la búsqueda por ensayar formas de pensamiento que rehúyan al esquema de representación.

Al analizar la obra de Rancière, la preocupación por lo que son las imágenes no parece ser central. Si bien su corpus teórico tiene una vertiente bastante amplia que reflexiona en torno a las artes visuales, y al cine en particular, no es claro que esto implique una reflexión específica acerca de las imágenes. En este sentido, esta tesis aporta una interpretación hasta ahora no realizada⁵⁹ de la filosofía de Rancière. Existe un texto clave en su producción filosófica en donde esta problemática es abordada no de un modo tangencial, sino deteniéndose en su especificidad y que podría ofrecernos los indicios para sostener una hipótesis de las características que proponemos, se trata de *Le destin des images*⁶⁰, el cual reúne cinco artículos, intervenciones y conferencias por él trabajadas

a modo de nota al pie algunas líneas digresivas o sospechas respecto a los planteos que Rancière hace o respecto a ciertos posicionamientos que él adopta.

58 Coordenadas que se explicitan en el apartado dedicado al contexto de la presente investigación.

59 Si acaso lo más próximo al trabajo aquí presentado es el libro que compila diversos artículos sobre la política de las imágenes en el pensamiento de Jacques Rancière, véase AA.VV. (2013). *Politiques de l'image. Questions pour Jacques Rancière*, éd. A. Jdey. Bruxelles: La lettre volée. Sin embargo, los artículos ahí reunidos se enfocan en un análisis acerca de una discusión que puede ser inscrita en el diálogo abierto por Walter Benjamin, acerca de la 'estetización de la política', con el cual Rancière se muestra crítico, véase PS, p.13; LM, pp.87-88; ME, p.39. Simplificando, podemos decir que Benjamin cuestiona el lugar que tienen las artes en la cultura de su época, sosteniendo que anteriormente las obras de arte ejercían efectos educativos y emancipatorios. Pero con la reproductibilidad y la pérdida del aura que ella conlleva las artes son, como mucho, adecuadas para exposiciones y solo se presentan para su consumo. El principal riesgo que Benjamin advierte es cómo el fascismo se vale de esta situación, creando un aparato puesto al servicio de las operaciones de culto, estetizando la vida política. Ante esta estetización el comunismo responde con la politización del arte, según la tesis benjaminiana. Rancière le objeta a Benjamin que la política sea estética porque utilice medios estéticos para hacerse aceptar. Se trata, más bien, de que la política es estética porque supone un reparto de lo sensible que determina qué cuerpos forman una comunidad. Así, para Rancière la relación entre estética y política no viene dada porque la política haya sufrido recientemente la desgracia de verse subordinada a la estetización o al espectáculo, sino que la política es estética en su constitución misma. Véase *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, pp.71-72.

60 Véase DI.

entre marzo de 1999 y octubre de 2002. A partir de los cuestionamientos que aquí se sugieren, es posible rastrear en el transcurso de toda su obra⁶¹ diversos conceptos que pueden dar ocasión a la articulación del problema desde otro eje de comprensión. Esta transposición conceptual solo es posible gracias a lo que el mismo Rancière argumenta sobre su modo de trabajar; un pensamiento no sistémico, sino procesual, experimental y performático, en el que las diversas problemáticas cohabitan y dialogan.

2.1. Contexto de esta investigación

La pregunta que abre Rancière pulula en el clima intelectual desde principio de los años noventa: qué decimos cuando decimos imagen, a qué realidad estamos refiriendo, a una única realidad o a una múltiple potencia reunida bajo el nombre de imagen. Es una inquietud que comienza a modularse –en contextos muy diferentes y con horizontes que, en principio, no se encuentran– como una resistencia al carácter disciplinar con el que se ha abordado el tratamiento de las imágenes, principalmente, la metodología de la historia del arte. Reflexiones que surgen en relación a una serie de objeciones a la modernidad, y que beben, directa o indirectamente, de los desplazamientos generados por la demanda ontológica que ha caracterizado al pensamiento del siglo XX, esto es, que la presencia ha sido pospuesta en favor del sentido. Por tanto, se inscribe en la sospecha de los referentes o lo que más comúnmente se ha llamado crisis de la representación⁶². Una serie de discursos son desestabilizados a la luz de estas nuevas perspectivas. La lingüística, la retórica, la semiótica, la condición del saber científico son puestos en cuestión en tanto relatos. La pregunta que insiste es quién ha legitimado estos saberes.

61 Con todas las salvedades que este concepto pueda requerir cuando se trata de un trabajo cuya única sistematización es la resistencia a devenir un corpus sistemático.

62 Concepto utilizado por Michel Foucault en su ensayo sobre Magritte, “Ceci n’est pas une pipe”, donde Foucault cuestiona el concepto clásico de representación, especialmente los criterios de semejanza e identidad, así como su significación como modelo o copia, en FOUCAULT, Michel (1973). *Ceci n’est pas une pipe*. Montpellier: Fata Morgane. [ed. castellano (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Francisco Monge, tr., Barcelona: Anagrama]. Crisis en la que es posible inscribir el proyecto filosófico de Jacques Derrida, de Gilles Deleuze y de Jean-François Lyotard, en tanto búsqueda de deconstrucción del sentido asociado a la significación, como desplazamiento hacia aquello que siempre escapa a la representación y que ha sido pospuesto, desde hace largo tiempo, por la tradición filosófica que se ha asentado sobre la afirmación del sentido pleno, expurgando todo aquello que insiste como resto o exceso.

El cuestionamiento que Rancière hace respecto de lo que se ha comprendido por estética y por política, como de lo que ha sido la teoría crítica los últimos cuarenta años, se establece sobre una sospecha común, a saber, que las diversas narrativas que se han elaborado bajo el nombre de crítica configuran un orden de dominación que perpetua el lugar que pretende desestabilizar. Por ello, repensar las categorías sobre las cuales se ha estructurado todo intento revolucionario exige una contrarrevolución intelectual que pasa necesariamente por pensar las condiciones mismas del pensamiento. En este sentido, si bien la hipótesis que primero se deja ver es la puesta en cuestión⁶³ del pensamiento crítico, su análisis es también una crítica epistemológica. Esta es la dimensión que nos interesa explorar. Rancière sostendrá que los supuestos teóricos desde los cuales se han elaborado las apreciaciones de las implicancias políticas del espectáculo y de la alienación se configuran desde un modelo de racionalidad desde el cual es imposible habilitar la capacidad de pensar las potencialidades de la palabra y de la imagen.

Entendemos que el lugar desde el cual Rancière piensa las imágenes es desde el cuestionamiento del privilegio epistemológico de la palabra. Decir 'lugar' no es una elección antojadiza, porque su pensamiento da gran importancia al espaciamento. Si bien no se trata de afirmar que el lugar produzca por sí mismo una subjetivación, si es necesario un lugar estructural que permita una desubjetivación, un desencaje. Por tanto, no es la apuesta por un construccionismo, sino el despliegue desde una negatividad. Se trata de un espacio relacional que marca las ligazones de dominación en una confrontación con el poder.

Así, las prácticas de poder son comprendidas en su íntimo vínculo con los efectos políticos que se derivan de las prácticas de conocimiento; y, a su vez, cómo las prácticas de poder constituyen nuestro conocimiento; cuestionar los dispositivos epistemológicos que organizan nuestros mundos desde una determinada distribución. Rancière ensaya y explora

63 Puesta en cuestión que ya estaba presente en las reflexiones de Adorno, Horkheimer y luego en Marcuse: en el sistema capitalista el discurso crítico es despotenciado; los dispositivos críticos acaban siendo mercancía.

los emplazamientos posibles cuando se parte de otros supuestos, de ahí su interés, por ejemplo, por Jean-Luc Godard y su tratamiento de las imágenes como experimento con la realidad; un pensamiento que no excluya al cuerpo; un espaciamento que dé ocasión al temblor de una subjetividad no cerrada.

El pensamiento de Rancière se despliega como un tejido. De ahí que nos parezca fundamental no abstraer sus reflexiones sobre las imágenes de los planteos que tiene respecto a otras problemáticas, no solo por no ejercer violencia a su *praxis* filosófica, sino también porque consideramos que su aproximación a las imágenes como modo de pensamiento o como régimen de “imagedad”⁶⁴ es desde su comprensión como trama. Esto es, un régimen de relaciones entre elementos y funciones, un lugar de operaciones entre lo visible y lo decible. Para Rancière, la imagen, la palabra y el sentido es siempre un nudo que no puede ser abordado desde solo una de sus hebras. Es por ello que cada vez que Rancière se refiere a las imágenes siempre lo hace en términos de relación.

Si bien es posible afirmar que existe una relativa proximidad con discursos contemporáneos sobre las imágenes, diríamos que hay en el planteamiento de Rancière un desajuste con los principales paradigmas metodológicos⁶⁵

64 Rancière extrapola el concepto desde la literatura en donde ‘literaturidad’ es aquella cualidad susceptible de definir lo literario, su especificidad. La pregunta por qué hace a una obra dada ser una obra literaria –inquietud modulada en estos términos por un grupo de jóvenes lingüistas formalistas rusos, a principios del siglo XX–, formulan algunas de las grandes líneas del debate sobre este problema. Para ellos la pregunta no era la literatura, sino la ‘literaturidad’. El desplazamiento que realiza Rancière tiene rasgos de doble distorsión si consideramos que para él no existe lo ‘propio’ como característica constitutiva de cualquier objeto. Por tanto, en ese juego que cuestiona la disciplina, y que en el caso de la imagen intenta ir más allá de una búsqueda de definición de qué es la imagen como sentido cerrado sobre sí, sino que si ésta puede ser definida, solo es posible desde una aproximación de relaciones multimodales. Véase DI.

65 Véase ELKINS, James (2010). “Un seminario sobre teoría de la imagen”, *Revista Estudios Visuales*, núm. 7, pp.131-173. Debate amplio respecto de las dificultades que supone enumerar las diversas teorías existentes, así como los principales exponentes. En este seminario, se mencionan casi trescientos autores y quedan otros muchos fundamentales que no figuran. En él se esbozan los cuestionamientos que dirigen el debate en la actualidad respecto de la naturaleza de las imágenes, como de sus modos de funcionamiento.

de aproximación al estudio de las imágenes visuales⁶⁶. Sus reflexiones son un esfuerzo por desplazar el debate del lugar que tradicionalmente se le ha otorgado a esta discusión; las sospechas que suscitan las imágenes son variadas y básicamente se fundamentan en el poder que ellas ostentan; en la capacidad que tienen para seducirnos inhibiendo la reflexión y el conocimiento verdadero, reduciéndonos a una experiencia inmediata, emocional y pasajera. Sospecha presente no solo en los discursos herederos de la mítica teoría platónica acerca de la imagen como acceso a una realidad ausente que es evocada simbólicamente y como obstáculo a esa misma realidad, sino también en el discurso iconoclasta heredado de la tradición de Moisés⁶⁷. La denuncia, articulada en términos contemporáneos, se resume en la creencia de que son elementos poderosamente manipulables dentro de unas tecnologías dominantes de simulación y mediación de masas.

Rancière también se distancia de los planteamientos que argumentan que imagen es todo lo que vemos, propuesta según la cual la imagen ya no cabría como significado simbólico, sino que sería pura generación de simulacros⁶⁸, duda que se inscribe no solo en cuanto a las referencias, sino que se desconfía de las imágenes en cuanto su origen ya no se ubicaría desde la copia. Y, de igual manera, se distancia del análisis de las imágenes a partir de los nuevos soportes técnicos por medio de los cuales ellas son generadas; para él, un nuevo funcionamiento no tiene que ver necesariamente con la comprensión de una nueva tecnología en términos de avances tecnológicos, sino que tiene que ver ante todo con un gesto. Así, el interés de Rancière se centra más bien en la comprensión de las imágenes en tanto dispositivos, al

66 Postular un espacio para el debate sobre la imagen exige adoptar una posición que inevitablemente sesga otras. Nuestra elección se limita a abordar una perspectiva desde el sentido de la visión, lo cual no pretende sugerir que las imágenes se reducen a lo visible, puesto que siempre que se identifique algo, que se reúnan un cierto número de sensaciones, podemos decir que tenemos una imagen. Las imágenes no siempre alcanzan una visibilidad a través de la cual emerger en un ámbito intersubjetivo. Podemos tener imágenes del gusto, imágenes del tacto, acústicas, musicales, olfativas, etc. Cuando nosotros hablamos de imágenes nos referimos a las visuales, teniendo presente que no toda imagen alcanza un estatuto de visibilidad.

67 Véase DI; LSE.

68 Como es el caso de la propuesta de Jean Baudrillard.

entender de Foucault, esto es, como máquina que dispone las cosas de una determinada manera. Un paradigma que produce eventos, discursos, formas de vida⁶⁹. Una tecnología que construye un modo de narrar y un mundo de referencias.

La pregunta para Rancière sería: cómo es posible articular o anudar un modo de pensamiento con los modos de hacer de las imágenes. Para él, preocuparse por el estatuto de la imagen en la actualidad pasa necesariamente por pensar sus vínculos con la palabra y la representación.

Nuestro interés no es abrazar todo el planteamiento teórico de Rancière, como tampoco desconocer las insuficiencias o problemas que supone su pensamiento – nos referimos, por nombrar solo un ejemplo, a la teoría de los regímenes que remite a la instauración de los mismos a través de momentos más o menos fundacionales, cuyo cierto margen de arbitrariedad no es posible de ser justificado en la inevitable tensión de la instauración de ciertos horizontes de sentido–, sin embargo, creemos que existe en su propuesta una reorganización fecunda del terreno de discusión de los diversos discursos de recuperación de la imagen desde la segunda mitad del siglo XX.

Cuando decimos que Rancière aporta otras coordenadas para el debate tradicional en el que ha sido inscrita la reflexión sobre las imágenes, nos referimos a las distancias que asume su planteamiento respecto a las principales corrientes de pensamiento que han hecho de la imagen su objeto de estudio, entiéndase por éstas: el enfoque fenomenológico; el enfoque semiótico; la sociología crítica; la historia del arte; la antropología de la imagen⁷⁰.

Nuestra intención no es realizar un análisis comparativo entre las reflexiones de Rancière y los postulados precedentes que estas corrientes de pensamiento

69 BERARDI, Franco (2007). “Entrevista a Franco Berardi (Bifo). Comunicación, lenguajes e imaginario social”, María Cecilia Fernández, *Indymedia Argentina Centro de Medios Independientes*. (31 octubre del 2007 [citado el 06 de abril del 2013]). Disponible en: <http://argentina.indymedia.org/news/2007/10/560172.php>.

70 Para una cartografía amplia sobre este debate véase GARCÍA VARAS, Ana (ed.) (2011). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

han sostenido. Pensamos que un propósito de tal envergadura requeriría una investigación específica, la cual escapa al objeto de esta tesis doctoral. Si hacemos mención, es solo con el interés de situar el contexto en el que surgen las consideraciones de Rancière. Es por esto que nos limitamos a señalar en notas a pie de página las referencias en donde se recoge ampliamente este debate. En este sentido, es abierta la discusión con Ronald Barthes, de cuya obra Rancière recupera la noción de imagen como un *habla que calla*, según la pretendida antítesis “presencia sensible versus cifra de una historia”. Pretendida porque es la genealogía de la imagen misma lo que Barthes, en el afán “anti-semiológico” de su producción tardía, debe borrar para sostenerla. Rancière se dedica a recuperar esa genealogía, y así demuestra la ambigüedad constitutiva de la semiología como pensamiento crítico de la imagen⁷¹. Rancière dirá,

“Barthes borra la genealogía misma del *esto-ha-sido* (...) su gesto hace desaparecer todas las mediaciones entre lo real de la impresión y lo real del afecto; las mediaciones, precisamente, que hacen ese afecto sensible, nombrable, fraseable. Borrar esa genealogía que hace que nuestras ‘imágenes’ sean sensibles y pensables (...) es el elevado precio que paga la voluntad de liberar el goce de las imágenes de la autoridad semiológica”⁷².

Desde la interpretación de Rancière, Barthes al pretender establecer una relación directa entre la naturaleza indiciaria de la imagen fotográfica y el modo sensible por el cual la imagen nos afecta, borra por completo la historia de sus relaciones.

A la sociología crítica, a las teorías del simulacro y a la realidad devorada por las imágenes mediáticas, Rancière les formula la siguiente pregunta: ¿Qué se está afirmando cuando se dice que hoy en día no hay realidad sino solamente imágenes? Para Rancière, la alteridad de las imágenes es su condición necesaria, puesto que si no existe lo ‘otro’ de la imagen, la noción misma de imagen pierde su contenido. Por tanto, bajo qué supuesto es posible sostener que no existe nada fuera de la imagen. La argumentación crítica, que desarrolla Rancière

71 GOLDZYCHER, Alejandro (2012). “Imágenes Paganas”, *CLA* (Centro de Investigaciones Artísticas), núm. 2. pp.42-43; 322-329.

72 *DI*, p.38.

con el trabajo de Guy Debord es, tal vez, la más conocida, especialmente en la recepción que se ha hecho de su pensamiento en el arte contemporáneo, tanto desde el punto de vista de la producción artística como de su recepción teórica. Sin embargo, no necesariamente porque se asocie con un discurso del funcionamiento de la imagen en particular, sino como parte general de una crítica; especialmente, en lo que refiere a la figura del espectador, al lugar de pasividad en el que se le ha situado desde hace larga data, y su relación con las posibilidades que puede ofrecer el arte en la construcción de la emancipación social. Con todo, no es éste el enfoque que nos interesa abordar.

El diagnóstico de Debord es categórico en afirmar el acuerdo entre imágenes y consumo, como expresión del capitalismo tardío, dando un rol fundamental a la palabra⁷³. Para Rancière, la problemática que Debord denuncia como una “[...] incapacidad para comprender la profundidad de una sociedad de la imagen”⁷⁴, y cuyo proyecto pretende abordar, se anula como posibilidad debido a que sus presupuestos no dan cabida a pensar la imagen en cuanto tal, puesto que parte de una concepción de mirada que es asociada como lo opuesto a la acción –que es lo que tendría valor en el proyecto de emancipación y lucha contra la espectacularización de la existencia. En esta concepción, las imágenes son puestas de un lado y los espectadores de otro, están los que miran y los que saben. Rancière propone que este modelo epistemológico exige ser revisitado y pensar tensiones entre palabra e imagen. Es importante que existan interferencias que permitan conformar contextos que subviertan estos regímenes de percepción, afecto y habla; que permitan movilizar la configuración rígida que se cristaliza en una impotencia radical cuando se considera que todo el mundo está en el espectáculo, o que no existe nada fuera de la imagen (Baudrillard).

A nuestro entender, Rancière introduce un desplazamiento en la lectura que hace de Debord, si bien no coincide con él en que el procedimiento de la crítica deba consistir en abolir la distancia entre apariencia y realidad, como tampoco en que deba recuperarse una unidad perdida. Sí se detiene en el tratamiento cinematográfico que Debord hace de las imágenes, puesto que, aunque persiste en la denuncia de una realidad en que nuestra vida está separada de nosotros

73 DEBORD, Guy (1967). Filme *La société du spectacle*.

74 Ibid.

mismos y la acción se presenta como la única respuesta al mal de la imagen, son imágenes lo que presenta al espectador. Rancière sostiene que, bajo el razonamiento que realiza Debord, lo suyo habría sido suprimir las imágenes de la pantalla en la oscuridad, a fin de llamar a la acción, pero Debord no dejaba la pantalla en negro (sí lo había hecho antes de *La sociedad del espectáculo* en la película *Aullidos a favor de Sade*⁷⁵), sino que hacía de la pantalla un juego estratégico de tres términos: imagen, acción y palabra. En este sentido, nos parece que Rancière se distancia críticamente de las conclusiones a las que llega Debord, pero recupera y pone en otra relación los elementos que él pone en juego, ya que, como antes hemos dicho, para Rancière la imagen nunca es autónoma, siempre remiten a un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible; lo visible y la palabra; lo dicho y lo no dicho⁷⁶. Además, mirar es siempre una acción. Por tanto, una ‘crítica de la crítica’ ha de pasar por una nueva mirada a la historia de la imagen. Cuestionar la radical oposición entre lo activo y lo pasivo, que es lo que posibilita ver al espectador como a un idiota fascinado por las imágenes que se le presentan –supuesto que permite identificar a la mirada con la pasividad. Los términos pueden cambiar de sentido, pero para ello es necesario desarticular la estructura que opone estas dos categorías: los que poseen una capacidad y los que no la poseen, ya que alimenta una estructura de poder, la emancipación no vendrá de alguien que nos diga qué hacer y por dónde ir.

Rancière considera que la preocupación obsesiva por la ostentación maléfica de las imágenes tiene mucho que ver con la angustia que produce la circulación de formas inéditas de experiencia. Su propuesta es la de un cambio de trayectoria que desligue la lógica emancipadora de la capacidad y la lógica crítica de la captación colectiva. Un giro de la dramaturgia de drama y redención. No existe un régimen único de presentación de lo dado, sino escenas de disenso.

Rancière no solo se distancia de aquellas perspectivas que han tenido una recepción crítica de las imágenes, sino que también establece sus distancias con la corriente que se ha denominado *visual culture*. Partiendo de la comprensión que a cada época corresponde su propia problemática y preocupación filosófica, W.J. Thomas Mitchell extiende el argumento de Richard Rorty, quien

75 DEBORD, Guy (1952). Filme *Hurlements en faveur de Sade*.

76 LSE, p.98.

ha descrito la historia de la filosofía como una serie de *giros*, cuyo movimiento está definido por las transformaciones que ocasionan conjuntos de nuevos problemas que desplazan paulatinamente focos anteriores de atención. Siguiendo esta línea de interpretación, Mitchell propondrá, en *Teoría de la imagen* (1994), que en nuestra época existe un giro cultural hacia la imagen, que denomina *pictorial turn*. Para él, existen diversos síntomas que dan cuenta de una tendencia a considerar otros tipos de sistemas, que en la propuesta de Jacques Derrida⁷⁷ se expresa como una necesidad de descentralizar el modelo fonocéntrico del lenguaje.

El *pictorial turn* que Mitchell argumenta no se ofrecería como respuesta a una inquietud, sino como un cambio de perspectiva, como un modo de recomenzar una pregunta que él estima anterior a las suspicacias respecto a la fabricación extendida de las imágenes que con Guy Debord se ha llamado *era del espectáculo*; y que con Michel Foucault lo era de la *vigilancia*. Mitchell dirá que aún no sabemos qué son las imágenes, cuál es su relación con el lenguaje y cómo se debe entender su historia. En concreto, se pregunta por la posibilidad de pensar imágenes sin recurrir a modelos lingüísticos.

Este será el desafío para quienes se adhieren al denominado giro icónico⁷⁸, atender a las especificidades propias de las imágenes, ya no desde una subsunción al lenguaje, sino prestando atención a aquello que no puede ser leído, a lo que excede las posibilidades de una interpretación desde las convenciones que se han establecido. Mitchell sostiene que las imágenes tienen un poder de agencia que excede a su creador. Para él, el interés por la imagen va más allá de la restricción que agrupa la categoría de arte, ellas se manifiestan de muchos modos. Por esto, es necesario secularizarlas de la historia del arte. Este planteo se encuentra cercano al de James Elkins, quien coincide en que el arte es solo una pequeña isla en un gran océano⁷⁹. Su propuesta es la de una

77 Véase DERRIDA, Jacques (1967). *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit. [ed. castellano (1998). *De la gramatología*, O. Del Barco y C. Ceretti, tr., México: Siglo].

78 “Giro icónico” para la tradición germana y “giro pictorial” para la tradición anglosajona.

79 Véase ELKINS, James (1999). *The domain of images*. Ítaca: Cornell University Press; ELKINS, James (1999). “Logic and images in art history”, *Perspectives on Science*, núm. 7, pp.151-180; ELKINS, James (1999). *What Painting Is. How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*. New York and London : Routledge.

aproximación interdisciplinaria. Mitchell dirá

“[...] lo que da sentido al *pictorial turn* no es que tengamos una forma convincente de hablar de la representación visual que dicte los términos de la teoría cultural, sino que las imágenes constituyen un punto singular de fricción y desasosiego que atraviesa transversalmente gran variedad de campos de investigación intelectual”⁸⁰.

Igualmente, lo distingue de un regreso a la *mimesis*, de las teorías de la representación e incluso de la renovación metafísica de la presencia pictórica. Lo sitúa, más bien, en un redescubrimiento postlingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad⁸¹.

En la misma época, en Alemania, Gottfried Boehm publica *Was ist ein Bild?* [¿qué es una imagen?] (1994), donde propone denominar *giro icónico* al creciente interés por las imágenes en el pensamiento contemporáneo⁸². Boehm no es tan categórico en la oposición entre *ícono* y *logos*, puesto que recupera la noción de *logos*, en su sentido anterior a la noción asignada desde la Modernidad, y lo comprende desde la amplitud de registro que éste comporta. Para él, el *giro icónico* se entiende como un interés por explorar un *logos* no verbal, que evoque una manera diferente de pensar. El *logos* es más que verbal, en él no solo se encuentra el decir, sino también el mostrar. La tesis de Boehm es “[...] las imágenes tienen una lógica propia y exclusiva, entendiendo por lógica la producción consistente de sentido a partir de verdaderos medios icónicos”⁸³. Esta tesis se afirma en el supuesto de que la lógica de las imágenes no es predicativa, por lo que no se constituye a partir del modelo de la proposición, no se realiza desde el habla sino desde la percepción.

La pregunta que guía las investigaciones de Boehm es ¿cómo producen sentido

80 MITCHELL, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, p.21.

81 Ibid., p.23.

82 Véase en *Filosofía de la imagen*, para ver en extenso los autores de referencia desde los que realiza su análisis Boehm, su planteo respecto a lo que él denominaría una “ciencia de las imágenes”, como una acabada introducción a la problemática de una incipiente filosofía de las imágenes.

83 BOEHM, Gottfried (2010). “¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes”, *Filosofía de la imagen*, p.87.

las imágenes?⁸⁴ El énfasis está en el tratamiento de las imágenes como un proceso activo de pensamiento y como actos que crean sentido –aún cuando permanezca abierta la cuestión de cómo se consigue exponer ese sentido o cómo éste debe ser entendido.

Tanto en los planteos de Boehm como en los de Mitchell, se expresa lo que hoy se distingue como dos líneas de pensamiento: *Bildwissenschaft*, en el contexto alemán, y *Visual Studies*, en el anglosajón. El primero más cercano a lo que podría ser una *ciencia de las imágenes* y el segundo a la *experiencia de la visión y una crítica a la ideología*, prestando especial atención a cómo la cultura visual “[...] se halla profundamente entrelazada con las sociedades humanas, con las éticas y políticas, con las estéticas y epistemologías del ver y del ser visto”⁸⁵, siendo la atención a la ideología uno de los mayores puntos de discrepancia.

Podríamos decir que el aislamiento de lo visual como objeto de estudio, que descuide otras formaciones discursivas, es la mayor sospecha frente a esta metodología para abordar un análisis de las imágenes. Como lo enuncia Griselda Pollock, “[...] el problema surge si se convierte en el único método permitido imaginable”⁸⁶. Sin duda, este cambio de perspectiva está motivado por atender, de un modo más propio, a la especificidad de las imágenes, a su condición de situadas, sin someterlas a patrones de significado⁸⁷. Pero hecho el desplazamiento del análisis desde una perspectiva *logocéntrica*, permanece abierta la cuestión de cómo es su funcionamiento.

En la conceptualización que se puede desprender del planteamiento que desarrolla Rancière, podemos identificar varios puntos de encuentros con este abordaje. Más en concreto, con el cuestionamiento al sello epistemológico distintivo de la racionalidad moderna: la división entre sujeto y objeto. Sin

84 BOEHM, Gottfried (2007). “El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J.Thomas Mitchell”, *Filosofía de la imagen*, p.61.

85 MITCHELL, W.J.T (2003). “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, *Revista Estudios Visuales*, núm. 1, pp.17-40.

86 POLLOCK, Griselda (2004). “La cultura visual y sus descontentos: unirse al debate”, *Revista Estudios Visuales*, núm. 2, pp.85-96.

87 Véase MOXEY, Keith (2009). “Los estudios visuales y el giro icónico”, *Revista Estudios Visuales*, núm. 6, pp.8-27.

embargo, habría también un distanciamiento radical⁸⁸, en cuanto Rancière sería crítico con proponer una autonomía de la imagen. Si bien con Rancière podríamos decir que, en el pensamiento contemporáneo, existe un acuerdo relativo respecto a no comprender ya, a la imagen, como una concreción de una abstracción conceptual. Tampoco se trataría de enfatizar el otro extremo de la relación.

Nuestra intención no es clausurar este debate, ni mucho menos ofrecer el planteamiento de Rancière como una respuesta a esta problemática⁸⁹. Nuestro objetivo es argumentar que si bien no existe una filosofía o una teoría de las imágenes en el pensamiento de Rancière, sí existe un discurso sobre las imágenes que dispone de otro modo esta problemática.

Para Rancière “[...] las imágenes no son manifestaciones de un médium técnico, sino *operaciones* relaciones, entre una visibilidad y un potencial de significación y afecto que le es asociado”⁹⁰. Rancière intenta desidentificar la reflexión de las imágenes tanto de su sumisión al discurso o a su producción material. Ambas problemáticas son configuraciones de una misma superficie hecha de deslizamientos y mezclas, de relaciones entre discurso e imagen. Dirá Rancière: la suficiencia de la imagen es un engaño. Por tanto, le interesa detenerse en esta aparente obviedad, especialmente en el espacio liminal, en que ambos límites se tornan difusos.

Rancière intenta aproximarse por otra vía a la problemática de la imagen sustraída del paradigma de la representación, traza su propio punto de vista. Para él, la relación entre un dispositivo técnico y determinado tipo de relato solo puede plantearse en un determinado régimen de sensibilidad. En este sentido, su propuesta, antes que destacar una determinada imprecisión conceptual de sus predecesores, lo que busca es pensar los modos de funcionamientos de las

88 Véase RANCIÈRE, Jacques (2010). “La vie des images. Les images veulent-elles vraiment vivre?”, ALLOA, Emmanuel (ed.). *Penser l'image*. Paris: Les presses du réel.

89 En el Seminario sobre teoría de la imagen, James Elkins es enfático en señalar que para esta corriente de pensamiento Rancière no posee un discurso de las imágenes. Véase “Seminario sobre teoría de la imagen”.

90 DI, p.30.

imágenes y cómo ellas articulan las relaciones que desvinculan al no-saber de las redes del saber. Se trata de una duplicidad antitética e indisciplinada, que es también la que desborda los límites y deviene en lo más característico del régimen del pensamiento estético⁹¹.

Para Rancière, hace ya tiempo se comienzan a hacer patentes que los límites del lenguaje son borrosos y están en movimiento porque las fronteras del lenguaje no paran de desplazarse. De modo que en su propuesta no existe la pretensión de sostener que las imágenes están fuera del lenguaje⁹², porque para pensarlas siempre tenemos que traerlas al lenguaje, ya que así como somos en un cuerpo, estamos en el lenguaje. El asunto es cómo hacer para que las imágenes no terminen siendo sometidas al lenguaje y puedan conservar su fuerza imaginaria. La posición de Rancière es, más bien, la de poner en cuestión la oposición radical entre dos tipos de registros del pensamiento: la imagen y el relato por la palabra. No se trata de oponer textos o palabras a imágenes, porque eso es pensar en términos de entidades y no en términos de dispositivos⁹³. Rancière dirá en *Les écarts du cinéma*, “[...] la dificultad no radica, como suele pensar la opinión general, en la que la superficialidad de la imagen no se adecua a las profundidades del pensamiento, sino en que la densidad propia tanto de la una como del otro se oponen a que se establezca entre ellos una simple relación de causa y efecto”⁹⁴.

Para hacer este abordaje relacional –que no el de una relación causal– y evitar pensar en términos de entidades, Rancière escoge el dispositivo de escena. Él dirá,

“La escena no es la ilustración de una idea. Es una pequeña máquina óptica que nos muestra al pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres, e ideas, y en construir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace pensable

91 El pensar legitimado desde la antigüedad que contempla la división entre el pensamiento y la sensibilidad, el sujeto cognoscente y el objeto conocido. Es recién cuestionado en el siglo XX. Es Nietzsche el primero en preguntarse qué es lo que sustenta este tipo de pensamiento este cambio de importancia en el papel de lenguaje se inicia con Nietzsche, continúa con Wittgenstein, sigue con Austin y luego con Searle.

92 Tampoco que sean reductibles a él.

93 RANCIÈRE, Jacques (2008). “El teatro de las imágenes”, AA.VV, Alfredo Jaar. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: editorial Metales Pesados, p.82.

94 DC, p.20.

el tejido. La escena aprehende los conceptos en acción, en su relación con los nuevos objetos de los que procuran apropiarse, los viejos objetos que intentan pensar de nuevo y los esquemas que constituyen o transforman con ese fin. Puesto que el pensamiento siempre es ante todo un pensamiento de lo pensable, un pensamiento que modifica lo pensable al acoger lo que era impensable”⁹⁵.

Una máquina óptica que muestra el pensamiento relacionándose. Recurso que ya había utilizado en *Courts voyages au pays du peuple*, y que le permite ver al pensamiento no como la elaboración de una teoría sino como una acción.

2.2. Desafíos metodológicos

En el abordaje de la presente investigación nos hemos visto enfrentados a una serie de desafíos metodológico, de los cuales destacamos algunos que nos parece merecen especial atención.

Primero, postular un espacio para el debate sobre la imagen exige adoptar una posición que inevitablemente sesga otras. Nuestra elección se limita a abordar una perspectiva desde el sentido de la visión, lo cual no pretende sugerir que las imágenes se reducen a lo visible, puesto que siempre que se identifique algo, que se reúnan un cierto número de sensaciones, podemos decir que tenemos una imagen. Las imágenes no siempre alcanzan una visibilidad a través de la cual emerger en un ámbito intersubjetivo. Podemos tener imágenes del gusto, imágenes del tacto, acústicas, musicales, olfativas, etc. Cuando nosotros hablamos de imágenes nos referimos a las visuales, teniendo presente que no toda imagen alcanza un estatuto de visibilidad.

Segundo, otra de las grandes dificultades metodológicas con las que se ha visto enfrentado este trabajo doctoral es la insistente inquietud –que aún no nos abandona– de realizar una reflexión sobre las imágenes *con* imágenes o *sin* ellas. Trabajar un autor que cuestionar el privilegio que ha tenido el texto escrito sobre la imagen, como es el caso de Rancière, podría conducir rápidamente a la conclusión que una renovada valoración de las imágenes ha de implicar,

95 A, p.12.

necesariamente, un gran número de imágenes que contrarresten el efecto histórico de su detrimento⁹⁶. Pero, por una parte, Rancière no es partidario de invertir el orden de esta oposición, de modo que su propuesta no pretende promover la imagen como sustitución, ni como complemento al texto; y, por otra, no se trata de ejemplificar lo que se afirma con imágenes, puesto que eso sería perpetrar la práctica que se crítica. Por lo tanto, no es cuestión tratar a las imágenes como si fuesen conceptos o complementos expresivos, como tampoco modelos a partir de los cuales poder exponer una ejemplaridad, sino problematizar nuestro trato en un régimen de indistinción, cuya potencia viene de sus vínculos y relaciones. Por lo demás, seguir tal dirección –la de seleccionar imágenes que vayan ilustrando ideas– nos habría puesto en la imposible decisión de optar por uno de sus diversos soportes para el análisis; o bien, analizar las especificidades de cada uno de ellos, cuestión que tampoco nos interesa porque nuestro campo de análisis es el de las condiciones que posibilitan unos análisis y otros. Es por ello que, finalmente, hemos decantado por una selección muy reducida de imágenes, que abordamos como casos de problematización, dado que nuestro objeto de estudio no es propiamente un análisis de imágenes –al modo de una teoría del arte–, sino un análisis que se inscribe en lo que Rancière entiende por ‘estética’, en la búsqueda de herramientas que permitan abrir el debate hacia una consideración de las imágenes en un régimen de ‘imageidad’ en el cual los diversos registros del pensamiento, la experiencia y la sensibilidad intercambian sus poderes y habilitan nuevas comprensiones, valoraciones e implicancias en su estatuto actual.

Tercero, justificar y, a la vez, dar cuenta de que existe, de una u otra manera, una reflexión en torno a la imagen en toda la obra de Rancière, aun también en aquellas partes de su trabajo en las que no habla expresamente de imagen. Dicho en otros términos, ¿cómo hacer que funcionen –para un discurso sobre las imágenes–, reflexiones y argumentos que dentro de su corpus teórico no contemplan un análisis de la imagen? A este respecto pensamos que los vínculos entre estética y política siempre están marcados por la cuestión de la representación y de la apariencia, de ahí que para Rancière le resulte tan

96 Tesis discutible desde la perspectiva según la cual la primacía de lo óptico atraviesa el pensamiento occidental.

apropiado el concepto de ‘distancias’ —*écarts*⁹⁷—, para pensar lo que ocurre en esos lugares fronterizos. En este sentido, todo su pensamiento se entremezcla, de ahí también su interés en el registro cinematográfico como movimiento del pensamiento y como posibilidad de interrupción de lo sensible, como aquella praxis que es constitutivamente híbrida.

Y, por último, esta exploración también se ha visto enfrentada con la dificultad de realizar una argumentación cuya demarcación liminal es constantemente problematizada. ¿Cómo hablar de imágenes sin definir lo que son las imágenes? ¿Cómo dar cuerpo a esta investigación sin sistematizar un pensamiento que rechaza la unidad conceptual y cuya *praxis* filosófica se ha esforzado en resistir a la jerarquía del pensamiento que nombre un lugar que le sea propio? Hemos optado por ensayar un terreno conceptual que se permita desvíos y se aproxime desde múltiples rodeos⁹⁸, con el fin de evitar el anclaje de determinados conceptos y modos de funcionamiento que se ofrecen. En este sentido, nos merece especial interés el método con el que Rancière trabaja; cómo él, vez tras vez, vuelve a poner en escena aquellos problemas que, en el decir de Lyotard, requieren una “atención flotante”⁹⁹.

2.3. Estructura de la investigación

a) Sobre el título de la tesis

La elección de realizar un análisis de un discurso ‘sobre’ las imágenes y no un discurso ‘de’ las imágenes, se justifica en virtud de los planteos que el mismo

97 El concepto de *écart* es ampliamente utilizado en esta tesis doctoral y ocupa un lugar central en las investigaciones de Rancière. En las diversas traducciones que existen en castellano, en su mayoría ha sido traducido por ‘distancia’, también ha sido traducido como ‘separación’. A nosotros nos parece más apropiada la traducción de ‘intervalo’, pero implicaría desplazar la dimensión espacial hacia la dimensión temporal, de modo que como es una noción tan polisémica y para no perder el doble anclaje que la noción comporta —temporal y especial— y que es fundamental en el trabajo de Rancière, hemos optado por conservar el concepto en francés.

98 Como dice Rancière en *Aux bords du politique*, “ahora bien la cuestión no es revelar, es cercar”, BP, p.102.

99 LYOTARD, Jean-François, (1971). *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck. [ed. castellano (1979). *Discurso, Figura*, Josep Elías y Carlota Hesse, tr., Barcelona: Gustavo Gili], p.36.

Rancière realiza. ¿Por qué entonces hablar de un discurso ‘sobre’ las imágenes y no ‘de’ las imágenes? Nuestra elección se fundamenta en una posición filosófica que dice relación con la distancia que asume Rancière con todos aquellos planteos que se proponen respecto ‘de’ algo. Él sostiene, “[...] de manera general no pienso que la filosofía sea una filosofía *de* algo. La filosofía es siempre un discurso *entre* una cosa y otra. (...) La filosofía es para mí un trabajo de homonimia”¹⁰⁰. Así, no se trata solo de situarse entre conceptos o entre problemas sino también entre disciplinas, lejos de una vinculación a propiedades sustanciales. Se trata de una reflexión construida a golpes¹⁰¹, local y localizable.

b) Sobre la estructura de los capítulos

La presente tesis doctoral se estructura en cuatro capítulos. El primero de ellos está dedicado a realizar una desinscripción del régimen de visibilidad en el que ha sido ubicado el análisis de las imágenes o la manera en que se han distribuido las relaciones de lo decible, lo visible y lo pensable. Por lo tanto, al mismo tiempo que se cuestiona la métrica representacional –una organización en donde la imagen está al servicio de una función discursiva, dispuesta para manifestar en lo sensible ideas o sentimientos–, se proponen las bifurcaciones que explora Rancière para abrir el terreno a replantearse la pregunta de cuál es el potencial de las imágenes al ser liberada de esa signatura, para indagar otros funcionamientos que no los vinculados a la creación de sentido en su función de suplemento o complemento expresivo.

Por ello, en este capítulo nos centramos en la argumentación que Rancière elabora del paso del régimen representacional al régimen estético de las artes, para lo cual, nos detenemos en la noción misma de ‘régimen’ y el diálogo que ella tiene con el concepto foucaultiano de *episteme*, para luego distinguir la ‘representación’ en tanto operación de una determinada producción, de la ‘representación’ como régimen de pensamiento. Esta distinción merece especial atención, dado que una de las tesis fuertes de esta investigación es que, en el análisis que Rancière hace sobre las imágenes, ellas no pierden su función

100 ETPPGF, p. 444.

101 MDI, p.16.

representativa, cuestión que ya sitúa un posicionamiento polémico con la tradición, dado que desde el arte moderno en adelante, se entiende que la imagen se emancipa de su función expresiva precisamente cuando se libera de la función representativa. Este aspecto será central también en la distancia que asume el planteamiento de Rancière con otros pensadores de su generación, dado que considera que a pesar de las rupturas que se pregonan se continúa operando con los esquemas perceptivos de la lógica de la representación.

Rancière optara por visitar lo que él denomina ‘una revolución silenciosa’ o los desplazamientos que se dan de un régimen de inteligibilidad a otro, no para realizar una genealogía rigurosa, sino para desanudar los supuestos que estructuran nuestra comprensión de la representación anclada en un discurso determinado; para elaborar otros relatos que nos permitan visibilizar que el posicionamiento actual es en gran medida el duelo de un paraíso perdido que nunca existió. De modo que reconstruimos los principales postulados que sostienen ese análisis y esbozamos el panorama en el que Rancière vuelve a poner en juego otras construcciones que den lugar a nuevas nociones de lo que es el arte, una vez subvertido el orden de la jerarquía representativa.

Por lo tanto, este primer capítulo se organiza en torno a dos apartados: el primero, titulado régimen representacional; y, el segundo, régimen estético. En la primera parte las nociones que nos interesa poner en valor son: figura, estilo, exceso e interrupción, como pasajes que dibujan un paisaje de fractura. En la segunda parte, nociones como: detalle, insignificante, principio de indiferencia e indistinción, como *praxis* de apertura a otros posibles.

En el segundo capítulo, proponemos expandir el análisis más allá de Rancière y conjeturar sobre el potencial que tiene su pensamiento en diálogo con otros proyectos filosóficos que él no aborda directamente para diseñar un entorno común en donde estos descentramientos puedan ser planteados. De modo que, por una parte, indagamos superficialmente las derivas hacia las cuales han circulado los análisis de las imágenes críticos con el esquema representativo, para ir recogiendo los restos a partir de los cuales sea posible construir otros destinos para las imágenes que no sea el de la reivindicación de la presencia. Por otra parte, proponemos, con Rancière, que cuestionar la autoridad de la representación y su estatuto en el reglaje de las condiciones del aparecer, exige

reconsiderar sus dos nociones fundamentales: ‘materia’ y ‘forma’, señalando sus desvíos y argumentando la necesidad de generar un relato de unas proporciones que le permitan a la palabra poética y a la forma plástica tejer sus intercambios y reforzar sus poderes. De ahí que nos detengamos en las propuestas tempranas de Jean-François Lyotard, en particular aquellas que dicen relación con sus reflexiones sobre el discurso y la figura; y sus tesis sobre el cambio de estatuto del material estético y de lo sensible, para recuperar problemáticas que más tarde abandona, o a las que da otro énfasis, al declinar su interés en la representación hacia lo irrepresentable.

Proponemos así el concepto de ‘plasticidad’ de Catherine Malabou como un pliegue entre estos planteamientos tempranos realizados por Lyotard y las problemáticas que Rancière aborda, con el objeto de esbozar un paisaje común que, por una parte, cuestiona el ‘desasimiento escénico’¹⁰² de la filosofía contemporánea; y, por otra, el interés por pensar otro destino de la forma que no sea la necesidad ética que privilegia lo informe, lo impensable, la ‘desfiguración’. En este sentido, nos interesa analizar cierta coincidencia entre los postulados de Malabou y Rancière, según la cual la crítica de la forma es actualmente una forma dominante de la ideología.

El tercer capítulo podríamos decir que contiene la tesis de esta tesis doctoral, de modo que desarrollamos en qué términos comprendería la imagen Rancière y hacia dónde desplaza su interés. Inquirimos en la atención que él presta a sus modos de funcionamiento, sus modos de producción y, más específicamente, en el trabajo de las imágenes. Para lo cual, proponemos otro diálogo no explícito en la obra de Rancière como es la propuesta de Louis Althusser del materialismo del encuentro.

La problemática de la materialidad, tal y como es planteada en esta tesis doctoral, no tiene en el pensamiento de Rancière el énfasis que nosotros le otorgamos. Desde la lectura que formulamos, nos parece que ocupa un lugar central en su argumentación, y que da claves fundamentales para disponer otra elaboración conceptual desde donde poder pensar las imágenes, que no sea

102 Desarrollamos este concepto en el apartado dedicado a Catherine Malabou.

desde la clausura de lo irrepresentable. Por ello, exploramos diversos registros en los que funciona la noción de materialidad en el trabajo de Rancière, para detenernos en su comprensión de materia entendida como relación. La materialidad como relación, no como materia que se opone e impone a una forma sino como aquello que estructura un modo de darse. Desde esta comprensión, proponemos que es posible desplazar el análisis del paso de la comprensión de 'la imagen como representación' a 'la imagen como presencia' y proponer otro pasaje, una comprensión de 'la imagen en tanto trama'. Este sería, a nuestro entender, el aporte que haría al debate de las imágenes Jacques Rancière.

Con todo, y aunque sostenemos que la tesis fundamental de este trabajo la desarrollamos en el tercer capítulo, nos parece del todo pertinente explorar, en alguna de sus modalidades, el trabajo que realizan las imágenes. Por ello, el cuarto capítulo es un análisis dedicado a las reflexiones que Rancière elabora sobre las imágenes cinematográficas como lugar privilegiado para pensar la potencia de los intercambios y entrelazamientos desde los cuales él comprende las imágenes. El cine como una práctica de agenciamientos heterogéneos que no anula sus distancias, sino que se teje con ellas. El cine no como una categoría ejemplar, sino como caso de desplazamiento epistemológico –o transformación en el marco de comprensión–, como lugar donde explorar la textura del nudo que son las imágenes, como *topos* en donde coexisten diversas maneras de hacer y diversos registros de discurso para alterar un cuadro espacio-temporal e instalar otra escena de apariencia.

De modo que, en primer lugar, desarrollamos la posición metodológica desde donde Rancière se aproxima a las imágenes en movimiento, para luego centrarnos en su concepción de cine como arte contrariado. Su propuesta de comprender la imagen no solo como lo 'visible', sino como el dispositivo en que lo visible es captado, la imagen como trabajo, como práctica de ligar y desvincular, como operaciones complementarias y contradictorias que se dan al mismo tiempo. En particular, como práctica que es siempre la potencia de un vínculo por construir, la potencia del diálogo de elementos divergentes, de juegos internos que son una búsqueda de relación y de su anticipación. Por tanto, se trata de una búsqueda que orienta y que suspende. En este sentido, introducimos un análisis que Rancière realiza sobre el filme *Las imágenes del*

mundo y la inscripción de guerra de Harum Farocki, para sostener que su manera de abordar esta contrariedad no se reduce a la cuestión de la dialéctica de las imágenes. El cine es una fábula contrariada en tanto mantiene los elementos representativos, pero inserta consigo otros elementos que tienden a disolver el sentido y la expectativa puesta en la representación, cuenta una historia y la desvía.

A continuación nos focalizamos en el análisis de la ficción como método de producción de imágenes que no renuncian a su contrariedad, sino que no dejen de alimentarse de ella. La ficción entendida como un trabajo que opera disensos, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación, pero también como puesta en escena, como modo de presentación regulado de apariencias y formas que creen otros sentidos de lo común a través del montaje.

Por último, tomamos como caso la producción cinematográfica de Pedro Costa, para ver cómo produce sentido esta racionalidad de la ficción. La ficción como cuadro estratégico que visibilice que no existe un real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real. Una nueva forma de contar historias, que es antes que nada una manera de afectar con otros sentidos un universo de acciones y objetos cualesquiera.



Capítulo 1

regímenes de visibilidad

Restituimos a nuestro suelo silencioso e ingenuamente inmóvil sus rupturas, su inestabilidad, sus fallas; es él el que se inquieta de nuevo bajo nuestros pies.

Michel Foucault, *Les mots et les choses* (1968)

1. Régimen representacional

El presente capítulo tiene por objeto analizar qué quiere decir para Jacques Rancière que los principales discursos actuales sobre el arte y sus categorías seguirían operando con los esquemas perceptivos de la lógica de la representación, a pesar de las rupturas conceptuales, cognitivas y artísticas acaecidas desde el siglo XIX en adelante. Por lo tanto, se propone reconstruir la argumentación que elabora Rancière con vistas a valorar cuáles serían las implicancias de estos postulados en un análisis sobre las imágenes.

En primer lugar, examinamos la noción de régimen que él propone y su relación con la noción foucaultiana de *episteme*, para justificar desde dónde es posible articular un análisis sobre las imágenes que no sea desde el régimen de visibilidad en el que ha sido inscrito. En segundo lugar, realizamos un cuestionamiento de la métrica representacional según la cual la imagen está al servicio de una función discursiva, dispuesta para manifestar en lo sensible ideas y sentimientos. En tercer lugar, inquirimos en el hecho de que Rancière no abandona la representación, sino que se replantea su problemática en el régimen estético. Por tanto, realizamos un desarrollo detenido del paso del régimen representativo al régimen estético. Por contraituitivo que parezca, el análisis de este pasaje lo hacemos desde las reflexiones que Rancière tiene sobre la literatura, explorando las dimensiones que esta transformación implica en términos de quiebre de un orden y apertura a nuevas disposiciones, dando un marcado énfasis a que los cambios de *episteme* no refieren solo a cambios de contenidos sino a políticas del enunciado y maneras de distribuir las relaciones de lo decible, lo visible y lo pensable. De modo que es una reflexión sobre el descentramiento de determinadas condiciones de percepción de unas prácticas, un análisis de sus modalidades de cambio, de sus desplazamientos y de lo que él denomina el derrumbe de un sistema poético.

Desde esta apertura, que a nuestro entender crea Rancière, es posible reevaluar las condiciones del arte en general y de las imágenes en particular; a partir de

una concepción eventual de lo poético y lo político en cuanto interrupción de la distribución de una organización genérica de sentido.

Las reflexiones que realiza Jacques Rancière acerca de la representación no se inscriben en el complejo debate de lo que se ha venido a llamar ‘crisis de la representación’, cuya demanda fundamental es que la presencia ha sido pospuesta por la tradición en favor del sentido. Así como también habría que marcar una distancia de su planteo con la postura que, a su entender, ha hecho un uso inflacionista de lo que significa lo irrepresentable, puesto que a pesar de los intentos por separarse de esta tradición, se sigue operando con sus mismos principios y criterios. Por tanto, su propuesta será retornar sobre la ruptura del régimen de representación, volver a examinar qué nombramos cuando hablamos de representación y qué intentamos referir cuando decimos que ciertos acontecimientos son irrepresentables o inconmensurables.

En este sentido, podemos decir que su inquietud se sitúa en una problemática más amplia. Rancière sostiene que la estética tiene una larga historia de recusaciones, cuyo cuestionamiento en último término es el de su posibilidad. A pesar de la variación de las expectativas, la denuncia suele conducir, una y otra vez, a la afirmación de su acabamiento o, en una formulación más contemporánea, a una ‘anti-estética’¹⁰³, que sería el advenimiento de un arte que rompería con las ilusiones del vanguardismo. Aunque también existen opiniones como la que formula Peter Bürger, en su ensayo *Teoría de la vanguardia* (1974), según la cual el proyecto de la anti-estética es anterior, formaba parte y ya estaba en el centro de las rebeliones del Dadaísmo, el Constructivismo ruso y el Surrealismo francés; y que es lo que animaba las prácticas artísticas en 1913, las cuales precisamente surgen como contestación a la estética de la autonomía, intentando integrar el arte a la vida¹⁰⁴.

103 BÜRGER, Peter (1974). *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. [ed. castellano (2000). *Teoría de la vanguardia*, Jorge García, tr., Barcelona: Península]. FOSTER, Hal (ed.) (1998). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Nueva York : The New Press. SCHAEFFER, Jean-Marie (2000). *Adieu à l'esthétique*. Paris: PUF. [ed. castellano (2005). *Adiós a la estética*, Javier Hernández, tr., Madrid: Antonio Machado]. BADIOU, Alain (1998). *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Seuil. [ed. castellano (2009). *El pequeño manual de inestética*, G. Molina, L. Vogelfang, J.L. Caputo, M.G. Burello, tr., Buenos Aires: Prometeo].

104 Para un análisis más amplio de esta referencia, véase en AA.VV. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Fabián Chueca, Francisco López, Alfredo Brotons, tr., Madrid: Akal.

Sin embargo, lo relevante –antes que establecer el origen o el momento exacto en que se sitúa lo que se ha venido a llamar ‘anti-estética’– es sostener que, al menos, en los últimos veinte años se ha producido un giro. La opinión dominante no termina de denunciar lo que dicho en términos de la sospecha lyotardiana sería la complicidad ruinosa del arte con las utopías emancipatorias.

Si hasta hace veinte años la acusación era que la estética era un discurso mediante el cual la filosofía desviaba en provecho propio el sentido de las obras de arte, la denuncia actual es que la estética se ha vuelto un discurso perverso que impide el cara a cara con el acontecimiento incondicionado de la obra¹⁰⁵. En palabras de Rancière: “Desde hace tiempo se acusaba a la estética de ocultar la realidad social del arte bajo la afirmación de su autonomía. Ahora, se le acusa de reprimir la autonomía sometiendo las prácticas del arte a la especulación del discurso filosófico o a los sueños de la nueva sociedad”¹⁰⁶.

Desde nuestra perspectiva, el objetivo de Rancière no es dirigir una polémica, sino restablecer las condiciones de inteligibilidad de un debate, lo cual implica elaborar el sentido mismo de lo que el término estética designa –un canon de juicio sobre la obra de arte–. Por tanto, se trata de definir sus articulaciones en el régimen estético de las artes, los posibles que éstas determinan y sus modos de transformación. En este sentido, podemos decir que sus reflexiones se inscriben en la ampliación del espectro de lo que se ha comprendido por estética, para abordar problemas que van más allá de las prácticas artísticas, en clara resonancia con las problemáticas fundamentales pertenecientes a la arquitectura kantiana, y, más en extenso, a la apertura que introduce Kant con el paso de lo bello a lo sublime, acerca de los límites de la representación y la noción de irrepresentable. Nos parece que para Rancière la pregunta por lo sensible atañe precisamente a la potencia de pensar que habita lo sensible en su despliegue mismo; y a cómo cada desplazamiento en la percepción comporta nuevas formas de pensamiento.

El supuesto que sostiene su análisis es que a cada configuración epocal correspondería su propia verdad de lo sensible y su propio *pathos*. *Pathos* que operaría como interrupción de la lógica organizativa, expresando lo que

105 ME, pp.9-10.

106 “Le ressentiment anti-esthétique”.

no piensa, lo que se resiste a ser disciplinado y lo que posibilitaría nuevas configuraciones, distribuciones y aperturas ante la asignación de lugares impuesta por la racionalidad imperante. Esta comprensión lo lleva a afirmar que los discursos actuales sobre el arte y sus categorías seguirían operando con los esquemas perceptivos de la lógica de la representación, a pesar de las rupturas acaecidas desde el siglo XIX en adelante.

Desde esta perspectiva, Rancière señala que en la historia de la tradición occidental podemos distinguir tres grandes regímenes que corresponderían a tres modos de estructurar lo que puede ser percibido y pensado como arte: el régimen ético, el régimen representacional o poético y el régimen estético. Estos regímenes serían marcos de comprensión y formas de inscripción de sentido. Con Michel Foucault diríamos *epistemes* de la representación¹⁰⁷, esto es, un modo de conocer cuya configuración permite una aproximación determinada al mundo; una distribución: una estructura que organiza el saber. Rancière, en *Le partage du sensible* (2000), dirá: “[...] si nos apegamos a la analogía, podemos entenderla [a la estética] en un sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault– como el sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir”¹⁰⁸. El reparto –*partage*– en términos de una economía de lo sensible es siempre una disposición.

1.1. Regímenes del arte como paradigmas de inteligibilidad

¿Por qué recurrir a la noción de *episteme* foucaultiana? ¿Qué aporta la noción de *episteme* en la comprensión de los regímenes del arte propuestos por Rancière? A nuestro entender, dos son las razones fundamentales que justifican esta relación: Primero, no solo señalar la herencia de la cual Rancière es deudor, sino inscribir nuestra interpretación de su pensamiento, esto es, que la configuración de lo sensible está siempre marcada por una negatividad, la cual, a su vez, está signada por una confrontación con el poder que dispone las relaciones, con lo cual queda excluida toda visión voluntarista o constructivista

107 FOUCAULT, Michel (1966). *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard. [ed. castellano (2010). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Elsa Cecilia Frost, tr., Madrid: Siglo XXI].

108 Véase PS.

tanto del pensamiento como de la subjetividad¹⁰⁹.

La segunda razón que fundamenta esta filiación es que los momentos y movimientos estructurales que Rancière desarrolla bajo la idea de regímenes no deben ser entendidos como el análisis de ejemplos, sino de *episteme*. En este sentido, el concepto de *episteme* se diferencia de la idea de paradigma¹¹⁰ desde la significación que le había otorgado Thomas Kuhn en su libro *The Structure of Scientific Revolutions* (1962). Una *episteme*, en el decir foucaulteano, comporta las modalidades de un orden.

Michel Foucault, en su libro *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines* (1966), sostiene que son los códigos fundamentales de una cultura los que rigen tanto los esquemas perceptivos como los valores, son ellos quienes fijan un marco desde el cual vemos y dentro del cual nos identificamos. Este orden suele ser considerado como ‘suelo positivo’ –*sol positif*–. Son los códigos culturales los que ordenan nuestro mundo y nos modulan. Sobre ellos se ha construido el saber, sobre estos *a priori* históricos. Foucault afirma que “[...] existe en toda cultura, entre el uso de lo que pudiéramos llamar los códigos ordenadores y las reflexiones sobre orden, una experiencia desnuda del orden y sus modos de ser”¹¹¹. Es sobre esa experiencia que le interesa reflexionar, intentando poner en relieve las condiciones de posibilidad de esa *episteme*.

La tarea es la de un análisis que examine el modo de ser de las cosas y el orden del

109 Aunque a este respecto conviene señalar, que Rancière sostiene que si bien es importante mostrar que el orden de la policía se extiende más allá de sus instituciones y técnicas especializadas, es igualmente importante afirmar que ninguna cosa es en sí misma política por el mero hecho de que las relaciones de poder se ejercen. Esta apreciación se inscribe en la objeción que formula Rancière a la comprensión de política que desarrolla Foucault.

110 Recuperamos la amplia distinción que realiza AGAMBEN, Giorgio (2008). *Signatura rerum*. Turín: Bollad Boringhieri. [ed. castellano (2010). *Signatura rerum, sobre el método*, Flavia Cosla y Mercedes Ruviluso, tr., Barcelona: Anagrama]. Aunque como señala el mismo Rancière, Agamben realiza esta recuperación con otros fines. Rancière dirá que el intento de Agamben se inscribe en un proyecto más amplio de aproximar la comprensión de la biopolítica y el biopoder foucaultianas a la de los “modos de vida”, más cerca de las preocupaciones de Hannah Arendt y Martin Heidegger. Para esta distinción, léase también DELEUZE, Gilles (1986). *Foucault*. Paris: Les Editions de Minuit. [ed. castellano (2010). *Foucault*, José Vázquez Pérez, tr., Barcelona: Paidós].

111 *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, p.6.

reparto que las ofrece al saber. Lo que le interesa es cómo las configuraciones y el modo en que las cosas aparecen definen determinado sistema. En este sentido, su interés es el de pensar los umbrales en que las configuraciones cambian y cómo se desgarran las cosas de su orden para generar una nueva disposición¹¹². En este caso, el umbral específico sobre el cual se detiene es en cierta regularidad que él identifica a lo largo de la época clásica entre la teoría de la representación y la del lenguaje y cómo ésta se ve trastocada a partir del siglo XIX, donde la teoría de la representación ya no puede ser considerada el fundamento general de todos los órdenes posibles, así como “[...] el lenguaje, también se desvanece como enlace indispensable entre la representación y los seres”¹¹³.

Su método –que hereda de Nietzsche– es el de la arqueología, esto es, no una comprensión de la historia tal y como venía siendo entendida, como búsqueda de equilibrios estables, capas sedimentarias y sucesiones lineales, sino como “despojamiento de profundidades”¹¹⁴, el análisis de rupturas específicas que no intenta dar una unidad o una continuidad que atraviese acontecimientos tan dispares, sino prestar atención a las incidencias de las interrupciones, “[...] el problema no es ya de la tradición y del rastro, sino del recorte y del límite”¹¹⁵. Se trata de poner en debate el terreno inestable sobre el que se construye nuestro saber; de poner en evidencia que ese ‘suelo positivo’, que se predica como fundamento es en realidad un suelo hecho de rupturas, inestabilidades y fallas: “[...] es él el que se inquieta de nuevo bajo nuestros pies”¹¹⁶.

Foucault expone la fisura de la representación en tanto fundamento general del pensamiento a través de un análisis de la célebre pintura “Las Meninas” de Diego Velázquez (1656). Para él esta obra hace patente que la representación jamás puede estar presente sin residuos. En este estudio Foucault también introduce la reflexión, que luego desarrollará más ampliamente en el apartado “Las signaturas” –donde examina la semejanza que para él delinea la *episteme*

112 A este respecto véase también Georges Canguilhem, desplazamientos y transformaciones de los conceptos; Gastón Bachelard, actos y umbrales epistemológicos.

113 *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, p.8.

114 FOUCAULT, Michel (1969). *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard. [ed. castellano (1979). *La arqueología del saber*, Aurelio Garzón, tr., México: Siglo XXI], p.5.

115 *Ibid.*, p.7.

116 Véase *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*.

del siglo XVI—, que en todo sistema hay aberturas. Es debido a estas aberturas que los sistemas siempre corren el riesgo de escaparse a sí mismos.

Si bien Foucault no se hace cargo de explicar qué es lo que, a su entender, marcaría el paso de una *episteme*¹¹⁷ a otra o de qué manera toman forma, sí deja bastante claro, primero, que no estamos sujetos a un determinismo histórico del cual no podemos escapar; y, segundo, que no se trata de etapas o estadios al modo de bloques históricos, sino que la organización del saber es construida sobre una serie de momentos estructurales, que son habitados por desplazamientos, en los cuales pervive, a modo de germen, la incertidumbre y la fragilidad.

A comienzo de los años '80, Foucault escribe para el *Dictionnaire des philosophes*¹¹⁸ una nota consagrada a sí mismo, bajo el seudónimo de Maurice Florence, comienza así: “Si Foucault puede inscribirse en la tradición filosófica, sería en la tradición crítica de Kant, en la que su proyecto podría llamarse una Historia crítica del pensamiento”¹¹⁹. Luego añade que no se refiere a un análisis de los errores que se detectan, sino que es un desciframiento de las condiciones o mecanismos de su formación. Un estudio de los modos en que se articulan los discursos. En este sentido, si bien hasta donde sabemos no es éste el proyecto de Rancière, sí lo es el análisis de las condiciones de transformación más allá de lo decretado por el discurso canónico.

Los planteos aquí expuestos no pueden ser comprendidos en su amplitud, ni

117 En *L'archéologie du savoir*, Foucault una vez más insiste en que el concepto de *episteme* no se trata de individualizar una estructura del pensamiento que le impone a los sujetos normas y postulados comunes. *Episteme* es, más bien, “el conjunto de las relaciones que pueden unir, en una época determinada, las prácticas discursivas que dan lugar a las figuras epistemológicas”, p.250.

118 Foucault, en HUISMAN, Denis. (ed.) (1984), *Dictionnaire des philosophes*, Paris: P.U.F, t. I, pp. 942-944.

119 “Si Foucault s’inscrit bien dans la tradition philosophique, c’est dans la tradition critique qui est celle de Kant et l’on pourrait * nommer son entreprise Histoire critique de la pensée. Par là il ne faudrait pas entendre une histoire des idées qui serait en même temps une analyse des erreurs qu’on pourrait après coup mesurer ; ou un déchiffrement des méconnaissances auxquelles elles sont liées et dont pourrait dépendre ce que nous pensons aujourd’hui. * Ce passage encre crochets est de F. Ewald.” Foucault, en *Dictionnaire des philosophes*, pp. 942-944.

en la potencia que ellos comportan para el pensamiento de Rancière, si solo son leídos desde *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, sino que han de ser analizados en conjunto con *L'archéologie du savoir* (1969) y *Surveiller et Punir: Naissance de la prison* (1975). El mismo Foucault se crítica a sí mismo en *La inquietud por la verdad, escritos sobre la sexualidad y el sujeto* (2014)¹²⁰, por no considerar las relaciones de poder; y sostiene que es la obra con la que está menos satisfecho. Rancière declara¹²¹ no haber entendido lo que quería hacer Foucault cuando leyó *Les mots et les choses*, es solo al integrar *Surveiller et Punir* que su lectura adquirió sentido.

El mismo Rancière¹²² reconoce que su método se asemeja al de Michel Foucault. Rancière dice que Foucault le influenció, sobre todo a partir de su noción de 'arqueología', entendida como la voluntad de pensar las condiciones de posibilidad de una forma enunciativa o la constitución de un objeto. No por ello no es enfático en señalar su distancia respecto de él –su crítica se dirige principalmente al concepto de política y biopolítica¹²³; como también que la subjetivación política sea de un sujeto que se ocupa de sí y no sea colectiva¹²⁴. Podríamos decir que comparte su método pero no su paradigma de interpretación.

Rancière siguió alguno de los cursos que dio Michel Foucault en el *Collège de France*, en el período de los años setenta¹²⁵. La relación directa que Rancière tuvo con Foucault se remite a una entrevista que le hizo "*Pouvoirs et stratégies*", publicada en el número 4 de la revista *Les Revoltes Logiques* (1977) y luego, para la publicación de un número especial de la misma revista, *Les lauriers*

120 FOUCAULT, Michel [1994] (2014). *La inquietud por la verdad, escritos sobre la sexualidad y el sujeto*, Horacio Pons, tr., Buenos Aires: Siglo XXI. Este libro está conformado por una recopilación de 10 textos, hasta ahora inéditos en castellano o de difícil acceso, son entrevistas o conversaciones, la más antigua data de 1978.

121 MDI, p.72.

122 Ibid.

123 Análisis de esta crítica en: MEY, Adeena (2013). "Rancière as Foucauldian? On the Distribution of the Sensible and New Forms of Subjectivities" en: AAVV, (2013). *Foucault, Biopolitics, and Governmentality*, edited by Jakob Nilsson & Sven-Olov Wallenstein, Södertörn philosophical Studies 14.

124 Véase ETPPGF.

125 Véase MDI.

de *mai* ou *Les chemins du pouvoir* (1968-1978). Rancière se refiere a la filosofía foucaultiana¹²⁶ –sin citarlo necesariamente– en un artículo publicado en el número 369 de la revista *Critique*, en febrero de 1978, “La pensée d’ailleurs” y luego en diversas entrevistas.

Llegados hasta este punto, es legítimo insistir en preguntarse ¿por qué acudir a una relación que se presenta tan problemática en circunstancias que el concepto de régimen, tal y como lo plantea Rancière, puede sostenerse por sí mismo, sin recurrir a otros aparatos teóricos? Aun cuando la interrogante pueda ser oportuna, nos parece que los conceptos de ‘arqueología’, ‘*episteme*’ y ‘dispositivo’, conducen a otra comprensión del pensamiento y de su ejercicio, para poder entenderlo no solo como procedimientos del discurso, sino también en su proceder de escenas. De momento solo enunciamos este último aspecto: el rol que juega el concepto de escena, que ya ha sido referido en la introducción de este trabajo, será abordado ampliamente en el siguiente capítulo.

1.2. La representación en el régimen representacional

En *Dits et écrits* (1994) Foucault sostiene que los cambios de *epistemes* no refieren solo a cambios de contenido –en el decir de Kuhn, refutación de antiguos errores, descubrimiento de nuevas verdades–, ni tampoco de una mera alteración de la forma teórica en tanto renovación del paradigma. Lo que está en cuestión es lo que gobierna –*régit*– los enunciados y el modo en que se gobiernan –*régissent*– los unos a los otros. En suma, un problema de régimen –*régime*–, de política del enunciado¹²⁷.

Con Rancière diríamos, son los regímenes los que estructuran y configuran los modos en que se distribuye el saber –formas *a priori* históricas que determinan lo que se da a sentir–, recortes que definen lugares y partes que supuestamente cada uno debiera ocupar, es lo que podemos identificar en Rancière como una estética primera –*partage*–, y es a partir de ella que podemos plantear la cuestión de las prácticas artísticas como maneras de hacer, de ser y formas de visibilidad.

126 Según su propio decir *Ibid.*, p.74.

127 FOUCAULT, Michel (1994). *Dits et écrits, (1954-1988)*, tome II : 1976-1988, Édition publiée sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris: Gallimard.

A nuestro entender, Rancière no abandona el problema de la representación. Incluso plantear una sustracción del pensamiento de las imágenes del régimen de representación no implica dar la espalda a la cuestión de la representación, sino replantearse dicha problemática en el régimen estético. Por tanto, una distinción inicial que no se ha de perder de vista en el transcurso de esta investigación es que una cosa es lo que Rancière entiende por régimen de representación; y, otra, lo que entiende por representación. Diríamos que la ‘representación’ sería entendida como *praxis* del pensamiento; y el ‘régimen de representación’ como régimen de pensamiento. En *Le destin des images*¹²⁸ (2003) Rancière enuncia su interés por pensar el nudo de las imágenes, las palabras y la representación. En otro momento afirma que no existe verdadera ruptura postmoderna. Él está especialmente interesado en cómo se entremezclan los nuevos territorios con los antiguos, cuáles son esos diálogos, cómo se dan esas mutaciones de formas de experiencia sensible, maneras de percibir y de ser afectado. No se trata de un proceso que clausure lo antiguo, sino que asuma otra relación con el pasado. Por tanto, a su entender, la comprensión del momento actual del arte no pasa por la oposición entre representación e irrepresentable, sino entre regímenes de historicidad¹²⁹.

En vistas a fortalecer esta hipótesis, nos proponemos reconstruir el argumento de lo que Rancière entiende por régimen de representación. Existe un planteo inicial que repite con insistencia en distintos momentos de su reflexión: el régimen representativo antes que un procedimiento del arte es la configuración de una idea de pensamiento. En el caso del régimen representativo es la idea del pensamiento como acción que se impone a una materia pasiva¹³⁰. Dicho en otros términos, la posibilidad en sentido poético es la facultad de actualizar una forma universal. Por tanto, cuando hablamos de la representación como régimen de pensamiento, de lo que estamos hablando es de una racionalidad que marca los criterios de identificación de lo que ha de ser comprendido como arte y lo que no.

Representar en el régimen de representación consiste en la acción de presentación poética, esto es, ligar sucesos para crear una fábula. Esta es

128 Véase DI.

129 PS, p.28.

130 IE, p.3.

la *praxis* requerida por este régimen de pensamiento, en donde los modos de presentación han de poder ajustarse a unos parámetros que le permitan acercarse más a lo universal, poder actualizar su forma. Por tanto, las nociones que organizan y regulan lo que puede ser considerado como arte en el régimen representativo es la pareja *poiesis/mimesis*. Estos son los criterios que demarcan cómo ha de ser construida una fábula si se quiere que la composición poética resulte bien. La posibilidad es la pericia en sentido aristotélico¹³¹.

Entre las diversas maneras de hacer, este régimen distingue una en particular, a saber, el de la *mimesis*, no como principio normativo que somete a la semejanza, ni a la verificación, sino como principio de agenciamiento y disposición de las acciones: imitar no es proponer señuelos, es elaborar estructuras inteligibles. En este sentido, no tiene cuentas que rendir sobre la verdad, porque su principio es el de construir ficciones¹³². La *mimesis*¹³³ es ante todo un principio pragmático de diferenciación. Distingue las maneras de hacer del arte –*poiesis*– de las otras maneras de hacer que no son artísticas. Es el establecimiento de un límite.

El régimen de representación da a la imitación su espacio específico, instaurando una relación de correspondencia entre lo decible y lo visible, correspondencia imposible en la comprensión de *mimesis* de Platón. Este régimen de pensamiento, al establecer la *mimesis* como principio de delimitación –e inclusión al mismo tiempo– cambia la función del modelo, dando a la *mimesis* su espacio propio que es el de disponer las acciones, es el pliegue de las distribuciones de la *poiesis*, proyectándose en la idea de trama propuesta por Aristóteles.

Es la *mimesis* la que circunscribe un orden; la que regula la jerarquía de géneros y temas; la que privilegia la acción dramática y define, por consiguiente, maneras de hacer bien. Lógica que estaría en íntima conexión con la comprensión de comunidad y con la jerarquía global de las ocupaciones políticas y sociales.

El régimen poético –o de la representación– se organiza y depende estructuralmente desde tres ejes de relaciones:

131 ARISTÓTELES (1974). *La Poética*. Madrid: Gredos.

132 PS, p. 44.

133 Es esta desvinculación con la expectativa de verdad sobre sus creaciones la que la distingue del régimen ético.

En primer lugar, un eje de relaciones entre lo decible y lo visible. En el régimen de representación la palabra tiene la función de ordenar lo visible, esto es, tornar imaginable lo que no existe espacio-temporalmente, expresando lo que está oculto. Esta es una regla básica de distancia con la que opera la representación. La palabra hace ver siguiendo un régimen de doble moderación. Funde dos operaciones: la manifestación y la sustitución. Rancière lo expresa en los siguientes términos¹³⁴,

“El orden de la representación esencialmente quiere decir dos cosas: en primer lugar, cierto orden de las relaciones entre lo decible y lo visible. En este orden, la esencia de la palabra es hacer ver. Pero lo hace siguiendo un régimen de doble moderación. Por un lado, la función de manifestación visible retiene el poder de la palabra. Ésta manifiesta sentimientos y voluntades en lugar de hablar por sí misma, como la palabra de Tiresias –e igualmente la de Esquilo o Sófocles–, al modo del oráculo o del enigma. Por otro lado, retiene la potencia de lo visible mismo. La palabra instituye cierta visibilidad. Manifiesta lo que está oculto en las almas, relata y describe lo que está lejos de los ojos. Pero, de ese modo, retiene eso visible que manifiesta bajo su mandato. La palabra le prohíbe al alma mostrar por ella misma, mostrar lo que prescinde de palabras, el horror de los ojos reventados”¹³⁵.

Por tanto, es la palabra la que tiene el hacer ver; la que designa y convoca lo ausente. A su vez ese hacer-ver funciona por medio de su propio fracaso: hace ver sin dejar ver. Hay un visible que no puede ser demasiado visible. Para que esto sea posible, ha de estar regido por la palabra. Ésta, orgánicamente debe alcanzar una armonía entre sus elementos, ha de ser capaz de regular la relación entre lo que se da a ver y lo que queda oculto, la distancia y la proximidad. Así, si retomamos las dos operaciones por las cuales antes hemos dicho que funciona la palabra, la sustitución tendría la función de acercar, ‘poner ante los ojos’ lo que está alejado en el espacio o en el tiempo; y la manifestación, justamente, pondría de manifiesto –sin develar completamente– lo que está oculto a la mirada. Para mostrar las fisuras de este orden representativo y la emergencia subterránea de otra identificación del arte, Rancière recurre a los problemas que encuentra Corneille¹³⁶ en la composición de su *Edipo*, ya que considera que el *Edipo* de

134 Este argumento está desarrollado ampliamente por Rancière, principalmente en: IE; PS; DI.

135 IE, p.33.

136 Jean-Pierre Corneille (1606) considerado uno de los mejores dramaturgos franceses del siglo XVII. Rancière se refiere a su obra *Edipo* de 1659, encargo que recibe Corneille de escribir una tragedia para las fiestas de carnaval.

Sófocles se revela irrepresentable en la escena francesa, fundamentalmente porque es una imposición brutal de algo que debiera ser develado poco a poco, como lo era en la acción trágica. En definitiva, porque es algo que excede la sumisión de lo visible a ese hacer-ver de la palabra¹³⁷.

En segundo lugar, un eje de relaciones entre saber y no-saber, entre actuar y padecer. La representación implica un orden en el despliegue de las significaciones, un orden que disponga de una determinada manera las acciones, un esquema que las encadene causalmente. Una función dirigente y, otra, puesta a su servicio, a favor de la inteligibilidad. Este régimen es heredero de la *Poética* de Aristóteles, cuya lógica es la del privilegio de la acción trágica y el privilegio de la palabra por sobre la acción. El relato es el que sostiene el hilo de la historia. Es el relato el que organiza una cierta contención de lo visible. No obstante, al mismo tiempo que las significaciones se despliegan ordenadamente, existe una tensión entre lo que se comprende y se interrumpe sorpresivamente, conforme a una revelación progresiva. Por tanto, se trata de un reglaje de las relaciones entre los efectos de saber y efectos de *pathos*. Un régimen de racionalidad propio de la ficción, que es delimitado por una serie de juegos de proporciones que fijan claramente los hechos que pertenecen a la razón de las ficciones, de los que pertenecen a la vida. Se trata de articular parámetros que distinguan las ficciones de los hechos reales de la experiencia, permitiendo juzgar a los productos del arte de acuerdo a una serie de reglas internas a su composición. En palabras de Rancière:

“El drama dice Aristóteles, es disposición de acciones. En la base del drama hay personajes que persiguen ciertas metas en condiciones de ignorancia parcial, que van a resolverse en el transcurso de la acción. Lo que queda así excluido es lo que hace al fondo mismo de la hazaña edípica, el *pathos* del saber: el ensañamiento maniaco en saber lo que más vale no saber, el furor que impide escuchar, el rechazo a reconocer la verdad en la forma en que se presenta, la catástrofe del saber insoportable, del saber que obliga a apartarse del mundo de lo visible. De este *pathos* está hecha la tragedia de Sófocles. *Pathos* que Aristóteles ya no entiende más y que expulsa detrás de la teoría de la acción dramática que hace advenir el saber según la ingeniosa maquinaria de la peripecia y el reconocimiento. Es éste, finalmente, lo que hace de Edipo, en la era clásica, un héroe imposible, salvo correcciones radicales. Imposible no porque mate a su padre y se acueste con su madre, sino por la manera en que se

137 Véase IE.

entera, por la identidad que él mismo encarna en ese aprendizaje, la identidad trágica del saber y del no-saber, de la acción voluntaria y del *pathos* sufrido¹³⁸.

Este *pathos* del saber es lo que caracteriza el universo ético de la tragedia, y es precisamente de este universo del que Aristóteles intentaba liberarla. Para Rancière, este es el corazón de la constitución del régimen representativo: transferir el *pathos* ético del saber a una relación reglada entre una *poiesis* y una *aisthesis*, entre unas maneras de hacer y una economía de los afectos¹³⁹.

Este intento aristotélico es un propósito imposible, porque existe siempre un exceso de saber que contraría el orden de las significaciones. Más adelante volveremos sobre este aspecto. En tercer lugar, un eje de relaciones entre la cuestión empírica del pueblo y la de la 'lógica autónoma de la representación'. En donde la cuestión empírica del pueblo hace referencia al límite que define la representación, con determinadas reglas de la realidad. Este asunto ya se anticipaba en el eje anterior, al introducir el lugar que vendría a ocupar la ficción. Los seres de la representación son ficticios y está claramente delimitado que están fuera de todo juicio de realidad. Justamente por ello, no puede demandárseles coherencia con algún principio de verdad, como era el caso de la *mimesis* platónica. Esos seres ficticios son seres de semejanzas puestos para compartir sus pensamientos y afectos. Así, las acciones representadas funcionan como fronteras de paso para la identificación por parte del espectador, pero también de distancia. Por ello, al entender de Rancière, el régimen de representación elige al teatro como su lugar, como espacio dedicado a la presencia, pero a una presencia sujeta a la contención de lo visible por lo decible y al ordenamiento de significaciones que permite la acción.

De este modo, el régimen representativo determina los principios y las condiciones de producción y receptividad. De acuerdo con este sistema de relaciones, define los fundamentos de su orden, sometiendo las semejanzas a esta triple limitación: un modelo de visibilidad de la palabra; un reglaje de las relaciones entre efectos de saber y efectos de *pathos*; y un régimen de racionalidad propio de la ficción.

138 IE, p.34.

139 DI, p.120.

A ojos de Rancière, es importante detenerse en esta triple imbricación, porque es este nudo el que se ha de desenmarañar si se quiere pensar las condiciones del actual régimen de racionalidad e identificación del arte. A nuestro entender, es importante esta detención con vistas a comprender las condiciones actuales de pensatividad¹⁴⁰ de las imágenes, que se resisten a ser identificada en alguno de los paradigmas precedentes –o actuales– que dicen relación con su comprensión como expresión, representación o presencia.

Lo característico del régimen representativo del arte será el primado de lo narrativo sobre lo descriptivo; de las jerarquías de temas; el encadenamiento racional de la historia; el arte como identificación de la vida en comunidad; la pretensión de una clara distinción entre la realidad y la ficción; la historia concebida como una sucesión empírica de acontecimientos; emancipación de las imágenes del juicio sobre la validez, poniendo en su lugar el principio de imitación; imposición de una forma sobre una materia con el objeto de constituir una apariencia verosímil; sistema de criterios que determinan la manera en que un artesano puede coincidir con una capacidad de artista. Es a partir de estas funciones que se articula una narrativa, disponiendo acciones que tienden a su resolución.

En los análisis contemporáneos, el problema de la representación, suele ser asociado a la dependencia mimética concebida en clave de producción de semejanzas o desde un modelo de figuración. Potencia como síntesis formal de un objeto representado, afianzada en la intersección de la mirada con el paisaje, del afuera y el adentro, de la fuerza del sujeto y la obertura al mundo como representación. El giro que, a nuestro entender, estaría proponiendo Rancière en su abordaje, es que la representación cambia de estatuto y no puede ser comprendida en la actualidad si ella no es abordada desde ese dinamismo. Una cosa es que en el régimen de representación, la representación fuese la *praxis* que funcionaba como reglaje o legislación que organiza el mundo. Pero ello no implica necesariamente que el derrumbe de ese sistema no deje residuos que abran otros lugares para la re-modulación de su *praxis*. Diríamos, así como en un momento se desvinculó del juicio sobre la validez –paso del régimen ético al régimen representativo–, queda por ver cuál es su estatuto cuando se desvincula del sistema de reglas que la sujeta –

140 Concepto que utiliza Rancière y que desarrollamos en un apartado del tercer capítulo de esta tesis.

paso del régimen representativo al régimen estético. No se trataría de una reducción a un sistema particular de operaciones o de técnicas, sino a las articulaciones que permiten o imposibilitan esas reglas u operaciones.

1.3. 'Revolución silenciosa' o desplazamientos de un régimen de inteligibilidad

La problemática de la representación es analizada por Rancière desde diversas perspectivas. Nos parecen especialmente relevante sus aportaciones desde las reflexiones que realiza sobre la literatura, principalmente en vistas a las consideraciones que más tarde hará acerca del cine, y a su examen crítico respecto a cómo el discurso absolutizador del arte se desentiende del hecho de que las prácticas del arte son definidas por los discursos que delimitan las condiciones de su percepción en tanto tales. A él le interesa detener ahí su mirada: en la configuración de esa relación recíproca. Por tanto, no se trata solo de una concepción diferente del pensamiento y de la materia, sino también del lenguaje que es el lugar de esa relación.

En *La parole mutte. Essai sur les contradictions de la littérature* (1998), que, como su nombre indica, es un ensayo sobre las contradicciones de la literatura, en el que recupera la pregunta planteada por Jean Paul Sartre sobre qué es la literatura y la pertinencia misma de esta pregunta. Antes que ser una búsqueda de definición, él se ubica en una oscilación para poner en relieve acontecimientos y retraimientos de una revolución que se fue produciendo solapadamente, hasta destruir el sistema normativo de las Bellas Artes. Es una reflexión sobre el descentramiento de determinadas condiciones de percepción de unas prácticas; un análisis de sus modalidades de cambio, de sus deslizamientos y, de lo que él denomina, el derrumbe de un sistema poético.

Nos interesa detenernos en este análisis con vistas a reubicar la problemática de la representación como horizonte principal, pero también con una perspectiva más específica, a saber, dilatar la mirada sobre cómo comienzan a esbozarse tímidamente las fisuras de esta *episteme*. Por tanto, este camino *—οδός οδος¹⁴¹—*

141 No como herramienta sino aproximación marcada por el darse. No como un concepto que será aplicado a un objeto. Si se quiere desde la filiación posible de establecer con la comprensión adorniana del método.

estético-genealógico debe ser entendido desde ahí. Pensamos que la repetición y el tartamudeo son propios de la práctica filosófica de Rancière, tanto como ejercicio de asistematicidad como de su militancia en volver a comenzar, vez tras vez, el abordaje de las problemáticas. Nosotros leemos como aplazamiento procesual que hace figura con su objeto de estudio, en cuyo aplazamiento –o diferir– se aplaza también todo intento de identificación de un concepto que se cierre sobre sí.

Rancière sostiene que cuatro grandes principios animaban la poética de la representación: el principio de la ficción; el de genericidad; el de decoro; y el de actualidad.

La esencia del poema es una imitación, esto es, una representación de acciones. En este sentido el poema no es un modo del lenguaje, sino una historia. Es justamente este aspecto el que hace posible la indistinción de las artes, todas cuentan una historia. El poema es fundamentalmente una idea ficcionada. Este principio presupone un espacio-tiempo específico en el que la ficción se reconoce como tal. *El Quijote* supondría una inflexión de esta concepción de la ficción, en cuanto se niega a reconocer un espacio-tiempo específico, expresando la fisura del estatuto de este modo de ficción.

Este principio de la ficción está sujeto a otro, que es el de genericidad. La historia no puede ser cualquier historia, sino que tiene que ser una que se ajuste a un género. Tampoco a cualquier género, sino a uno definido, cuya definición no viene dada por un conjunto de reglas formales, sino por la naturaleza de lo que representa. El lugar que ocupe en la escala de valores la naturaleza o tema representado marcará su jerarquía en la modalidad de elogio o reprobación –sobre todo en la posición social de los personajes en cuestión y la naturaleza de las actividades en que estén involucrados.

El principio de genericidad implica, a su vez, otro principio que Rancière denomina principio del decoro, que define la adecuación a una naturaleza. Así, quien escoja representar a reyes en vez de pastores debe escoger un género adecuado a su naturaleza. Los pastores deben comportarse como se espera que lo hagan los pastores, esto será lo que marcará el tono del discurso. Es la relación entre el estilo y el tema. Por tanto, se trata de un principio de idoneidad en un sentido social. Rancière dirá que “[...] el edificio de la representación es un edificio jerarquizado en el cual el lenguaje debe someterse a la ficción, el

género al tema y el estilo a los personajes y situaciones representadas”¹⁴².

Esta relación dependería de un cuarto principio que es el de actualidad, que alude a la primacía de lo oral por sobre lo escrito. Es el ideal de la performatividad de la palabra: la palabra como acto. Por tanto, existe una equivalencia entre “[...] el acto de representar y la afirmación de la palabra como acto”. Es un sistema que funciona por medio de una doble economía, la de la ficción y la de la palabra. El sistema de ficción poética depende del ideal de una palabra eficaz; y el ideal de palabra eficaz remite a un arte que es una manera de vivir, una manera de tratar los asuntos humanos y divinos: la retórica.¹⁴³

Subyace a este régimen el gobierno o tutelaje de una idea sobre los aspectos materiales, de un tema sobre el decoro de las palabras y las imágenes. La racionalidad de una idea que se impone y organiza una materia pasiva. Se trata de hechos que deben ajustarse a principios de encadenamiento. Por consiguiente, el sistema de este régimen implicará un desequilibrio entre el potencial material de las palabras y el lugar de la potencia intelectual de las ideas.

El decaimiento e inversión de estos cuatro principios que estructuran el sistema representativo sería el que daría cuenta del paso de la representación a la expresión. A la idea de poesía-ficción se opone la de la poesía como modo propio del lenguaje, oponiendo la indiferencia de la forma con respecto su contenido. Rancière dirá:

“La nueva poesía, la poesía expresiva, está hecha de frases y de imágenes, de frases-imágenes que valen por sí mismas como manifestaciones de poeticidad, que reivindican para la poesía una relación inmediata de expresión, semejante a la que se plantea entre la imagen esculpida de un capitel, la unidad arquitectural de la catedral y el principio unificador de la fe divina y colectiva”¹⁴⁴.

Se trata de un cambio de universo de sentido, el cual puede traducirse para él como la inversión de los cuatro principios que estructuran el sistema representativo, oponiendo al primado de la ficción el del lenguaje; al género, el principio antigenérico; al del decoro, la indiferencia del estilo; y al de la performatividad de la palabra, se opone el modelo de la escritura.

142 PM, p.35.

143 Ibid., pp.29-38.

144 Ibid., p.39.

Estos principios serían los que definirían la nueva poética. Si los dos grandes criterios en uso en el orden representativo eran la armonía de las proporciones –congruencias entre las partes y el todo– y la expresividad –relación entre una forma visible y un carácter, ya sea una identidad, sentimiento o pensamiento–, según la cual la naturaleza productiva y la sensible se fusionaban en una sola, trazadas por una relación de necesidad y moderación mutua, en el nuevo régimen poético lo que acontece es una pérdida de las proporciones.

En este sentido, contrario a lo que se ha sostenido, Rancière identifica los antecedentes de esta ruptura con el realismo literario. El quiebre con el régimen de representación no se expresaría en el paso del realismo a la pintura no-figurativa, sino que el realismo ya significaría una distancia con este régimen, en cuanto es la revocación de sus jerarquías, todo es igualmente representable, lo cual significaría la ruina de este sistema. Con ello comenzaría a emerger un nuevo visible, que precisamente no hace visible. En consecuencia, deja de identificar a la palabra con aquello que hace ver, permitiéndole a la palabra expresar su propia opacidad¹⁴⁵.

Contra toda perspectiva habitual, Rancière pone en el centro de la emergencia de la revolución que da ocasión al régimen estético del arte al realismo literario. Si bien sus reflexiones pasan necesariamente por el examen de los planteos tradicionales de Kant, Hegel, Schiller y Schelling –en lo que refiere a la indiferenciación esencial que define el arte como la simultaneidad de procesos conscientes e inconscientes¹⁴⁶–, para él, lo que subvierte el orden de la jerarquía representativa y abre el espacio a un nuevo concepto, que es el de arte –en cuanto voz singular, emancipada de toda regla y que desvincula el proceso creativo de la sujeción entre forma y contenido– es el realismo literario. Contrario a cómo ha sido definido, el realismo no es el testimonio máximo de la representación figurativa, sino que es una transformación radical de las condiciones de producción. Para los escritores del siglo XIX no existe tema u objeto privilegiado, como tampoco la definición de un proceder determinado a un tipo de práctica específica. Es un desborde de las convenciones. El ‘todo habla’ es la abolición de cualquier normatividad que regule su estatuto.

145 DI, p.115.

146 ME, p.19.

Así, desde su surgimiento queda marcado por una controversia inderogable: lo que hace posible el arte es, a la vez, su principal problema, porque el mismo desplazamiento que le otorga su condición de posibilidad –aquel que hace posible su autonomía y singularidad–, al mismo tiempo, destruye todo criterio posible de singularidad. La autonomía del arte se funda en una paradoja de la que no puede escapar.

A nuestro entender, esta es la razón por la cual a Rancière le interesa re-problematizar la cuestión del realismo literario. No se trata de una reivindicación histórica para una periodización del arte, sino la de una comprensión estructural que modifica nuestra relación con el presente. Es esta escena de enunciación la que le permite argumentar, por una parte, que los discursos contemporáneos que persisten en anunciar la imposibilidad del arte son fruto de la añoranza de un paraíso perdido que nunca existió; y, por otra, que toda reflexión sobre las prácticas artísticas en el régimen estético del arte no pueden dejar de ser abordadas desde esta paradoja incancelable.

Nos parece importante enfatizar el carácter “silencioso”¹⁴⁷ de estos desplazamientos, de ahí nuestra insistencia en la filiación del concepto de *régime* con el de *episteme*, ya que entendemos que la propuesta de Rancière es la de un salto cualitativo más que cuantitativo, lo que hace es indicar un movimiento tendencial. Por tanto, no quiere decir que los otros regímenes dejen de pervivir en el actual, sino que las significaciones que comienzan a emerger han de asumir su propia pregnancia.

1.4. La suspensión como condición estructural del régimen estético

Hemos mencionado, de modo muy superficial, las razones que conducen a Rancière a sostener que el realismo literario antes que ser la expresión máxima de la representación, es la abolición del principio normativo que repartía el lugar y los medios a cada práctica del arte. El realismo literario es la ruptura con un régimen de encadenamiento causal y es la construcción de una superficie común; es el lugar sin contornos en donde se expresan las

147 Es interesante que Rancière utilice este concepto en este contexto, dado el lugar especial que tiene en su pensamiento el concepto de ruido. Volveremos sobre esta cuestión, pero de momento nos contentamos con situarla.

potencias sedimentadas en su propio espesor.

Para Rancière el realismo literario es un conjunto de prácticas que marcarán el paso de la poética de la representación a una de la expresión. Si el estilo era una poética normativa que decía cómo debían hacerse los poemas, en el realismo será la disolución de todo orden; si la traducción poética de las artes en el régimen representativo era la equivalencia de los diferentes modos del mismo acto de representar, en adelante cada arte es un lenguaje específico, una manera propia de combinar los valores de expresión del sonido, del signo y de la forma¹⁴⁸. A Rancière le interesa profundizar en la hermenéutica de esta poeticidad, en su calidad de materia resistente a la significación que proporciona. Pero, a la vez, de entrada se aproxima desde la tensión fundamental que para él articula el paradigma moderno, esta es, que por un lado, existe una indiferencia de la forma respecto a su contenido; y, por otro, la necesidad de que la literatura sea una expresión de la sociedad. La literatura como expresión de un genio individual y la literatura como expresión de un pueblo, como surgimiento de una civilización. “[...] Lo que reemplaza esta relación entre el saber sobre la fabricación y la norma del gusto es la analogía entre el espíritu, lenguaje y sociedad”¹⁴⁹.

Para abordar esta tensión, realiza un cuidadoso análisis de algunas de sus formas en textos de Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé y Marcel Proust, a fin de aproximarse a la literatura como contradicción entre dos escrituras que la conforman. Por una parte, como poética histórica que expresa el estado de las cosas, del lenguaje y de las costumbres de las que nace; y por otra, como potencia poética de la obra autónoma respecto de las condiciones de su nacimiento, que recusa el arte patriótico o popular, como desdoblamiento lingüístico de todas las cosas.

Este último aspecto es el que hace para él del todo pertinente la reflexión de la obra de Flaubert, Mallarmé y Proust: la obra entendida como potencia singular de creación que no se deja comparar con nada que sea exterior a ella misma. Pero también porque a su modo de ver, en especial Mallarmé,

148 PM, p.62.

149 Ibid., p.66.

es la expresión de la posibilidad de pensar la distancia que tiene el lenguaje respecto de sí mismo; y a la vez, es la posibilidad de distancia del riesgo al cual la contradicción estructural de la literatura remitiría, esto es, a la doble desaparición en la que la palabra parece desplegarse: el riesgo de verse limitada a una simple expresión de un modo de ser colectivo, o el peligro de quedarse reducida al virtuosismo del genio.

Desde nuestra comprensión, Mallarmé expresaría para Rancière la potencia original de la poesía, lo cual equivale a decir “[...] la impotencia primera de un pensamiento que no sabe abstraer y un lenguaje que no sabe articular”¹⁵⁰. La poeticidad, así entendida –concepto que toma de Vico–, es un estado del lenguaje, un modo específico de entre-pertenencia del pensamiento y el lenguaje, una relación entre lo que uno sabe y no sabe, y lo que el otro dice y no dice.

La antigua poética se basaba en la continuidad entre el ver y el decir. El lenguaje poético ya no ordena lo visible del pensamiento conforme a una economía representativa, sino que tiene como principio su desdoblamiento. El lenguaje se ha vuelto indisponible¹⁵¹, pero este ‘autotelismo’ del lenguaje no es para Rancière un juego autosuficiente, sino que este ocuparse de sí mismo del lenguaje implica que ya es en sí experiencia de mundo. Por tanto, el lenguaje no se comprende como referencial por portar una semejanza con el mundo, sino que lo que porta es una memoria. En este sentido, todo intento de oposición entre una intransitividad del lenguaje respecto de una transitividad comunicativa, para Rancière carece de sentido y no contienen más que un artefacto ideológico.

Es en el marco del paradigma moderno que la autonomía del arte ha sido identificada como la puesta en obra de un uso intransitivo del lenguaje, por oposición a su uso comunicativo, forzando a reivindicar una especificidad material que determinaría la ruptura de cada arte con la servidumbre de la representación¹⁵², transformando los problemas de los reglajes de distancia

150 Ibid., p.53. La referencia de Rancière es una extrapolación, puesto que tal y como él lo expresa, no lo pone en relación directa con Mallarmé en ese apartado.

151 “[...] las palabras ya no como instrumentos de un discurso de la persuasión o la seducción sino como símbolos de la potencia del Verbo, de la potencia a través de la cual el Verbo se encarna”, Ibid., p.47.

152 PL, p.19.

en problemas de imposibilidad de la representación¹⁵³. Contrario a esta interpretación Rancière plantea que la ruptura no radica en ser un arte que ya no representa, sino en que “[...] es un arte cuya decisión sobre aquello susceptible de ser representado, así como el sentido mismo de la representación ya no tiene límites”¹⁵⁴. Se trata de un cambio en una manera de ver. Por consiguiente, se trata de un cambio en la concepción misma de lo que es una idea. Al desligar el arte de toda regla específica, la condición que hace que el arte sea es la de suspenso, esto es, la diferida resolución de su cumplimiento.

Se trata de la unión necesaria entre un saber y una ignorancia. Esta revolución en la idea de poeticidad otorgará un nuevo estatuto al concepto de figura, ahora entendido como modo del lenguaje –por ende del pensamiento– que corresponde a un estado de su desarrollo, como expresión de una percepción espontánea de las cosas que no distingue lo propio de lo figurado, generando un vínculo entre la ficción y la figura que permite coexistir a los contrarios. Así, la ficción es figura, modo de hablar. Por tanto, constituye una reinención de lo que había sido entendido por fabulación –la *mimesis* se transforma en fábula–. Rancière dirá que es esta presentación figurada de la verdad la que conforma la nueva fábula, es el encuentro de la vieja concepción dramática de la poesía y su nueva naturaleza tropológica. “[...] son las ficciones que construye sobre las cosas, falsas si se les atribuye un valor de representación de lo que es, o verdaderas en la medida que expresan la posición del hombre en medio de lo que lo rodea”¹⁵⁵.

Por tanto, se trata de una posición que marca cierta idea de pensamiento. Dicha posición insta una afirmación que para Rancière es fundamental: hay un pensamiento que no piensa, pero no solo como elemento extranjero que permite al pensamiento reconocerse como tal, o como forma de ausencia, sino que, al mismo tiempo que es pensamiento, es de la misma forma no-pensamiento. Es una presencia que otorga una fuerza específica que es recíproca. Hay pues una identidad del pensamiento y el no-pensamiento, identidad de los contrarios que es una identidad en devenir.

153 DI, p.117.

154 ME, p.126.

155 PM, p.52.

La ficción es el modo de habla que le permite sostener la condición paradójica de esa hermenéutica, de ahí la necesidad de un poeta-arqueólogo. La nueva idea de artista que viaje por los subsuelos del mundo social, para quién no existan temas¹⁵⁶ nobles y vulgares. Todos los elementos hablan, todo es traza, vestigio o fósil¹⁵⁷.

El tartamudeo del texto literario marca la acción de otra lengua en la lengua. El realismo literario “[...] no es ningún caso la valoración de la semejanza, sino la destrucción de los marcos en los que ella funcionaba”¹⁵⁸. Antes que un cambio de normas es la reinterpretación del hecho poético.

Esta destrucción de los marcos y del ‘todo habla’ no sería la remisión a un relativismo total o a una arbitrariedad del espectador, dado que todas las maneras de hacer están inscritas en una red de enunciados posibles que pertenecen a un sistema de razones. Por tanto, el desafío es pensar esta contradicción sin quedar atrapado en el relativismo, en el absolutismo o en la invisibilización de esta revolución.

En esta reconceptualización que propone Rancière, abre el cuestionamiento por la coherencia del nuevo paradigma, cuya condición constitutiva es la contradicción, ya que los dos principios desde los cuales se articularía son: la indiferencia de la forma con respecto a su contenido –no hay nada que el poeta esté obligado a decir de una manera determinada–; y a la idea de la poesía-ficción opone la de la poesía como modelo propio del lenguaje. Por tanto, la pregunta que guiará su análisis respecto a la literatura es en qué medida ambos principios son compatibles. A nuestro entender, su desafío no se reduce a este ámbito, sino a la inquietud más amplia por determinar en qué medida un arte es capaz de jugar con su propia idea y convertir en obra su contradicción.

156 Contra la idea del principio de no genericidad, Rancière afirma que más de un teórico hoy en día, diría que tenemos nuestros géneros, solo que diferentes a la edad clásica. Sin embargo, para él esta afirmación es absurda, puesto que, no se puede decir que hoy haya géneros, porque un género no es un género si el tema no lo gobierna. Cuando el círculo de la representación es interrumpido, cuando no hay significación a transmitir, no existe la determinación *a priori* de los modos de expresión que convengan a determinados temas, no es posible seguir hablando de géneros que marquen un orden a ser establecido previo a su desarrollo.

157 PM, p.49.

158 PS, p.27.

A diferencia de Hegel, Rancière no declara que se trata de una irresoluble incompatibilidad que invalida la nueva poética, sino que lo ve como una condición estructural. Por ello, con el propósito de realizar un estudio de las formas de expresión teórica y las modalidades de realización práctica de esta paradoja, es que emprende su análisis de la literatura. En este sentido, la novela de Victor Hugo es para él emblemática de la caída de la antigua poética, puesto que se lleva por delante la neoclásica convención poética de la época de la representación, heredada desde Aristóteles, según la cual el tema de una obra de arte debe ser un arreglo de las acciones humanas. Como apunta acertadamente David Oliver:

“[...] en este paradigma, de la naturaleza de los seres humanos representados y los tipos de circunstancias en las que se encuentran se suponía que fluya un lenguaje “apropiado”. En la novela de Hugo, sin embargo, debido a que el tema central es una catedral y porque la idea de una especie de lenguaje apropiado para una catedral es incoherente en términos de la poética de la representación, el lenguaje se libera de su dependencia sobre el tema y adopta por sí mismo el centro del escenario. El lenguaje se convierte en el tema o la materia de trabajo en lugar de limitarse a ser el medio transparente de referencia de un sujeto representado”¹⁵⁹.

Estos dos polos llevados a extremos irreconciliables por el Romanticismo, entre la literatura como modo de expresión de una sociedad y de ‘el arte por el arte’, serán reconsiderados por Rancière, señalando que esta contradicción entre lo social y lo individual es la exposición superficial de una contradicción más fundamental: que es la definición misma de la nueva originalidad poética.

La poética romántica se ve enfrentada a este dilema. Hegel opta por la sistematización radical del principio de indiferencia de la forma o el estilo respecto al contenido. Schiller aspiraba a una poesía ideal capaz de superar esta separación. Hegel invalida la pretensión del poema nuevo. El Romanticismo no es entonces el principio de una nueva poética, es la entrada de la poesía y el arte en la era de su acabamiento, dado que si el arte es un lenguaje en tanto y en cuanto dice relación necesaria –adecuada o no– de un pensamiento con su objeto. Entonces, desaparece allí donde esa relación es indiferente. Es justamente esta denuncia hegeliana la que deja aparecer un doble fondo, que

159 DAVID, Oliver (2010). *Jacques Rancière*. Cambridge: Polity Press, p.103.

es esa contradicción profunda de la cual la literatura no puede huir y a la vez es la aparición inquietante de la figura social, que perturba el orden que destinaba a los hombres de herramientas a las obras que les eran propias y a los hombres del pensamiento a los asuntos del pensamiento.

La prosa no es solamente una manera de pasar de una línea a la siguiente, ni tampoco una simple metáfora para oponer la realidad a la imaginación. Es un mundo histórico, un régimen específico de enunciación y de circulación de la palabra y del saber. Al modelo de eficacia de la palabra performada –palabra viva– se opone el modelo de eficacia de la escritura –palabra encarnada–, trazando cierto tipo de relación. Es una estructuración específica de un mundo común.

Rancière señala que si bien no son los filósofos, que dieron inicio a la estética como disciplina, quienes han inventado esa “[...] lenta revolución de las formas de presentación y de percepción que aísla las obras para un público indiferenciado y que al mismo tiempo vincula a una potencia anónima: pueblo, civilización o historia”¹⁶⁰, tampoco han sido ellos quienes han inventado la ruptura del orden jerárquico que definía qué era tema y qué formas de expresión eran dignos o no de entrar en el dominio de un arte. Como tampoco “[...] esa nueva escritura hecha de micro-acontecimientos sensibles, ese nuevo privilegio de lo ínfimo, de lo instantáneo y de lo discontinuo que acompañará la entrada de cualquier cosa o persona vil en el templo del arte y marcará a la literatura y a la pintura antes de permitir a la fotografía o al cine que se conviertan en artes”¹⁶¹. No la han inventado, pero han sido ellos quienes han captado y conceptualizado la fractura del régimen de identificación y han creado las condiciones de su inteligibilidad.

A nuestro entender, Rancière busca elaborar otras condiciones para la inteligibilidad de esta fractura, en especial repensar la noción de modernidad, la cual considera no ha sido esclarecedora para pensar las nuevas formas de arte en el último siglo.

Para Rancière el paso del régimen de representación al régimen estético estaría marcado por un doble quiebre, o por una agonística irresoluble. Un primer pasaje sería el de la representación a la expresión; y, un segundo paso, el de

160 ME, p.20.

161 Ibid.

la representación al estilo absoluto¹⁶² —o del lenguaje al silencio—. En donde ‘estilo’ es lo que crea la textura de la obra y ‘absoluto’ quiere decir desligado de las formas de presentación de los fenómenos y de sus relaciones —que es lo que definía la significación en el régimen de la representación—, develando el gran fondo indeterminado que subyace al mundo de la representación¹⁶³.

Estilo no sería, por tanto, la marca personal del autor, sino más bien todo lo contrario. El estilo no es una manera de escribir, sino una manera de ver que suprime cualquier afirmación o punto de vista particular. La fuerza del estilo en este segundo pasaje, que él identifica, sería la capacidad de manifestar la vibración o potencia de desindividualización que devolvería el poder de la ficción a la potencia impersonal de la imaginación.

Para Rancière la proliferación realista, de los seres, las cosas, la multiplicación infinita de detalles, significarían lo contrario de lo que en ellas vio Jean Paul Sartre y Roland Barthes —una petrificación literaria o fundamentación lingüística de la especificidad de la literatura. El exceso descriptivo es para él lo que hace del realismo la ruina del todo que estaba en armonía con la estabilidad de un cuerpo social. Este exceso, el no poder dejar de decir, no poder sustraerse, es para Rancière desconocer el tipo de todo que constituye la obra de arte.

Esta transformación no puede dar a la literatura un estatuto teórico unívoco. Es justamente esto lo que abre la posibilidad —un espacio— para inscribir el destino del arte en el del pensamiento. Siguiendo a Foucault, Rancière sostiene que en este régimen específico de enunciación que es la escritura, ya no puede haber un modo único de coincidencia entre el espacio del lenguaje y el espacio de las cosas. Si la Idea estética era la presencia de sentido en el corazón de lo sensible, en el

162 El estilo es para Rancière la disolución de todo orden “la condición absoluta del estilo era el principio de ruina de todas las jerarquías que habían gobernado la invención de los temas, la composición de las acciones y la conveniencia de las expresiones”, “rompe toda lógica determinada de la relación entre la expresión y su contenido”, PL, pp. 25-27.

163 Rancière asimila este vuelco estético de la ‘libre voluntad’, su sumisión a la ‘Idea pura’ de la pasión estúpida llevan a cabo entonces, en relación con la poética Romántica, el mismo vuelco que padece el idealismo filosófico cuando Schopenhauer invierte el sentido de la palabra ‘voluntad’ para hacerle designar, ya no la autonomía de un sujeto que persigue la realización de sus fines, sino el gran fondo indeterminado que subyace al mundo de la representación, al principio de razón”, PM, p.213.

nuevo régimen poético la 'Idea' ya no es vista como modelo, sino como entorno de visión, por tanto, implica también un devenir impersonal del conocimiento. En este punto, para Rancière, la referencia spinoziana adquiere todo su valor operatorio. Es la potencia de manifestación de nuevas formas de individuación.

Rancière abre una nueva perspectiva y desde ella reevalúa las condiciones del arte, concibe la poética como una experiencia que desacraliza las organizaciones genéricas, tanto de la literatura como de las Bellas Artes¹⁶⁴, a partir de una concepción eventual de lo poético y lo político en cuanto interrupción de la distribución de sentido.

1.5. Interrupción, atopía, desplazamiento

El concepto de interrupción¹⁶⁵ nos parece clave en el pensamiento de Rancière, ya que es central en la articulación y desarticulación de las lógicas que operan en el *statu quo*, construidas por procesos históricos y de acumulación, comprendido como un desenhebramiento que da comienzo a otra trayectoria. Dado que para él no existe una esencia del arte –“[...] lo singular de “el arte” designa el recorte de un espacio de representación por el cual las cosas del arte son identificadas como tales”¹⁶⁶–, su especificidad se juega en ese recorte –*découpage*–. Por tanto, es siempre un quedar referido a la política. Por esta razón, la relación entre estética y política atraviesa toda la propuesta filosófica de Jacques Rancière, no solo como una preocupación temática, sino también estructural. Su planteamiento exige que ambas concepciones sean replanteadas, tanto en su campo semántico como en la lógica en la que ellos se despliegan. Su propuesta implica una reconsideración de lo político dentro de una teoría de la imaginación y la percepción, sobre todo en la redefinición de sus prácticas.

Es por ello que su planteo requiere una redefinición de la actividad política que

164 VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio (2013). “El Procedimiento-Rancière”, *Política Común*, Vol. 4, University of Michigan Library Repository, p. 2.

165 Cabe examinar en qué medida este concepto está vinculado a la elaboración que hace Jacques Derrida de la ‘deconstrucción’.

166 “Le singulier de “l’art” désigne le découpage d’un espace de représentation par lequel les choses de l’art son identifiées comme telles”, ME, p.15.

se aleje de lo que sería una economía policial¹⁶⁷ de lo sensible que, tal como él lo entiende, es el sometimiento a un lugar y a una función, cuyo modelo se encontraría arraigado en la propuesta política de Platón, quien establece un único régimen de presentación de lo real, al subsumir todo movimiento a la idea de comunidad que articula a este cuerpo colectivo bajo una unidad consensual. Por esta razón, Rancière tomará como modelo paradigmático de esta estructura política al teatro griego, desde el cual desarrollará el análisis con el que pretende desarticular este dispositivo, al replantear la cuestión del espectador en relación con la comprensión de sus capacidades sensibles e intelectuales; y el potencial emancipador que estas comportan. Este es el objetivo que subyace a su teoría del espectador y su replanteamiento acerca de la cuestión de la distancia, centrando su atención en la tensión que se juega en ese intersticio, que será el lugar donde se construye la subjetivación. Por lo tanto, la política no será otra cosa que la reconfiguración de las condiciones de la experiencia, resignificando y resistiendo al estado de las cosas, en su supuesta única posibilidad, desde una interdependencia de ámbitos que se co-implican. Como bien señala Christian Ruby en *L'interruption. Jacques Rancière et la politique* (2009) “[...] lo común no existe más en sí y para sí. Se hace en el movimiento mismo donde es puesto en cuestión el seno del conflicto”¹⁶⁸. Por ello, lo que interesa a Rancière es lo que él llama ‘*analyseur de l'être-ensemble*’¹⁶⁹, a la vez, ‘*la puissance du multiple diviseur*’¹⁷⁰, en definitiva, cómo se teje ese ser-en-común y cómo se desarticula. La cuestión no es un asunto de saber qué es lo propio de lo sensible. No existe lo propio de tal o cual arte, sino poéticas de comprensión e interpretación. Se trata más bien de analizar la modalidad singular del pensamiento que confiere un nuevo impulso a las antiguas teorizaciones.

En el caso del paso de la representación a la expresión, la reinterpretación del hecho poético se hace y deshace a través del fragmento, como principio desorganizador o de disolución. Si bien Rancière se apropia de este concepto, lo hace reactualizando su significación, reelaboración que se encuentra en discusión con la modernidad. La modernidad, a menudo, ha concebido

167 LM.

168 *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, p.38.

169 BP, pp.187.

170 Ibid., pp.67-68.

el concepto de fragmento como marca de un estatuto de inacabamiento y destotalización, más tarde asimilado con el tema de la obra inoperante de Maurice Blanchot. Para Rancière un fragmento no es una ruina, es más bien un germen, “[...] es la unidad en la cual toda cosa fijada vuelve a introducirse en el movimiento de las metamorfosis”¹⁷¹. Por tanto, fragmentar equivale a deshacer lazos de unidad para hacer revivir aquello que ha sido sedimentado. Es un momento de formación de nuevas individuaciones.

Hay que evaluar con precisión el desafío que supone un pensamiento escéptico, esto es, un pensamiento que puede vivir con el peso de su contradicción. En nuestra interpretación, es con esta orientación que Rancière revisita a Mallarmé, como caso de distancia. No como defecto de un lenguaje de infancia, sino como movimiento de proyección que se forma en ese proyectar más allá de sus figuras determinadas. En este sentido Mallarmé daría cuenta de este re-significado estatuto de fragmento que Rancière elabora, fragmento como unidad metamórfica en donde el pasado y el porvenir, consciente e inconsciente intercambian su poder. Transmisión que no es sin resto.

Mallarmé no borra la contradicción interna de la literatura, no borra la tensión que habita la obra. Para Rancière¹⁷² la concepción mallarmeana del pensamiento poético es un nuevo¹⁷³ comienzo de las condiciones y los materiales del pensamiento.

En *El intruso. Política de Mallarmé*, Rancière realiza una crítica a quienes han visto en Mallarmé la búsqueda de un lenguaje autotélico, dado que, tal y como él lo comprende, el lenguaje puro que el poeta persigue es ya en sí mismo una fuerza de comunidad, como lugar en que vivimos y nos movemos. En sus palabras: “[...] lo que el poeta quiere recuperar del Verbo son estas dos características esenciales: el verbo es el lenguaje que crea en vez de nombrar simplemente, y el que se hace cuerpo en lugar de designar los cuerpos o de imitar su semejanza”¹⁷⁴. La ficción es institución de lugar. Para sacar las ideas

171 PM, p.80.

172 Véase MPS.

173 En donde ‘nuevo’ no debe ser entendido como novedad radical, sino como giro, que en su girar comporta la pervivencia de lo ‘viejo’.

174 PL, p.12.

de la abstracción, para crear sus propias formas de conciencia sensible, la poesía tenía que hacerse mitología¹⁷⁵. La ficción, así entendida, no consiste en la fabricación de personajes, sino en la disposición de medios que instituyen una escena.

El nuevo régimen, al destituir de sus privilegios la voluntad de significar, interrumpe también el espacio específico en el que la representación es posible, sustrayendo ese espacio separado en que la representación se daba, abriendo una indistinción entre los hechos propios del arte y la realidad externa a ellos. No se trata de equiparar esta abolición de toda jerarquía a la época de Homero, en que la realidad y la ficción no se separaban, puesto que en ese momento el poeta no puede ser considerado como un inventor de historias, es un testigo. Esta indistinción, más bien consistiría en la conjunción de una invención rigurosa y una oposición a la pretensión de control de la ficción representativa. Este *sensorium paradójico* del régimen estético de las artes —*sensorium* que es el de una norma de adecuación perdida—, es lo que para Rancière establecería como el profundo hoy de las imágenes: las imágenes son inconmensurables porque no hay una medida común, y es lo común de la desmedida y el caos quien aporta su potencia hoy.

Ahora bien, si nuestro interés en acudir a Rancière es buscar herramientas metodológicas que nos permitan sustraer a las imágenes del lugar desde donde se ha establecido la hegemonía de su debate, por qué recurrir a sus postulados sobre literatura. En este contexto podría parecer desafortunado, más aún si consideramos que desde nuestra interpretación, Rancière puede ser inscrito en la tradición crítica del concepto y de la primacía de un pensar de contenidos, en aquella tradición cuyo propósito es el de desplazar la omnipresencia del concepto como soberano y cuya línea de fuerza es, por un lado, sostener la contradicción con la norma tradicional de la *adaequatio*¹⁷⁶, liberando a los

175 Véase LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc (1991). *Le mythe nazi*. Pertuis: Edts. De l'Aube. [ed. castellano (2002). *El mito Nazi*, Juan Carlos Moreno Romo, tr., Barcelona: Anthropos].

176 Teoría según la cual la verdad consiste en la correspondencia entre la cosa y el concepto producido por el intelecto. Esta concepción de la verdad fue sostenida por Aristóteles, recuperada por Santo Tomás, y fue reformulada en el siglo XX por Tarski, siendo conocida como la teoría semántica de la verdad.

objetos de la reducción a su concepto; y, por otro, desplazar el énfasis del sujeto dando privilegio a la relación en que éste se constituye. Y la literatura parece ser el modelo de eficacia por excelencia de la conceptualización. Sin embargo, nos parece que es en estos primeros análisis sobre la literatura, donde Rancière da cuenta de las fisuras y del agotamiento de lo concebido en el concepto, de las interferencias que, por mucho que se intente, no se dejan eliminar, que es implícito en Kant y movilizadas por Hegel, que el ‘en sí’ es totalmente indeterminado, que la totalidad conceptual no es más que apariencia. La cesura es lo que penetra la racionalidad. Esa es su cadencia.

En consecuencia, nuestra inmersión en sus reflexiones acerca de la literatura es con vistas a profundizar en este *sensorium paradójico* del cual se articularía un posible pensamiento de las imágenes hoy. *Sensorium* que no ha de ser pensado desde la contradicción entendida como no adecuación al principio del tercero excluido —que es como mide la contradicción el pensamiento de la unidad— sino en términos, si se quiere adornianos¹⁷⁷, como la no-verdad de la identificación total.

2. Régimen estético

Rancière inicia la reflexión de lo que él mismo señala puede ser entendido como una contrahistoria de la ‘modernidad artística’, pero cuyo propósito principal es el de examinar la aparición de algunos desplazamientos en la percepción de lo que quiere decir arte. Su análisis comienza retornando a la descripción del Torso de Hércules de una cita tomada de la *Historia del arte en la antigüedad*, de Johann Joachim Winckelmann, 1764. La admiración por esta estatua es de larga data, y eran numerosos los intentos por completar la falta de este cuerpo sentado, carente de miembros, que, sin embargo, representaba al vencedor, atleta y luchador. Diversos artistas intentaron completar la figura imaginando la acción realizada por el héroe. Winckelmann, al contrario de la tradición, transforma esa falta en virtud. Rancière sostiene que ese giro se ha leído de un modo bastante reduccionista como elogio de la calma. Más allá de atribuirle a Winckelmann el papel de

177 ADORNO, Theodor (1970). *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. [ed. castellano (2011). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, Alfredo Brotons, tr., Madrid: Akal], p.18.

un reaccionario del ideal clásico, para quien supuestamente la belleza solo puede residir en la pureza de la línea y la armonía de las proporciones –que es la lectura contra la que reaccionan los discípulos de Nietzsche, como Aby Warburg–, Rancière se detiene en el hecho de que para que sea posible oponer la energía dionisiaca a la calma apolínea es menester que ya esté construida cierta Grecia. Su tesis, es que fue Winckelmann quien creó esta singularidad al poner un fragmento de cuerpo, cuya figura de conjunto jamás nos será posible apreciar por encima de la divina forma y las proporciones del Apolo del Belvedere. Con ello, al transformar la falta en virtud, pone en valor la representación de un cuerpo que ya no puede ser apreciado conforme a los dos grandes criterios del orden representativo, a saber, la armonía de las proporciones y la expresividad. Rancière dirá: “[...] será eternamente imposible verificar que es en efecto Hércules el mostrado por esta estatua privada de todos los atributos que permiten reconocerlo”¹⁷⁸. Lo cual significa la revocación del principio que vinculaba la apariencia de la belleza con una ciencia de la proporción y la expresión. Se trata de la ruptura estructural de un paradigma.

Por lo tanto, contrario a como se ha interpretado, la tesis de Rancière es que Winckelmann, antes que defender el ideal representativo clásico, lo que está haciendo es romper su coherencia. Con ello, también, abre la posibilidad de pensar la representación, no ya desde el modelo jerárquico del cuerpo, la historia y la acción, sino contra el orden representativo que definía el discurso como un cuerpo de miembros bien ajustados, a fin de construir la historia como la de un gran cuerpo fragmentado del cual múltiples cuerpos inéditos nacen de esa misma fragmentación.

En este gesto de inflexión que Rancière realiza, no solo se hace legible lo que él mismo enuncia como propósito de crear una suerte de contrahistoria de la ‘modernidad artística’, sino que tiene por objeto socavar la utopía moderna de adecuación y cuestionar el concepto de historia como figura plena, esto es, como discurso que no deja brechas. Dirá: “[...] no hay novedad en el saber que no se sostenga de cierta erótica”¹⁷⁹. Este es el contexto desde el cual

178 A, p.20.

179 Véase CVPP.

elabora su propuesta crítica del concepto regímenes de arte —que bien podemos entender en términos de Deleuze, esto es, crítica como creación que deviene acto de resistencia¹⁸⁰. Se trata de crear un dispositivo que sea un soporte —un andamiaje—, que posibilite articular las ‘junturas’ —*brisure*—, al decir de Derrida¹⁸¹, entre los diversos términos, muchas veces invisibilizados, que están en juego en la determinación del estatuto de los objetos y en la configuración estética del pensamiento. Un régimen que actúa como una hendidura y unión.

Tal y como Rancière comprende los regímenes, estos no han de ser confundidos con fundamentos, sino que serían estructuras plásticas¹⁸², un marco interpretacional, un sistema que organiza y estructura aquello que pasa por conocimiento. Por tanto, un modo de identificar los objetos del arte, una forma de pensamiento. Dicho en otros términos, es un modo específico de hacer visible y establecer un lugar de enunciación.

2.1. El paso de la poética a la estética

La pregunta por lo sensible tiene en Rancière la inquietud de un valor cognitivo, particularmente la potencia que habita lo sensible en su emergencia misma. Si para Kant, el concepto de sensación prácticamente no tiene valor

180 DELEUZE, Gilles (1987). *¿Qué es el acto de creación?* Conferencia dada en la cátedra de los martes de la Fundación FEMIS.

181 *De la grammatologie*, pp.85-95 “Supongo que usted ha soñado encontrar una sola palabra para designar la diferencia y la articulación. Al azar del “Robert” tal vez la encontré, a condición de jugar con la palabra o, más bien, de señalar su doble sentido. Esta palabra es *brisure* [juntura, en esta traducción (N. del T.)]: “--Parte quebrada, desgarrada. Cf. brecha, rotura, fractura, falla, hendidura, fragmento.-- Articulación por medio de una bisagra de dos partes de una obra de carpintería, de cerrajería. La juntura de un postigo. Cf. joint. Roger Laporte (casta)”.

182 Aquí hacemos uso del término desde su comprensión hegeliana, especialmente desde la recepción que ha hecho Catherine Malabou del término ‘plasticidad’, quien le concede un estatuto de noción, concepto, o incluso de un “esquema motor de nuestro tiempo”, MALABOU, Catherine (1996). *L’avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*. Paris: Librairie Philosophique. [ed. castellano (2013). *El porvenir de Hegel: plasticidad, temporalidad, dialéctica*, Cristóbal Durán, tr., Lanús: Ediciones Palinodia; Ediciones la Cebra]; MALABOU, Catherine (2005). *La plasticité au soir de l’écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*. Paris: Éditions Léo Scheer. [ed. castellano (2008). *La plasticidad en el atardecer de la escritura, Dialéctica, destrucción, deconstrucción*, Javier Bassas Vila y Joana Masó, tr., Castellón: Ellago Ediciones]. Este aspecto será desarrollado en el segundo capítulo de esta tesis.

cognitivo; para Rancière éste es el lugar de lo no individual, del *pathos* que habita el pensamiento y que le otorga su potencia.

Para poder sostener esta hipótesis, es necesario desanudar una serie de lazos fundamentales que, hasta ahora, han configurado nuestros modos de percepción del arte y de interpretación del mundo. Nudos que han de ser desatados, para articular el pensamiento desde otra textura. El primero de ellos que habría que desasir es el de la dimensión temporal. De ahí que Rancière sea algo herético en relación a categorías como ‘postmodernidad’ o ‘antiestética’, ya que, tal y como él formula la problemática del pensamiento, no hay cabida para una ruptura radical con el pasado. Su diálogo con estas categorías siempre está referido a esa relación. Desde luego, esto no equivale a decir que no existan grietas, fisuras o crisis, pero un hiato –o como él prefiere decir *écarts*– no significa un vacío que divida el tiempo y la historia, sino distancias en las que perviven elementos que dan ocasión a otras configuraciones.

Por tanto, desde su trato con el tiempo, a cada época corresponde un régimen específico de pensamiento. Así, el régimen estético sería correlativo al momento histórico del surgimiento del concepto de arte, el siglo XIX, y, a pesar de los reiterados discursos agónicos que le pesan desde Hegel, es, hasta hoy, el que continúa otorgándonos los criterios para su identificación.

¿Qué marcaría el paso de un régimen a otro? ¿Cuáles son los aspectos que nos permiten hablar de este tránsito? Rancière sostiene que a cada régimen pertenecen unos modos de articulación entre las maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones, que a su vez implican cierta idea de efectividad del pensamiento¹⁸³, lo que también llama modelos de eficacia. Los cuales son guiados por ciertos principios que permiten esa articulación. Estos modelos de eficacia son los que otorgan un marco de comprensión. Rancière identifica como vigentes, desde Platón, dos modelos de estructuración para el régimen de las artes en general: el teatro y la escritura. Estos dos modelos son para él simulacros de la escena como formas de inscripción de sentido.

Cuando estos principios directores comienzan a perder su fuerza y a ser habitados por una ambigüedad particular; cuando la economía de los

183 PS, p.7.

espacios, tiempos y formas de actividad ya no pueden imponer un recorte a la experiencia sensible que ‘zozobra’, es también cuando comienza el derrumbe de un sistema poético.

Si el principio orientador en el régimen representativo era la jerarquía de géneros según la dignidad de su tema; el principio de indiferencia destruye todas las jerarquías de la representación e instituye la disposición para toda mirada, desligando al arte de toda regla específica. Rancière menciona especialmente los movimientos *Arts and Crafts*, Bauhaus y el Constructivismo, como casos de indistinción entre el arte puro y las decoraciones del arte aplicado, como trastorno del paradigma representativo que inspiró una nueva idea de superficie pictórica, entendiendo por superficie no solo una composición geométrica, sino un dispositivo visual.

Lo problemático de esta *episteme* particular, que Rancière denomina régimen estético del arte, es que instituye un pensamiento que se ha vuelto extranjero para sí mismo y, por tanto, funda la autonomía del arte y la autonomía de sus formas, afirmando con ello su absoluta singularidad. Pero, al mismo tiempo, destruye todo criterio pragmático que identifique esta singularidad, de modo tal que ya no es posible hablar de un criterio de distinción entre los modos de hacer del arte y los modos por los cuales la vida se forma¹⁸⁴. Este es el corazón del problema¹⁸⁵. Rancière, en el *L'inconscient esthétique* (2001), sostiene que “[...] el régimen del arte tiene una tensión que tiene su dinámica propia que puede ser resumida en la tensión fijada por Nietzsche, entre Apolo y Dionisio”¹⁸⁶. Esta tensión, tantas veces referida por Rancière, es la característica inderogable de la especificidad del arte –la que le permite ser nombrado como tal.

Por esta razón, el concepto de modernidad presenta un escaso interés para

184 Antinomia de la estética, en MENKE, Christoph (1991). *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. [ed. castellano (1997). *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Ricardo Sánchez, tr., Madrid: La Balsa de la Medusa]. El concepto de autonomía es el que permite caracterizar, desde Kant el estatuto de la experiencia estética.

185 “[...] arte como identidad de un proceso consciente e inconsciente, el genio kantiano que ignora la ley que produce, el ‘estado estético’ schilleriano, hecho de la doble suspensión de la actividad del entendimiento y de la pasividad sensible (...)”, PS, p.25.

186 IE, p.10.

Rancière. Si bien, según la tesis de Clement Greenberg, es como ha sido nombrado este régimen de identificación del arte tradicionalmente, no solo le parece un apelativo confuso para nombrar las nuevas formas de arte, sino que considera que se aplica para ocultar la especificidad de este régimen de las artes y para intentar dar un sentido único a la coexistencia de temporalidades heterogéneas, confundiendo la comprensión de sus transformaciones y sus relaciones con otras esferas de la experiencia.

Lo que Rancière entiende como la confusión de la noción de modernidad, se puede resumir en dos grandes modalidades: hacer del ‘arte una forma autónoma de la vida’ –liberación mimética del arte o conquista de la forma pura– e identificar dicha autonomía con un momento de un proceso de autoformación de la vida.

La modernidad sería entonces, por una parte, la exploración de la pura potencia del arte, de los poderes de sus medios específicos desviados de sus usos comunicacionales; y, por otra, el cumplimiento o destino propio de la autoformación de la vida. En definitiva, el cumplimiento sensible de una humanidad común que está por venir, que de momento existe solo como idea, convirtiendo al paradigma de la autonomía estética en el nuevo paradigma de revolución. Si el modelo platónico subordinaba el arte a la política, en el siglo XIX Schiller es el primero en comenzar a ver un nuevo potencial de construcción social: el modelo del artista como modelo de ciudadano en virtud del cual ha de funcionar la sociedad; el modelo estético como una obra de arte orgánica, de ahí la emergencia de una utopía estética. Ruptura que seguirán los románticos y las vanguardias artísticas, en donde la relación entre arte y política ya no se perfila en términos de subordinación sino de emancipación. Rancière sostiene:

“Es este modo específico de habitar el mundo sensible lo que debe ser desarrollado por la ‘educación estética’ para formar hombres susceptibles de vivir en una comunidad política libre. Es sobre esta base que se ha construido la idea de la modernidad como tiempo consagrado al cumplimiento sensible de una humanidad aún latente de hombres”¹⁸⁷.

El ‘estado estético’ schilleriano se convirtió en el ‘programa estético’ del

187 PS, p.31.

idealismo alemán. Así, lo que se denomina ‘postmodernidad’ es el doble fracaso de la modernidad, y de su intento desesperado por fundar un ‘propio del arte’. Doble fracaso: primero, en la degeneración de la revolución política denunciada por el surrealismo y la Escuela de Frankfurt; segundo, el fracaso de la revolución política fue también pensado como fracaso de su modelo ontológico-estético¹⁸⁸, convirtiéndose en algo como un olvido fundamental.

Esta comprensión de la estética es la que a juicio de Rancière nos ha conducido a las narrativas del ‘fin del arte’ y a un ‘resentimiento anti-estético’ que ha marcado el rumbo de estas reflexiones:

“[...] desde hace tiempo se acusaba a la estética de ocultar la realidad social del arte bajo la afirmación de su autonomía. Ahora, se le acusa de reprimir la autonomía sometiendo las prácticas del arte a la especulación del discurso filosófico o a los sueños de la nueva sociedad”¹⁸⁹.

Estas son las condiciones bajo las cuales se ha construido el concepto actual de antiestética¹⁹⁰, si se quiere como una ‘tercera ola’ que intenta devolver el arte a ‘sí mismo’. La perspectiva que aporta Rancière, y que justifica la reconstrucción de los argumentos que hasta ahora hemos venido realizado, es que ese ‘sí mismo’ no existe.

Los supuestos sobre los cuales se han construido los argumentos actuales de un concepto tal como el de antiestética tienen relación directa, según Rancière, con la problemática antes anunciada, esto es, que la revolución estética instituye como definición misma de arte la identidad de un saber y una ignorancia; opone a las normas de la acción representativa una potencia absoluta del hacer de la obra, desmarcándose de ese régimen e instituyendo otro. El paisaje de la racionalidad de este régimen es el de la gran igualdad de las cosas nobles o viles, “[...] del lenguaje proliferante de las cosas mudas o, por el contrario, retiradas en el silencio de los oradores”¹⁹¹. Rancière propone una relectura de Baumgarten (1750), desplazando la

188 Ibid., p.32.

189 La versión original de este artículo apareció como “Le ressentiment anti-esthétique”.

190 Las referencias a las que alude Rancière como referentes de propuestas contemporáneas de ‘anti-estéticas’ son: Jean-Marie Schaeffer, Alain Badiou y Jean François Lyotard.

191 PM.

creencia según la cual Baumgarten estaría afirmando una teoría del arte, sino que lo que haría sería designar el dominio del conocimiento sensible “[...] de ese conocimiento claro, pero todavía confuso que se opone al conocimiento claro y distinto de la lógica”¹⁹². Lo sensible como inteligible confuso, pensamiento de lo que no piensa.

2.2. El detalle, lo insignificante, el misterio

La tesis fuerte de Rancière es que el nombre de estética no designa una disciplina sino una idea del pensamiento —o una imagen del pensamiento— cuya composición no es dada por la imposición de determinadas formas, sino que es la suspensión de cualquier articulación entre forma y contenido.

Desde una revalorización de la experimentación filosófica de Deleuze, la pregunta que lo inquieta es ¿cuál es el movimiento del pensamiento que se articula en este sistema de evidencias sensibles? ¿cuál es la idea específica de pensamiento que constituye este régimen?

La racionalidad que él identifica como estructurante en este régimen de pensamiento y de inscripción artística es la de una contradicción originaria continuamente en marcha¹⁹³ que está determinada por la paradoja fundadora del régimen estético del arte. En donde el arte es arte a pesar de ser también no-arte. Pero esta contradicción no funciona al modo de progreso dialéctico, ni es guiada por un movimiento que tienda hacia algún fin. Si existe un propio del arte no es más que esta identidad de contrarios que permite su advenimiento, el poder activo que opone su fuerza a todo modelo, pero que a la vez no sabe lo que hace. “Un obrar y un padecer ‘claridad confusa’”¹⁹⁴.

Esta duplicidad antitética e indisciplinada, que desborda los límites, es lo ‘propio’ del régimen del pensamiento estético según Rancière¹⁹⁵. Régimen que es dinámico y está en permanente transformación —donde ‘es’ ha de ser entendido de manera

192 IE, p.23.

193 SPE, p.29.

194 IE, p.38.

195 Con Christoph Menke diríamos un ‘continuo aplazamiento’ como característica estructural de la experiencia estética, una resistencia constante al acabamiento. Véase: MENKE, Christoph (2011). *Estética y Negatividad*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, Universidad Autónoma Metropolitana.

performativa. Por lo tanto, hay que pensar en un método que sea apropiado para el análisis de una lógica de esta naturaleza. De ahí su recuperación de Stéphane Mallarmé y Sigmund Freud, como referentes que dan cuenta de un pensamiento que se estructura a partir de los detalle y de lo insignificante. “El ‘todo habla’ y los ‘detalles’ son la abolición de la jerarquía del orden representativo”¹⁹⁶. Hay un sentido en lo que parece no tenerlo, un enigma en lo que parece evidente, una carga de pensamiento en lo que aparenta un detalle anodino.

Lo característico de este régimen es el principio de indiferencia y el doble movimiento de lo sensible, de modo tal que toda producción artística es un hacer sensible –pensamiento sensible– y, a la vez, un –pensamiento insensible– un hacer inmaterial del material sensorial mismo. Es esta matriz productiva la que le permite a la práctica moderna oscilar entre la autonomía y la heteronomía.

En la interpretación de Alberto Toscano¹⁹⁷, es esto lo que proporciona en Rancière la clave para la convergencia de una noción genérica del pensamiento y cierto tipo de materialidad especulativa de las obras de arte, con el objeto de romper con el marco artístico de la sublimación.

Rancière revisita el Edipo de Freud¹⁹⁸, como testimonio de cierto salvajismo del pensamiento en el que el saber se define no como el acto subjetivo de captura de una idealidad objetiva, sino como cierta afección, una pasión, incluso una enfermedad viviente. Y desde esta misma figura, revisita a Nietzsche¹⁹⁹. Edipo y la tragedia son testimonio de que, en materia de pensamiento, siempre se trata de sufrimiento y de medicina, de la unión paradójica entre ambos, proponiendo un retorno a la escena filosófica de la equivalencia trágica entre saber y sufrimiento²⁰⁰.

196 IE, p.21.

197 Se entiende que esta noción de ‘noción genérica del pensamiento’ podría tener estar en diálogo con los escritos de L. Feuerbach y joven Marx. Por tanto, cercana con la noción de *solidarité* que surge en Francia por esos años. De modo que consonante con la crítica presente en Feuerbach a las filosofías de la subjetividad. TOSCANO, Alberto (2005). “Notas sobre Rancière y *Le partage du sensible*”, *Eidos*, núm. 3. pp. 171-173.

198 El Edipo del psicoanálisis tiene su antecedente en el Edipo del romántico, del que dice y no dice. Una tensión que posibilita el análisis desde una reelaboración del síntoma.

199 NIETZSCHE, Friedrich [1844-1900] (2000). *El nacimiento de la tragedia, o, Grecia y el pesimismo*; Andrés Sánchez Pascual, tr., Madrid: Alianza.

200 Lenguaje médico de salud y enfermedad del pensamiento. Véase IE, p.36.

Esas figuras son testimonios de existencia de cierta relación entre el pensamiento y el no-pensamiento, de un modo de presencia del pensamiento en la materialidad sensible. De lo involuntario que habita al pensamiento y del sentido de lo insignificante. Una potencia heterogénea que no puede ser reducida sino que ha de jugar con su contradicción.

Rancière recupera el método psicoanalítico, no como modelo necesario a seguir, sino que le interesa poner en relieve que este modelo heredado de Freud inspirado por Giovanni Morelli da cuenta de una revolución más profunda que es la del pensamiento mismo²⁰¹. En este sentido, destaca trabajos como los de Louis Marin²⁰² y Georges Didi-Huberman por utilizar el ‘detalle’ como paradigma crítico para re-situarnos frente a la obra de arte, oponiéndolo al privilegio panofkiano del análisis de cuadro a partir de la historia que ilustra. Para Rancière, la lógica del orden estético sería la que ve en el detalle insignificante no ya el indicio que permite remontar un proceso, sino el impacto directo de una verdad inarticulable que se imprime en la superficie de la obra desbaratando toda lógica de historia bien organizada, de composición racional de los elementos. Por tanto, es una hermenéutica que se da a partir de una condición paradójica: para que lo banal libere su secreto, previamente debe ser mitologizado. La naturaleza del conocimiento a la que Rancière apela es la de la ficción, a partir del vacío que se le escapa al saber.

La problemática de la ficción será abordada más adelante. Su mención en este

201 “Mi hipótesis es que el pensamiento freudiano del inconsciente no es posible sino sobre la base de ese régimen de pensamiento del arte y de la idea de pensamiento que le es immanente. O, si se quiere, el pensamiento freudiano, cualquiera sea, por lo demás, el clasicismo de las referencias artísticas de Freud, solo es posible sobre la base de la revolución que hace pasar el terreno de las artes del reino de la poética al de la estética”, IE, p.25; “El inconsciente freudiano se constituye en un diálogo con la racionalidad propia de ese régimen novedoso de percepción y pensamiento del arte que propuse llamar régimen estético del arte”, IE, p.9.

202 Aunque el hecho de poner en relieve a estos autores no implica que no se mantenga crítico con ellos, en especial con Louis Marin, estimando que a pesar de los intentos, sus valoraciones persisten en el marco del régimen representacional vinculando el privilegio del detalle a la verdad de la historia de un sujeto, de un síntoma, remitiendo a la más clásica de las preguntas como qué es lo que la obra quiere representar. Forma plástica como imitación de una acción relatada. Véase MARIN, Louis (1993). *Des pouvoirs de l'image*. Paris: Le Seuil; (1994). *De la représentation*. Paris: Le Seuil/ Gallimard.

contexto solo se justifica en cuanto forma parte de la configuración del detalle. Así, el detalle funciona como objeto parcial, como fragmento desconectado que da ocasión a la oposición de un orden con otro, pero que a la vez se articula a partir del vacío. Por tanto, los detalles serían una huella no indiciaria. No la marca del pensamiento en los cuerpos, sino un modo de pensamiento que se despliega y articula en/desde esta tensión²⁰³. Y que, en palabras de Rancière, posibilita [...] una identificación que hace del ‘conocimiento confuso’ no ya un conocimiento menor, sino exactamente un pensamiento de lo que no piensa”²⁰⁴.

Que el detalle designe una zona de indeterminación no equivale a sostener una inconmesurabilidad fundamental entre idea y materia sensible. El principio de indeterminación que caracteriza esta racionalidad, opone a la expresión integral la expresión suspendida. Abre un conflicto que no está marcado con anterioridad, ni se dirige a un consenso. De este modo, el arte es arte en la medida que es capaz de suspender la supremacía de la forma sobre la materia. Podríamos decir con Rancière que el régimen estético es un régimen de la suspensión de las significaciones cuya verdad es inapropiable, “[...] manifiestan en su ignorancia, y en la ignorancia de éstas su verdad propia”²⁰⁵. Suspensión en un intersticio que no dice necesariamente de una profundidad arcaica, sino de una presencia que abunda de desplazamiento.

Al afirmar, al mismo tiempo, la autonomía antirepresentativa del arte y su naturaleza fundamentalmente heterónoma, al desvincular el curso de las acciones de predeterminaciones predecibles, las fuerzas sobrepasan al sujeto y lo arrancan de sí mismo²⁰⁶.

Si hubiera que situar un lugar desde donde pensar las imágenes sería desde esa fricción y desasosiego, que no es un entremedio. Rancière define al sujeto a partir de este lugar modal y modulante –interrupción e intervalo. Diríamos que es más bien un entretejido, un vacío semántico que adquiere la forma de movimiento inquieto.

203 Tensión que tiene directa relación con la materialidad –o dicho con Malabou: plasticidad– del pensamiento. Esta es la tesis que me gustaría defender.

204 LSE, p. 107.

205 PS, p.25.

206 IE, p.100.

Retirando sentido a la acción y retirando peso a las intrigas –es decir, revocando los principios por excelencia del régimen representativo, a saber, el primado de la intriga y su principio de inteligibilidad– se construye una lógica suspensiva que permite, al mismo tiempo, el tropismo y corte interno entre frecuencias. Lógica por la cual, primero la literatura, produce al mismo tiempo la encarnación y la desencarnación²⁰⁷; y luego el cine.

Esta negatividad, o con Rancière indecibilidad, sería la condición por antonomasia de la estética. A diferencia de la manera dialéctica que busca el enfrentamiento –choque– de las diferencias, él prefiere hablar de misterio. Este concepto, que toma de su lectura de Mallarmé, permitiría ensamblar los elementos divergentes. Misterio entendido como categoría estética, esto es, como la *praxis* que hace de él Godard²⁰⁸. Por tanto, no como un enigma o misticismo, sino como una máquina de hacer común. No desde un antagonismo entre elementos, sino en un ejercicio de co-presencia, como un pliegue, el “sombrio pliegue que retiene el infinito”²⁰⁹, la línea flexible que puede ir de todo heterogéneo a todo heterogéneo, la potencia de lo desligado, de aquello que nunca comenzó, que nunca estuvo sujeto y puede atraerlo todo en su ritmo sin tiempo²¹⁰. Pliegue que mantiene y sostiene el suspenso; no se resuelve en un nombre o en una voz que tome la palabra o en una imagen para reconfigurar su posible, más bien es una pregunta que se suspende y es siempre invocada a fin de desplazarse por fronteras indecisas.

Rancière argumenta a favor de la potencia de lo pre-individual, de lo no-comenzado, de lo desligado. Estructura que no busca articular una univocidad. Para él, esto es lo que vendría a expresar la continuidad del fraseo desligado de Foucault: la potencia de aquello que siempre se precede a sí mismo, “[...] Foucault invoca la misma la potencia del fraseo continuo

207 Véase CM.

208 DI, p.73.

209 La frase la toma de Mallarmé, en “*L’action restreinte*”. Esta cita forma parte de su argumentación de la manera simbólica del fraseo en su análisis de la imagen, pero en términos de estructura nos parece pertinente traerlo a este contexto en cuanto es la lógica de cómo se construye ese intersticio. Véase CHEVRIER, Jean-François (2005). *L’action restreinte: L’art moderne selon Mallarmé*. Musée des Beaux-Arts de Nantes: Editions-hazan; DI, p.75.

210 DI, p. 74.

que Althusser, la potencia de aquello que se da como continuación de una frase siempre ya comenzada²¹¹. Cita a Foucault, *El orden del discurso*,

“En lugar de tomar la palabra, habría querido ser envuelto por ella y llevado mucho más allá de todo comienzo posible. Habría querido descubrir a la hora de hablar una voz sin nombre que me precedía desde hace mucho tiempo: me habría bastado entonces con encadenar, con seguir la frase, con alojarme sin ser advertido en sus intersticios, como si ella me hubiera hecho una señal al quedarse, un instante, en suspenso²¹².”

Rancière sostendrá que la única subversión que queda consiste en actuar sobre la indeterminación, potencia caótica de pequeñas maquinarias de lo heterogéneo: “[...] la única subversión que queda consiste en actuar sobre esta indeterminación misma, suspender, en una sociedad abocada al consumo acelerado de signos, el sentido del protocolo de lectura de los signos²¹³. Se trata de una comprensión de lo indeterminado como extraterritorialidad; de explorar espacios metamórficos y de tránsito. Espacio liminal que no evoca a una dialéctica entre inclusión y exclusión²¹⁴, sino a un misterio que ajuste la relación entre los diversos heterogéneos a modo de montaje, esto es, sin resolver la potencia de disyunción implicada por la heterogeneidad radical de un plano nocturno²¹⁵.”

2.3. Montaje dialéctico, montaje simbolista

Rancière opone el montaje dialéctico²¹⁶ al montaje simbolista, porque este último pone en relación elementos que no evidencian ninguna familiaridad, ocasiona encuentros de incompatibilidades, los ensambla con una lógica inversa al montaje dialéctico que busca el choque y escenifica una extrañeza de lo familiar, para hacer aparecer un orden que se descubra por la violencia del conflicto: “La máquina de misterio es una máquina de hacer común, ya no de oponer mundos, sino de poner en escena, por las vías más imprevistas, una co-pertenencia²¹⁷.”

211 Ibid., p.75.

212 Ibid.

213 SPE, p.48.

214 LM, p. 145.

215 DI, p.57.

216 Esta lógica dialéctica inspira todavía, en los años 70, los fotomontajes de Martha Rosler que ligan la felicidad americana al horror vietnamita. DI, p.78.

217 Ibid., p.74.

El encuentro de incompatibilidades pone en evidencia el poder de una comunidad distinta. El *sensorium común* no es solo lo que une a una comunidad, es también el poder de la separación. El sueño mismo de una obra de arte total es posible sobre la base de una separación más íntima, de una disyunción constitutiva. El lugar del arte es el lugar de las producciones que dan figura a la distancia entre los conceptos de los artistas y la vacuidad de concepto de la belleza. Ya no hay medida, la belleza nace sin concepto. Recusa las oposiciones entre actividad y pasividad. Es el lugar de exploración de las diferencias de los cuerpos respecto a sí mismos. El poder del todo ya no reside en un cuerpo fusional y expresivo, sino en los contornos que se funden unos con otros.

Las obras de arte se definen ahora como tales, por su pertenencia a un *sensorium* específico. Dice Rancière, “[...] lo llamo régimen estético de las artes. Estético, ya que allí la identificación del arte ya no se hace por una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por una distinción de un modo de ser sensible propio de los productos del arte”²¹⁸. La propiedad de ser arte ya no está dada por un criterio de perfección técnica, sino por su relación con cierta forma de experiencia sensible. Es “[...] la separación entre la *poiesis* y la *aisthesis* que define la verdadera especificidad ‘moderna’ del régimen estético del arte”²¹⁹.

La obra opera reorganizando ese *sensorium*. Esta es la razón por la cual arte y política son indisolubles para Rancière, porque lo que sea arte en cada época depende de un régimen de inteligibilidad, de visibilidad o de identificación que es esencialmente político y que determina una comunidad de sentido²²⁰.

2.4. Nuevo estatuto de la figura

Por tanto, no resulta suficiente identificar al régimen estético con una valoración absoluta de la no- semejanza. Rancière dirá que “[...] el salto fuera de la mimesis no es para nada el rechazo de la figuración”²²¹. A nuestro entender, se trata de la expresión de un nuevo estatuto de figura. La figura no es ya no es un cuerpo

218 PS, p.24.

219 ME, p.97.

220 Gerard Vilar, expone de un modo más amplio este argumento de Rancière en VILAR, Gerard (2010). *Desartización. Parajodas del arte sin fin*. Universidad de Salamanca: Salamanca; y en “J. Rancière: la metódica de la igualdad”, p. 283.

221 PS, p.27.

orgánico, como tampoco es una expresión que viene a ocupar el lugar de otra, sino que conjuga sin fusionar dos regímenes de expresión, prolonga la acción y suspende la conclusión interrumpiendo el relato, multiplicando las relaciones posibles.

Este nuevo estatuto de figura requiere una aproximación –un gesto– que exige ser repensado, ya que la disposición plástica, registros técnicos y condiciones de su producción forman parte de otras tantas indeterminaciones que posee. En el siguiente capítulo le dedicaremos un apartado a desarrollar esta cuestión, a nuestro entender fundamental para otra comprensión de las imágenes, en especial al diálogo que se desprende de la relación que establece Rancière con la obra de Lyotard.

Recapitulando, podemos decir que Rancière propone una tripartición de regímenes, cuyo propósito es suspender cualquier escatología o sublimación de lo estético. A su vez, cada régimen comprende: en primer lugar, unos modos de producción de objetos y de relación de acciones; en segundo lugar, determinadas formas de visibilidad de estos modos de hacer; y, en tercer lugar, maneras de conceptualizar y problematizar tanto la producción como la visibilización de estas prácticas. El compromiso que adopta con la tradición, desde lo que él identifica como el régimen estético del arte, es el de una distancia, esto es, no un abandono que dé por objetados los modos de ver y hacer visible del pasado, sino un punto de mira que le permita ver cómo ellos persisten en el presente bajo otros estatutos de regulación –en el caso del régimen actual, ausencia de un criterio único de regulación–. En este sentido, Rancière se distancia del hilemorfismo aristotélico, el cual dictaría una correspondencia necesaria entre materia y forma, marcada por una relación causal en donde las voluntades se traducirían en acontecimientos; se distancia también de la lógica que articula esta relación, a saber, la idea de una correlación entre lo que el artista quiere transmitir y el producto que crea; así como de la concepción temporal de rupturas radicales entre un régimen y otro, como si las etapas se sucedieran unas a otras marcadas por cortes irreconciliables.

La duplicidad del gesto filosófico en el que Rancière reincide ha de ser aplicada también en este contexto. Así como primero establece una distancia –un descentramiento–, luego realiza una aproximación. En lo que refiere a la

primera distancia, que antes hemos mencionado, no es que para él no exista relación entre materia y forma. Ésta existe, pero no al modo de una imposición del pensamiento activo a la materia pasiva, sino como una tensión que no posee un privilegio epistemológico previo. La segunda distancia es más radical, porque se traduce en un rechazo a la lógica causal. Por último, en cuanto a la temporalidad, para él no se trataría de establecer una sucesión de etapas, sino de emprender una labor genealógica que localice desplazamientos, bajo el entendido que éstos nunca son del todo localizables, sino que la aproximación es siempre al modo de tanteos.

Si es afortunada o no esta clasificación de regímenes y si no existen otros modos de ver que no sean estimados por Rancière, no es algo que preocupe a la argumentación de esta investigación, puesto que antes que una reivindicación del planteamiento de Rancière, lo que nos interesa es tomar las herramientas que, a nuestro entender, dispone para abordar desde otra perspectiva la problemática de las imágenes. En este sentido, nos parece que la característica estructural del régimen estético del arte es de una gran fecundidad para abrirse a otra comprensión del pensamiento.



Capítulo 2

estatutos de la imagen

Desde sus orígenes, nuestra cultura ha obstruido en profundidad la sensibilidad del espacio plástico.

Jean-François Lyotard, *Discours, Figure* (1971)

1. De la ‘imagen como representación’ a la ‘imagen como presencia’

Al hilo de las inquietudes argumentadas en el apartado anterior, el presente capítulo se propone crear un cierto clima; un paisaje teórico que busca dar otro comienzo a las reconsideraciones sobre la representación. Por tanto, intenta elaborar un tejido de articulaciones que permitan pensar determinaciones del aparecer que no sean determinaciones de imágenes como objetos instalados ante un sujeto o determinaciones de una forma que se impone a una materia pasiva, sino crear una arquitectura frágil en donde los intercambios entre la palabra poética y la forma plástica puedan efectuar sus intercambios.

Por ello, realizamos un primer acercamiento a los postulados de las investigaciones tempranas de Jean-François Lyotard, como pensador que pone en cuestión las oposiciones heredadas de la concepción hilemórfica y que se interesa por dislocar la comprensión de la materia y de la forma, afirmando la existencia de un espacio figural. Pero, a la vez, nos interesa poder dar impulso a un nuevo comienzo. Un comienzo desde el cual poder desviar la pregunta por los límites de la representación hacia un destino que no sea el de la clausura de toda posibilidad de representación, como es el caso de Lyotard, para quien la representación queda reducida a lo irrepresentable. En este sentido, recuperamos la lectura que hace Catherine Malabou de los planteos lyotardianos sobre lo que puede implicar ‘tomar partido por lo figural’ y explorar –desbordando al propio Lyotard– la potencia de un espacio plástico para el pensamiento.

De modo que nuestro abordaje a Lyotard comportará dos momentos: un primer momento de distancia en que examinamos con Rancière, por una parte, el paso que hace Lyotard de constatar la insuficiencia de una relación estable entre lo sensible y lo inteligible a interpretar esa constatación como imposibilidad de toda representación; y, por otra, el paso de un análisis de los cambios de estatuto de la materia a afirmar que la diferencia material irreductible sea en realidad inmaterial, o como él la denomina: una materia inmaterial. Un segundo momento, que diríamos es de proximidad, en donde ponemos en valor las inquietudes iniciales que incitan a Lyotard a explorar los cambios en el estatuto de lo sensible, tal y

como se expresa con gran interés en *Les Immatériaux*, proyecto artístico con el que estuvo íntimamente relacionado. Y, luego, recuperar sus reflexiones sobre ese espesor que es para él el espacio figural.

Para finalmente proponer desde dónde sugiere Rancière pensar esta compleja tensión, como métrica que permita volver a pensar la ‘puesta en forma de la apariencia’, esto es, desde la medida de la frase-imagen.

En el discurso inaugural del XVIII Congreso de la Sociedad Francesa de Filosofía sobre el tema «la representación», celebrado en Strasbourg en 1978, Jacques Derrida, recuperando una inquietud de Henri Bergson acerca de qué es la representación, se pregunta: “¿Estamos realmente seguros de entender lo que quiere decir eso actualmente?”, agrega “[...] no nos apresuremos a creerlo. Quizás habrá que inventarlo o re-inventarlo: descubrirlo o producirlo”²²².

Partiendo de la misma inquietud, Jacques Rancière, en un artículo publicado por primera vez en el número 36 de *Genre Humain*, bajo el título “El arte y la memoria de los campos” (2001) y posteriormente en el libro *Le destin des images* (2003), bajo el título “Si existe lo irrepresentable”, se pregunta, ¿Bajo qué condiciones se puede declarar irrepresentables ciertos acontecimientos? Su análisis, como él mismo señala, no es neutro, surge de un malestar respecto al uso inflacionista que se le ha dado a la noción de irrepresentable y a la constelación de nociones vecinas que intentan dar cuenta de la indecibilidad e impresentabilidad de ciertos fenómenos o procesos, que van desde la prohibición mosaica de la representación hasta la Shoah. Aún cuando la pregunta claramente no es la misma y cuando las derivas que recorren ambos autores son muy disímiles, consideramos que, desde sus particularidades, expresan una inquietud que está en la ‘atmósfera de la época’ de lo que en el pensamiento contemporáneo francés (especialmente en Foucault, Deleuze, Lyotard) se ha venido a llamar ‘crisis de la representación’.

Rancière aborda esta problemática general desde una perspectiva específica que trata a la representación como régimen de pensamiento del arte. Desde

222 DERRIDA, Jacques [1980] (1997). “Envoi” en *Psyché (Tome I): Inventions de l'autre*. Paris: Galilée. [ed. castellano (1989). “Envío”, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*, Patricio Peñalver, tr., Barcelona: Paidós], versión utilizada disponible en: www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p.1.

nuestra lectura, la preocupación que subyace a su análisis tiene que ver con el estatuto que se le ha otorgado a la representación en el reglaje de las condiciones del aparecer. Su cuestionamiento se compromete con un distanciamiento de la singularidad semántica por la que parece estar signado el concepto de ‘representación’, el cual se presenta, una y otra vez, bajo el presupuesto o deseo de una identidad de sentido estable²²³. Unidad que regule las variaciones, correspondencias y relaciones en que puede darse el aparecer. Pareciera que ‘representar’ no puede significar otra cosa que ‘estar en lugar de’; substituir a la presencia en su falta originaria. Es esta economía de inscripción la que nos interesa interrogar con Rancière.

Podríamos decir que la pregunta que para nosotros insiste es: ¿Cómo pensar la aparición, la presencia y la representación fuera de la voluntad de la presentación y de la significación?

Las dos referencias presentadas al comienzo de este apartado no tienen el propósito de establecer una contraposición entre el pensamiento de Jacques Rancière y el de Jacques Derrida sino, más bien, activar una confrontación entre los planteos de Rancière y la ‘atmósfera de época’²²⁴ de la que Derrida forma parte. Si bien, como afirma Derrida, con la ‘crisis de la representación’ se ha desplazado el concepto ‘representación’ para significar ‘imagen’, como aquello que no apela a su naturaleza reproductiva, sino que desde una ocurrencia nominal convoca su ‘presencia’. Con todo, por articuladas o rigurosas que sean las reflexiones que se ubican en este desplazamiento, nosotros pensamos que con frecuencia se cede desde la evaluación de la crisis de la representación a la necesidad urgente de su clausura.

Hemos de precisar que el horizonte que dirige el análisis de Derrida en esta conferencia difiere estructuralmente del nuestro. En su caso, la preocupación es

223 “Las diferentes querellas sobre la imagen tienen en común el suponer una norma para la imagen: la encarnación o la incorporación. Después del Renacimiento esta norma legítima será la de la representación” véase DÉOTTE, Jean-Louis (2007). *Qu’est-ce qu’un appareil ? Walter Benjamin, Jean-François Lyotard, Rancière*. Paris: L’Harmattan. [ed. castellano (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Francisca Salas Aguayo, tr., Santiago: Ediciones Metales Pesados], p.14.

224 Remitimos a la referencia *De la gramatología* donde Derrida sostiene que la escritura está en la atmósfera de la época, véase *De la grammatologie*.

la de reinscribir la génesis y el significado de las condiciones pre-ontológicas del pensamiento más allá de los límites que impone la representación. En especial, reevaluar la puesta en cuestión que de ella hace la meditación heideggeriana que intenta determinar una época de la representación en el destino del ser, época posthelénica en la que la relación con el ser habría sido fijada como *repraesentatio* y *Vorstellung*, en la equivalencia de una y otra²²⁵. No es que Derrida no coincida con que este cuestionamiento sea necesario si lo que se pretende es desestabilizar la institucionalización del saber desde su relación necesaria con la representación objetiva –en cuanto el ente se determina como objeto *ante* y *para* un sujeto en la forma de la *repraesentatio* o del *Vorstellen*–, o que desestime el proyecto heideggeriano de un pensamiento que se interesa en la determinación del ente como objeto y del mundo como campo de objetividad para una subjetividad. Sino que su sospecha se dirige, fundamentalmente, a si la relación de la época de la representación con la gran época griega no sigue siendo interpretada por Heidegger de un modo representativo. Esta inquietud es central en nuestro análisis. No la de la problemática heideggeriana, sino pensar en qué medida la autoridad de la representación continúa imponiéndose al pensamiento “[...] a través de toda una historia densa, enigmática, fuertemente estratificada”²²⁶; más aún, cómo pensar sistemática e históricamente cuál sea el sistema y la historia de la representación si consideramos que nuestros conceptos de ‘sistema’ y de ‘historia’ estarían precisamente marcados por la estructura y el cierre de la representación²²⁷.

Coincidimos con el diagnóstico que Derrida realiza acerca de cómo el discurso e interpretación de la representación presupondría una pre-interpretación representacional de la representación y, en ese sentido, seguiría siendo una representación de la representación²²⁸, inquietud que Derrida dirige a Heidegger para resituar el problema: la condición mínima sería la de suprimir dos presupuestos, el de un lenguaje de estructura representativa y el de una historia como proceso escandido según la forma o el ritmo de la *Vorstellung*. Ya no

225 HEIDEGGER, Martín [1938] (1979). “La época de la imagen del mundo” en *Sendas Perdidas*, José Rovira Armengol, tr., Buenos Aires: Losada, p. 81.

226 “Envoi”, p.7.

227 Ibid., p.14.

228 Ibid., p.24.

debe pretender representarse la esencia de la representación.

Sin embargo, si bien reconocemos el desplazamiento que Derrida hace de lo presentable, ubicamos a Rancière como un pensador que deserta de esta ‘atmosfera de época’, cuya atención estaría puesta en “¿Qué pasa con lo impresentable o lo irrepresentable? ¿Cómo pensarlo? Esta es ahora la cuestión”²²⁹, dice Derrida, lo completamente-otro. Desde nuestra interpretación, el pensamiento de Rancière constituye una línea digresiva que parece estar impulsada por la tentativa de volver a pensar lo que puede resumirse como el problema de la ‘puesta en forma’ –*mise en forme*. Volver a pensar la ‘puesta en forma’ de la apariencia y de la visibilidad, de la aparición y de la presencia, de la plasticidad y de la imagen, abandonando un ambiente que según Jean-Louis Déotte y Jacques Rancière ha estado dominado por la censura de la representación²³⁰.

Desde luego, sería más que impreciso señalar que Derrida establece cualquier aseveración concluyente respecto a lo irrepresentable, porque enseguida que enuncia este cuestionamiento lo marca como una abertura, como la necesidad de una interrogación para la que nada está asegurado. Si la fenomenología puede ser definida como un intento por subvertir la metafísica trascendental y se dirige a abordar la cosa, no en tanto cosa en sí –si consideramos el lenguaje kantiano– sino en un gesto positivo de afirmar la realidad de una cosa en cuanto aparece en su resplandor –el *phainesthai*–, en su visibilidad, a fin de librarse de toda presuposición especulativa, la propuesta de Derrida busca deconstruir esta autoridad teórica de la mirada, desde el privilegio de anterioridad de lo teórico que Husserl le otorgará, por cuestionar la supuesta inmediatez del ver, y por erigir como modelo el ver en toda la comprensión de la percepción. Por tanto, la duda que está abriendo cuando plantea la problemática de lo irrepresentable no refiere solo a aquello que no adquiere una forma, sino aquello que no adquiere apariencia. Así, la pregunta por los límites de la representación, remite al inevitable horizonte de lo irrepresentable.

229 Ibid., p.17.

230 DÉOTTE, Jean-Louis (2000). *L'Époque de la disparition. Politique et esthétique*, ouvrage collectif coédité avec Alain Brossat, Paris : Coll. Esthétiques. [ed. castellano (2000). *El arte en la época de la desaparición*, en: RICHARD, Nelly (ed.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio], p. 161.

Pensar el límite de la representación²³¹, pensar el pensamiento más allá de la representación, parece conducir, como camino irrecusable, a la marca de una escisión que deviene en lo irrepresentable, no solo en tanto imposibilidad – aquello que no puede ser representado –, sino también como prohibición – aquello que no debe ser representado.

A nuestro entender, los planteos de Rancière se gestan en el interés de un pensamiento que intenta dar otro comienzo. El desafío consiste, entonces, en pensar determinaciones del aparecer que no sean determinaciones de imágenes como objetos instalados ante un sujeto. O, dicho en otros términos, cómo comprender las imágenes desde otro lugar, que no sea sometiénolas a los reglajes del aparecer desde la racionalidad de la representación en tanto modelo de pensamiento del sujeto, de la génesis ideal de los objetos, de la afectión, de todo lo que le sucede al sujeto y lo modifica en su relación con el objeto. Rancière advierte, en una entrevista que le realiza Jean-Louis Déotte y Pierre Bayard, bajo el título “*L’irreprésentable en question*”, que la cuestión no pasa solo por pensar al sujeto. Dice Rancière: “[...] yo me sitúo en los marcos de los posibles del arte no en un cuadro de la teoría del sujeto en general”²³². Aún cuando su propósito no sea pensar una teoría del sujeto en general, entendemos que pensar estos ‘marcos de lo posible’ exige pensar un ‘sujeto’ ya no definido en su esencia como lugar y emplazamiento de sus representaciones, pues desde esa estructura sigue sujeto a otras delegaciones de la presencia.

Como veníamos desarrollando en el capítulo anterior, para Rancière los regímenes de lo sensible antes que procedimientos del arte son configuraciones de una idea de pensamiento. La idea de pensamiento del régimen representativo es la idea del pensamiento como acción que se impone a una materia pasiva²³³, es la facultad de actualizar una forma universal. Es esta idea la que ha definido el modelo de relaciones de la representación. Por tanto, cuando hablamos de la representación como régimen de pensamiento, de lo que estamos hablando es de una racionalidad que marca los criterios de identificación. Por ello, si queremos poner en cuestión este lugar de inscripción de la representación e

231 Véase PARDO, José Luis (1990). “El pensamiento sin imagen”, *Deleuze: violentar el pensamiento*. Madrid: Editorial Cincel.

232 ETPPGF, p. 517.

233 IE, p.3.

indagar en sus posibilidades más allá del régimen representativo —o dicho de otro modo, preguntarnos qué puede querer decir ‘representar’ en el régimen estético del arte— hemos de desanudar esa lógica del esquema hilemórfico según la cual la forma (*morphé*) se impone y moldea la materia (*hyle*); hemos de sustraer su comprensión en tanto origen y desplazarla de su concepción en tanto actualización de una idea que se presenta²³⁴.

Por tanto, el desafío es elaborar una reconsideración de la representación —ya no como idea del pensamiento— y una reconsideración de lo que comprendemos por ‘forma’ y ‘materia’ e ir más allá de aquella inscripción que pone en el centro del problema la crisis de la representación en tanto imposibilidad e impotencia de expresar o materializar determinados acontecimientos. Lo cual implica, necesariamente, poner también en cuestión nuestra comprensión de cómo se articula lo inteligible y lo sensible.

Para Rancière no se trata de que no exista relación entre materia y forma; existe, pero no como imposición del pensamiento activo a una materia pasiva. Para él lo que desaparece en el cambio de régimen —del régimen representativo al régimen estético— es la unión presente en Aristóteles, y recurrente en diversos debates, de una materia inerte que necesita un principio ajeno a ella para organizarse y adquirir forma. Es posible concebir a “[...] la materia y la forma según una relación asimétrica en la que esta última juega un papel activo y preponderante; materias informadas y formas materializadas entablan una relación simétrica en tanto que fuerzas cuya estabilización resulta en la génesis de nuevas individuaciones”²³⁵.

Desde estas consideraciones, nos parece que las reflexiones que formula Lyotard en torno a la forma y la materia, disponen la problemática desde otro terreno que estimamos pertinente indagar. En relación a lo anterior, la tesis lyotardiana de que existe un ‘espacio figural’, también viene a poner en cuestión las oposiciones herederas de la concepción hilemórfica; propone una dislocación

234 Catherine Malabou “para los pensadores de la deconstrucción de la metafísica, en particular para Jacques Derrida, la forma solo puede significar la presencia” véase MALABOU, Catherine (2010). “La plasticidad o la nueva forma de un materialismo”, *La plasticidad en espera*, Cristóbal Durán y Manuela Valdivia, tr., Santiago de Chile: Palinodia.

235 PENAS, Miguel (2014). *Individuo, individuación, relación* [Tesis no publicada]. Universidad Autónoma de Barcelona; Université Toulouse-Jean Jaurès, p.71.

en la noción de materia entendida como sustancia y de la forma entendida como modeladora. Digresión que queda expresada en diversos momentos de su obra, como por ejemplo en *Peregrinaciones* (1992), donde, refiriéndose a la obra de Cézanne, Lyotard afirma, “[...] el primer objetivo de una obra como la de Cézanne deja de ser el dominio de las formas; al contrario, el objetivo es llegar a ser dependiente de la ‘materia’ oculta en los datos”²³⁶. O como sostendrá al cuestionar la predominancia del patrón de estructura en la representación: “[...] el entusiasmo estructuralista podría llevar a la simple reducción de las formas sensoriales a estructuras conceptuales, como si el entendimiento fuera la única facultad cualificada para acercarse a las formas”²³⁷.

Pensamos que la apuesta de Rancière por proponer una ‘puesta en forma de la apariencia’ puede situarse en estrecha relación con esta historia de desplazamientos de la ‘materia’ y de la ‘forma’, a pesar de las diferencias manifiestas que él expresa tener con el pensamiento de Lyotard. Es por ello que nos detendremos en las críticas que Rancière formula a Lyotard, especialmente en su crítica al concepto de ‘irrepresentable’ y de ‘inmaterialidad’, pero también intentaremos acercar los planteos de Rancière con la concepción lyotardiana de lo figural y al examen que él realiza respecto al cambio de estatuto de la materia, con el objeto de intentar pensar otro destino de la forma y la materia. Un intento por generar un relato de unas proporciones que no impidan a la palabra poética y a la forma plástica tejer sus intercambios y reforzar sus poderes. Propuesta que se presenta como esbozo de una arquitectura inestable que construya un lugar para esos intercambios.

236 LYOTARD, Jean-François (1988). *Peregrinations. Law, form, event*. New York: Columbia University Press. [ed. castellano (1992). *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimientos*, María Coy, tr., Madrid: Cátedra], p.26.

237 Añade Lyotard, “como seguidor de Merleau-Ponty, sentí que esta racionalidad excesiva era como una ‘racionalización’, esto es, una irracionalidad. Yo necesitaba una racionalidad más respetuosa de los diversos aspectos del pensamiento, una racionalidad múltiple que delineara de forma timorata las condiciones para una reinterpretación y reescritura de la división de la razón de Kant”, *Ibid.*, p.27.

2. Inconcebible, infigurable, irrepresentable

Como ya anticipábamos al comienzo de esta investigación, el propósito de Rancière no procede de la preocupación por una intervención polémica en lo que ha sido el debate de la representación ni tampoco sobre las imágenes. Su propósito se inscribe, más bien, en un trabajo que apunta a restablecer las condiciones de inteligibilidad de este debate. Por ello, hemos puesto tanto énfasis en el descentramiento que hace del concepto de representación. No tanto porque modifique su punto de partida sino porque hace un trato original de él, especialmente en la distinción que hemos puesto en valor, entre la comprensión de la representación en tanto reglaje de las condiciones del aparecer y reguladora de un régimen de pensamiento; y, en segundo lugar, en torno a la comprensión de la representación en cuanto procedimiento de un tipo particular de pensamiento.

Para Rancière habría un equívoco inicial en la concepción de lo que se entiende por irrepresentable, cuya discusión él sitúa con J.F Lyotard, aunque es un diálogo más amplio con lo que desde su misma conceptualización puede ser definido como un paisaje del pensamiento contemporáneo que define el contexto de estos cuestionamientos. Rancière se detiene principalmente en cómo y sobre qué condiciones se ha construido tal concepto y bajo qué régimen se justifica la posibilidad de encontrar una forma de presentación sensible que corresponda a un esquema de inteligibilidad igual a su potencia sensible. En definitiva, presta atención a la posibilidad de hacer presente el carácter esencial de la idea que se quiere representar.

Ante la pregunta ¿qué se dice exactamente cuando se afirma que ciertos acontecimientos o situaciones son irrepresentables por los medios del arte? Rancière sostiene que dos son las afirmaciones que sustentan esta interrogante: un primer sentido tiene que ver con la imposibilidad de encontrar un representante a la medida del carácter esencial de lo que se quiere representar, esto es, que no se puede encontrar una representación sensible adecuada a la idea; un segundo sentido es que el arte no puede sustraerse de su carácter de simulacro. Debido a las propiedades de sus medios la presentación artística se caracteriza por un exceso de presencia, que traiciona la singularidad del acontecimiento y, por un defecto, esto es, que opera mediante un correlato de irrealidad que sustrae peso de existencia a lo que representa, genera efectos

incompatibles con la gravedad de la experiencia²³⁸. Por tanto, esta oscilación entre ‘exceso de presencia’ y ‘sustracción de la existencia’ torna inapropiado al arte para el tratamiento de ciertos asuntos. Problemática que Platón habría resuelto oponiendo a la presencia aumentada y a la existencia disminuida el relato simple sin artificios y exento de todo juego.

Es este mismo gesto el que para Rancière se reitera hoy en la valorización de la palabra del testigo²³⁹ bajo sus dos formas: tanto aquella que valoriza la palabra que no hace arte, sino que solamente traduce la experiencia de un individuo; como aquella que ve en el relato del testigo un nuevo modo del arte. Esto es, estableciendo una configuración de pensamiento que revoca la representación en beneficio del relato platónico o de ese nuevo arte sublime que se ubica al alero de Burke y Kant.

Rancière considera que la reinterpretación que hace Lyotard del análisis kantiano de lo sublime prolonga una dramaturgia, alimentada de hace largo tiempo, del abismo originario del pensamiento. Ante la constatación de la existencia de acontecimientos que exceden lo pensable, Lyotard invoca a un arte que testimonie lo impensable. Dice Rancière:

“¿Cómo se construye la idea de este arte sublime? Lyotard se refiere al análisis kantiano de la impotencia de la imaginación: ante ciertos espectáculos, la imaginación se siente llevada más allá de su dominio, conducida a ver en el espectáculo de lo sublime –que se dice sublime– una presentación negativa de esas Ideas de la razón que nos elevan más allá del orden de la naturaleza fenomenal”²⁴⁰.

Pero, replica Rancière, esta idea de lo sublime en Kant no es una idea de un arte, por tanto, Lyotard nos saca fuera de la esfera del dominio del arte y nos pone en relación con las ideas de la razón. Lo sublime para Kant no designa los productos de la práctica artística sino la incapacidad de la imaginación para

238 DI, p.116.

239 “En *El diferendo* de Lyotard la figura del testigo en general condensa todas las dificultades de la articulación imposible entre lo sensible y lo inteligible, *phône* y *logos*, figural y superficie de inscripción, color y cultura, etc.” Véase : HAVEY, Robert (2003). *Témoign d’artifice*. Paris: L’Harmattan. Citado en : *Qu’est-ce qu’un appareil ? Walter Benjamin, Jean-François Lyotard, Rancière*, p.103.

240 DI, p.134.

representarse la totalidad de la razón. De modo que para introducir lo sublime en el dominio del arte, Lyotard necesita transformar lo que Kant entiende por sublime e identificar el sublime moral kantiano con el sublime poético analizado por Burke. El problema es que en la conceptualización de Burke lo sublime se define a partir de los mismos principios de la representación que intenta objetar, a saber, por la sub-determinación de las imágenes que propone la palabra. Es esta sub-determinación la que Lyotard lleva al límite transformándola en la indeterminación kantiana de la relación entre idea y presentación sensible. Construyendo así la idea de ‘arte sublime’ concebido como presentación negativa, testimonio del Otro que habita el pensamiento. La crítica de Rancière es, que esta indeterminación que Lyotard identifica en realidad no es una indeterminación sino que es una sobre-determinación, ya que lo que viene a ocupar el lugar de la representación es la inscripción de su condición primera: “[...] la huella exhibida del Otro que la habita”²⁴¹.

Lyotard argumenta que el procedimiento de la dialéctica, en último término, es el de suprimir o excluir toda alteridad. Sin embargo, existe un impensable originario que se resiste a la asimilación dialéctica. El problema, señalará Rancière, no consiste en sostener que el pensamiento sea habitado por un impensable, sino que ese impensable devenga principio de una racionalización integral, radicalizando la dialéctica adorniana de la razón²⁴².

La crítica que Rancière dirige a Lyotard, en lo que refiere a su articulación respecto al lugar que otorga a lo irrepresentable, tiene distintas capas de sentido. Todas ellas coinciden en cuestionar el paso injustificado de la constatación de la insuficiencia de la relación estable entre lo sensible y lo inteligible, a su interpretación como constatación de lo irrepresentable. Rancière dirá: esta insuficiencia en la relación bien podría ser entendida como la comprobación de los poderes ilimitados que posee la representación, no necesariamente como una imposibilidad estructural. Es este paso el que, a nuestro entender, estaría objetando Rancière. Su crítica, en primer término, adopta la forma de una sospecha, que podríamos modular como ‘irrepresentabilidad relativa’. Lo irrepresentable es relativo al régimen de pensamiento desde el cual se articula

241 Ibid., p.135.

242 Ibid., p.136.

—es posible dejar en suspenso la representación de las causas que vuelven al acontecimiento rebelde a toda explicación por un principio de razón suficiente, ya sea ficcional o documental. Es posible hacerles hablar de la materialidad del proceso, de la materialidad del acontecimiento sin borrar su enigma. Rancière también cuestiona el supuesto bajo el cual Lyotard plantea ciertos acontecimientos como irrepresentables, dado que, a su entender, para esto Lyotard requiere operar una doble subrepción: afirmar que existe un impensable en el corazón del acontecimiento y un impensable en el corazón del arte. Ambos testimoniarían una miseria primera del espíritu. Su búsqueda en el concepto de sublime kantiano es con vistas a proponer ‘un arte que atestigüe de lo impensable de la conmoción primera y del impensable proyecto de eliminar ese impensable’.

A juicio de Rancière, el proyecto lyotardiano hace todo lo contrario de lo que pretende hacer. Si su propuesta es la de un procedimiento que resista toda asimilación dialéctica, lo que hace es hiperbolizar la operación hegeliana. Lyotard atribuye al arte sublime la tarea de testimoniar aquello que no puede ser representado, pero Hegel ya atribuía esta misma función a lo sublime. Este defecto de la presentación positiva se transforma en éxito de la presentación negativa del arte sublime. Lo irrepresentable se convierte, paradójicamente, en la última forma bajo la cual se mantienen los postulados de la representación. A saber, la idea de una adecuación entre forma y contenido; la de una inteligibilidad total de las formas de la experiencia humana; la de una adecuación de la razón que explica los acontecimientos y la razón formadora del arte.

El irrepresentable lyotardiano sigue siendo irrepresentable, solo en cuanto relativo al orden de la representación. Dice Rancière: “[...] lo irrepresentable existe en función de las condiciones a las que un objeto de representación debe someterse para entrar en un régimen determinado del arte, en un régimen específico de relaciones entre mostración y significación”²⁴³. Régimen que dispone el conjunto determinado de condiciones que debe tener un objeto para permitir una sumisión adecuada de lo visible a lo decible. Por tanto, si accedemos a la hipótesis de que estamos en otro régimen de pensamiento, cuyo modelo de eficacia ya no es la representación, entonces la noción de irrepresentable no tiene un contenido determinable más allá de ser una noción

243 Ibid., p.137.

de distancia respecto al régimen representativo.

La desregulación de la relación estable entre mostración y significación, entre lo inteligible y lo sensible, no implica para Rancière la imposibilidad de construir representaciones, sino justo lo contrario, implica la posibilidad de construir más relaciones, solo que no bajo el reglaje del régimen representativo. El arte en el régimen estético no sería un arte de lo irrepresentable, sino un arte anti-representativo. Un arte que ya no está sujeto a los límites intrínsecos de la representación, ilimitado en sus posibilidades. Lo cual quiere decir también que no hay ya una forma o lenguaje propio a un objeto. Este defecto de propiedad viene a enfrentar la afirmación de singularidad irreductible de algunos acontecimientos, viene a enfrentarse a su excepcionalidad. Este deseo, para Rancière, no puede justificarse en sí mismo. No se puede pretender que se respete la singularidad de la excepción al mismo tiempo que se suprime la conveniencia representativa de las formas: “La exigencia ética de que haya un arte propio de la experiencia de excepción obliga a seguir alimentado las formas de inteligibilidad dialécticas”²⁴⁴.

Ahora bien, Rancière no parte del supuesto que Lyotard no haya comprendido el planteo kantiano, más bien la pregunta que se hace es por qué a Lyotard le interesa leer a Kant de este modo, a saber, desde la inflexión que propone con sus antecesores, ya que, si bien esta transformación del sentimiento sublime en forma de arte ya estaba en Hegel, en él era propuesta como una discordancia entre ‘facultades’ y no de lo sublime en sí mismo. Es en este punto donde la noción de sublime lyotardiana propondría un giro.

2.1. De la Irrepresentabilidad a la Inmaterialidad

Lyotard, en *L'inhumain. Causeries sur le temps* (1988) afirma “[...] desde hace un siglo, las artes no tienen ya como principal apuesta lo bello sino algo relacionado con lo sublime”²⁴⁵. Para Rancière, el problema que aquí estaría modulando Lyotard sería el de cómo aproximarse a la presencia sin recurrir a los métodos de la representación. Por tanto, cómo enfrentarse a la alteridad

244 Ibid., p.138.

245 LYOTARD, Jean-François (1988). *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée [ed. castellano (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Horacio Pons, tr., Buenos Aires: Manantial], p.140.

misma de la materia sensible, al otro que escapa a la conceptualización²⁴⁶. Para pensar esta insubordinación, es que Lyotard le asigna a la alteridad dos rasgos fundamentales: primero, que la materia tiene la capacidad de ‘hacer’ padecer; y, segundo, que la materia es pura diferencia, lo cual quiere decir que no posee determinación conceptual, su singularidad se opone a cualquier delimitación. Lo inesperado para Rancière es que a esta diferencia material irreductible Lyotard la denomina “inmaterialidad”²⁴⁷. De hecho, la conclusión a la que llega Lyotard es que la alteridad a la que ha de aproximarse el arte, sin recurrir a los métodos de la representación, es a la ‘materia inmaterial’.

Este planteo, le evoca a Rancière dos resonancias: por una parte, la época simbolista y futurista, en donde la materia es comprendida como pura energía, ‘la luz de la idea es confundida con el destello de la electricidad’; y, por otra, la insistencia de la fenomenología sobre “[...] el fulgor del *hay*, sobre el acontecimiento invisible de un hacerse presente”²⁴⁸. Pero, a pesar de sus ecos, el análisis de Lyotard, para Rancière, tendría un objetivo más específico, el de transferir al acontecimiento material las propiedades que Kant confería a la forma. Por tanto, aun cuando este desplazamiento podría recordar el discurso moderno y el énfasis que éste otorga a la singularidad de la presencia sensible, no se trata exactamente de esto.

El desplazamiento que Lyotard propone tiene relación con este doble carácter que, desde su comprensión, tiene la materia. A saber, la materia entendida como singularidad sensible y, a la vez, su capacidad de hacer padecer, esto es, la materialidad entendida como *pathos*. Lo cual quiere decir que la cualidad propia le es indiferente. La inmaterialidad de esta ‘materia inmaterial’ reside en que es “el acontecimiento de una pasión”²⁴⁹. Por tanto, el primer carácter de la materia –su inmaterialidad– la tomaría Lyotard de la *Analítica de lo bello* y su segundo carácter –hacer padecer– devendría de la *Analítica de lo sublime*.

Según sostiene Rancière, en la *Analítica de lo bello*, el juicio estético remitía a una forma que ya no era conceptual. La forma se liberaba así de la forma conceptual que le imponía su unidad, dando lugar a lo diverso de la sensación.

246 La alteridad como insubordinación conceptual.

247 ME, p.113.

248 Ibid.

249 *L'inhumain. Causeries sur le temps*, p.140.

De modo que la sensación ya no quedaba sometida a la ley del entendimiento. Esta forma, liberada de la forma conceptual, se caracterizaba entonces por su indisponibilidad. Lo bello era bello, en tanto que no era objeto de conocimiento. Esto inauguraba una libertad de las facultades y era lo que le permitía al sujeto experimentar una nueva forma de autonomía.

Lo que realizaría Lyotard sería entonces una transposición al acontecimiento material de las propiedades que Kant concedía a la forma²⁵⁰. Según Rancière, para Lyotard éstas ya no serían propiedades de la forma, sino de la materia. El *aïstheton* sería, entonces, dos cosas: pura materialidad y signo. “La pura pasión del acontecimiento sensible es al mismo tiempo el signo de una realidad que se hace conocer a través suyo”²⁵¹. Y realizaría también una transposición de la *Analítica de lo sublime*, si en Kant la imaginación, al mostrar su impotencia para dominar la forma, demostraba con ello su impotencia para ofrecer a la razón la representación de todo lo que ésta reclamaba; revelando su incapacidad para dar una forma sensible a las Ideas de la razón –pero, a la vez, con ello, argumentaba el poder de la razón. En el caso de Lyotard,, no tendría que ver con una cuestión de desencuentro entre capacidades, sino más bien con transferir al acontecimiento material las propiedades que Kant le da a la forma. La autonomía experimentada por el sujeto kantiano en la forma libre, Lyotard la coloca en el acontecimiento de la sensación misma. Así, en lo sublime, lo que la razón experimenta es su incapacidad de ‘aproximarse a la materia’²⁵².

Ahora bien, si recuperamos la pregunta que Rancière se hace respecto a Lyotard, a saber, por qué a Lyotard le interesa leer así a Kant, Rancière dirá “[...] es para pensar esta diferencia de estatuto de lo sensible por lo que se hace necesario recurrir a Kant”²⁵³. Una pregunta similar nos surge a nosotros, por qué a Rancière le interesa leer así a Lyotard. Diríamos que es porque para Rancière la exigencia ética del arte sublime es la que no permite salir del círculo vicioso, desde el cual sería imposible pensar las posibilidades que tiene el pensamiento –y en particular la estética–, fuera del reglaje representativo.

250 ME, p.114.

251 Ibid., p.116.

252 *Moralités Postmodernes*, pp.205-206.

253 ME, p.120.

La noción de irrepresentable sería la categoría central del giro ético en la reflexión estética. Tradición en la que Rancière inscribe a Lyotard. Desde su perspectiva, la contralectura que Lyotard hace de Kant es el retorno a una primera lectura política de la experiencia estética. Lo que el artista produce no es ya el juego de una contradicción, sino la inscripción de un choque. El problema, dirá Rancière, es que esta propuesta acaba anulando el potencial tanto de la política como de la estética. Al exaltar un predominio ético en la experiencia estética, reduce el disenso al conflicto entre apariencia y realidad; o bien, disuelve la diferencia acabando en un nuevo consenso.

¿Cómo es que este giro ético en la experiencia estética podría acabar en un nuevo consenso? Rancière argumenta que Lyotard sigue la tradición del marxismo –y de Adorno–, ligando la autonomía radical del arte a la promesa de una emancipación social y política. El arte sería político en la medida que sea solamente arte. Y esto es posible solo en tanto el arte sea capaz de producir objetos que difieran radicalmente del estatuto de los objetos de consumo. La promesa de emancipación aparece ligada a la heterogeneidad sensible de la forma estética. Pero, agrega Rancière, una forma de autonomía es siempre, al mismo tiempo, una forma de heteronomía, “[...] las artes de la *mimesis* eran autónomas al interior del orden que volvían sus fronteras y jerarquías solidarias con el orden de la dominación”²⁵⁴. Por tanto, se afirma como heterogéneo, pero lo hace con respecto a las formas de experiencia de la dominación. Con ello, no deja de estrechar este vínculo.

Hasta aquí el diálogo explícito que Rancière sostiene con Lyotard, respecto a lo que él denomina la ‘hipérbole de lo irrepresentable’. Sin embargo, nosotros proponemos ensayar otro diálogo, desde luego no explícito, entre estos dos autores. Tiene que ver con dos conceptos fundamentales de la obra de Lyotard: primero, con el concepto de ‘materialidad’ que Lyotard ubica en el corazón de su definición de irrepresentable; y, segundo, con el concepto de ‘figurabilidad’.

2.2. Cambios en el estatuto de lo sensible: ‘materia inmaterial’

Si la hipótesis fundamental de nuestra investigación es afirmar que en el discurso filosófico de Jacques Rancière existe una reflexión específica en

254 Ibid., pp.126-127.

torno al estatuto actual de las imágenes, nos interesa también argumentar que dicho planteamiento da especial preeminencia al aspecto de su materialidad —en términos de su estructura. Materialidad que es heredera de una larga tradición, pero que nosotros situamos muy específicamente en aquel ‘materialismo por inventar’²⁵⁵ en el que inscribiríamos a Rancière desde una doble filiación: por un lado, desde los desplazamientos que hace del concepto de materialidad Louis Althusser²⁵⁶; y, por otro, de las reflexiones tempranas que realiza Jean-François Lyotard sobre la materia.

La discusión que Rancière establece con Lyotard, en una primera lectura, se plantea como un intento radical por subvertir el planteo lyotardiano. Sin embargo, el argumento que nos proponemos sostener es que si bien Rancière se detiene en el pensamiento de Lyotard con el objeto de desarticular aquella lógica que ha comprendido como única posibilidad del arte la de dar testimonio de lo irrepresentable, nos parece que hay una problemática que Lyotard abre y a la que podemos volver con Rancière para generar un desvío. Esta aseveración no pretende especular sobre las intenciones que movilizan el pensamiento de Rancière, como tampoco es una búsqueda por sus orígenes, sino que es la propuesta de un diálogo entre las herramientas de pensamiento que ambos autores proporcionan. Desde nuestra perspectiva, establecer esta relación amplía la comprensión del problema que motiva esta investigación. Por ello, nuestro propósito es experimentar este vínculo; analizar hasta qué punto este diálogo es posible, las consecuencias que tal ampliación puede presentar y sus implicancias para la comprensión de las imágenes en la actualidad.

En el texto *Después de lo sublime, estado de la estética* (1987)²⁵⁷, Lyotard se propone como objetivo centrar el examen del estado de la estética en la cuestión de la materia. Pensamos que es posible argumentar que Rancière presta su acuerdo a la problemática que inquieta a Lyotard, esto es, el cambio de estatuto de la

255 La expresión es de Cristóbal Durán referido al libro de Catherine Malabou *La plasticidad en espera* en una reseña de su publicación en lengua castellana por la editorial Palinodia. DURÁN, Cristóbal (2011). “Un materialismo por inventar”, *Actual Marx/Intervenciones*, núm. 10, pp. 243-248.

256 Aspecto que desarrollaremos ampliamente en el tercer capítulo del presente trabajo de investigación.

257 *Moralités Postmodernes*.

materia. Rancière, en *Malaise dans l'esthétique*, sostiene que lo 'postmoderno'²⁵⁸ ha sido una categoría descriptiva y de diagnóstico que ha tenido la función de separar el modernismo artístico de la emancipación política; separar con el fin de conectar a otro relato histórico. Tal y como lo entendemos, pensamos que es posible aproximar el análisis de Rancière a Lyotard también con el objeto de generar otro relato histórico sobre el cambio del estatuto de la materia como examen del estado de la estética, problematización que implica rearticular tanto la noción de estética como la de historia²⁵⁹.

En *Materia y tiempo*, un texto extraído del seminario “*La matière et les immatériaux*”, organizado en abril de 1985 por el Espacio de Seminarios del Centro Georges Pompidou, a iniciativa de su director, Christian Descamps, en el que participaron Francis Bally, Fernando Gil, Vittorio Gregotti, Dominique Lecourt, Fernando Montes, Jean Petitot, Paolo Portoghesi y Gianni Vattimo. En este texto Lyotard comienza planteándose la cuestión del uso del concepto de materia en la filosofía contemporánea. Su planteo implica cuestionar, ante todo, la pertinencia de una pregunta de estas características. Básicamente, la inquietud que propone desde el primer momento es, ¿Cómo opera lo que seguimos llamando pensamiento? ¿Acaso opera aplicando una energía a un punto material para transformarlo? ¿Desempeñaría la materia un papel de transformador, para generar un desplazamiento en el espacio y realizar una modificación cualitativa?

Este cuestionamiento emerge en el contexto en que la idea de la materia resulta insuficiente a la luz de las nuevas transformaciones que experimenta la energía, sea esta, mecánica, calórica, eléctrica, química, irradiante, o nuclear. Lyotard elabora una argumentación que recorre, a grandes rasgos, el estatuto de la materia en Descartes, Leibniz y Bergson, cuyos desplazamientos principales estarían marcados por la materia, en tanto ordenamiento de energía. Ello conduce a la afirmación de que la materia, en el pensamiento contemporáneo, no constituye una dialéctica y no puede constituir teleología ninguna. Si un filósofo aspira hoy al materialismo, solo puede ser referido a aquel materialismo de la microfísica y la cosmología. “Un materialismo inmaterialista, si es cierto

258 ME, p.98.

259 Ambos conceptos fundamentales que han sido desplazados de su significado tradicional según se puede constatar en el desarrollo de la obra de Jacques Rancière.

que la materia es energía y el espíritu vibración contenida”²⁶⁰.

Liotard está especialmente interesado en pensar cuál sea el estatuto de la materia en la actualidad. Para él, la cuestión del material es decisiva en las artes. En las obras de arte asoma algo que es inaprehensible, algo intratable que se resiste a ser atrapado en su entero significado. Por ello, será fundamental poner en cuestión la comprensión que se tiene de la materia, concepción que en la modernidad ha sido fuertemente signada por el planteamiento cartesiano. Pero, para Lyotard, la materia cartesiana es en último término un concepto, aquella extensión perfectamente transparente al pensamiento geométrico algebraico no es realmente material. Tal es así que sostiene: “[...] hoy diríamos que en el pensamiento cartesiano no hay materia”²⁶¹.

En otra comunicación, expuesta en el coloquio “*Nouvelles technologies et mutation des savoirs*”, organizado en octubre 1986 por el *Collège International de Philosophie* y IRCAM, a iniciativa de Bernard Stiegler, Lyotard se pregunta, ¿cómo sería un materialismo no metafísico? Inquietud que persiste, de una u otra manera, en numerosos artículos. Tal vez el más claro ejemplo de su interés por este renovado estatuto del material estético sea la exposición que organizó en el Centro Pompidou bajo el nombre de *Les Immatériaux*.

2.3. Les Immatériaux

Entre el 28 de marzo y el 15 de julio de 1985, Jean-François Lyotard, junto a Thierry Chaput, fue el curador en el Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París una exposición artística que llevaba por título *Les Immatériaux*. Esta exposición –o ‘manifestación’ como prefería llamarla Lyotard– expresaba la decadencia o el declive del concepto de Modernidad y anticipaba el surgimiento de una nueva era: la realidad experimenta una progresiva desmaterialización. La advertencia era la de que un creciente modelo lingüístico sustituiría al material. Un entorno en el cual, cada vez más, la información se presenta de un modo inmaterial: aparición de imágenes digitales, nuevos descubrimientos científicos, difusión masiva de noticias y mensajes, etc.

260 *Causeries sur le temps*, p.53.

261 *Ibid.*, pp. 46-47.

Nos parece relevante esta referencia porque da cuenta de la propuesta de nuevo estatuto de la materia y, a nuestro entender, es ahí hacia donde dirige su mirada Rancière para provocar un punto de inflexión, para erotizar esa pura diferencia sin determinación conceptual y devolver al pensamiento su fuerza material. No como reverso de otro extremo dialéctico, sino para situarse en la tensión entre la fuerza material e inmaterial del pensamiento. Es por ello que nos detendremos en el análisis de algunos aspectos de esta exposición y en algunos de los artículos de Lyotard, donde reflexiona respecto a qué significa la materia para el pensamiento.

Cuando Lyotard recibe la invitación para organizar esta exposición, el tema propuesto era sobre “*Nouveaux Matériaux et Creation*” [Nuevos Materiales y Creación], pero él pone en cuestión cada uno de estos tres términos bajo el nombre de *Les Immatériaux*. Decide estructurar la exposición en cinco cuerpos conceptuales –trayectos que se transformaban en cinco posibles caminos o zonas para escoger cómo transitar– que contenían la raíz del sanscrito ‘mat’: *matériau, matière, matrice, matériel, maternité*. Estos cinco grandes ejes se ponían en escena a través de objetos pertenecientes a campos heterogéneos (pintura, biología, arquitectura, astrofísica, música, alimentación, vestido, etc.)²⁶². Él consideraba que los tres conceptos que inicialmente le habían propuesto han experimentado muchos cambios y necesitaban ser abordados desde una perspectiva diferente²⁶³.

Tomó dos años planificarla y fue la exposición más costosa expuesta hasta ese momento en el Centro Pompidou²⁶⁴. Fue un esfuerzo colectivo de más de cincuenta personas. El espacio expositivo estaba articulado en torno a estos cinco grandes ejes: una primera parte, servía de entrada y vestíbulo; la segunda, estaba integrada por diversas zonas unas abordaban la cuestión de los soportes de los mensajes, sus códigos, el problema de la transmisión, sus referentes y

262 ZUNZUNEGUI, Santos (2003). *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*. Madrid: Ediciones Catédra Universitat de València, p.106.

263 LYOTARD, Jean-François (1985). “Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard” realizada por Bernard Blistène, *Flash Art*, núm.121, pp.32-39.

264 HUDEK'S, Antony (2009). “From Over- to Sub-Exposure: The Anamnesis of *Les Immatériaux*”, *Tate Papers*, núm.12, (01 de octubre del 2009 [citado 04 enero del 2015]). Disponible en: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/over-sub-exposure-anamnesis-les-immateriaux>

la materialidad; la tercera parte de la manifestación presentaba un conjunto de experiencias interactivas a lo largo de cuatro nuevas zonas tituladas genéricamente “Laberinto del lenguaje”; por último, las dos finales conducían a la salida²⁶⁵. Los espacios constituyeron en su mayor parte “[...] pequeñas instalaciones de variados artefactos culturales, simulacros tecnológicos y dispositivos electrónicos”²⁶⁶.

Los visitantes estaban obligados a usar unos auriculares que captaban diferentes frecuencias y a navegar en un laberinto de pantallas de malla metálica de color gris. En la interpretación de Tara McDowel, lo que hace Lyotard es “[...] en lugar de que el ojo percibiera un espacio organizado, un despliegue en forma lineal, lanzó todo tipo de barreras a la visión: la oscuridad, las pantallas color gris y los vericuetos de laberintos. En lugar de privilegiar la vista activó todo el sensorio. En lugar de la iluminación apunto a la ‘intensificación de la interrogación’ y ‘agrava la sensación de incertidumbre’ que supone su pregunta principal”²⁶⁷. Lyotard intenta deshacer la relación del espectador con un espacio cartesiano ordenado y racional. Es una experiencia pensada para estar llena de desvíos o, como dirá John Rajchman, “[...] una puesta en escena desconcertante de la profunda incertidumbre contemporánea”²⁶⁸.

Los audífonos estaban sincronizados con los espacios, y una selección de citas de Beckett, Artaud, Proust, Bachelard, Michaux, Blanchot, Mallarmé, Kleist, Rouaud, Borges, Baudrillard, Bioy, Casarès, Virilio, Andersen, Rabelais, Barthes, Carroll, etc., eran difundidas por infrarrojos en treinta zonas. Había todo tipo de objetos, desde obras de artistas convocados para la exposición, como objetos de bibliotecas, museos, fábricas, hospitales, laboratorios de astrofísica, etc. Como afirma Rajchman,

“Hubo videos, películas, diapositivas y fotografías: comerciales y artísticas, anónimas y firmadas, viejas y nuevas. Igualmente robots, una sofisticada computadora, la primera demostración de una película holográfica y, por supuesto, computadoras, muchas computadoras. Hubo ejemplos de reproducción rugosimétrica, de espectrografía, de holografía, de los efectos Doppler y de las series de Fourier.

265 *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, p.106.

266 RAJCHMAN, John (1985). “The Postmodern Museum”, *Art in America*, vol.73, núm.10, pp. 110-117.

267 McDOWEL, Tara (2014). “Rearview “Les Immatériaux: a conversation with J.F Lyotard and Beranrd Blisténe”, *Art-Agenda*, (27 de mayo del 2014 [citado 20 diciembre del 2014]). Disponible en: www.art-agenda.com/reviews.

268 “The Postmodern Museum”, pp. 110-117.

Demostraciones de astrofísica, genética y estadística e inclusive una cápsula dormitorio japonesa de la Kotobuki Seating Co. Las obras de arte (tradicionales, modernistas y conceptuales) fueron confrontadas con las demostraciones tecnológicas o los artefactos lúdicos para hacer música o componer poemas²⁶⁹.

En varias pantallas de ordenador, colocadas en diversos sitios de la exposición, podían leerse definiciones que habían escrito una serie de intelectuales convocados para la ocasión –entre los cuales contaban autores como Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe, Bruno Latour– sobre palabras ordenadas alfabéticamente. Palabras como *dématérialisation*, *désir*, *flou*, *image*, *improbable*, *interaction*, *interface*, *matériau*, *temps*. La invitación era para realizar una experiencia de escritura colectiva a modo de experimentación, de prueba, de escritura no documentada que venía a ocupar el lugar tradicionalmente otorgado a los prefacios o a los artículos de profesionales que forman parte de los catálogos. El objeto a tratar –*les immatériaux*–, es introducido a modo de reflexión, de escritura. Los comisarios decidieron proponer a treinta autores, escritores, científicos, artistas, filósofos, lingüistas, un pequeño léxico de *immatériaux*. Cincuenta palabras definidas a su manera con un límite de extensión (2 a 10 líneas por palabra). El objetivo no era obtener un diccionario, ni una investigación rigurosa, lo que interesaba era las diferencias que ellos expresaban, la multiplicación de campos semánticos que una palabra puede engendrar, la evidencia de la complejidad de sentido. Se trataba de una suerte de taller de divergencias y no un diccionario o un catálogo de un museo de consenso²⁷⁰.

El catálogo diseñado para la ocasión constaba de dos volúmenes: un primer volumen consistía en un inventario que registraba todos los sitios presentados en la exposición, ilustrado y comentado y un álbum-bloc de notas parecido a un facsímil de los documentos de trabajo (croquis, esquemas) que daban cuenta del itinerario del proceso de creación del equipo a cargo: *le travail en progres*. El álbum

269 Ibid.

270 CHAPUT, Thierry ; LYOTARD, Jean-François (1985). *Les Immatériaux : publié à l'occasion de la manifestation présentée par le Centre de création industrielle du 28 mars au 15 juillet 1985 dans la Grande galerie du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou* / [commissariat de l'exposition Jean-François Lyotard, Thierry Chaput ; préfaces de Jean Mabeu et François Burkhardt ; entretien entre Alain Arnaud et Jean-François Lyotard] ; Centre de création industrielle, 2 vol. Paris: Centre Georges Pompidou, p.6.

estaba organizado en torno a ‘lugares conceptuales’ que daban nombre a los diversos sitios de emplazamiento de la exposición, con una selección de imágenes de estos espacios. El segundo volumen era el ejercicio de escritura colectiva – *épreuves d’écriture*–, con una breve presentación por parte de los comisarios y un *post-scriptum*. Por último, un *petit journal* donde se presentaba un *avant propos* de las treinta y una zonas en las que estaba organizada la manifestación y las actividades organizadas en torno a *Les Immatériaux*: publicaciones, eventos asociados, cine-*immatériaux*, taller de expresión para niños, seminarios (arquitectura, ciencia y filosofía), así como diversos debates en torno a la problemática tratada.

Era difícil definir la exposición en alguna disciplina específica o identificarla con la pretensión de nombrar un nuevo tipo de arte. Más bien, introducía un estado de incertidumbre, de desconcierto y desidentificación. “Que no sepamos nombrar lo que nos espera es la firme señal de que ello nos espera”, declaró Lyotard al *Vogue* francés. O como él mismo afirma en otra entrevista realizada por François Deschamps “[...] es una puesta en escena que no tiene una finalidad informacional, sino artística (...) sin historia ni héroes, sino un laberinto de ‘sitios’ en el cual el visitador será ‘cogido por las orejas’: de textos y de música en relación con los lugares”²⁷¹.

Les Immatériaux no solo ponía de manifiesto la crisis de los materiales –en tanto expresión de una realidad que es afectada por un proceso de creciente desmaterialización–, sino también, como señala Jean-Louis Boissier, en la conferencia “*L’image des Immatériaux*” (2005) en la inauguración del seminario del taller de investigaciones interactivas del *Centre interdisciplinaire de recherche sur l’esthétique du numérique*, asociado al DEA « *Arts des images et art contemporain* » de l’Université Paris 8, con ocasión de los 20 años de *Les Immatériaux*, esta exposición no se refiere simplemente lo que es intangible, sino de una manera abierta, “[...] un material que desaparece como una entidad independiente, un material donde el modelo del lenguaje suplanta el de la materia”, lo cual quiere decir, que “[...] el principio ya no es más una sustancia estable sino un conjunto de interacciones”²⁷².

271 DESCHAMPS, François (1985). ““Les Immatériaux” du sanscrit <mât>”, *CNAC Magazine*, núm. 25, pp.27-29.

272 BOISSIER, Jean-Louis (2005). “Préambule Séminaire –*Immatériaux*–”, *ENSAD* (30 mars 2005 [citado 15 de diciembre del 2014]). Disponible en : <http://www.ciren.org/ciren/conferences/300305/Preambule.pdf>

La exposición produjo abundantes materiales de apoyo, explicaciones y entrevistas, además de un coloquio internacional y una compleja bibliografía. La exposición no solo fue un singular ejercicio museográfico, sino también el movimiento de una influyente fracción del pensamiento francés contemporáneo hacia el espacio del museo. André Malraux –ministro de cultura del momento– hablaba de un “museo sin muros” y en palabras de Ignasi de Solà-Morales Rubió “[...] la exposición *Les Immatériaux* trataba del arte, de la arquitectura, pero sobre todo de la vida cotidiana, de la comunicación y el impacto de los nuevos medios en que nosotros vivimos”²⁷³, o en palabras de sus propios comisarios “[...] en *Les Immatériaux* se ve una dramaturgia de la época que nace del cambio”²⁷⁴.

A la vez, tenían la intención de proponer un nuevo concepto de exposición, una nueva organización de relación entre los visitantes y lo que se les proponía: ver una ‘puesta en cuestión’ del medio de exposición tradicional. Su apuesta fue no la de realizar recorridos unificados y cronológicos, sino una pluralidad de flujos a través de ‘sites spécifiques’. Entendemos que el modo de ‘exposición’ era la ‘escenificación’²⁷⁵ de una problemática, como el mismo Lyotard afirma en la entrevista que le realiza para *Flash Art* Bernard Blistène, ante la crisis de los modos de inscripción del pensamiento moderno –como la crisis del libro– hay que experimentar otros modos de grabar lo que se piensa.

Nos gustaría insistir sobre esta dimensión de *Les Immatériaux* en tanto material que desaparece como una entidad independiente, en donde el principio ya no es más una sustancia estable sino un conjunto de interacciones –como hemos señalado anteriormente–, porque es justamente esta dimensión la que nos parece aproxima las inquietudes rancierianas al pensamiento de Lyotard.

273 SOLÀ-MORALES, Ignasi (2000). “Architecture des Immatériaux ”, *Collectif Architecture instantanée. Nouvelles acquisitions*. Paris: Editions du Centre Pompidou, p. 73.

274 ARNAUD, Alain; LYOTARD, Jean-François (1985). *Les Immatériaux : album : [publ. à l'occasion de l'exposition présentée par le Centre de création industrielle, du 28 mars au 15 juillet 1985, dans la Grande galerie du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou]*. Paris: Centre Georges Pompidou.

275 Lenguaje escenográfico muy presente en la exposición, no solo por las continuas referencias a Beckett, en especial en la zona 3: *Théâtre du non-corps* y a que trabajase en la exposición con el escenógrafo de Beckett –Jean-Claude Fall–, sino por el lenguaje general: ‘puesta en escena’, ‘entrar en escena’, ‘del pasaje al acto’, etc.

No tanto su dimensión de inmaterialidad en tanto intangibilidad –desde luego muy presente en la exposición–, sino la inmaterialidad entendida como nudo de relaciones que no puede ser designado solo por un estado de la materia, sino que se amplía en los múltiples sentidos que ésta puede asumir, y que implica ‘comportamientos sensibles’ muy diferentes. El título provisorio del primer proyecto de esta exposición era “*La matiere dans tous ses etats*”, y pretendía explorar de modo sensible –no ser una explicación– aquello que llamamos ‘materia’. Materia entendida como complejas y específicas interacciones entre micro-elementos. Afirmando que el material no es algo dado, sino una interacción, de ahí que en la producción no haya diferencia entre lo sensible y lo inteligible. Así, material es también la voz, la respiración, la palabra, la imagen, lo sensible en un sentido mucho más amplio. Afirmaba Thierry Chaput que “*Les Immatériaux* son un juego de tramas”²⁷⁶, “*Les Immatériaux* apelan a una sensibilidad secreta”²⁷⁷.

En sus libros Rancière no hace referencia a esta exposición²⁷⁸. Es más, su referencia a Lyotard no se centra en el aspecto de la ‘materialidad’ en cuanto tal, sino que el énfasis de sus reflexiones se dirigen a valorar y cuestionar la anestésica lyotardiana. Sin embargo, a nuestro entender, este aspecto que parece tangencial,

276 CHAPUT, Thierry (1985). “*Les Immatériaux*. Quand il s’agit d’autre chose... Entretien avec Thierry Chaput”, *CNAC Magazine*, núm. 27, pp. 18-19.

277 *Les Immatériaux: album*.

278 Rancière tiene ocasión de referirse a esta exposición curatoriada por Lyotard, al menos en una ocasión, en una entrevista que le realiza J.J. Charles Worth, en donde Worth le pregunta si alguna vez se vería como comisario de una exposición o si se ha visto tentado a probar esta relación entre presentación y teoría, al modo en que lo ha hecho Jean-François Lyotard en *Les Immatériaux*, o Paul Virilio en la Fundación Cartier. Ante lo cual Rancière responde: “Una vez me preguntaron si podría comisariar una exposición en París. Dudé y le pregunté a algunos artistas que yo conocía. Pensé, eso no es asunto mío, todos los aspectos de las relaciones con las instituciones, las mediaciones entre los artistas y las instituciones. También, tratando de resistir lo que quiere la institución, ya que la institución que usted llama libre, al mismo tiempo quiere un montón de cosas. Dudé y pensé, no. Tal vez de lo que digo o de los ejemplos que estoy comentando sea posible crear el marco de una exposición, pero... es otro trabajo. También creo que hay algo muy autoritario en la función curatorial! Es una forma de querer que sus ideas se materialicen en el espacio y tener el control de ese espacio. Para mí, ese no es el camino de la emancipación!” véase RANCIÈRE, Jacques (2010). “Interview with Jacques Rancière” by J.J. Charles Worth, *ArtReview*, núm. 40. pp. 72-75.

tanto en la discusión que sitúa Rancière con Lyotard, como en la exposición de su pensamiento mismo, es configurador del lugar desde donde le interesa pensar las imágenes a Rancière, esto es, las imágenes como topos de relaciones materiales entre diversos elementos que posibilitan un determinado modo de pensamiento.

3. Tomar partido por lo figural

En este sentido, quisiéramos argumentar que el análisis de Rancière, de algún modo, vendría a reproblematicar lo que constituyó la idea fuerza del proyecto filosófico de Lyotard, pero que vería su declive, según Rancière, a partir de 1980 dando un giro ético a su pensamiento, a saber, lo que Lyotard mismo denomina, en su obra *Discours, figure* (1971), '*le parti pris du figural*', cuyo propósito principal se definía como "acometer la suficiencia del discurso"²⁷⁹. Lo cual, en ningún caso quiere decir que lo figural se limite a oponerse a lo discursivo, como orden alternativo de significado, sino que es un principio de discontinuidad que impide que cualquier orden alcance una coherencia absoluta. Lo figural introduce una heterogeneidad –un exceso– que hace inadmisibles una asimilación que se recupere en un orden sistemático. Dice Lyotard, "[...] en *Discours, figure* no traté de oponer el lenguaje y las imágenes. Quise apuntar que el principio (discursivo) de legibilidad y el principio (figurativo) de ilegibilidad participan el uno del otro"²⁸⁰. Por tanto, la figurabilidad se sitúa como impedimento de lo cognoscible y lo comunicable, dando cuenta de la opacidad del pensamiento, cuya temporalidad es la del acontecimiento, socavando el equilibrio sincrónico de un sistema. Ello no quiere decir que lo discursivo y lo figurativo sean susceptibles de una superación dialéctica hegeliana. No hay lugar de reconciliación, sino una demanda constante de 'desconciliación'²⁸¹, una agonística que rehúye todo dominio de representación conceptual, como de representación figural.

279 LYOTARD, Jean-François (1971). *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck. [ed. castellano (1979). *Discurso, Figura*, Josep Elías y Carlota Hesse, tr., Barcelona: Gustavo Gili], p.31.

280 LYOTARD, Jean-François (1984). "Interview Jean-François Lyotard", *Diacritics*, núm.14, vol. 3, pp. 16-21.

281 Concepto utilizado por Martin Jay en JAY, Martín [1993] (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Francisco López Martín, tr., Barcelona: Akal, p. 425.

En un proyecto mucho más tardío como es *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1987), Lyotard hace un examen crítico acerca de cómo se legitima el saber. Él considera que urge al pensamiento corregir esta noción, fundamentalmente porque crea el relato que el universo obedece a una regularidad y, por tanto, traza una trayectoria continua y previsible. La metodología que él propone para subvertir esta sedimentación del pensamiento moderno es la de una agonística como regla general, cambiando el sentido de la palabra saber.

El pensamiento figural sería entonces para Lyotard una “manifestación espacial que no admite incorporación por parte del espacio lingüístico sin que éste quede alterado, una exterioridad que el espacio lingüístico no puede interiorizar como significación”²⁸², un espacio no textual y legible, sino visible y sensible, que nace en un intersticio, en la hendidura existente en el espacio del discurso (lingüístico) “[...] lo dado no es un texto, hay en él un espesor, o mejor dicho una diferencia, constitutiva que no debemos leer, sino ver; que esta diferencia, y la movilidad inmóvil que la revela, es lo que continuamente queda olvidado en el significar”²⁸³. El ‘espacio figural’ sería entonces aquel que se configura entre el ‘espacio textual’ y el ‘espacio plástico’, entre lo legible y lo visible, en donde lo decible y lo visible se intercambian sin cesar.

Lyotard sostendrá “[...] desde sus orígenes, nuestra cultura ha obstruido en profundidad la sensibilidad del espacio plástico”²⁸⁴, ha habido en la tradición una marcada tendencia a privilegiar el espacio textual, omitiendo que cuando un trazo obtiene su valor lo hace recurriendo a su capacidad de resonancia corporal que se inscribe en un espacio plástico. El objetivo de Lyotard no es dar un privilegio a lo visible o lo legible, sino sostener que ambos cohabitan y son indisolubles; se trata de intensidades, no de la expresión de un sentido. Hay también una herida que hiende lo figurativo, una herida perpetrada en el seno de la imagen, de ahí surge la noción plástica de lo figural. Herida donde la imagen no se abre a un espacio

282 *Discours, Figure*, p.32.

283 *Ibid.*, pp.29-52.

284 *Ibid.*, p.224.

textual, sino a uno plástico, figural²⁸⁵. Esta propuesta de Lyotard implica también un desplazamiento en la concepción misma de la imagen. El paso de una comprensión de la imagen como ‘objeto de la vista’ que de forma pasiva se da al sujeto de conocimiento, protagonista de una relación cognoscitiva con la imagen, a la imagen concebida como ‘acontecimiento dentro del campo visual’.

Por tanto, su reflexión exige conquistar un campo en donde esta concepción de la imagen y el lenguaje sean posibles, rescatarles de la atmósfera de una cultura en la que predomina el discurso racionalista “[...] ese predominio supone el deseo de recluir todo objeto en el campo de la significación; este deseo, que es el deseo del saber, no podría *satisfacerse*; se limita a *realizarse*; esta realización, en lugar de colmarlo, alimenta nuevas exigencias”²⁸⁶. Para Lyotard la estructura del pensamiento conceptual abstracto, que ha dominado la filosofía desde Platón, ha denigrado la experiencia sensual. De ahí su interés en deconstruir esta oposición entre discurso y figura –o entre decible y visible. Su argumentación es un intento por fundamentar que tanto lo legible como lo visible se implican mutuamente. El espacio visual se puede estructurar como discurso –aunque siempre queden aspectos que sean inteligibles–, y el discurso contiene elementos visuales que permiten acceder a su legibilidad –aunque siempre permanezcan aspectos que no pueden devenir imágenes. Por ello, lo figurativo sería esa fuerza disruptiva que interrumpe las estructuras tanto en el reino de lo discursivo y como en el del ver. Así, no se trata de privilegiar un aspecto sobre otro, sino pensar en una estructura que permita su convivencia. Por esta razón, para él es un error la interpretación que hace el estructuralismo, porque no atiende a las particularidades de los procedimientos que operan en los elementos discursivos y en los visuales.

Jean-Louis Déotte sostiene que el esfuerzo de Lyotard es “[...] hacer pensable

285 Desde su inclinación al psicoanálisis, particularmente al psicoanálisis freudiano, Lyotard liga lo figurativo al *ello* del deseo. A mediados de los años ‘60 Lyotard asistió en París a los seminarios de Jacques Lacan, estaba especialmente interesado en la proximidad de Lacan a la lingüística estructural, pero la noción lacaniana de lo simbólico, en aquella época, no le convencía. Véase *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, pp. 423-425.

286 *Discours, Figure*, pp. 224-225.

el intersticio, lo figural como matriz²⁸⁷, como principio que subyace pero que no tiene el lugar de fundamento y poner de relieve que el lenguaje está habitado por la figura, poseído por ella. La materialidad plástica de los significantes afecta su significado. Ahora bien, ese lugar de indeterminación que pone de relieve Lyotard derivará para él en lo ‘impensado’, postura que radicalizará cada vez más: lo que en un primer momento era propuesto como una insubordinación, como la necesidad de “bullir de las cosas”²⁸⁸, su centelleo, su apariencia; aquello que requería “una atención flotante”²⁸⁹, más tarde será reinterpretado por Lyotard como una “escena de separación fundadora”²⁹⁰, como una escisión inarticulable. En 1974 afirmaba que

[...] habría que confrontar la exigencia de rigor que las anima con el principio esbozado por Adorno²⁹¹ al final de *Negative Dialektik*, y que gobierna la escritura de *Aesthetische Theorie*: el pensamiento que ‘acompaña a la metafísica en su caída’ no puede proceder sino por medio de micrologías²⁹².

La micrología no es la metafísica hecha trizas. La micrología inscribe la ocurrencia de un pensamiento como lo impensado que queda por pensar en la declinación del gran pensamiento filosófico. En 1983, en *Lo sublime y la vanguardia*, Lyotard dirá que el intento vanguardista inscribe la ocurrencia de un movimiento sensible como lo que no puede presentarse y queda por presentar en el descenso de la gran pintura representativa.

Este vuelco es el que hace, a juicio de Rancière, entrar a Lyotard en “[...] el gran concierto del duelo y del arrepentimiento del pensamiento modernitario”²⁹³. En una entrevista concedida a Jean-Marc Lachaud, “*Politique et esthétique*”, sostiene Rancière “Lyotard siempre trabajó sobre la tensión entre la palabra y la imagen, en el entrelazamiento de lo visible y de lo decible (...) pero, en los años 1980, él

287 Véase *Qu'est-ce qu'un appareil ? Walter Benjamin, Jean-François Lyotard, Rancière*.

288 Ibid., p.30.

289 Ibid., p.36.

290 PS, p.34.

291 Lyotard se sentía atraído por la Teoría estética de Adorno, cuya dialéctica negativa despertaba su admiración. Véase LYOTARD, Jean-François (1974). “Adorno as the devil”, *Telos*, núm. 19, pp. 127-137.

292 *L'inhumain. Causeries sur le temps*, p.107.

293 PS, p.34.

invirtió completamente el sentido de esta interrupción –*coupure*–²⁹⁴.

A pesar de sus diferencias, Lyotard y Rancière comparten un mismo terreno: aquel de la articulación de la estética y de lo político. Dos modos de aproximación a la estética no como ciencia de las obras de arte, sino como *aisthesis*²⁹⁵. De hecho, el proyecto de Lyotard “[...] intenta rescatar la categoría de lo estético del estatuto de inferioridad a la que la habían relegado los filósofos contemporáneos”²⁹⁶. Ahora bien, en Rancière no hay un divorcio con lo inarticulado, sino más bien un afecto. Desde luego que ello exige otra comprensión y otra articulación de lo sensible. El lugar que queda al arte y a la imaginación no es reducida en Rancière a la ‘presentación de lo impresentable’, sino que lo inarticulable es la potencia para articular la producción de un mundo, la falla es justamente el lugar de la subjetividad política, es el intervalo²⁹⁷ desde donde se puede articular otra relación.

Lo que la multiplicidad indeterminada de posibilidades deriva en Lyotard en indecible, para Rancière es justamente lo que fundamenta la posibilidad de la creación y re-creación constante de pliegues y repliegues de espacios de disenso, idea que también ya era abordada tempranamente por Lyotard, en especial en sus reflexiones sobre el lugar que puede quedar a la emancipación política, señalaba que es preciso llegar a una idea y práctica de la justicia que no esté ligada al consenso y que el acento de ahora en adelante debe situarse en el disenso. Planteo que quedará depotenciado por el giro ético que dará Lyotard a su planteamiento estético, ya que afirmar la irrepresentabilidad termina imposibilitando el entrelazamiento de poderes por el que él tomaba partido a comienzo de los años ‘70, aquellos juegos de azar, de interrupciones, ese ritmo común, esos bordes de un mismo surco en donde lo sensible formaba una totalidad orgánica y diacrónica sin declinar en uno de sus extremos.

294 ETPPGF, pp. 272-273.

295 *Qu'est-ce qu'un appareil ? Walter Benjamin, Jean-François Lyotard, Rancière*, pp.92-93.

296 Véase CARROL, David (1987). “Aesthetic Antagonisms/Lyotard”, *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*. New York: Routledge.

297 BP, p.24.

4. La plasticidad o la nueva forma de un materialismo²⁹⁸

En este sentido, nos interesa detenernos, brevemente, en la recuperación que hace Catherine Malabou de la obra *Discours, Figure* de Jean-François Lyotard con un doble propósito. Por una parte, para sostener que existe entre el pensamiento de Malabou y los planteos de Rancière un paisaje común, a saber, el cuestionamiento al ‘desasimiento escénico’ que ha operado la tradición filosófica, así como también el intento por pensar otro destino de la forma que no sea la necesidad ética que privilegia lo informe, lo impresentable, la ‘des-figuración’²⁹⁹. Y, por otra parte, analizar cierta coincidencia con los postulados de Rancière, según la cual “[...] la crítica estética de la forma es actualmente una forma dominante de la ideología. La antiforma es la forma ideológica que se nos impone”³⁰⁰. Esto, con vistas a nuestro objetivo de establecer una relación o encuentro con un primer Lyotard preocupado por el estatuto de la materia y de la forma. Por tanto, nos aproximaremos a la problemática que aborda Malabou, aunque permitiéndonos desplazar y extender sus contornos.

Catherine Malabou, en *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction* (2005), sostiene que de Hegel a Heidegger, de Heidegger a Derrida, ha tenido lugar una verdadera aventura de la forma, que impide que, en lo sucesivo, se confunda esta última, pura y simplemente, con la presencia. En este sentido, ella afirma que hay que rendir homenaje a Jean-François Lyotard por haber dado, tanto a lo formal como a lo figural, su verdadera dimensión de acontecimiento del discurso, en tanto ‘relieve del lenguaje’, lo cual no equivaldría a decir que todo sea lenguaje, o que el arte se disuelva en lo lingüístico –un espacio donde se efectúa el trabajo de significación–, sino que existe un espacio plástico. La forma aparece hoy como lo que es, plástica. Una metamorfosis formadora.

Este sentido inédito es el que le interesa remarcar a Malabou: la plasticidad considerada como condición de existencia de la significación. Siguiendo a Lyotard, ella sostendrá que “[...] hay una mirada que se inscribe originariamente en el habla y que destina el decir y el ver el uno al otro”³⁰¹. Lyotard afirmaba

298 Este es el título bajo el cual se organiza el prefacio que hace Catherine Malabou para la edición chilena del libro *La plasticidad en espera*.

299 MALABOU, Catherine(2005). *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*. Paris: Éditions Léo Scheer [ed. castellano (2008). *La plasticidad en el atardecer de la escritura. Dialéctica, destrucción, deconstrucción*, Javier Bassas Vila y Joana Masó, tr., Castellón: Ellago Ediciones], p.113.

300 Ibid., p.114.

301 Ibid., p.115.

que “[...] el lenguaje no es un medio homogéneo, sino que escinde porque exterioriza lo sensible en un cara a cara”. Lo cual vendría a decir que es el lenguaje el que abre y funda la referencialidad; y no lo contrario, que es lo que frecuentemente se ha argumentado, que la referencialidad es de donde deriva el lenguaje. La visibilidad definida de esta manera es una “[...] exterioridad que el espacio lingüístico no puede interiorizar como *significación*”³⁰².

El trabajo de Catherine Malabou sobre la plasticidad –como ella misma lo señala en el prólogo a la edición en castellano de su libro *La plasticidad en espera*– se inscribe especialmente como una respuesta a las críticas filosóficas de la forma que, a su juicio, han sido un eje central en las reflexiones de la segunda mitad del siglo XX. Dice Malabou, “[...] para los pensadores de la deconstrucción de la metafísica, en particular para Jacques Derrida, la forma solo puede significar la presencia y por ello no hay ningún porvenir más allá de la tradición filosófica acabada”³⁰³. Contraria a esta concepción lo que Malabou pretende con el desarrollo de su concepto de plasticidad es mostrar que “[...] el concepto de forma pensado como coincidencia entre el surgimiento y la explosión de la presencia, abre la vía para un nuevo materialismo y una nueva destitución del sujeto, iniciativas aún más radicales que la deconstrucción, de las que sin embargo son herederas”³⁰⁴.

Consideramos que las afinidades de estos planteos de Malabou con el pensamiento de Rancière se dan en un doble sentido: por una parte, en el interés que Rancière expresa, particularmente en *Le destin des images*, por pensar las imágenes más allá de su remisión a la problemática de la presencia. Y, por otra, en la inquietud persistente que Rancière muestra cuando sostiene, vez tras vez, que las imágenes nunca pueden ser pensadas por sí solas, que ellas siempre están vinculadas al lenguaje y al contexto en que ellas emergen. Vínculo que es siempre heterogéneo, que no responde a ningún relato de regularidad discursiva. Catherine Malabou realiza su análisis explorando la fractura operada a lo largo del siglo XX por pensadores que han puesto en cuestión determinada concepción de relación entre la idea y lo sensible, entre la idealización y la escritura, o entre el concepto y el texto. Proyecto en el que, para ella, han sido claves filósofos franceses tales

302 *Discours, Figure*, p.32.

303 *La plasticidad en espera*, p.7.

304 *Ibid.*

como: Lyotard, Deleuze, Derrida, Lévinas.

La recuperación que Malabou hace de Lyotard refiere, en último término, a la heterogeneidad que se da de manera irreductible tanto en el discurso como en la figura. O dicho de otro modo, existe una necesaria e irrenunciable dimensión espacial del lenguaje, pero que, sin embargo, en el decir de Lyotard, el lenguaje “[...] no puede incorporar a la forma sin estremecerse”³⁰⁵. No puede interiorizarla como significación. Malabou sostendrá: “[...] esta exterioridad que constituye el espesor mismo de lo figural es la extensión sensible, opaca, donde el pensamiento, en efecto, se forma. Lo figural nunca se da como significante, como el reflejo sensible de la idealidad”³⁰⁶. Es otro modo de ser de la idea, sin ser más la una que la otra.

Antes que adherir o no a las conclusiones a las que llega Malabou o los recorridos que ella transita, lo que nos interesa es la recuperación de una problemática. Como ella misma afirma en el artículo “La plasticité en souffrance”³⁰⁷, su trabajo puede ser caracterizado con aquello que Georges Didi-Huberman³⁰⁸ nombra como un ‘síntoma conceptual’. Síntoma de que la plasticidad pide acceso al estatuto de condición de inteligibilidad. Inteligibilidad que está en espera de estructura.

El concepto de ‘plasticidad’ es una noción que Malabou descubre en el prefacio de *La fenomenología del espíritu* de Hegel y que trabaja ampliamente, por primera vez, en el que fuera su trabajo de tesis doctoral, posteriormente publicado bajo el título *L’avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique* (1996). A partir de ahí comienza a desarrollar el *concepto filosófico* de plasticidad, que comprende el movimiento de la explosión y la transformación de la forma³⁰⁹. Ella identifica como una de las principales virtudes de la

305 *Discours, Figure*, p.32.

306 *La plasticidad en espera*, p.73.

307 MALABOU, Catherine (2005). “La plasticité en souffrance”, *Société et Représentations*, núm. 20, pp.31-39.

308 Notas no publicadas que Catherine Malabou refiere, aunque pensamos que el concepto síntoma puede ser rastreado en extenso en la obra de Didi-Huberman, en particular en DIDI- HUBERMAN, Georges (2010). *Ante la imagen*, Françoise Mallier, tr., Murcia Cendeac.

309 MASÓ, Joana (2012). “Catherine Malabou: la plasticidad –o cómo cambiar de accidente y alteridad” en *Filosofías postmetafísicas. 20 años de filosofía francesa contemporánea*.

plasticidad, el hecho de que “[...] puede significar a la vez el cumplimiento de la presencia y su deflagración, su surgimiento y su explosión”³¹⁰. Una “[...] una estructura de transformación y de destrucción de la presencia y del presente”³¹¹, doble virtud de maleabilidad y de información. Malabou disloca y amplifica el concepto de plasticidad hegeliano, haciéndolo funcionar en otro corpus, con otro propósito, proponiendo otra lectura no metafísica de su herencia.

Para Catherine Malabou, la plasticidad –en tanto sustantivo– designa el carácter de lo que es plástico, lo cual para ella quiere decir, ‘aquello susceptible tanto de dar como de recibir forma’. Por eso, a su entender, la plasticidad excede el registro estético, porque lo que designa es la formación –por tanto la deformación–, la facultad de adaptación, de regeneración³¹². Malabou es enfática en señalar las distancias que adopta su pensamiento, respecto de los significados usuales del concepto de plasticidad. En una entrevista “Catherine Malabou: Dialéctica, Deconstrucción, Plasticidad”, señala algunas distinciones con conceptos que comúnmente son asociados al de plasticidad. Ella dirá,

“[...] flexible, elástico y plástico no designan lo mismo. Es flexible una materia que puede ser plegada en todos los sentidos, como la plastilina. Es elástica una materia que recupera su forma luego de su deformación y vuelve a esa forma a partir de una tendencia interna. En ambos casos, los materiales no guardan la impronta de las deformaciones que han sufrido”³¹³.

Por el contrario, lo ‘plástico’ lo define como aquello que refiere a un tipo de transformación muy diferente. “Un material plástico es susceptible de recibir la impronta, como la arcilla o el mármol, pero que, una vez configurado, no puede recuperar su fuerza inicial”³¹⁴.

En el libro *La plasticidad en espera*, remite una vez más a los significados

310 *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, p.29.

311 *La plasticidad en espera*, p.30.

312 *Ibid.*, p.88.

313 MALABOU, Catherine (2010). “Dialéctica, deconstrucción, plasticidad” entrevista a Catherine Malabou realizada por Cristóbal Durán, *Papel Maquina: revista de cultura*, Santiago de Chile: Palinodia, p.140.

314 *Ibid.*

corrientes de la plasticidad. ‘*Plassein*’ en griego significa modelar. *To plastes* designa el modelador, *to plasma* designa el objeto modelado. El adjetivo ‘plástico’ tiene dos significados opuestos: por una parte, ‘susceptible de cambiar de forma’, maleable; se llama plásticas a la cera, la greda, la arcilla; por otra parte, ‘susceptible de dar la forma’, como las artes plásticas o la cirugía plástica. Generalmente se denomina plástico al soporte susceptible de conservar la forma que se le imprime. En este sentido, plástico se opone a elástico, a viscoso y también, incluso, a polimorfo³¹⁵. Doble poder de dar forma y de aniquilar la forma, de hacer explotar la formación de estructuras en equilibrio estable. De ahí que Malabou sostenga que la ‘plasticidad’ es ella misma ‘plástica’, pues no agota su energía potencial de producir nuevas génesis, ya que su capacidad de transformación opera deformando, desfigurando a medida que moldea. Es justamente esto lo que desborda la identidad y lo que se resiste a ser interiorizado como unidad de sentido.

Desde este planteo que aboga por aquella formación de lo figural como aquello que nunca se da como el reflejo sensible de una idea es en la línea en que, a nuestro entender, debe ser inscrito el pensamiento sobre las imágenes de Rancière. No necesariamente una filosofía de las imágenes, como él mismo sostiene en *L’affect indévis*³¹⁶, sino disponer otra elaboración para el análisis de las imágenes, como un discurso sobre su “destino”³¹⁷. Destino en el doble sentido: por una parte, cómo desanclar su análisis de una sedimentación en el que se encuentra desde largo tiempo, y por otra, en el sentido también de destinatario, de los efectos que ellas producen sobre aquellos que las reciben, como otro modo de ser del pensamiento. En donde la forma no se imponga a una materia, y en donde lo decible no tenga un lugar irreconciliable con lo visible, como tampoco un lugar de conciliación, sino de coalescencia, de superficies que están en contacto y que se influyen mutuamente para no fundirse, ni poder dejar de transformarse.

315 A pesar de lo extensa de la descripción, preferimos mantener prácticamente igual que la descripción que hace Malabou, dado que pensamos que aporta claridad a la distinción que pretende remarcar. Véase *La plasticidad en espera*, p.87.

316 ETPPGF, p.444.

317 DI, p.117.

Espesor que requiere que ‘materia’ y ‘forma’ sean reconsideradas, desde su poder de deformar, de desfigurar en la medida que figuran y forman, para dar lugar a nuevas configuraciones no previstas antes de su darse.

Esta rearticulación del modo en que se han reglado los modos de aparecer será fundamental en el pensamiento de Jacques Rancière, justamente porque él hará una recuperación de esto que antes nombrábamos como ‘desasimiento escénico’ del pensamiento.

5. Puesta en forma de la apariencia

El problema de la escena de apariencia recorre la obra de Rancière desde sus primeras investigaciones, ya su trabajo sobre la emancipación obrera ponía en evidencia que la “[...] reivindicación primordial planteada por los trabajadores y los pobres era precisamente la reivindicación de visibilidad, una voluntad de entrar en el ámbito político de la apariencia, la afirmación de una capacidad de aparecer”³¹⁸. ¿Cómo podía darse este ‘modo de aparecer’ de los cualquiera? ¿Cómo los que no cuentan, los ‘sin-parte’, podían entrar en escena? ¿Cómo podía darse lo improbable o cómo se presentaría un aparecer que haría acontecimiento? Esta capacidad de aparecer encuentra en *La Mésentente* su formulación programática: hay política allí donde se constituye una escena de apariencia como modo efectivo de aparición del *demos*. “La apariencia no es la ilusión que se opone a lo real. Es la introducción en el campo de la experiencia de un visible que modifica el régimen de lo visible”³¹⁹. Es la práctica de un ‘como si’. Es, en cierto modo, la introducción de una existencia presunta.

Lo que abre una comunidad estética y constituye las formas de aparecer de un sujeto, señala Rancière, es la práctica del “como si”³²⁰. La práctica del ‘como si’ puede interpretarse como la institución ficticia de una escena donde lo que antes no existía alcanza inteligibilidad en el espacio de una comunidad inexistente. Este ‘como si’, forjaría en el pliegue de lo existente los repliegues

318 RANCIÈRE, Jacques (2003). “Politics and aesthetics - An interview”, *Angelaki*, Vol. 8, núm. 2, pp. 191-211.

319 LM, p.126.

320 Ibid, p.116.

de lo no existente³²¹. Es desde esta praxis del ‘como si’ que se constituyen las formas de aparecer de un sujeto y la apertura de un nuevo *partage* –en tanto división, reparto y, a la vez, testimonio de lo común–, una nueva comunidad estética cuyas condiciones de posibilidad son immanentes a su efectucción.

Esta introducción de una existencia presunta o lo que Rancière en *Aux bords du politique* (1998) denomina ‘existencia suspensiva’ será el trabajo de la ficción. La ficción tal y como es definida en *Aisthesis*³²², como el despliegue regulado de las apariciones y apariencias. Rancière articula el trabajo de la ficción como la posibilidad de introducir una distorsión, un “intervalo de apariencia”³²³, en el reparto de lo sensible. Los modos de aparición y de presentación responden a determinaciones históricas. Sobre este fondo habría que analizar el régimen estético como proceso de sustitución o restauración teórica de esa capacidad de aparecer.

El aparecer para Rancière tiene la necesidad de una producción. El daño³²⁴ que produce una determinada distribución y que pretende ser visibilizado no puede aparecer tal cual, sino que debe ser elaborado. La articulación de un daño es la producción de un mundo, lo cual no quiere decir que sea la producción de una identificación, sino de una deslocalización, de un desplazamiento por medio del cual el daño es expuesto. “Los sin-parte no acceden a una escena pública ya existente: el sitio sobre el cual van a aparecer deben ellos mismos hacerlo surgir”³²⁵. El conflicto se expone creando la escena de esa exposición. Por ello, es también una alteración, una interrupción en el orden de la cultura entendida como “formación por medio de la imaginación”³²⁶. Apariencias que son como

321 “El sujeto obrero que se hace contar en [el escenario singular] como interlocutor debe hacer *como si* el escenario existiese, *como si* hubiera un mundo común de argumentación, lo que es eminentemente razonable y eminentemente irracional, eminentemente sensato y resueltamente subversivo, porque ese mundo no existe”, LM, pp.71-72. Sobre la escenografía en Rancière, véase en HALLWARD, Peter (2006). “Staging Equality: On Rancière’s Theatrocracy”, *New Left Review*, núm. 37, pp. 106-129.
322 A, p.119.

323 LM, p.142.

324 Dice Rancière ‘toda policía daña una igualdad’, es el daño de una distribución, daño sobre un nombre que es siempre el de cualquiera. Añade “diremos entonces que lo político es la escena donde la verificación de la igualdad debe tomar la forma del tratamiento de un daño” BP, p.18.

325 *Qu’est-ce qu’un appareil ? Walter Benjamin, Jean-François Lyotard, Rancière*, p.105.

326 *Ibid.*, p.106.

los trazos evanescentes que Rancière describe en *Mallarmé. La politique de la sirène*.

La escena sería entonces el espacio en que se figura³²⁷ el lugar de la acción, las operaciones que tienen lugar en la esfera de lo sensible, sus transformaciones en su acaecer mismo. De lo que se trata, dirá Rancière, es de “[...] reprimir las cuestiones del origen, no pensar en el origen del pensamiento, del conocimiento, de la política, sino en definir escenas a partir de las cuales uno ve que las cosas se distribuyen, con la idea de que el origen es en sí mismo siempre una especie de escena”³²⁸. Este término –escena– será recurrente y muchas veces problemático³²⁹ en el desarrollo del pensamiento de Rancière, como bien señalan Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan, en *La méthode de l'égalité* (2012). Este término constituye parte de la materia prima del pensamiento de Rancière, a pesar de que ha sido retomado en numerosas ocasiones ha sido escasamente definido. ¿Qué quiere decir cuando dice escena?, ¿en qué se reconoce una escena?, ¿cómo se la identifica? Ante estas interpelaciones, Rancière responde: la escena, en un primer sentido, es la puesta en práctica de un método, “[...] la escena es una entidad teórica propia de lo que denomino un método de la igualdad porque destruye al mismo tiempo las jerarquías entre los niveles de realidad y de discurso y los métodos habituales para juzgar el carácter significativo de los fenómenos”³³⁰. La práctica consistiría en elegir una singularidad y es esa singularidad la que nos indica cómo podemos tratarla, creando en ese trato las condiciones mismas de su posibilidad, “[...] una escena constituye una diferencia en una situación y, al mismo tiempo, crea una homogeneidad transversal”³³¹. Luego añade, “[...] la escena es la capacidad para interrogar todos los discursos, todas las ficciones”³³². En un segundo sentido, que bien podría ser entendido como parte del primero, articula la escena desde una diferenciación –aspecto que será fundamental para el argumento que venimos desarrollando. Sostiene Rancière “[...] la escena no es una alegoría, es un encuentro. La alegoría se

327 No hay que perder de vista que una figuración para Rancière es siempre, al mismo tiempo, una desfiguración.

328 MDI, p.87.

329 “Quitter la scène”, pp.291-305.

330 MDI, p. 99.

331 Ibid.

332 Ibid., p.100.

construye para ilustrar una idea. Esto no es una escena”³³³. Más tarde agrega “[...] en la alegoría está la idea y su ilustración. En una escena, el pensamiento y la imagen ya no se distinguen”³³⁴. Mezcla de voces, complejidad de niveles de significación que atraviesa los diversos niveles de discurso; constitución de encuentros y de encuentros fallidos. Una escena es siempre un encuentro que guarda algo de incumplido, de inacabado, pero, a la vez, es la apertura a un espacio efectivo de lo incumplido de ese encuentro y es una apertura que mantiene su latencia, hay sentidos en que la escena puede no contarse. Que el encuentro sea fallido y no fallido es lo que permite tener una relación con el acontecimiento, es lo que detenta su poder.

Una escena marca el surgimiento de la disidencia en el consenso, de lo informe en su forma, de lo impensable de lo pensable, pero esta matriz escenográfica es una matriz que por la misma configuración de su espacio no excluye a la palabra ni a la inteligibilidad. Admite el discurso, la representación, la imagen, lo visible y lo que no adquiere visibilidad. Son distintos poderes los que se mezclan, hay intensidades o momentos –si se quiere episodios que van alterando el campo de la experiencia– que se expresan. Diversas gradaciones entre la palabra argumentada y una voz ruidosa. La palabra, el nombre, el lugar de enunciación construyen un relato, pero la escena también comporta una serie de otros elementos que quedan sin nombrar. Dice Rancière “[...] la escena puede perfectamente mantenerse latente como el principio de inteligibilidad por detrás de la escritura, que no se escribe tal cual”³³⁵. Por tanto, a nuestro entender, en la propuesta de la escena como método hay un desplazamiento de la pretensión inclusiva y hegemónica del discurso que incluye a la imagen, tiene lugar la manifestación de una materialidad del sentido contra la hegemonía del discurso. Se da la reivindicación de la impureza que ambos comparten –discurso e imagen– y una afirmación de su co-implicación.

Rancière, al proponer una matriz escenográfica del pensamiento –entendido éste también como acción–, incide sobre la arquitectura misma del orden del discurso, no solo asumiendo la impropiedad propia del pensamiento y del lenguaje que lo estructura, sino poniendo en el centro de sus reflexiones el entrelazamiento imposible de desasir entre lo

333 Ibid.

334 Ibid.

335 Ibid., p.104.

visible y lo decible. Su noción de apariencia, figura, imagen y de visibilidad tiene su propia historia de desplazamientos, marcadas por relaciones de complicidad y conflicto. Diríamos que su proyecto es trabajar en la arquitectura de la tensión entre palabra e imagen, entre figura y desfiguración, entre apariencia y desaparición, entre las diversas modalidades que adopte ese écart. De ahí, que nos parece que nociones tales como *figurabilidad* (Lyotard), *plasticidad* (Malabou), *materialidad* (Althusser), pueden ser puestas en diálogo con las herramientas teóricas que nos ofrece Rancière a fin de esbozar este bosquejo brumoso desde el cual entendemos puede abrirse otra posibilidad para las reflexiones de las imágenes.

¿Cómo pensar entonces esta tensión? ¿Desde qué matriz conceptual puede ser abordada? Con el objetivo de dar otro destino a las imágenes, para Rancière será fundamental extraer su consideración del régimen de representación al que ha estado sometido su análisis durante largo tiempo.

6. ‘Frase-imagen’: la imagen en el régimen estético del arte

Rancière se pregunta cómo pensar entonces esta tensión, desde qué matriz pensar las condiciones del aparecer cuando la jerarquía de la representación ya no es la que organiza las relaciones entre las palabras y las imágenes.

“[...] una vez que los objetos y los acontecimientos no están ya sometidos al reglaje representativo de lo visible de la palabra –de la palabra que hace abrir lo que se ve– ni a la identificación del proceso de significación con la construcción de una historia, no tiene ya razón de ser hacer remitir el concepto de irrepresentable a una imposibilidad de mediación entre los reglajes en que anteriormente quedaban circunscrito el régimen representativo”³³⁶.

El problema que ve Rancière es que si no se realiza este planteo, lo que se hace es transformar los problemas de reglaje de distancia representativa en problemas de imposibilidad de la representación. Como señalábamos anteriormente, para él, la cualidad de irrepresentable no es una propiedad de los objetos o acontecimientos, sino que dice relación directa con las mediaciones que operan en el interior de un régimen que posibilita un plano de inteligibilidad. De modo que se propone lo irrepresentable como constatación de la imposibilidad de la representación, pero en realidad se trata

336 DI, p. 137.

de la constatación de la imposibilidad del pensamiento de conciliar en una representación la presencia y la ausencia, lo sensible y lo inteligible.

Para Rancière no se trata de que mostración y significación no tengan ya concordancia sino más bien “[...] pueden acordarse infinitamente, que su punto de concordancia está en todas partes y en ninguna”³³⁷. Así lo irrepresentable es para él un umbral donde se sitúa momentáneamente lo indecible. Por ello dirá,

“Hace falta que las palabras excedan el compromiso de la descripción e imiten esta encarnación que ellas saben imposibles, que la frase se alargue indefinidamente para adaptarse al movimiento que uniría cada detalle insignificante de la vida pobre ya no a su contexto y a sus causas, siempre conocidas de antemano, sino a la incontrolable cadena de acontecimientos que conforman un cosmos y un destino”³³⁸.

De ahí el énfasis que otorgábamos en el capítulo anterior a volver sobre los principios y lógicas sobre los que se sostenía el régimen representativo, en particular que la representación funciona por medio de una dependencia de lo visible respecto de la palabra, una relación entre el saber y no-saber. Por tanto, es la palabra la que tiene el hacer ver. La dependencia de lo visible respecto de la palabra se relaciona con la función misma que desempeña la palabra en la representación, a saber, ordenar lo visible fundiendo dos operaciones: la de substitución y la de manifestación, esto es, que torna imaginable lo que no existe espacio-temporalmente y que expresa lo que está oculto.

Para Rancière, un irrepresentable solo existe y es relativo a este orden de representación. Pero lo que él plantea es que la revolución estética instituye como definición misma de arte la identidad de un saber y una ignorancia; opone a las normas de la acción representativa una potencia absoluta del hacer de la obra, desmarcándose de ese régimen e instituyendo otro, en el cual este tipo de taxonomías carece de todo sentido. Hasta antes de esta revolución estética ha sido el régimen representativo el que ha regulado las relaciones entre lo visible y lo decible. Por tanto, lo que se opone a este régimen no es la no-figuración, porque esto sería reducir la representación a la fabricación de semejanzas. Y no se trata de eso, sino que el régimen de representación establece unos criterios que configuran determinadas relaciones y propone un

337 Ibid.

338 A, p.294.

régimen de racionalidad. Rancière insiste en que el fin de la *mimesis* no es el fin de la figuración: es el fin del origen representativo que regulaba las relaciones de acuerdo a una estructura determinada. Dirá: “[...] las musas ceden lugar a la música, o sea, a la relación sin mediaciones entre el cálculo de la obra y el puro afecto sensible que es también relación inmediata entre el aparato técnico y el canto de la interioridad”³³⁹. O como sostendrá en *Le bruit du peuple, l'image de l'art* (1999), “[...] el arte representativo de antaño demandaba elegir los sujetos ‘nobles’ y adaptar los géneros y formas adecuadas. El nuevo arte anti-representativo impone otra forma de identidad –de relación– entre forma y contenido”³⁴⁰.

Al dar otra significación a la acción se interrumpe el espacio específico en el que la representación es posible, sustrayendo ese espacio separado en que la representación se daba. Por ello, el nuevo régimen establece la autonomía radical del arte, abriendo esta indistinción entre los hechos propios del arte y una realidad externa. Esta paradoja del régimen estético de las artes –de una autonomía que no es nunca autónoma– es lo que para Rancière establecería el profundo hoy de las imágenes: las imágenes son inconmensurables porque no hay una medida común, y es lo común de la desmedida y el caos quien aporta su potencia hoy.

Su propuesta será la de la ‘frase-imagen’, es ella quien aporta una nueva medida que surge de la desmedida. Si la imagen ya no está subordinada al texto, si la potencia de las palabras y de lo visible se ha emancipado, entonces, Rancière se pregunta “¿cómo pensar el efecto de tal desvinculación?”³⁴¹. La autonomía del arte habría sido la forma de responder a esta pregunta, así es como se ha tratado hasta ahora la ruptura con el régimen representativo. Pero Rancière propondrá que la medida sea la frase-imagen’:

“Yo propondría poner a esta medida el nombre de frase-imagen. Por frase-imagen concibo algo distinto de la unión de una secuencia verbal y la de una forma visual. La potencia de la frase-imagen puede expresarse en frases de novela, pero también en formas de puesta en escena teatral o de montaje

339 ME, pp.16-17.

340 RANCIÈRE, Jacques (1999). “Le bruit du peuple, l'image de l'art”, *Cahiers du Cinéma*, n° 540, pp. 110-112.

341 DI, p. 58.

cinematográfico, o en la relación entre lo dicho y lo no-dicho de una fotografía. La frase no es lo decible, la imagen no es lo visible. Frase-imagen es para mí la unión de dos funciones que deben ser definidas estéticamente, es decir, a partir del modo en que deshacen el vínculo representativo del texto a la imagen”³⁴².

Rancière, en su análisis, trata indistintamente la ‘frase-imagen’ en el cine, la literatura, en la palabra, la pintura, el diseño o la fotografía. La ‘frase-imagen’ sería para Rancière una potencia desvinculante que deshace un orden y, a la vez, sería la potencia de un vínculo que compone un relato común. Por un lado, es una singularidad inconmesurable; y, por otro, es una operación de puesta en comunidad. Por ello, la frase-imagen no sería una mera unión o un ensamble sin más, sino como él definirá, es una “conjunción disyuntiva”³⁴³. Rancière propone desplazar la conjunción disyuntiva como un problema intestino del cine³⁴⁴, esto es, como un problema de la conjunción mediante el montaje de disyunciones heterogéneas que habitan la imagen, ubicándola en un espacio más amplio, el de la frase-imagen como combinación de opuestos y como encuentro de elementos que normalmente no habrían tenido ocasión de tocarse. ‘Conjunción disyuntiva’³⁴⁵ que puede entenderse en tres³⁴⁶ dimensiones: 1) una ‘dimensión epistémica’ que se refiere al trabajo de un pensamiento que opera según el modo de un montaje de heterogeneidades sin homogeneidad trascendental; 2) una ‘dimensión estética’ que presupone una contrariedad –una confusión– en toda aparición y en toda apariencia; 3) una ‘dimensión ficcional’ de la escena de apariencia que es siempre la institución de una partición polémica entre figuración y desfiguración, sensible e insensible, comunidad y daño inarticulable.

Las formas, las imágenes, surgen de una ruinización o desfiguración, del

342 Ibid., p.64.

343 Ibid., p.60.

344 Su análisis de Jean-Luc Godard.

345 Tal y como lo entendemos, la ‘conjunción disyuntiva’ marcaría una distancia también del método dialéctico, que según algunas interpretaciones, es como trata a las imágenes Rancière. Véase LÉVÉQUE, Jean-Claude (2005). “Estética y política en Jacques Rancière”, *Escritura e imagen*, núm. 1, pp.179-197.

346 Interpretación de la conjunción disyuntiva trabajada ampliamente en una comunicación conjunta con Ivan Flores bajo el título de “Aparatos de ficción”, expuesta en el congreso de Políticas de la Literatura: un diálogo con Jacques Rancière, realizado en Granada, diciembre 2014.

diálogo arqueológico con lo pre-existente. Es siempre un poder bifronte³⁴⁷ que figura y desfigura; que separa y reúne; que desecha al mismo tiempo que hace. El espaciamiento irreductible del ser-juntos (*l'être-ensemble*)³⁴⁸, a través de la puesta en forma, y la potencia de lo que divide de manera múltiple (*la puissance du multiplediviseur*)³⁴⁹, de una puesta deformante. Rancière dirá:

“En el esquema representativo, la parte del texto correspondía al encadenamiento ideal de las acciones, y la parte de la imagen al suplemento de presencia que le daba carne y consistencia. La frase-imagen trastorna esta lógica. La función-frase sigue siendo la del encadenamiento. Pero ahora la frase solo encadena en la medida en que es ella lo que da carne. Y esta carne o esta consistencia es, paradójicamente, la de la gran pasividad de las cosas sin razón. La imagen, por su parte, se ha convertido en la potencia activa, disruptiva, del salto, la potencia del cambio de régimen entre dos órdenes sensoriales. La frase-imagen es la unión de estas dos funciones. Es la unidad que desdobra la fuerza caótica de la gran parataxis en potencia de continuidad de la frase y potencia de ruptura de la imagen”³⁵⁰.

Para Rancière la ‘frase-imagen’ retiene la potencia de lo sin medida e impide que “[...] se pierda en la esquizofrenia o en el consenso”³⁵¹, pero para dar ocasión a esta comprensión es necesario desplazar las formas de interpretación dominante que escinden el discurso y la imagen. Rancière sostendrá que “[...] la edad de la videncia es precisamente aquella en la que una cierta ‘vista’ se ha perdido, en la que el *devoir* y el *ver* han entrado en un espacio de comunidad sin distancia y sin correspondencia. El resultado es que no se ve nada”³⁵². Por ello, para él la frase-imagen es aquella que transmite la potencia del caos separándola de la explosión esquizofrénica y del atontamiento consensual. Sugiere que podría ser entendida como montaje, pero más allá de su significado cinematográfico, como medida de lo sin medida, como disciplina del caos. Pero la noción de montaje requería su propio desalojo, “[...] se hace necesario volver a traer desorden al montaje”³⁵³.

347 A, p.37

348 BP, pp.187.

349 Ibid., pp.67-68.

350 DI, p. 64.

351 Ibid.

352 Ibid., p.65.

353 Ibid., p.68. Aspecto que desarrollamos en el capítulo cuatro.

Se trata entonces de pensar de otra manera, desligada de los anhelos de pureza de la imagen, o pureza del discurso. Se trata de pensar “[...] dentro de una lógica estética en la que no se trata de sustraer lo visible sino de reconfigurar relaciones entre lo visible y lo decible”³⁵⁴. Para Rancière, tanto las imágenes como las palabras son operaciones, relaciones entre una visibilidad, potencial de significación, afecto, expectativas, etc.³⁵⁵ Esta es la propuesta que queremos modular en el siguiente capítulo, ¿Cómo inscribir el ruido del pueblo, eso que permanece excluido por molesto y por falta de palabra? ¿Cómo inscribir en escenas de apariencia los micro-acoplamientos que exige toda des-inscripción? ¿Cómo se inscribe la existencia de un cuerpo –o cuasi cuerpo? ¿Cómo puede vincularse la palabra y la imagen en una relación de proporción que permita aparecer estas escenas?

Pensamos que el recorrido que hemos realizado en el presente capítulo, abre una grieta para esbozar tanteos que permitan desplegar otras prácticas y asociaciones entre estos elementos heterogéneos no tendientes a una unidad trascendental. De ahí la recuperación de lo que hemos llamado un primer Lyotard, en su preocupación por dar otro aparato conceptual a una problemática que ha sido abordada, durante largo tiempo, por la tradición filosófica, desde unos parámetros de oposición muy específicos, a pesar de los diversos cuestionamientos a los privilegios del discurso. Un proyecto cuyo objetivo si se quiere es agitar el silencio de lo sensible.

354 MDI, p.191.

355 “La imagen nunca es una realidad simple. Las imágenes del cine son en primer lugar operaciones, relaciones entre lo visible y lo decible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto. Estas operaciones implican funciones-imágenes diferentes, sentidos diferentes de la palabra imagen”, DI, p.29.



Capítulo 3

imagen trama

La imagen activa no es la forma visible que reproduce un objeto.
Está siempre entre dos formas. Es el trabajo que se crea en el intervalo.
Jacques Rancière, *Le travail de l'image* (2007)

1. Materialidad de las imágenes en el planteamiento de Jacques Rancière

En el capítulo anterior nos proponíamos cuestionar la autoridad de la representación y cómo ésta continúa imponiéndose al pensamiento, así como su estatuto en el reglaje de las condiciones del aparecer –lo cual implicaba necesariamente una reconsideración de las nociones de ‘materia’ y ‘forma’–, señalando sus desvíos y argumentando la necesidad de generar otro relato, un relato de unas proporciones que permitan a la forma plástica y a la palabra poética tejer sus intercambios y reforzar sus poderes. En el presente capítulo quisiéramos delinear en qué consistiría ese nuevo materialismo que enunciábamos hacia el final del capítulo anterior, y cómo éste se relacionaría con otra comprensión de la imagen. Partiendo del supuesto de que pensar en otros términos la representación y la aparición exige ineludiblemente pensar otro destino para la forma y la materia.

A juicio de Rancière la mayoría de los análisis de las imágenes o teorías sobre ellas se han centrado más en la problemática de su instrumentalización que en la cuestión por la imagen. Por ello, en los escasos momentos en que él se plantea esta pregunta intenta centrar el foco de atención en los funcionamientos, modos de producción y, más específicamente, en el trabajo de las imágenes. Cuando sostenemos que Rancière se propone devolver la fuerza material al pensamiento y rearticular la problemática de este debate en otros términos, esto solo es posible si, a su vez, el concepto mismo de ‘materialidad’ es problematizado. Es por esta razón que en el capítulo anterior hemos ensayado otro posible destino para esta reflexión. Ahora bien, Rancière no solo es crítico con el hilemorfismo aristotélico, sino también con lo que, en sus diversas variantes, se ha denominado ‘materialismo dialéctico’. En el litigio entre estas dos posiciones es desde donde se forja su propuesta.

Intentar definir el concepto de ‘material’, ‘materialismo’ o ‘materialidad’ comporta un problema filosófico en sí mismo. Su análisis riguroso exigiría un examen mucho más amplio del que esta tesis puede aspirar. Por tanto, antes que remitir a un recorrido histórico de las transformaciones que ha

experimentado este concepto, nos aproximaremos por vía negativa, es decir, desde las dislocaciones que interesa explorar a nuestra investigación.

Por otra parte, es importante señalar que la problemática de la materialidad no tiene, de manera explícita³⁵⁶, en el pensamiento de Rancière el énfasis que nosotros le otorgamos. Sin embargo, desde la lectura que proponemos, nos parece que ocupa un lugar central en su argumentación, y que otorga claves fundamentales para disponer otra elaboración conceptual desde donde poder pensar las imágenes, que no sea desde la clausura de lo irrepresentable.

La herramienta metodológica desde la cual nos aproximarnos al concepto de materialidad, y la significación que éste puede tener en el discurso de Rancière, es una serie de distancias. Consideramos que la primera distancia que Rancière establece es respecto a aquella comprensión de la materia entendida en oposición a la forma; e, igualmente, de aquella que sostiene que materia es solo aquello que concierne a lo corporal o físico. Por tanto, diríamos que se ubica en una concepción de la materia que asume que, si bien lo material designa aquello que es físico, también comporta el potencial de su asociación con aquello que no es físico³⁵⁷.

La polivalencia del concepto de materia acompaña su desarrollo en todo el régimen estético del arte. Sus asociaciones con las nociones de forma y contenido no son solo aristotélicas, sino que persisten en la filosofía alemana de finales del siglo XVIII, y en gran medida perviven en la utilización actual de este concepto en forma adjetivada. Para Kant, la materia debía distinguirse de la sustancia, ya que solo refería a la índole específica de las apariciones del objeto. Durante largo tiempo su valor fue tenido por superficial, enfatizando en su significado simbólico. Es tal vez con Hegel con quien el concepto adquiere un lugar central de reflexión, cuya oposición ya no estará puesta contra la ‘forma’ sino contra el ‘espíritu’³⁵⁸. Pero es Marx quien subvierte el significado de ambos

356 Aunque ya se puede advertir en la crítica que le formula a Althusser, que hay en su *praxis* un intento por escapar a la teoría y, por tanto, una inclinación hacia un pensamiento material.

357 BARTHES, Roland (1973). “The Pleasure of the Text”, en SONTAG, Susan (ed) (1982). *A Barthes Reader*. New York: Farrar, Straus and Giroux, pp. 404-14.

358 HEGEL, G.W. Friedrich [1835] (2008). *Estética*, Hermenegildo Giner de los Ríos, tr., Buenos Aires: Losada.

términos. Si bien Marx asume una posición binaria entre forma y contenido, el material llega a alcanzar un sentido no solo reducido a su dimensión física, sino también al componente irreductible de lo que da forma. En especial, expande la comprensión de material³⁵⁹ al definir los productos del arte como productos de una base material. Las formas sociales son consideradas como material. Es en esta línea de debate desde donde podríamos adscribir las reflexiones de Rancière.

En el siglo XX el concepto de material se convierte en un eje fundamental en el pensamiento. Desde esta perspectiva, suponemos que las asociaciones que podemos establecer del planteo de Rancière con la tradición filosófica son múltiples. Nos interesa atender a una en particular: su relación con Louis Althusser. Su justificación viene motivada no solo por la situación académica-intelectual que relacionó a estos pensadores, sino porque consideramos que esta filiación puede ampliar la comprensión de la noción que Rancière desarrolla de materialidad, noción que *a priori* no parece ser un concepto central³⁶⁰ en su propuesta filosófica pero, como hemos señalado, desde nuestra interpretación es un concepto estructural en su planteamiento.

A nuestro entender, la noción de materialidad que articula Rancière tiene como punto de referencia el diálogo implícito, que se puede desprender de su discurso, con Louis Althusser. Si bien es cierto que posterior a Mayo del '68 Rancière declara abiertamente su distanciamiento respecto a él, leemos ecos de su pensamiento que podrían ampliar el espectro inteligible de la redefinición del estatuto de la materia que exige el planteo ranceriano.

Jacques Rancière tenía 25 años cuando intervino en el célebre seminario dirigido por Louis Althusser, *Para leer El Capital*, que luego se convertiría en un libro colectivo con el mismo nombre. En una entrevista que le hace Amador Fernández-Savater en el año 2009, ante la pregunta de “¿cómo fue su relación y posterior ruptura con Louis Althusser?”, Rancière responde:

“Mi relación con Althusser tiene que ver con la circunstancia de que fui alumno

359 MARX, Karl [1857] (2007). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse)*, José Aricó, Miguel Murmis, Pedro Scarón, tr., Madrid: Siglo XXI.

360 Si lo serían nociones tales como: *partage*, disenso, democracia, policía, política, estética, entre otras.

de la *École Normale Supérieure* cuando él era profesor allí. Yo era entonces al mismo tiempo un joven filósofo y un joven militante comunista, de ahí que fuera reclutado para ese seminario sobre *El Capital*. En aquella época, por supuesto, estaba muy atraído por el pensamiento de Althusser. Después llegó mayo de 1968, que puso de manifiesto que toda la lógica althusseriana, la oposición entre ciencia e ideología, la dirección del partido sobre la clase obrera, se había convertido claramente en una filosofía del orden. En 1974 escribí un libro contra Althusser, *La lección de Althusser*, y todo el resto de mi trabajo ha sido completamente independiente tanto del pensamiento suyo como de aquella ruptura”³⁶¹.

Juan Domingo Sánchez Estop defiende la tesis de que “[...] no hay discípulo disidente de Louis Althusser más marcado por su maestro que Jacques Rancière. Sobre todo considerando que Louis Althusser puso en el centro de su pensamiento, ya a partir de los años 60, la crisis del marxismo”³⁶². Antes de intentar verificar o no esta hipótesis, lo que nos interesa es indagar en la ‘no conclusión de esta ruptura’. Desde luego nuestro interés no se centra en valorar los aspectos de la relación personal que los unió, ni lo estrecho que fuese ese vínculo, como el mismo Rancière sostiene,

“[...] nunca tuve con Louis Althusser una relación lo suficientemente cercana como para alimentar agravios personales. El reto de un libro sobre ‘[...] el caso Althusser’ superaba la singularidad de los textos y actitudes de un individuo. Se refería al rol político y teórico que los mismos hacían jugar al discurso marxista”³⁶³.

En este sentido, a lo que nos interesa atender es al vínculo teórico que podría conducir a ampliar la comprensión de una problemática, tantas veces enunciada pero poco desarrollada por Rancière: su concepción de la materialidad.

Rancière es enfático en señalar en el prólogo³⁶⁴ a la nueva reedición en francés

361 RANCIÈRE, Jacques (2009). “La democracia es el poder de cualquiera”, *Salonkritik*, (01 septiembre del 2009 [citado el 06 de abril del 2012]). Disponible en: http://salonkritik.net/09-10/2009/09/jacques_ranciere_la_democracia.php.

362 ESTOP, Juan Domingo (2014). “Um corte sempre adiado (rupturas e continuidades entre Jacques Rancière e Louis Althusser)”, *A trabe de ouro: publicação galega de pensamento crítico*, núm. 97, pp. 23-38.

363 LA, p.11.

364 El prólogo a la edición de la editorial LOM es del año 2011. Reéd. Paris: La Fabrique, 2011. Avant-propos fechado de diciembre 2011.

y en lengua castellana, que en su libro *La Leçon d'Althusser* (1974) se proponía sopesar el efecto y la política de un pensamiento, en tanto forma de intervención teórico-política creadora de un escenario específico de efectividad³⁶⁵. Pero, al mismo tiempo, señala que su crítica se dirige a la concepción de teoría de Althusser, aludiendo exclusivamente a los textos de la década del '60 y no al 'materialismo aleatorio' que más tarde desarrollará Althusser. Dice Rancière, "[...] menos provecho aún sacaré de un libro escrito a principio de 1974 aquel (lector) a quien el "materialismo aleatorio" de los escritos tardíos pudo inspirar"³⁶⁶.

Las categóricas afirmaciones de distancia que Rancière enuncia respecto a Louis Althusser tienen que ver con una cuestión bien específica, a saber, las circunstancias de su pensamiento, situadas en un contexto intelectual y político en que este pensamiento se formó. En particular, las circunstancias tienen que ver con dónde puso sus pensamientos y sus actos el acontecimiento de mayo de 1968. Entre 1960 y 1973, Althusser se transformó en la 'figura mayor de todos los marxismos renovados'. Según Rancière, esta renovación pretendía acompañar la dinámica de las nuevas formas de combate, no solo obrero, sino también anticolonial, antiimperialista y, desde luego, las revueltas de los estudiantes. Dicha renovación se habría singularizado de dos maneras: por una parte, intentando volver al pensamiento propio de Marx para producir una renovación política; y, por otra, desarrollando nuevas energías militantes como las de las luchas del movimiento antiimperialista. Cuando explotó el Mayo francés, la clase intelectual alimentó la concepción althusseriana de 'ideología' y desde ella elaboró una condena radical al movimiento de revuelta estudiantil, "[...] visto como un movimiento de pequeños burgueses, víctimas de una ideología que respiraban sin saberlo"³⁶⁷. Por lo tanto, dado que habían sido subyugados por un sistema de representaciones que imponía un orden dominante de un modo automático, debían ser reeducados por la autoridad de la Ciencia y del Partido. Esta es la circunstancia de pensamiento, o política de un pensamiento, frente a la cual Rancière reacciona. Análisis que no se restringe al desencanto generalizado de la figura del militantismo o al apetito de poder

365 LA, p.10.

366 Ibid., p.9.

367 Ibid., p.10.

de los maestros, sino al inicio de una ‘contrarrevolución intelectual’. Rancière sostiene: “No se trata de refutar un discurso (...) sino más bien de reinscribir la argumentación en las cadenas de las palabras donde se formularon y aún se formulan las necesidades de la opresión y las esperanzas de la liberación”³⁶⁸.

De manera que la escritura de *La leçon d'Althusser* y la distancia asumida por Rancière respecto al pensamiento de Althusser, tenía una doble dimensión: por un lado, una negativa política a seguir las teorías y estrategias del ‘reflujo’³⁶⁹; y, por otro, la decisión teórica de abandonar el campo de la ‘teoría’, la retórica de la ‘crítica del sujeto’. Rancière se encamina, por una parte, a “[...] estudiar las múltiples maneras en que el pensamiento adquiere cuerpo y surte efecto en el cuerpo social: al igual que ese conjunto de formas materiales del pensamiento dominante —decisiones, reglamentos, edificios, técnicas y ejercicios— que entonces dejaba al descubierto la genealogía foucaultiana del saber”³⁷⁰; y por otra, a estudiar “[...] la materialidad de las palabras y las prácticas de aquellos que se confrontaban a ellas, comentaban la letra de los discursos de la dominación, eludían sus reglamentos, estropeaban sus máquinas y subvertían sus espacios”³⁷¹.

La problemática de Rancière, más allá de las tesis de Althusser, tiene como objeto cuestionar una lógica, una racionalidad que invierte los pensamientos de la subversión por los del orden. A su juicio, esta racionalidad perpetúa la lógica de dominación que, se supone, pretende criticar. Esta argumentación ha sido ampliamente desarrollada por Rancière en *Le spectateur émancipé*, en particular en el capítulo “Les mésaventures de la pensée critique”. Él mismo nos ofrece una síntesis de lo que sería el corazón del problema:

“La sociología del desconocimiento, la teoría del ‘espectáculo’ y las múltiples formas de crítica de la sociedad de consumo y comunicación comparten con el althusserismo la idea de que los dominados son dominados porque ignoran las leyes de la dominación. Esta visión simplista, primero, ofrece a quienes la adoptan la exaltante tarea de aportar su ciencia a las masas enceguecidas. Más adelante, se transforma en un puro pensamiento del resentimiento, que declara la incapacidad de los ignorantes para curarse de sus ilusiones, por

368 Ibid., p.11.

369 MP, pp. 53-58.

370 LA, p.12.

371 Ibid.

ende, la incapacidad de las masas para alguna vez hacerse cargo de su propio destino”³⁷².

La crítica de Rancière se dirige entonces principalmente a una racionalidad que perpetúa y restaura un antiguo materialismo, el punto de vista de una clase superior que se ocupa de la vigilancia y la formación de los individuos. Sin embargo, en el prólogo a la nueva edición de su texto, publicado en el año 2011, propone una inflexión entre los planteos althusserianos de la época de mayo 1968 y el del ‘materialismo aleatorio’.

1.1. Materialismo del encuentro en Louis Althusser

Louis Althusser, en una serie de escritos tardíos dentro de su obra, publicados en castellano bajo el título *Para un materialismo aleatorio*³⁷³, propone una re-lectura de Marx. Althusser ensaya una clave que desestabilice lo que se ha venido entendiendo como ‘materialismo dialéctico’. Propone hablar de ‘materialismo del encuentro’. ¿En qué consiste este materialismo del encuentro y en qué sentido puede ser fecundo hermenéuticamente en la comprensión de las imágenes?

En la década de los ’80, Althusser introducirá una noción que inicialmente denomina ‘materialismo del encuentro’ y más tarde nombrará como ‘materialismo aleatorio’, que pone en relación con el pensamiento de Lucrecio y Epicuro. Dicha noción busca oponerse al materialismo de la necesidad y de la teleología, que a su juicio son formas transformadas y encubiertas del idealismo³⁷⁴. Althusser propondrá la materialidad como la tensión estructural

372 Ibid.

373 ALTHUSSER, Louis (2002). *Para un materialismo aleatorio*. Madrid: Arena Libros, S.L. El origen de los textos que contiene esta edición en castellano son: ALTHUSSER, Louis [1986] (1994). “Portrait du philosophe matérialiste”, *Écrits philosophiques et politiques*, Paris: Stock/IMEC [Pedro Fernández Liria, tr. castellano] ; ALTHUSSER, Louis [1982] (1994). “Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre”, en *Écrits philosophiques et politiques*, François Matheron, ed., Paris: Stock/IMEC [Luis Alegre Zahonero y Guadalupe González Diéguez, tr. castellano] ; ALTHUSSER, Louis [1982]. “Sur la pensée marxiste”, en *Futur Antérieur*, número especial *Sur Althusser passages*, Paris: Harmattan, pp. 11-29 [Pedro Fernández Liria, tr. castellano].

374 ALTHUSSER, Louis [1982] (1994). “Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre”, en *Écrits philosophiques et politiques*, François Matheron, ed., Paris: Stock/IMEC [Luis Alegre Zahonero y Guadalupe González Diéguez, tr. castellano]

de un proceso. Esto determina un modo de pensar la historia que nada tiene que ver con lo propio del ‘materialismo dialéctico’. En *Sur la philosophie*, Althusser dirá: “[...] no es posible hablar de ‘leyes’ de la dialéctica, del mismo modo que no es posible hablar de ‘leyes’ de la historia. Las dos expresiones son igualmente absurdas. Una verdadera concepción materialista de la historia implica abandonar la idea de que la historia está regida y dominada por leyes que basta conocer y respetar para triunfar sobre la anti-historia”³⁷⁵. Nada ocurre sin complejidad previa y nada permite predecir que lo que va a ocurrir haya de ser necesariamente esto o lo otro. Lo cual significa que no existe ninguna determinación previa a la toma de consistencia del encuentro. El hecho de que un encuentro tome consistencia no dependerá de leyes históricas que presidan esa posibilidad, sino que más bien se origina gracias a un carácter aleatorio cuya inestabilidad es radical. Idea que reitera en *Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre* (1982), “[...] no hay en absoluto ninguna ley que presida el encuentro de la ‘toma de consistencia’, la cual está constantemente amenazada por una *inestabilidad radical*. Las leyes pueden cambiar a cada instante (leyes tendenciales), revelando el fondo aleatorio sobre el cual se sostienen”³⁷⁶.

Por tanto, desde este planteo, no es posible hablar de leyes de la dialéctica, no hay necesidad ni sentido previo al encuentro, no hay una lógica predeterminada ni una dirección preestablecida. Es posible un nuevo orden, pero no existe ninguna ley que determine que se produzca, dado que si bien lo que hay resulta de la toma de consistencia del encuentro, el encuentro también hubiera podido no tomar consistencia y, con más razón, ‘el encuentro hubiera podido no tener lugar’.

Este planteo althusseriano, que tiene la forma de apuntes preliminares para un análisis, ha generado los más diversos debates, ya sea en su comprensión como corte epistemológico; como tránsito de un materialismo estructuralista a uno del encuentro; como problemática de la trascendencia; en tanto cuestión del tiempo y su necesario replanteo del concepto de historia; o como una versión propia de la discontinuidad. Nos parece que esta reflexión es clave en la pregunta que abre sobre las determinaciones de la ‘desviación’, del *clinamen*, de la absoluta declinación sin causa³⁷⁷. No solo en tanto su carácter aleatorio

375 ALTHUSSER, Louis (1994). *Sur la philosophie*, Paris: Gallimard, p.32.

376 “Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre”, pp.62 -63.

377 Desviación como originaria y no como derivada.

y contingente, porque no se trata de dar al azar el lugar que ha ocupado en la tradición del pensamiento la necesidad, pero sí de prestar atención al azar y dar énfasis a la indeterminación de la causalidad. Como bien señala Juan Pedro García en “desviaciones y encuentros: un materialismo aleatorio” – conferencia dictada en el *Colloque international, Lucrèce et la modernité: le, 20e siècle* (2010) en la *Université de Paris Est Créteil Val de Marne*– “[...] la reivindicación althusseriana del ‘materialismo aleatorio’ no tiene que ver con una metafísica del vacío sino con el vacío que hay que hacer frente a las metafísicas del Orden para marcar distancias”. En este sentido, lo que a Althusser le interesa destacar de Marx es la idea –en la que a su juicio se pone de manifiesto el carácter más genuinamente materialista del pensamiento de Marx– de que “[...] todo modo de producción está constituido por elementos independientes los unos de los otros, siendo cada uno el resultado de una historia propia, sin que exista ninguna relación orgánica y teleológica entre estas diversas historias”³⁷⁸. La ‘desviación’ es la prueba de la no-teleología del proceso. Claro está que toda existencia singular implica efectos, pero la inscripción de su resultado es imposible de determinar antes del proceso. Con ello, queda de manifiesto que la transformación –la transformación social en el caso de lo que preocupa a Althusser– no posee un carácter de necesidad, ni se da bajo un orden fijo o esperable. Un nuevo orden es posible, pero no existe ninguna ley que determine que éste se produzca.

Dado que la estructura no precede a sus elementos, la implicancia directa del ‘materialismo del encuentro’ es que no genera nunca la misma estructura, poniendo con ello fuera de juego todo intento por afirmar una unidad anterior a su constitución. El resultado será siempre contingente. Otra cosa es que esos elementos –una vez formada la estructura– pasen a ser definidos por ésta, de modo que no puedan ser lo que son sin ella o independientemente de ella. Pero, por eso mismo, lo fundamental para Althusser en este texto es distinguir muy bien entre el nivel de formación de la estructura y el nivel en el que la estructura está ya consumada³⁷⁹ o, dicho con Catherine Malabou,

378 *Para un materialismo aleatorio*, p.66.

379 FERNÁNDEZ, Pedro (2002). “Regreso al “campo de batalla”, *Para un materialismo aleatorio*, op. cit., p.105.

“abrir la estructura estructuralista”³⁸⁰. De modo tal que la primera constitución no está gobernada por la estructura del todo. Es en este sentido que el encuentro es aleatorio, en tanto su surgimiento está más allá del alcance de una determinación estructural. Si una estructura es una estructura lo es solo en tanto resultado contingente.

Cuando argumentamos que la reflexión acerca de la problemática de las imágenes en el pensamiento de Jacques Rancière da especial preeminencia a su materialidad en términos estructurales, es desde este contexto desde donde inscribimos el planteamiento de Rancière: desde un interés común por re-problematizar el estatuto de la materia. Si intentamos disponer un terreno desde donde puede ser pensada la noción de materialidad presente en el pensamiento de Rancière, creemos que comparte con la visión materialista la tesis de la correlación, esto es, que el pensamiento no es correlativo a un sujeto, sino que las dinámicas del pensamiento son relativamente autónomas y que existe una primacía de la práctica sobre la teoría. El pensamiento no es una mera especulación sino que es performativo. De allí también el principio según el cual el encuentro tendría un primado sobre la forma. Una realidad nunca es una cosa, una sustancia, sino un nodo de relaciones.

Sin duda que tanto el interés de Rancière como los cauces que sus planteos adoptan difieren, tanto en los supuestos teóricos como en sus efectos, de los autores con los que nosotros generamos complicidades. Sin embargo, creemos que estos vínculos permiten abrir líneas desde donde pensar la noción de materialidad, para despejar un nuevo terreno teórico que ha de ser producido conceptualmente. Terreno que no se reduzca a la eficacia del ‘todo sobre las partes’, sino que más bien se encamine a un “desenfoco articulado”³⁸¹. Más allá de argumentar que existe una relación directa o una herencia entre el pensamiento de estos dos autores, lo que nos interesa es esbozar contornos de un paisaje, una constelación de nociones vecinas que generarían este paisaje para el pensamiento. Desde luego, no con el objeto de delinear de modo definitivo en qué consistiría esta materialidad, pero sí para explorar otros caminos por los cuales transitar y modular convergencias que den suelo

380 *La plasticidad en espera*, p.8.

381 El concepto pertenece a Althusser.

inestable³⁸² a lo que intentamos sugerir como pensamiento de las imágenes, comprendidas desde su materialidad –materialidad como tensión estructural de un proceso–. En especial, para dar cuerpo a una intuición, no tematizada pero presente en el pensamiento de Rancière, como es la fuerza material del pensamiento.

1.2. Nociones de materialidad en el pensamiento de Jacques Rancière

El uso que Rancière hace de la noción de ‘materialidad’ posee diversos registros en el transcurso de su obra, y es asociada como inquietud a distintas categorías. Rancière ofrece diversas nociones a partir de las cuales estaría operando su concepción de materialidad. Nosotros destacamos especialmente su acepción en tanto: ‘textura sensible’, ‘espesor’, ‘corporalidad’ o ‘materia prima’, ‘inmaterialidad como estado de la materia’ y ‘relación’. Esta última es la que nos merece especial atención, porque consideramos que es desde esta concepción desde la cual él articula su discurso sobre las imágenes, a fin de sustraerlas del análisis que las remite a los criterios del régimen representativo que deriva en el amplio discurso sobre sus imposibilidades e impotencias o en lo que se ha conocido, más tradicionalmente en el discurso filosófico contemporáneo, como la problemática de lo irrepresentable.

a) Materialidad como ‘corporalidad’

Un primer registro que podemos identificar en el uso que hace Rancière del concepto de materialidad es, si acaso, el que se tiene por más común dentro de sus acepciones, a saber, aquella noción que da cuenta de una corporalidad física, concreta, específica de la materia. Diríamos, aquello que tiene una extensión perceptible por los sentidos. Las citas que podríamos referir son múltiples, pero escogemos una. En *La parole muette* Rancière dice: “[...] el joven Fibel, hijo de un cazador de pájaros, se había apasionado muy pronto no por la lectura sino por las letras como tales, las letras en su materialidad”³⁸³.

b) Materialidad en tanto que ‘espesor’

Un segundo registro, más complejo si se quiere, lo signaríamos desde la

382 En contraposición al ‘suelo positivo’ sobre el que tradicionalmente se ha intentado construir el saber. Concepto que ya había criticado Michel Foucault.

383 PM, p.97.

materialidad entendida como ‘espesor’, esto es, en su densidad. Decimos más complejo porque aquí ya comenzamos a ver cómo el concepto de materialidad es ensanchado desde la acepción anterior y remite a una concepción más ambigua. Desde la física, se trata de un concepto reservado para describir estados de la materia que no pueden ser definidos como propiamente sólidos, pero tampoco fuera de ellos. Es una magnitud que expresa una relación. En *Les écarts du cinéma* Rancière sostiene,

“[...] ahora bien, la tercera manera, la más interesante, es la que nos presenta al innovador *en su época*, con la razón en marcha captada en el espesor material de una época: en la materialidad de un modo de vida, pero también en un sistema de rituales y todo un mundo de emociones y afectos (...) en los modos de producción de la vida material y de las formas colectivas de sensibilidad, emociones y creencias”³⁸⁴.

Aquí el concepto de ‘espesor material’ es puesto en funcionamiento en una dimensión amplia, entendido en tanto que modo de vida, mundo afectivo, modo de producción y formas colectivas de sensibilidad. Como también adopta la dimensión de aquello que se despliega en el espacio-tiempo, en la *La parole muette*, Rancière dirá, “[...] que a su vez se toma en lo figurado de la imagen y en el espesor temporal de su materialidad”³⁸⁵. Como tensión que opera en ese despliegue de las diversas capas de su espesor.

c) Materialidad en tanto que ‘textura sensible’

Una tercera noción sería aquella que da a la materialidad una disposición en tanto ‘textura sensible’. Esta acepción es tal vez una de las más presentes en la obra de Rancière, muchas veces de modo explícito, como es el caso, por ejemplo, en *Le spectateur émancipé*, “[...] son todas esas figuras que sustituyen una expresión por otra para hacernos experimentar la textura sensible de un acontecimiento”³⁸⁶, o en *Aisthesis*, cuando afirma que

“[...] se trata del tejido de experiencias sensibles dentro del cual ellas se producen. Nos referimos a condiciones completamente materiales –lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción–, pero también a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las

384 EC, p.96.

385 PM, p.90.

386 LSE, p.98.

identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan”³⁸⁷.

Pero, también, de modo implícito, como es el caso en *Courts voyages au pays du peuple*, donde afirma “[...] la puesta en escena ‘realista’ era entonces la que revelaba un mundo determinado a través del mero sistema material de las miradas, los gestos y los actos que lo vivían”³⁸⁸. Así, diríamos que esta noción viene a ampliar aquella de ‘espesor’, que antes mencionábamos, para integrar la visión de tejido. No se trata solo de relaciones entre elementos, sino de un ‘tejido de relaciones’. Sobre este concepto de ‘trama’ volveremos más adelante, porque pensamos que es otra de las categorías fuerza en el discurso filosófico de Rancière. Por tanto, se trata de una composición amplia, en las que están comprometidas las diversas dimensiones de la existencia. Esto nos ayuda a comprender por qué Rancière es tan categórico en rechazar cualquier visión que sea enfática en realzar la comprensión del pensamiento y de la realidad en tanto cortes profundos. Rancière prefiere hablar de heridas que generan interrupciones y posibilitan otros decursos.

d) Inmaterialidad como estado de la Materia

Un cuarto registro en su comprensión de la materia es la de ‘inmaterialidad’ entendida como un estado de la materia, y no en oposición a la materia. Desde esta perspectiva, para Rancière la inmaterialidad no sería lo contrario de la materia o lo que da cuenta de su ausencia, sino uno de los modos de su maleabilidad. Rancière sostiene en *Le spectateur émancipé* que

“[...] en efecto, la materia visual ya no se producía por la impresión de un espectáculo sobre una película sensible, sino por la acción de una señal electrónica. El videoarte debía ser el arte de formas visibles engendradas directamente por el cálculo de un pensamiento artístico, que disponía de una materia infinitamente maleable”³⁸⁹.

Por tanto, tiene que ver con una de las tantas valencias que tiene la materia, con sus constantes transformaciones, pero también con la pervivencia de lo material en lo inmaterial y viceversa. En *Les écarts du cinéma*, Rancière sostiene “[...] para Jean Epstein, era la escritura de la luz, inscribiendo en la cinta de la película no ya la imagen de las cosas, sino las vibraciones de una materia

387 A, p.10.

388 CVPP, p.99.

389 LSE, p.124.

sensible llevada a la inmaterialidad de la energía (...)”³⁹⁰. En *Le destin des images*, afirma, “[...] y de hecho, la inmaterialidad de la imagen electrónica ha animado con toda naturalidad la admiración de la época simbolista por los estados inmatriciales de la materia”³⁹¹. Vez tras vez, Rancière afirma esta postura, según la cual la inmaterialidad es inscrita en las transformaciones de la materia. Cuestión que se evidencia en las reflexiones de Rancière acerca de los análisis de Jean-François Lyotard, acerca de las transformaciones de la materia, a las que antes hemos dedicado un apartado.

e) Materialidad en tanto ‘relación’

Existe una última acepción en la que nos quisiéramos detener. Se trata de la materialidad entendida como relación. Cuando decimos última, no pretendemos sostener que no puedan existir otros modos de referirse a la materialidad en el discurso de Rancière, sino solo afirmar que ésta es la última de las nociones a la que nosotros hacemos referencia, de acuerdo a la pertinencia que tiene en nuestro análisis, cuyo horizonte es argumentar que la topología desde donde Rancière piensa las imágenes es siempre desde una relación. No solo en lo que refiere a las imágenes, sino que la relación es también la categoría que utiliza para entender la lógica que estructura la comprensión del pensamiento en el régimen estético del arte. Por tanto, esta es la dimensión que más nos interesa analizar de la comprensión de materialidad en el pensamiento de Rancière: no en tanto materia que se opone a una forma, sino en cuanto relación que estructura un modo de darse.

En *Le destin des images* Rancière sostiene “[...] las imágenes (...) no son, en primer lugar, manifestaciones de las propiedades de un cierto médium técnico, sino operaciones: relaciones entre un todo y unas partes, entre una visibilidad y un potencial de significación y de afecto que le es asociado, entre unas expectativas y aquello que viene a colmarlas”³⁹², luego añade “[...] un régimen entero de ‘imageidad’, es decir, un régimen de relaciones entre elementos y entre funciones”³⁹³. En el mismo contexto agrega “[...] una imagen nunca es

390 EC, p.17.

391 DI, p.80.

392 DI, p.27.

393 Ibid., p.28.

una realidad simple. Las imágenes del cine son en primer lugar operaciones, relaciones entre lo visible y lo decible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto”³⁹⁴. En *Le spectateur émancipé* sostiene

“[...] la imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no-dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo o cineasta. Es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes que, a su vez, la altera”³⁹⁵.

Desde nuestra interpretación, estas citas expresan, a lo menos, tres características del funcionamiento de las imágenes: primero, se refuerza el énfasis en la relación; segundo, se indica un aspecto fundamental en lo que será la comprensión de las imágenes para Rancière, a saber, que una imagen nunca va sola, siempre es una trama *-tissu-* entre lo visible, lo que no adquiere estatuto de visibilidad, la palabra y la representación; y, por último, se añade otro aspecto central, la imagen como alteración, como interrupción.

Una imagen nunca es *ex nihilo*, siempre emerge en un contexto y es ese contexto el que necesariamente altera. Es en esa interrupción donde reside todo su potencial para trastocar espacios y relaciones, para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común. Como dice Rancière, en *Malaise dans l'esthétique*, “[...] lo propio del arte es operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Es en esto donde el arte tiene que ver con la política”³⁹⁶. No se trata de afirmar el poder ilimitado de la creación del artista, pero sí señalar que lo que está en juego es un medio sensible. Por ello, no existe para Rancière distinción entre arte y política, ni entre arte y vida, porque lo que está en conflicto no es la pureza del arte o de la política, sino “[...] la concepción de esta materialidad del arte que prefigura otra configuración común”³⁹⁷. Una vez más, no se trata de la materialidad entendida desde el paradigma moderno de la autonomía material de la obra, no es de este ‘cerramiento sobre sí’, sino desde una relación que tiene que ver con formas de experiencia.

Esta es la razón por la cual Rancière es escéptico con el análisis que se suele

394 Ibid.

395 LSE, p.98.

396 ME, p.33.

397 ME, p.46.

hacer de las imágenes. Él considera que si queremos realmente lanzar una mirada nueva a lo que las imágenes son, a lo que hacen y a los efectos que producen, hemos de poner en cuestión las identificaciones que se hacen del uso de las imágenes con la idolatría, la ignorancia y la pasividad³⁹⁸. En *Le spectateur émancipé* Rancière sostiene:

“[...] empezó a aparecer el rumor: había demasiados estímulos desencadenados, demasiados pensamientos e imágenes que invadían los cerebros no preparados para dominar su abundancia (...). Lo que resultaba de ello era un desencadenamiento de apetitos desconocidos que producía, a corto plazo, nuevos asaltos contra el orden social y, a largo plazo, el agotamiento de la raza trabajadora y sólida. El rechazo del exceso de las mercancías y de las imágenes consumibles fue, primeramente, un cuadro representando a la sociedad democrática como sociedad en la que hay demasiados individuos capaces de apropiarse de las palabras, imágenes y formas de experiencia vivida. Tal vez, en efecto, la gran angustia de las elites del siglo XIX: la angustia ante la circulación de esas formas inéditas de experiencia vivida, capaces de darle a cualquiera que pasara por ahí, a cualquier visitante o lectora, los materiales susceptibles de contribuir a la reconfiguración de su mundo vivido”³⁹⁹.

Por tanto, este es el ámbito en el que habría que adentrarse, en explorar estas ‘formas inéditas de experiencia vivida’. En *Le destin des images*, dice, “[...] lo que me interesa es la manera en que, trazando líneas, disponiendo palabras o repartiendo superficies, se diseñan también reparticiones del espacio común”. Luego añade,

“[...] es la manera en que, al ensamblar palabras o formas, no se define simplemente formas del arte sino ciertas configuraciones de lo visible y de lo pensable, ciertas formas de habitar el mundo sensible. Estas configuraciones, que son a la vez simbólicas y materiales, atraviesan las fronteras entre las artes, los géneros y las épocas”⁴⁰⁰.

Pero para que este análisis de las ‘formas inéditas de experiencia’ sea posible, es fundamental lanzar esta nueva mirada, valorar desde otra perspectiva a las imágenes.

398 LSE, p.99.

399 Ibid., p.50.

400 DI, p.101.

En *Politique de la littérature* Rancière señala que lo que determina la modernidad artística es justamente la ruptura de cada arte con la servidumbre de la representación. La representación remitía al arte a ser medio de expresión de un referente externo. Por tanto, la autonomía del arte reivindicaba para sí la concentración sobre la materialidad que le era propia⁴⁰¹. El paradigma moderno⁴⁰² quiere fundar la autonomía de las artes sobre su materialidad – materialidad en el sentido hegeliano—. Así, fuerza a la literatura, por ejemplo, a reclamar una especificidad material propia de su lenguaje, pero dice Rancière, “[...] la escritura es muy otra cosa que un lenguaje llevado a la pureza de su materialidad significativa”⁴⁰³. Por tanto, no es desde este lugar desde donde Rancière está inscribiendo la posibilidad de esa nueva mirada. Cuando hablamos de la importancia estructural que tiene la materialidad, ésta no debe ser entendida como continuación del proyecto moderno, sino en la necesaria resignificación que todas las categorías estructurales han de experimentar en un nuevo régimen de pensamiento.

Por esto Rancière es tan insistente en remarcar que si se persiste en remitir el análisis de las imágenes a la problemática de lo irrepresentable, se sigue operando con categorías de un régimen de pensamiento anterior. Se ignora que la revolución estética no solo modifica algunos aspectos del pensamiento, sino que es el pensamiento mismo el que es desestabilizado. En *Figures de l'Histoire* afirma “[...] se concluye con demasiada facilidad que la edad de la historia es la de la impresentación sublime, la del desvío infinitamente reiterado de la idea con respecto a toda materia”⁴⁰⁴. Y agrega luego, “[...] la edad de la antirrepresentación no es la edad de lo irrepresentable”⁴⁰⁵. En *Le destin des images* sostiene “[...] no existe lo irrepresentable como propiedad del acontecimiento. Solo existen elecciones. Elección del presente contra la historización; elección de representar la contabilidad de los medios, la materialidad del proceso

401 PL, p.17.

402 “J’essaie donc de travailler en décalage par rapport à ce que certains appellent modernité artistique, terme qui implique un type de rapport entre histoire, politique et art qui ne me satisfait pas”, RANCIÈRE, Jacques (2009). “Régimes, formes et passages des arts”, en E’TPPGF, p. 255.

403 PL, p.29; PL, p.196.

404 FH, p.66.

405 Ibid., p.72.

contra la representación de las causas⁴⁰⁶. Rancière reitera, vez tras vez, que lo irrepresentable solo es relativo al orden de la representación. Solo si lo que se quiere es representar las causas que han conducido a determinadas acciones, las imágenes se tornan inexpresivas e insuficientes. Pero si lo que se quiere es indagar sobre algo que ha desaparecido “[...] sobre un acontecimiento cuyas huellas se han borrado, (...) es posible hacerles hablar de la materialidad del acontecimiento sin borrar su enigma”⁴⁰⁷.

Por esta razón, nos ha parecido tan importante retomar las reflexiones de Rancière en torno a la literatura, porque en ellas está analizando el derrumbe de un sistema poético y el paso de una poética a otra. Por ejemplo, en *La parole muette*, sostiene que “[...] lo que se opone a estas dos poéticas no es solo una concepción diferente de la relación entre pensamiento y materia que constituye al poema sino también del lenguaje que es el lugar de esa relación”⁴⁰⁸, lo mismo expresa más adelante “[...] el poema tiene que pactar una nueva alianza con la materialidad espacial”⁴⁰⁹. Esta nueva alianza ha de dejar de intentar un pacto que remita a expectativas de *epistemes* que ya no responden a los mismos principios de eficacia.

En el régimen representativo, lo que caracterizaba a la imagen era el ‘poder de expresión’⁴¹⁰, la lógica representativa otorgaba a la imagen el estatuto de complemento expresivo. El pensamiento de la obra se realizaba bajo la forma de la historia, es decir, la composición de una acción. La imagen estaba destinada a intensificar la potencia de la acción de la historia que una obra contaba. El cambio de estatuto de las relaciones entre pensamiento, arte, acción e imagen, es precisamente lo que marca el paso de un régimen representativo de la expresión a un régimen estético.

En el régimen estético del arte, lo propio⁴¹¹ de la imagen es el ‘poder de

406 DI, p.131.

407 Ibid., p.132.

408 PM, p.28.

409 Ibid., p.178.

410 Aspecto que Rancière trabaja ampliamente en el capítulo “La imagen pensativa” en: LSE, pp. 107-131.

411 Lo propio en el régimen estético del arte es siempre a la vez una impropiedad.

suspensión'. Se trata de una 'indisponibilidad radical'⁴¹², la imagen es también pasividad que se resiste al cálculo técnico de los fines, se resiste y se sedimenta momentáneamente. Así, lo visual ya no es un complemento de expresividad. Es el elemento de construcción de otra cadena narrativa: "[...] un encadenamiento de micro-acontecimientos sensibles que duplica el encadenamiento clásico de las causas y los efectos, de los fines proyectados, de sus realizaciones y de sus consecuencias"⁴¹³.

Esto que nosotros nombramos –referido a la imagen– como poder de suspensión, o 'existencia suspensiva', Rancière lo define –referido a la literatura– como "[...] una existencia que no tiene lugar en una repartición de las propiedades y de los cuerpos"⁴¹⁴. Aún cuando él lo ubica en el análisis de la literatura, nosotros pensamos que es posible utilizar esta categoría en el análisis de las imágenes como pensamiento, en tanto deshace los modos de reparto entre la realidad y la ficción, lo propio y lo impropio; en tanto rompe los círculos instituidos de la ficción y de la representación. Las imágenes perturban la relación entre el orden de las propiedades y de las denominaciones. Dice Rancière: "[...] una existencia suspensiva tiene el estatus de una unidad remanente, sin cuerpo propio, que viene a inscribirse en sobreimpresión sobre un conjunto de cuerpos y propiedades"⁴¹⁵. Introduce necesariamente una alteración, una molestia en la experiencia perceptiva, en la relación entre lo decible y lo visible. Introduce un disenso. O, para decirlo más rigurosamente, comporta la potencia de ese disenso. Rancière dice que es también una existencia que se juega golpe a golpe, en el acto que, cada vez, efectúa singularmente una potencia que no tiene otra atestación. Para él, la tarea consiste en hacer espacio a lo que no tiene espacio, como dice en *Courts voyages au pays du peuple*, "[...] la inscripción material de lo que no tiene espacio en el sistema de la realidad"⁴¹⁶, esto no solo remitido a una *praxis* social, sino también al saber. En *Les écarts du*

412 ME, p.47. Expresión utilizada por Rancière en otro contexto, pero que nosotros identificamos como atributo característico de la imagen en este nuevo régimen de pensamiento.

413 LSE, p.122.

414 BP, p.51.

415 Ibid.

416 CVPP, p.106.

cinéma, afirma, “[...] dar cuerpo al enunciado filosófico no es simplemente, darle vestidos y bonetes cuadrados. No es tan solo rodearlo de los accesorios que permiten identificar un lugar y una época. Es inscribir su pensamiento en un universo material, hacer surgir su pensamiento de ese mismo universo como una manera de interpretar y actuar en él”⁴¹⁷. De ahí que remita tantas veces a la figura de Mallarmé, como aquella poética que da un “[...] nuevo comienzo a las condiciones y los materiales del pensamiento”⁴¹⁸; que dispone de otro modo los elementos con los que cuenta, que crea realidades con los desenhembramientos y rehilvanamientos; o, como señala en *Béla Tarr. Le temps d’après*, “[...] es este entrelazamiento lo que hace la realidad de una situación (...) la relación entre las palabras, los tiempos, los lugares, los estribillos, los gestos, los objetos”⁴¹⁹.

Rancière vincula su comprensión de las imágenes a sus condiciones de producción. En *L’inconscient esthétique* (2001), haciendo alusión a la revolución estética que ya había comenzado con Vico, en el siglo XVIII, dice “[...] (Vico) opone una hermenéutica nueva que relaciona la imagen no con un sentido oculto, sino con sus condiciones de producción”⁴²⁰. Una vez más vemos el énfasis puesto en una dimensión relacional. La imagen no se presenta aquí al modo de sustitución de una presencia, ni tampoco en tanto *mimesis* de una realidad, sino como un complejo nudo de relaciones marcadas por las condiciones de su producción.

De igual manera, cuando Rancière se refiere al *sensorium* paradójico de este nuevo régimen de pensamiento –régimen estético del arte–, a aquella identidad de un *logos* y de un *pathos*, que es la que a partir de entonces testimonia el hecho del arte, propone una diferenciación en la manera de pensar ese *sensorium*: una primera manera, que a su entender donde mejor se resume es en *Las lecciones de estética* de Hegel, en donde la identidad de un *logos* y de un *pathos* es pensada como inmanencia del *logos* en el *pathos*, del pensamiento en el no-pensamiento, Rancière dirá:

417 EC, p.95.

418 PM, p.227.

419 BT, p.16.

420 IE, p.39.

“El arte es, en términos schellingianos, la odisea de un espíritu situado fuera de sí mismo. Este espíritu, en la sistematización hegeliana, busca manifestarse, es decir, ante todo, hacerse manifiesto a sí mismo a través de la materia que se le opone: en lo compacto de la piedra edificada o esculpida, en el espesor del color o en la materialidad temporal y sonora del lenguaje. Se busca a sí mismo en la doble exterioridad sensible de la materia y de la imagen. Se encuentra allí y allí se pierde. Pero en ese juego de escondite se hace la luz interior de la materialidad sensible, la bella apariencia del dios de piedra, el impulso arborescente de la bóveda y la flecha gótica, o el esplendor espiritual que anima la insignificancia de la naturaleza muerta”⁴²¹.

Y, una segunda manera, en donde la identidad de un *logos* y de un *pathos* es pensada como inmanencia del *pathos* en el *logos*, del no-pensamiento en el pensamiento, aquel modelo que vuelve de la apariencia estética bella y racional al fondo oscuro.

“Es el movimiento que, en Schopenhauer, retorna de las apariencias y del bello orden causal del mundo de la representación al mundo oscuro, subterráneo y desprovisto de sentido de la cosa en sí: el mundo del querer-vivir desnudo, insensato, de esa “voluntad”, paradójicamente así llamada, ya que su esencia es precisamente no querer nada, recusar el modelo de la elección de los fines y de la adaptación de los medios a los fines que le da a esta noción su significado usual”⁴²².

En estas dos modalidades quedan expresados dos pensamientos polarizados, de los cuales éste último vendría a expresar un ‘contramovimiento’, identificado no solo con Schopenhauer, sino también con Nietzsche. Rancière dirá “[...] es, en Nietzsche, la identificación del hecho mismo del arte con la polaridad de la bella apariencia apolínea y de esa pulsión dionisiaca de goce y sufrimiento iguales que se manifiestan en las mismas formas que pretenden negarla”⁴²³. Lo que le interesa expresar aquí a Rancière no es solo un contrapunto de ideas o poner en relieve los temas de un tiempo, sino que se trata de posiciones en el marco de los sistemas posibles. Posición que es definida por cierta idea de pensamiento. Así, la revolución silenciosa llamada estética abre el espacio de elaboración de una idea del pensamiento y una idea correspondiente de

421 Ibid., p.42.

422 Ibid., p.43.

423 Ibid.

escritura —y, agregaríamos nosotros, una idea de imagen—. Lo cual significa que un cambio de posición ante el pensamiento implica necesariamente que se re-signifique lo que sea que ‘pensamiento’, ‘palabra’, ‘escritura’ o ‘imagen’ quieran decir. Dice Rancière, “[...] en Platón, se sabe que la escritura no es simplemente la materialidad del signo escrito en un soporte material, sino un estatuto específico de la palabra”⁴²⁴. Si la palabra viviente —la palabra elocuente del orador que convence y persuade— era la palabra que normativizaba el régimen representativo, en la revolución estética el ‘modo de la palabra’ es una palabra que habla y que calla a la vez, que sabe y no sabe lo que dice⁴²⁵. El poder inscrito en el cuerpo de estas palabras para Rancière se resume en el ‘todo habla’ de Novalis o, como él le llama, el poeta mineralogista: ‘todo es traza, vestigio o fósil’.

A esta idea nueva de la palabra le corresponde una idea nueva de escritura, que se presenta como desciframiento y reescritura en los signos de historia escrito en las cosas. “Esta nueva idea de la escritura es la que Balzac resume y exalta al comienzo de *La piel de zapa*, en las páginas decisivas en que describen el negocio del anticuario como emblema de una mitología nueva, de algo fantástico hecho por la acumulación de las ruinas del consumo”⁴²⁶. Si nos detenemos en el análisis de lo que aquí plantea Rancière, su argumentación se dirige a sostener que un determinado régimen de pensamiento configura la comprensión conceptual que marca el recorte de lo que pertenece y de lo que no pertenece a determinado régimen. Y, a su vez, los procedimientos por medio de los cuales ese marco opera. Pero a nosotros nos interesa atender a la corriente subterránea de este análisis. Cuando Rancière se refiere al corazón de la revolución estética, una vez más pone de relieve, tanto en su análisis de Hegel como en el de Schopenhauer y Nietzsche, la relación de la concepción de la materialidad con la de una idea del pensamiento. En el caso de Hegel, un espíritu que se hace manifiesto a través de la materia, entendida en términos tradicionales, pero también con un, más que leve, desplazamiento de su comprensión de materia. De la materia entendida como piedra compacta a la de su comprensión como espesor del color o materialidad temporal o sonora

424 Ibid., p.46.

425 Ibid., p.47.

426 IE, p.48.

del lenguaje. En el caso de Schopenhauer y Nietzsche la materialidad adopta la noción de pulsión o energía. Luego, cuando describe lo que para él es la máxima de aquella revolución silenciosa que nombra como revolución estética, el ‘todo habla’ de Novalis, en tanto da cuenta de la ruptura radical de toda jerarquía del pensamiento, dirá ‘el poder inscrito en el cuerpo de las palabras’. Aquí la materialidad adquiere la forma de cuerpo, pero al mismo tiempo se trata de un estatuto ambiguo de esa corporalidad. Sus imágenes son ‘traza’, ‘vestigio’, ‘fósil’, ‘fisonomía de desechos’.

Si en la reflexión que está proponiendo Rancière el movimiento de estas posiciones abre el espacio para otra elaboración del pensamiento, este movimiento de posiciones abre también el espacio para otras elaboraciones de la comprensión de la ‘imagen’, ‘palabra’, ‘representación’ y ‘escritura’.

Lo señala de forma acertada Pablo Bustinduy, al sostener que

“Rancière se propone estudiar la génesis de la revuelta. Su trabajo no busca entender las ‘condiciones objetivas’ en que se produce la contestación política, ni radiografiar las ‘técnicas’ de resistencia que se desarrollan frente al poder, sino que su trabajo consiste en ‘desenterrar’, ‘rescatar’, las voces que fueron silenciadas por los discursos cualificados”⁴²⁷.

Podríamos decir que este gesto filosófico es el que está presente también en su análisis sobre las imágenes. Ejercicio y praxis de capacidades que puedan hendir la unidad de lo dado para trazar nuevos lugares de lo posible, que desbaraten los cálculos del pensamiento. El pensamiento entendido no como teoría que quiere penetrar los ‘rudos cuerpos populares’⁴²⁸, sino como fuerza material que se hace en el tejido de sus relaciones.

2. De la imagen como ‘representación’ o ‘presencia’ a la ‘imagen trama’

Rancière se propone desestabilizar la que, a su juicio, ha sido una visión policial de las imágenes que ha devenido en un diagnóstico que, en la actualidad, se declina en dos extremos: por una parte, en la afirmación según la cual el desencadenamiento del flujo incontrolable de imágenes destruirán por completo la lucidez crítica; y por otra, la creencia de que serán las imágenes las

427 DI, p.17

428 RANCIÈRE, Jacques (1978). “La pensée d’ailleurs”, *Critique*, núm. 369, pp. 242-245.

que triunfarán por sobre la racionalidad discursiva⁴²⁹. La posición que adopta Rancière no es la de un término medio entre ambas posturas, sino que es necesaria la intervención de una arquitectura que construya⁴³⁰ el lugar de esos intercambios, desde una proporción que permita el tejido de intercambios. Un agenciamiento de heterogéneos que no anule sus distancias⁴³¹. Para él la cuestión no pasa por denunciar los mensajes televisivos, o las imágenes de los medios, sino que la crítica pasa necesariamente por crear otros dispositivos espacio-temporales.

Rancière evita elaborar una teoría general de las imágenes, hacer un sistema, al modo de una semiología o una iconografía. Como señala Adnen Jdey, los trabajos de Rancière introducen un desplazamiento teórico en lo que llamamos ‘imagen’, abren una perspectiva epistemológica contra una perspectiva fenomenológica, una epifanía de la presencia o una carne del mundo. Sus reflexiones siempre son sobre el “[...] doble nudo de un *work in progress* oportunamente programático y especialmente necesario hoy en día, la pregunta por la imagen no es abordada ni como simple accesorio, viniendo al rescate de una teoría especulativa del arte, ni como modelo susceptible de fundir una ética del arte”⁴³².

Como modo de articular lo que Rancière entiende por lo que son las imágenes, nos gustaría proponer la imagen en tanto ‘trama’. Si bien él recusa cualquier definición estable, nos parece que esta comprensión da buena cuenta de la perspectiva epistemológica a la que antes hacíamos mención. En *Le spectateur émancipé* sostiene categóricamente que “[...] una imagen nunca va sola”⁴³³. Si bien no se propone determinar lo que las imágenes sean, siempre que refiere a su *praxis* en el régimen estético del arte, lo hace como ‘entrelazamiento’, desde una coexistencia heterogénea de maneras de hacer, de experiencias

429 EDGUY, Jacques-David (2013). “Séparés mais ensemble. Rancière, Flaubert et l’image «littéraire»”, en *Politiques de l’image. Questions pour Jacques Rancière*, p.95.

430 Arquitectura que ha de ser entendida no como aquella construcción que edifica, sino más bien desde la comprensión de Gordon Matta-Clark, como una arquitectura que crea espacios sin construir un lugar que se afiance en su construcción. Una anarquitectura.

431 ETPPGF, pp. 451-453.

432 JDEY, Adnen. “En guise d’introduction: L’image aux aguets. Le regard indiscipliné de Jacques Rancière”, en *Politiques de l’image. Questions pour Jacques Rancière*, p. 7.

433 LSE, p. 101.

sensibles que incluyen diversos registros de discurso. Cuando sostiene que la imagen permite alterar un cuadro espacio-temporal, interrumpir y suspender toda destinación e instalar otro registro de apariencia o visible, nunca es como elemento aislado, sino tejiéndose con otros elementos. De ahí también su postura categórica en afirmar que en ese tejido se juega por completo su dimensión política: en la manera en la que sus formas proponen materialmente paradigmas de ser-en-común. La imagen para Rancière es una práctica de ‘afinidades conflictuales’⁴³⁴, lo que significa que la imagen es, según Jdey,

“[...] un conjunto de prácticas artísticas heterogéneas que poseen una variedad de modalidades y juegos múltiples, sus prácticas por ser diversas no presentan menos convergencias. Lejos de toda fascinación icónica, el gesto de Rancière consiste, más profundamente, en remontarse al corazón del trabajo de la imagen para ver los intersticios, para exhibir sus fracasos, y, en un gesto notablemente anacrónico, para restituir el actuar propio de las frases”⁴³⁵.

Por ello, cuando hablamos de imagen en el discurso de Rancière, no se trata nunca de un concepto unificado de imagen, es siempre un ensamble, un acoplamiento de distintos trazos que forman una trama. Así como también, en su planteamiento, una imagen nunca ha de ser entendida como exclusividad de lo visible, es más, le interesa “[...] poner radicalmente en cuestión la identificación entre la idea de la imagen y la idea de dar visibilidad”⁴³⁶. Lo que está en el corazón de su reflexión es el agenciamiento de las imágenes, sus articulaciones, de ahí su constante insistencia en destacar el nudo indisoluble entre palabras y formas, sin subordinar su poder de orientación a la capacidad de un habla o de un hacer ver. “La imagen no es ni una reproducción ni una simple sustitución, la imagen es un trabajo, una puesta en relación y un proceso de articulación, independientemente del contenido representativo expuesto y del medio artístico utilizado”⁴³⁷.

434 Ibid., p. 11.

435 Ibid., p. 15.

436 ETTPGF, p.230.

437 “Séparés mais ensemble. Rancière, Flaubert et l’image «littéraire»”, p.112.

2.1. Entrelazamientos entre imágenes y palabras

Con ocasión de una exposición de Raymond Depardon, que llevaba por título *Délours*, realizada en París en *La Maison Européenne de la Photographie* (2000), Jacques Rancière escribe una reflexión en torno a la obra de este fotógrafo, la cual resulta ser no solo un análisis sobre la fotografía, y el particular enfoque de Depardon, sino una reflexión sobre el entrelazamiento entre la imagen y la palabra⁴³⁸. Esta articulación al modo de ‘trama’ que atraviesa todo el pensamiento de Rancière, no constituye una excepción respecto a sus planteamientos relativos a las imágenes, más bien se acentúan para dar lugar a lo que hemos llamado antes un ‘pensamiento escénico’. La mixtura, la impureza, los bordes de fronteras nebulosas e imprecisas, son las figuras privilegiadas en las propuestas de Rancière. Sin embargo, es a la vez un enlace singular, dado que esta mezcla de fronteras indecisas es siempre también un ejercicio de distancias. Por ello, no es de extrañar que en este análisis sobre la obra de Depardon, que deviene una reflexión sobre la relación entre palabra e imagen, lo titule ‘El arte de la distancia’, distancia que es entendida como un modo de respetar materialmente las proporciones de la realidad que presencia el fotógrafo y del relato que construye, por tanto también de las proporciones de las palabras y de las imágenes. Pero para que se dé esa distancia es fundamental el diálogo, ya no solo de elementos heterogéneos, sino de géneros y registros de la experiencia sensible. Rancière sostiene al finalizar el artículo “[...] la mezcla de géneros no es la confusión o la indecisión de un espíritu. Es el presente del arte”⁴³⁹.

La reflexión de Rancière sobre Depardon comienza deteniéndose en el dispositivo de exposición de esta muestra en la que las fotografías dispuestas en las paredes están acompañadas de algunos comentarios del fotógrafo. Su primera aproximación es señalar que esta elección podría llevarnos a considerar como si la exposición fuese un libro, lo cual impediría el acercamiento del espectador a una imagen autosuficiente que no requiera la subordinación de un habla capaz de decirnos lo que vemos. Sin embargo, a juicio de Rancière no se trata propiamente de la estructura de un libro y tampoco de una imagen autosuficiente. Él afirma: “[...] la imagen de Raymond Depardon no es

438 Nota de los editores, en DEPARDON Raymond [2004] (2012). *Imágenes políticas*, Javier Bassas Vila, tr., Madrid: Ediciones Casus Belli, p.109.

439 RANCIÈRE, Jacques (2012). “El arte de la distancia” en *Imágenes políticas*, p.126.

autosuficiente”. Esta aseveración nos parece de extrema importancia, porque la mayoría de los discursos⁴⁴⁰ que abogan por una primacía de la imagen en la actualidad sostienen la tesis contraria, a saber, la autosuficiencia de la imagen.

Ahora bien, en este contexto ¿qué puede querer decir que la imagen no sea autosuficiente? Si consideramos la argumentación que Rancière desarrolla en este mismo artículo sobre Depardon, pero también en general en otros escritos, podemos ver que su pretensión al afirmar que ‘la imagen no es autosuficiente’ no es la de subordinar las imágenes a un habla que las complemente y nos diga lo que no podemos ver en ellas, sino más bien se trata de imágenes que “[...] no se atribuyen el poder de revelar el secreto de un gesto (...)”⁴⁴¹, no se atribuyen el poder de descifrar un pensamiento. Por tanto, no se trata de reivindicar un ‘poder totalizante’ de la imagen que resuma toda una gramática de sentido, como tampoco el ‘poder sustractivo’ de la pura contingencia.

En este sentido, a Rancière le parece que el trabajo de Depardon hace lugar ubicando la producción de sus imágenes en un ‘entre’ que no es ni la información ni la representación libre de la forma. Él se ubica a una distancia que le permite respetar las proporciones para generar un despliegue espacial de imágenes y palabras. Dirá Rancière “[...] tomar uno mismo la palabra es abdicar ante la pretensión de haberlo captado todo en la imagen y en el habla captada de los otros”⁴⁴². Aquí la palabra no funciona como explicación de las imágenes, sino que “[...] se extiende como corriente uniforme que, al mismo tiempo, acompaña las imágenes y las mantiene a distancia”⁴⁴³. Añadirá, contra la impaciencia del sentido o la fascinación del no-sentido hay que hacer jugar una ‘lógica del suplemento’ –no del complemento–; exponer la ‘decepción suplementaria’, exhibiendo la falta que habita tanto a la palabra como a la imagen, pero que a pesar y por esos intersticios puede constituirse como trama.

Rancière insiste en su conferencia “La méthode de l’égalité”, que “[...] todo

440 Especialmente los que dicen relación con *visual studies*, en particular, la polémica con Mitchell para quien el pensamiento de la imagen no se puede separar de un pensamiento antagonista del texto y del discurso. Ver en MITCHELL, W.J. Thomas (1986). *Iconology*. London: The University of Chicago Press.

441 “El arte de la distancia”, p.112.

442 Ibid., p.124.

443 Ibid., p.125.

depende de la concepción de ‘entre’ o del ‘intervalo’⁴⁴⁴ que se tenga, éste no es un lugar de mediación, se trata de una capacidad material de relación. Luego añade, “[...] el trabajo del pensamiento entonces no es un trabajo de abstracción. Es un trabajo de anudar y de desanudar”⁴⁴⁵, de volver a poner en juego bajo la forma de una singularización lo que ha sido fijado como un universal.

El propósito de Rancière, como él mismo señala, no es el de sistematizar el pensamiento bajo la forma de un pensamiento del pensamiento, más bien le interesa recordar el horizonte que a su juicio lo define: que no existe un lugar propio para el pensamiento. Dirá “[...] el pensamiento está trabajando por todas partes, y está por todas partes bajo la forma de querella, bajo la forma de algo que hay que separar y de algo que hay que anudar”⁴⁴⁶. Siguiendo a Rancière nosotros diríamos: una trama plástica que se expresa en diversos registros, que puede ser alterada y recreada. De ahí la relevancia de su propuesta en términos de ‘escena’, de distribución y redistribución de posiciones; de configuración y reconfiguraciones de un paisaje común, pero también de lo que no se comparte; de aflojar materialmente la relación; de la capacidad de jugar con los elementos y producir apariencias que desborden la impotencia impuesta.

Articulación que va contra el principio de cadena, “[...] no hay necesidad de pasar por toda la cadena. Es suficiente tirar de algunos hilos, arrancar algunos fragmentos que se buscan en los bordes más alejados entre sí”⁴⁴⁷. Se pueden formar fragmentos de discursos, pequeños trozos y construir una pequeña máquina que cree un nudo a partir del cual poder desplegar otros encuentros. Para él no se trata de un *collage* surrealista ni de una lectura sintomática, sino de generar otras confluencias y construir otros sentidos.

Es componer otra forma de poder, ejerciendo en común la potencia⁴⁴⁸ del pensamiento que se comparte, “[...] hay que hacer relatos. Y hay que crear esos relatos, hacer como si fuesen verdaderos”⁴⁴⁹. Dichos relatos no se construyen

444 “La méthode de l'égalité”, p. 510.

445 Ibid.

446 Ibid.

447 Ibid., p.516.

448 Potencia que en Rancière no es ontológica sino performativa.

449 “La méthode de l'égalité”, p.510.

desde una sumisión a la palabra, sino desde un entramado, de la posición de los cuerpos, de las apariencias que generan. Una lógica composicional que no oculta sus daños, pero en el trato que hace de ellos deshace sus clausuras.

La relación entre imágenes y palabras no se trata para Rancière de una dependencia contra otra o de poner a una en lugar de otra; es más bien una heteronomía. La imagen no expresa la captación de un instante privilegiado, no funciona como afirmación positiva de lo que ‘ha sido’, no expresa el estallido en que el sentido se produciría. Rancière dirá “[...] la imagen rechaza la epifanía”⁴⁵⁰. O como sostendrá en *Le spectateur émancipé* “[...] la suficiencia asignada a la imagen es un engaño”⁴⁵¹, las imágenes nunca son en su autonomía, sino que remiten siempre a una relación. Relación que no solo evoca –y convoca– a otras imágenes, sino a palabras, gestos, acciones y contextos.

Para Rancière “[...] la fotografía de Raymond Depardon se prohíbe leer en el rostro de un tirador las razones de su energía asesina”⁴⁵². Lo que haría Depardon sería preguntarse lo que ese miliciano hace allí, pero no para dar una respuesta que se cierre en su sentido, sino para introducir una inquietud. Depardon especula al respecto. Si bien las palabras aquí se ofrecen ‘como si’ fuesen complemento, ellas no vienen a suturar el sentido de la imagen, pero, a la vez, tampoco le permiten aparecer desde su mudo esplendor. Rancière dirá, “[...] el habla dice demasiado o demasiado poco. Y estas palabras de menos o en exceso nos fuerzan a ver que la imagen misma siempre dice demasiado o demasiado poco”⁴⁵³.

La posición de Rancière es la de poner en cuestión la oposición radical entre dos tipos de registro del pensamiento: la imagen y el relato por la palabra. Le parece que ésta es una manera reduccionista⁴⁵⁴ de abordar esta problemática relación. Sostendrá:

450 “El arte de la distancia”, p.113.

451 LSE, p.95.

452 “El arte de la distancia”, p.112.

453 Ibid.

454 Como bien analiza Bram Leven en su artículo *Heteroreductives – Rancière’s disagreement with ontology* lo que busca Rancière es reintroducir la complejidad que se pierde con la reducción. De hecho la naturaleza específica del ‘régimen estético’ es lo que hace posible reintroducir la complejidad, esa multiplicidad originaria que no puede ser reducida a un plano positivo fundante y que impide analizar los acontecimientos desde su heterogeneidad. Véase LEVEN, Bram (2009). “Heteroreductives – Rancière’s disagreement with ontology”, *Parallax*, núm. 3, vol.15, pp.50-62.

“La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no-dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo o del cineasta. Es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes, que a su vez, altera. Y la voz no es la manifestación de lo invisible, opuesto a la forma visible de la imagen. Ella misma está atrapada en el proceso de construcción de la imagen. Es la voz de un cuerpo que transforma un acontecimiento sensible en otro, esforzándose por hacernos ‘ver’ lo que ha visto, por hacernos ver lo que nos dice”⁴⁵⁵.

Por ello, para él, si queremos lanzar una nueva mirada a lo que las imágenes son “[...] se trata de construir una imagen, es decir una verdadera conexión entre lo verbal y lo visual”⁴⁵⁶. Se trata de generar un poder que perturbe el régimen ordinario de una conexión y ponga en marcha otra. Añade Rancière:

“[...] hay que poner en cuestión la opinión común según la cual ese sistema nos sumerge en un torrente de imágenes en general (...) nos vuelven insensibles a la realidad banalizada (...). Esta opinión está ampliamente aceptada porque confirma la tesis tradicional que pretende que el mal de las imágenes sea su número dado que su profusión invade inapelablemente la mirada fascinada y el cerebro reblandecido de la multitud de consumidores democráticos de la mercancía y de imágenes. Esta visión se pretende crítica, pero está perfectamente en concordancia con el sistema. Y ello porque los medios de comunicación dominantes no nos ahogan bajo el torrente de imágenes que testimonian masacres, desplazamientos masivos de población y otros horrores que constituyen el presente de nuestro planeta. Muy al contrario reducen su número, las seleccionan y ordenan cuidadosamente. Eliminan en ellas todo aquello que pudiera exceder la simple ilustración redundante de su significación”⁴⁵⁷.

Para Rancière el verdadero problema puesto en juego aquí, o el hecho por el que el horror es banalizado, o por lo que muchas veces estamos anestesiados frente a las imágenes, no se debe a su cantidad, sino a que los cuerpos que vemos en las pantallas son ‘cuerpos sin nombres’, cuerpos ‘incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos’, cuerpos sobre los que se habla o se exhiben, pero que ellos no tienen la palabra. Son cuerpos cualesquiera. Esta es la razón por la cual, para él, la querrela por el exceso de las imágenes recubre

455 LSE, pp.97-98.

456 Ibid., p. 99.

457 Ibid., pp. 99-100.

una falsa querrela, dado que lo que realmente está en juego es una cuestión de cuentas. Así, para Rancière “[...] el problema no reside en oponer las palabras a las imágenes visibles. El problema es trastornar la lógica dominante que hace de lo visual el lote para unas multitudes; y de lo verbal el privilegio de unos pocos. Las palabras no están en lugar de las imágenes. Son imágenes, es decir, formas de redistribución de los elementos de la representación”⁴⁵⁸. Lo que hay que trastocar es el dispositivo de visibilidad que fija estas identificaciones.

2.2. Imagen como ‘puesta en escena’ de lo visible

En el artículo “El teatro de las imágenes”⁴⁵⁹, publicado en el catálogo de la exposición de Alfredo Jaar *La politique des images*, bajo la dirección de Nicole Schweizer, que tuvo lugar en el *Musée cantonal des Beaux-Arts*⁴⁶⁰, Lausanne (2007), Rancière dice que existe un rumor generalizado que ubica a las imágenes entre el ahogo y la anestesia: demasiadas imágenes nos ahogan con su poder sensible y otras nos anestesian con su desfile indiferente. De ahí que la demanda a los artistas comprometidos con el así llamado ‘arte político’ es que deben enseñarnos a leer imágenes, a descubrir el “[...] juego de la máquina que las produce y se disimula tras ella”⁴⁶¹. A juicio de Rancière esta manera de presentar la ‘enfermedad de las imágenes’ y su ‘antídoto’ ha sido ampliamente aceptada. Sin embargo, él sostiene “[...] no es cierto que quienes dominan el mundo nos engañen o nos cieguen mostrándonos imágenes en demasía. Su poder se ejerce antes que nada por el hecho de descartarlas”⁴⁶². Por ello, para él, el trabajo del artista no consiste en ‘suprimir el exceso de imágenes’, sino más bien consiste en ‘poner en escena su ausencia’, pero no como imposibilidad de presentación, sino dar lugar a ciertas imágenes que la selección interesada se esfuerza en ocultar. El exceso pareciera ser un defecto a remediar y no es allí donde habría que dirigir la estrategia. Para Rancière “[...] la estrategia del artista político no consiste en reducir el número de imágenes,

458 Ibid., p.100.

459 RANCIÈRE, Jacques (2008). “El teatro de las imágenes” en AA.VV, *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: editorial Metales Pesados.

460 Exposición que se llevó a cabo entre el 01 de junio y el 23 de septiembre del año 2007.

461 “El teatro de las imágenes”.

462 Ibid., p.71.

sino en oponerles otro modo de reducción, otro modo de ver que se toma en cuenta⁴⁶³.

La crítica al exceso de las imágenes no comienza para Rancière con *Mythologies* de Roland Barthes o con la *La Société du spectacle* de Guy Debord, sino que la forma que conocemos de este análisis remite a finales del siglo XIX con la creación del ‘polípero de imágenes’. Rancière dice que “[...] era preciso separar el número democrático, era preciso dar otra forma a la antigua oposición entre dos sistemas nerviosos, entre dos organizaciones de la multiplicidad sensible de los mensajes⁴⁶⁴. En el sistema dominante, informar quiere decir, antes que nada, ordenar ‘la puesta en escena’, ‘poner en forma’, eliminar toda singularidad de las imágenes, reducirlas a una función estrictamente ‘deíctica’. Por ello dirá “[...] no hay un torrente de imágenes, hay una puesta en escena de la relación entre la autoridad de la palabra autorizada y lo visible que ésta selecciona para nosotros: la de los acontecimientos que importan en la medida en que importen aquellos a quienes les suceden⁴⁶⁵. Luego añade “[...] la imagen no es un simple pedazo de lo visible, es una puesta en escena de lo visible, un nudo entre lo visible y lo que éste dice, como también entre la palabra y lo que ella hace ver⁴⁶⁶. El problema más bien es que vemos ‘demasiados cuerpos sin nombre’, demasiados cuerpos ‘que no nos devuelven la mirada que les dirigimos’.

Por tanto, su planteamiento se aleja de toda hermenéutica que tienda a la identificación del problema con el exceso de imágenes, así como de toda aquella que tienda a la asignación de un sentido estable. La mirada de Rancière se interesa en los intervalos de las imágenes⁴⁶⁷, en la posibilidad que ellas tienen de unir diferencias. Esta relación es especialmente problemática, ya que juega al mismo tiempo sobre su analogía y su desemejanza. Esta doble operación antitética es la que otorga especial dificultad a la hora de realizar su análisis, precipitándose en críticas que muchas veces terminan siendo

463 Ibid., p.72.

464 Ibid., p.73.

465 Ibid., p.75.

466 Ibid., p.77.

467 Rancière trata de igual manera en su análisis a las imágenes de la literatura, del cine y de las artes en general, para él la diferencia no radica en el género al cual ellas pertenecen sino a las operaciones que ellas producen y que las producen.

reduccionistas. Así, Rancière critica, por ejemplo, la ilusión icónica de una simplicidad de la imagen, como señala Christian Ruby, “[...] la ilusión icónica identifica la imagen a la idea de una coincidencia y restringe la imagen a una sola significación pudiendo devenir, mecánicamente, la causa de una actitud o un efecto subjetivo”⁴⁶⁸. Ruby añade, citando a Rancière, “[...] la noción visual de la imagen reenvía a una fijeza que es ilusoria”⁴⁶⁹. Por ello, desde su interpretación, para Rancière es lamentable que las teorías no nos permitan alguna comprensión de las funciones de la imagen en la definición del sentido común, del sentido por el cual una sociedad aprende a reconocerse a sí misma. Para Rancière “[...] lo que llamamos imagen es un elemento dentro de un dispositivo que crea cierto sentido de realidad, cierto sentido común”⁴⁷⁰, sentido común entendido en tanto comunidad de datos sensibles, cosas cuya visibilidad se supone que es compartible por todos⁴⁷¹. No como un ‘común’ que existe en sí y para sí, sino de un ‘común’ que se hace en el movimiento mismo donde es puesto en cuestión.

Desde luego que Rancière no desconoce que existe un tipo de imágenes que funcionan de acuerdo a lo que el público espera y que operan desde un registro de seducción y banalización, aquellas comúnmente conocidas como “imágenes publicitarias”⁴⁷². A este tipo de imágenes Rancière las denomina ‘imágenes que anticipan sus efectos’⁴⁷³. Pero no todas las imágenes se reducen a este tipo de funcionamiento, como tampoco el hecho de que ellas sean susceptibles de este uso no comporta una anulación de su potencial. Existe otro tipo de imágenes que él denomina ‘imágenes del arte’ –o del *l'écart*– que se oponen a las ‘imágenes que anticipan sus efectos’, que interrumpen el flujo mediático, creando un reagenciamiento de las imágenes circulantes, haciendo aparecer un poder de comunidad disruptivo.

468 RUBY, Christian (2013) “Jacques Rancière. L'écart des images et l'image de l'écart” en *Politiques de l'image. Questions pour Jacques Rancière*, p.38.

469 DI, p.14.

470 LSE, p.104.

471 Otro tipo de universalidad véase RANCIÈRE, Jacques (2011) “Otro tipo de universalidad” en *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, Javier Bassas Vila, tr., Barcelona: Herder.

472 También incluye carteles de películas y artificciones televisivas.

473 MP, p.57.

Rancière propone una distinción entre lo que para él sería la ‘sociedad del espectáculo’ y ‘la sociedad del cartel’. A nuestro entender, Rancière aquí vuelve a reivindicar el lugar de la apariencia, la importancia de remarcar las sombras⁴⁷⁴, como forma de esculpir la realidad, de ‘agregarle nombres y personajes’, ‘escenas e historias’ que la multipliquen. Se trata de crear apariencias como un ejercicio de privar a la realidad de presentarse como unívoca. Dice Rancière “[...] la apariencia, es decir, esa realidad construida, esa realidad complementaria que hace que la ‘realidad’ esté perdiendo el carácter de orden necesario de las cosas, que se vuelva problemática, abierta a la discusión, a la elección, al conflicto”⁴⁷⁵. Por ello, reevaluando el análisis de Guy Debord, Rancière considera que “[...] no vivimos en una sociedad del espectáculo donde la realidad se perdería, sino más bien en una sociedad del cartel donde la apariencia termina siendo despedida”⁴⁷⁶. Si bien Rancière coincide en que la mercancía funciona confundiendo lo real y la apariencia, no está de acuerdo con la interpretación que hace de esta operación el análisis de Debord. Para Rancière, Debord perpetúa la visión platónica que opone la pasividad del espectáculo y la ilusión del parecer al ser. A su juicio lo real no se disuelve en la apariencia, sino que más bien rechaza la apariencia, presentándose así como el único modo de ser y de darse de las cosas, de ‘estar-juntos’ o de ‘ser-en-común’.

2.3. Praxis de las imágenes: subversión del escenario

Rancière en su artículo “Le travail de l’image”⁴⁷⁷ (2008) vuelve sobre el lugar de inscripción que se ha hecho de las imágenes, esta vez partiendo del análisis de la exposición “The Human Aspect of Objects” de Esther Shaler-Gerz, llevada a cabo en Berlín el año 2006, quien, a su juicio, desplaza las preguntas

474 Ibid., p.58 “La sociedad del cartel, que lleva a domicilio tanto las imágenes de guerra sangrientas como las pequeñas preocupaciones cotidianas (...) no hacen otra cosa que ejemplificar el discurso incansable de los gobernantes que nos dicen que las sombras de la política ya no son válidas: solo existe la realidad, las mercancías, las personas que las producen, las venden y las consumen”.

475 Ibid., pp.56-57.

476 Ibid., p.57.

477 Texto originalmente escrito para el catálogo de la exposición de Esther Shaler-Gerz, llevada a cabo en Berlín (2006) “The Human Aspect of Objects”. Posteriormente, revisado y publicado en RANCIÈRE, Jacques (2007). “Le travail de l’image”, *Multitudes*, núm. 28, pp.195-210.

habituales sobre la representación, que suelen darse en tres niveles: representar es dar a ver; representar es construir una historia; representar es tomar partido por los ídólatras. Estos niveles partirían de un mismo principio, a saber, asimilar 'la representación al engaño que da lugar una cosa en su ausencia'. Desde esta comprensión es desde donde, a su entender, se distancia Shaler-Gerz, quien refuta doblemente este presupuesto, sosteniendo, por una parte, que la cosa misma nunca está ahí, por tanto, solo tenemos representación; y, por otra, que nunca hay representación, nunca hay otra cosa que presencia. Ambas afirmaciones son solidarias. Diríamos, ni representación ni inmediatez de la presencia.

El análisis comienza una vez más en diálogo con las diversas formas que ha adoptado el discurso por lo 'irrepresentable', pero que Rancière prefiere llamar 'lo irreparable', dado que como él mismo afirma "[...] lo 'irreparable' no prohíbe la palabra, sino que la modula de un modo diferente. No prohíbe las imágenes; más bien, obliga a mover, a explorar nuevas posibilidades"⁴⁷⁸. Para Rancière quienes insisten en denunciar a las imágenes mantienen siempre la misma 'escena': "[...] ellos hacen de la imagen algo frente a lo que uno se encuentra, pasivo y ya derrotado por su astucia: simulacro que tomamos por realidad; ídolo que tomamos por Dios verdadero; espectáculo donde nos alienamos; mercancías a las que uno vende su alma"⁴⁷⁹. Escena que no solo define y limita el lugar que ocupan los espectadores, sino que, aún cuando se presente como verdad inapelable, es un supuesto que afirma una lógica estructural. Es por ello que la piedra angular de la arquitectura del pensamiento rancieriano, que intenta volver a poner en cuestión la distribución recibida de cómo se han articulado las relaciones, será el supuesto de la igualdad de la inteligencia.

Desde esta *praxis* que caracteriza el procedimiento de pensamiento de Rancière es desde donde reflexiona en torno a los potenciales que poseen las imágenes del arte. Como sostiene en su artículo "L'usage des distinctions"⁴⁸⁰ (2006), su interés, antes que proponer una nueva clasificación, se focaliza más bien en una desclasificación que libere ciertos elementos ligados desde hace largo tiempo a

478 "Le travail de l'image", pp.197.

479 Ibid.

480 RANCIÈRE, Jacques (2006). "L'usage des distinctions", *Faibles*, núm. 2, pp. 6-20.

funciones específicas como si ellos no pudieran tener otro funcionamiento. Por tanto, no es cuestión de instituir nuevas conceptualizaciones sino cuestionar un orden instituido. Es volver a trazar líneas que introduzcan divergencias en el curso de lo dado, de lo que ha sido naturalizado por un discurso de repartición positiva de las esferas y modos de darse, que es lo que obtura su relato.

Así, el intento de Rancière es bosquejar líneas de fuerza que evidencien las suturas de estos relatos, las nociones que los vinculan y su falsa estabilidad regular, su supuesta realidad unívoca. “La crítica de las particiones instituidas abre entonces la vía de una interrogación renovada sobre lo que podemos pensar y lo que podemos hacer”⁴⁸¹. Dice Rancière “[...] debemos desconfiar de la disposición del juego”⁴⁸². En su discurso sobre las imágenes su propuesta es la de resistir a la imposición del escenario que ‘nos supone plantados de forma inerte ante las imágenes’. Por ello, su planteo no se encamina a diferenciar lo que sería una ‘imagen pura’ de una ‘imagen funcional’. No tiene que ver con un principio de exclusión sino más bien uno de coexistencia. De lo que se trata es de replantearse el trabajo de la imagen. Desde la perspectiva de Rancière, “[...] nosotros no estamos ante las imágenes; estamos entre *—parmi—* ellas, como ellas están entre nosotros. La cuestión es saber cómo circulan entre nosotros, la forma en que se distribuyen”⁴⁸³ y cómo nos hacen circular. Nosotros no estamos ante las imágenes, ellas no están en ‘lugar de’, siempre estamos ‘entre’. Rancière agrega,

“[...] la cosa debe entenderse en dos sentidos: ser entre es pertenecer a un determinado tipo de comunidad, una comunidad construida, precaria, que no se define en términos de identidad común, sino en términos de repartos posibles. Pero lo que se comparte es lo mismo tomado en un reparto, lo mismo que viaja entre dos seres, dos lugares, dos actos. ¿Qué puede ser llamado propiamente imagen? Es propiamente el movimiento de esta traslación”⁴⁸⁴.

De ahí que para Rancière la imagen no sea simplemente lo visible, sino el dispositivo en que lo visible es captado. Dispositivo que no se adapta a una sola historia sino que permite aparecer otras perspectivas de la misma cosa. En este

481 Ibid.

482 “Le travail de l’image”.

483 Ibid., p. 198.

484 Ibid.

sentido la imagen es para Rancière siempre un paisaje accidentado, y gracias a ello su capacidad de volver a poner la potencia del intervalo, de la circulación y de la transformación. Intervalo en donde las diversas apariencias son lugares de acción donde pueden darse nuevos repartos. Pero es una apariencia que pasa por un trabajo que atestigüe no tanto lo que ‘ha sido’, sino una capacidad de redistribución y transformación de los elementos que se figuran. Rancière repite vez tras vez “[...] la apariencia no es la máscara de una realidad. Es una configuración efectiva de lo dado, de lo que es visible, y entonces de lo que puede ser dicho de lo dado y hecho en relación a lo dado”⁴⁸⁵.

Es, también, desde esta *praxis* de la imagen desde donde Rancière propone la revalorización del *montaje*. Él dirá que “[...] el ‘montaje’ no es el arte reservado al cineasta”⁴⁸⁶. Para Rancière el trabajo de la imagen en general está íntimamente ligado con esta práctica de ligar y desligar, como modo de vincular estas dos operaciones que son complementarias y contradictorias. Como destaca Jacques-David Ebguy, “[...] la imagen desestabiliza formas y significaciones para crear zonas transitorias de indeterminación y una realidad intervalaria entre dos gobiernos”⁴⁸⁷. Pero, a la vez, la propuesta de Rancière no es la de disimular o invisibilizar este montaje, sino todo lo contrario, exponerlo, hacerlo visible para desviar el material de su objeto o destino. Él dirá:

“[...] mostrar ese montaje, es mostrar que un objeto, una imagen, una palabra es siempre un movimiento tendido entre un pasado y un futuro, entre una invención y la nueva invención que ella le pide a lo que tiene a mano. (...) o más bien la imagen del arte, la imagen activa no es la forma visible que reproduce un objeto. Ella está siempre entre dos formas. Ella es el trabajo que se crea en su intervalo”⁴⁸⁸.

¿Qué es lo que se construye en este trabajo de montaje? ¿Cuál es el trabajo que se crea en esos intervalos? Lo que se construye, para Rancière, son formas efectivas de comunidad. Es la construcción de la efectividad de un supuesto. Es una conexión entre los objetos y las imágenes, entre las imágenes y las voces, entre los rostros y las palabras. Las imágenes no van nunca solas, tejen relaciones entre espacios distantes y el lugar en el que se

485 “L’usage des distinctions”.

486 “Le travail de l’image”, p.198.

487 “Séparés mais ensemble. Rancière, Flaubert et l’image «littéraire»”, p.116.

488 “Le travail de l’image”, p.198.

exponen, construyen esos vínculos. Puede ser que muchas veces las imágenes que vemos sean un vínculo roto, pero gracias a su estructura son también la potencia de un vínculo por construir. De ahí también su capacidad de perturbar el régimen ordinario de esa conexión tal y como se pone en marcha por el sistema oficial de información. Lo cual no quiere decir que estemos en el reino en donde ‘todo’ es posible, ‘todo’ es relativo o en la indeterminación absoluta. Se trata de una relación determinada que requiere construir el campo de efectividad de eso que se supone en la ‘escena de apariencia’. Debe construir el campo de efectividad de ese ‘como si’, al que antes hacíamos mención. Como dirá Rancière “[...] su existencia diferencial está sometida a formas de verificación que son siempre alteraciones, procesos de pérdida de un cierto mismo: procesos de desidentificación, de desapropiación o de indiferenciación”⁴⁸⁹.

De ahí que los vínculos que crean son siempre comunidades que se reúnen al precio de estar separadas. Comunidades que no es posible aproximar sino al precio de crear distancia. Pero esta heterogeneidad es de composición, no de constitución⁴⁹⁰. Su dominio de existencia es siempre litigiosa, no descansa sobre ninguna diferencia fundadora en la naturaleza de las cosas o disposición del Ser. Son desplazamientos y recomposiciones que ponen palabras, imágenes y cosas en una comunidad más amplia de actos de pensamiento y de creación. Es por esto que para Rancière el trabajo de las imágenes del arte no consiste en desarrollar buenos sentimientos en los espectadores, sino en una invitación a entrar en un proceso continuo de creación y de comunidad sensible. Ello no equivale a decir que todos somos artistas, sino “[...] decir que el arte siempre vive del arte que él transforma y al que a su vez da lugar”⁴⁹¹.

Rancière regresa en su análisis del trabajo de las imágenes a la fórmula de Mallarmé “Separados estamos juntos”⁴⁹², “Juntos estamos separados” o como dirá en *Aux bords du politique* (1998) ‘*analysteur de l’être-ensemble*’ y ‘*la puissance du multiple diviseur*’. Su propósito es reintroducir la cuestión de que no hay obra de arte viva o total que identificaría a una gran comunidad unida por el mismo aliento y la misma

489 “L’usage des distinctions”, p.8.

490 Por ello no remite a un *a priori* ontológico.

491 “Le travail de l’image”.

492 En el poema titulado “Nénuphar blanc”.

visión. Como tampoco que la distancia implique una necesaria remisión a un arte encerrado en una soledad glacial o al exclusivo ‘tratamiento de sensaciones refinadas de estetas para el uso de ellos mismos’⁴⁹³. Sino que un régimen de imageidad pone en juego todo un sistema de heterologías, de propiedades impropias. Si lo que se quiere es devolver el sentido a la indisciplina poética del mirar, se requiere examinar las maneras en que se construyen las imágenes, ya que, si se quiere indagar en cuál es el saber de lo sensible “[...] los criterios de lo ‘propio’ del arte y de lo propio de la modernidad artística tienen un valor cognitivo nulo”⁴⁹⁴. Por lo tanto, es necesario romper con la ficción de la regularidad del pensamiento y de los relatos que éste genera. Asumir la contradicción que lo habita y que ha de aprender a soportar.

El trabajo de la imagen no es el de crear una especie de coincidencia, como tampoco el de crear una significación. Su *praxis* es más bien una *praxis* heterológica. Es la configuración de un *topos* que permita que lo que no es sea desde su impropiedad. Una reconfiguración de lo sensible que comporta una identificación imposible, la construcción de un nombre sin propiedades sustanciales⁴⁹⁵. Una *praxis* que impide nombrar, que arruina la sintaxis y desata los mitos. Sostener la impropiedad de lo propio sin expulsarlo es el desafío para Rancière, de ahí también la fragilidad que para él tiene la política –en particular la política de las imágenes–, que se ve convocada, continuamente, a un lugar de nombres propios. En este sentido es que las imágenes del arte son una invitación a una práctica de disenso, no como la introducción de un conflicto o un malentendido, sino como “[...] manifestación de un intervalo –*écart*–, de una distancia, de lo sensible respecto a sí mismo”⁴⁹⁶, es la introducción de una fractura imposible de asimilar.

De ahí que para Rancière toda configuración de lo sensible, del ser-en-común, implica necesariamente una imaginación política, dirá: “[...] la política de la emancipación es la política de un propio impropio. La lógica de la emancipación

493 De hecho, para él, las instalaciones de Esther Shaler-Gerz muestran lo contrario, es la aplicación de un arte que se suma a hacer vivir hoy la memoria de las historias y las tragedias colectivas pero no poniendo en presencia aquello que fue, sino dialogando con lo acontecido.

494 “L’usage des distinctions”.

495 LM, pp. 89-90.

496 BP, p.244.

es una heterología⁴⁹⁷, es la construcción, discursiva y práctica, de una verificación polémica. Construcción de un lugar que permite articular una falla como una relación, “[...] la formación de un *uno* que no es un *sí*, sino una relación de un *sí* con otro⁴⁹⁸. Es la posibilidad de actuar en el intervalo o en la falla entre dos identidades sin poder asumir ninguna. Es siempre un poder bifronte⁴⁹⁹ que figura y desfigura; que separa y reúne; que desecha al mismo tiempo que hace.

Rancière dirá que la policía busca nombres exactos, pero que la configuración de un nuevo lugar es más bien la institución de una confusión, es siempre el “[...] lugar de asuntos ‘impropios’ que articulan una falla y manifiestan un daño⁵⁰⁰. Así, el trabajo del arte consistiría entonces en operar en la indeterminación del ‘en sí’, inventando personajes, situaciones, acontecimientos, creando *existencias suspensivas*, introduciendo un cuerpo extranjero que aparece como un exceso que recarga el orden político. Existencia presunta que desde la presunción construye modos de efectividad de su supuesto. Rancière dirá:

“Las únicas comunidades que valen la pena son las comunidades parciales y siempre aleatorias que se construyen atentas a un oído dispuesto a una voz, una mirada en una imagen, un pensamiento en un objeto, en el cruce de palabras y de escuchas atentas a historias de unos y de otros, en la multiplicación de pequeñas intervenciones siempre amenazadas de perderse en la banalidad de los objetos o de las imágenes si las nuevas invenciones no despiertan el potencial que hay en ellos. No es una cuestión de buenos sentimientos. Es una cuestión de arte, es decir, de trabajo e investigación para dar una forma singular a la capacidad de hacer y de decir que pertenece a todos⁵⁰¹.”

Por tanto, una nueva confianza en la capacidad política de las imágenes supone un nuevo clima estratégico. Estrategia que no consistiría ya en esperar de las imágenes del arte ser armas para el combate, sino un trabajo sostenido que contribuya a diseñar un nuevo paisaje de lo posible, que contribuya a fracturar lo sensible. Trabajo que es siempre parcial y que tiene como condición no anticipar su sentido ni su efecto, sino ser una experimentación, en donde

497 Ibid., p.19.

498 Ibid., p.21.

499 A, p.37.

500 BP, p.23.

501 “Le travail de l’image”.

‘los cualquiera’ no solo compartan escena⁵⁰², sino que compartan roles y los distribuyan de modo que haga posible su aparición. Trabajo que no reivindica una propiedad constructiva de la imagen o su identidad profunda, sino un ‘juego de distancias’ entre diversas funciones-imágenes presentes sobre la misma superficie⁵⁰³. Superficie entendida como medio de formación⁵⁰⁴ que propone la reconfiguración de un mundo, configuración de intensidades sensibles⁵⁰⁵ que son polémicas, que mantienen abierta la doble escena del litigio. El trabajo que consiste, por un lado, en desplegar la materialidad de las apariencias contra un orden establecido; pero, por otro, liberar un tipo específico de regularidad. De ahí que la ‘frase-imagen’ sea la noción capital que autorice la conjunción de principio de ruptura, de distancia y posibilidad de continuidad, de una articulación orientada sin un destino definitivo⁵⁰⁶, la posibilidad de una desidentificación y de una forma de simbolización⁵⁰⁷ de lo común como necesidad de construir un espacio de equivalencias.

2.4. Imágenes pensativas: la eficacia de una desconexión

El artículo que ha sido publicado como el último capítulo de su libro *Le spectateur émancipé*, es en gran medida una reflexión fruto del seminario llevado a cabo entre el año 2005 y 2006 en el museo *Jeu de Paume*. Rancière de entrada reconoce que la expresión ‘imagen pensativa’ no va de suyo, dado que más bien son los individuos los que pueden ser calificados de pensativos. Sin embargo, él fuerza este adjetivo a decirse de algo a lo que se supone no le puede ser atribuido:

502 FH, p.18 “Antiguamente, en los tiempos de la pintura de historia se pintaba la imagen de los grandes y sus acciones. La multitud y los humildes podían sin duda estar detrás. Es difícil concebir un general sin tropas y un rey sin sujetos. A veces el héroe se dirigía a ellos. A veces incluso los roles se invertían y el antiguo soldado reconocía con una emoción afligida a su general, Belisario, en el mendigo encogido a sus pies. Pero no por eso había comunidad de destino alguna entre el hombre de fama y el “hombre infame”, excluido de su orden; entre los generales que caían en desgracia y esos nacimientos que ya por anticipado estaban “sumergidos en el anonimato” (Mallarmé). La imagen del antiguo soldado podía compartir la escena con Belisario. Pero no compartía la historia de la grandeza y la decadencia del honesto Belisario”.

503 Véase MÉCHOULAN, Éric. “Jacques Rancière et le médium pensif”, en *Politiques de l'image. Questions pour Jacques Rancière*, p.60.

504 ‘Superficie de conversión’ le llama Rancière en DI.

505 Véase PS, pp.66-68.

506 DI, pp.56-57.

507 MDI, pp.168-173.

a la imagen. Torsión que realiza para señalar una zona de intederminación, un estado intermedio de la imagen, entre lo pensado y lo no pensado, entre la actividad y la pasividad, entre arte y no arte. Lo que él nombra como la ‘pensatividad’ es aquello de la imagen que se resiste al pensamiento. Dirá “[...] una imagen pensativa es entonces una imagen que recela del pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asegurarse a la intención del que la ha producido y que surte efecto sobre el que la ve, sin relacionarla con un objeto determinado”⁵⁰⁸. Es un nuevo tipo de eficacia no identificada con la continuidad que proporciona la representación, sino con la eficacia de una desconexión.

Rancière sitúa este análisis en la fotografía, reflexión que comienza con la recuperación de algunas de las principales posiciones críticas respecto a los efectos que la reproducción mecánica podía tener en la imaginación creadora e invención artística. Proponiendo como punto de inflexión las tesis de Charles Baudelaire y de Walter Benjamin, como expresión de dos grandes maneras de pensar la relación entre arte, fotografía y realidad. En el caso de Baudelaire se trata del síntoma de una amenaza; en el caso de Benjamin, valorización de otras posibilidades para el arte, como operación para un nuevo arte político del montaje. A juicio de Rancière lo que acontece actualmente en los museos tiende cada vez más a refutar ambas posiciones⁵⁰⁹, otorgando una identificación renovada a la fotografía que oscila entre ‘la imagen como operación del arte’ y ‘la imagen como producto de una representación’. Oposición que sería puesta en cuestión por Roland Barthes, quien habría introducido un nuevo discurso teórico, según el cual la fotografía poseía, por una parte, un poder de afección que desbarataba los cálculos del pensamiento y del arte –el *punctum*–; y por otra, poseía un aspecto informativo –el *studium*–. Teoría que habría venido a afirmar la resistencia singular de la imagen, pero que según Rancière termina abandonando “[...] esa especificidad al identificar la producción y el efecto de la imagen fotográfica con la manera en que la muerte o los muertos nos afectan”⁵¹⁰, reanimando una polémica muy antigua sobre la imagen: esa función que asegura la presencia de lo ausente, borrando

508 LSE, p. 109.

509 Véase RANCIÈRE, Jacques (2003). “Autor muerto o artista demasiado vivo”, *A Folha de São Paulo*, 06/04/2003.

510 LSE, p.113.

los rasgos característicos de las imágenes que él mismo nos presenta que son ‘rasgos de indeterminación’. Así, la pensatividad de las imágenes tendría que ver justamente con aquello que para Rancière borra el análisis de Barthes ‘ese nudo entre varias indeterminaciones’, que se relaciona con la no-coincidencia, esa desemejanza de las imágenes socialmente determinadas.

La pensatividad de las imágenes tendría que ver entonces con la tensión entre diversos modos de representación, con diversas funciones que la imagen cumple y cómo estas funciones son puestas en relación, es la “[...] presencia latente de un régimen de expresión dentro de otro”⁵¹¹. Se trata de ‘semejanzas desapropiadas’⁵¹², que no remiten a un real con el cual pudiésemos comparar esa imagen, pero que a la vez es ‘el ser de cualquiera’. Dirá Rancière “[...] la tensión se encuentra en el corazón mismo de la imagen”⁵¹³. La imagen pensativa es la suspensión de una destinación.

Si en el régimen representativo su eficacia era identificada con una ‘continuidad’, con un modo de obrar, con la composición de una acción, en donde la imagen estaba destinada a intensificar la potencia de esa acción, en el régimen estético la eficacia de la imagen estaría identificada con su indeterminación, esto es, con aquellas ‘propiedades’ que quedan flotando y que hacen imposible una identificación total. La indeterminación sería lo que les permitiría no ser la simple expresión de una situación o la expresión de un carácter determinado. Indeterminación que no se reduce o no se identifica con aquello que se ignora de la intención del autor de la imagen, o de lo que éste quisiera expresar con ella o no; sino con la imposibilidad de fijar su destino. Este cambio de estatuto de las relaciones entre pensamiento, arte, acción e imagen, sería precisamente lo que daría cuenta del paso de un régimen de inteligibilidad a otro.

Para Rancière en el régimen representativo una imagen era dos cosas “[...] la representación directa de un pensamiento o de un sentimiento; y la figura poética que sustituye una expresión por otra para aumentar su potencia”⁵¹⁴. Lo cual era posible porque la presentación directa y el desplazamiento figural estaban unidos bajo un mismo régimen de semejanza, o dicho de otro modo,

511 A, p.123.

512 Ibid., p.116.

513 Ibid., p.117.

514 Ibid., p.120.

o lo que se suele llamar ‘ruptura estética’, ha sido descrito siempre como el pasaje del régimen de representación a un régimen de presencia –cristalizado por dos grandes visiones, a saber, la ‘autonomía del arte’ y ‘el modelo trágico de lo sublime’⁵¹⁵. Pero para él existe otra manera de pensar esta ruptura, esta es, emancipando a la imagen de la lógica unificadora de la acción, en donde la figura ya no ocuparía el lugar de una sustitución, sino de entrelazamiento sin una relación definida.

La pensatividad no es para Rancière el aura o el *punctum* de la aparición única, tampoco nuestra ignorancia del pensamiento del autor, sino una cierta indiferencia, es la ‘suspensión de una actividad’. Es lo que resulta de ese ‘nuevo estatuto de la figura’ que conjuga sin homogeneizar dos regímenes de expresión⁵¹⁶. Suspende una lógica puramente narrativa, suspendiendo toda posibilidad de conclusión. Los elementos no funcionan como complementos de expresividad sino más bien como un intercambio de roles, es un ‘elemento de construcción de otra cadena narrativa’, de ahí que no sea posible proyectar sus fines, sus realizaciones o consecuencias. Es la articulación de micro-acontecimientos que no responde a una lógica orientada, sino que se entrecruzan y crean combinaciones singulares de intercambios.

La pensatividad es para Rancière aquello de la imagen que resiste al cálculo de fines y medios, así como también resiste a una lectura adecuada de las significaciones de las imágenes. La pensatividad de las imágenes es la que les permite oscilar entre ese doble poder: poder de condensar una historia, pero también el poder de detonar otra historia. Doble potencia de cifrar una historia y de interrumpir una historia. Los elementos de las imágenes pueden deslizarse unos sobre otros o acoplarse con otros para generar nuevas conjugaciones que amplíen las posibilidades de escribir de múltiples maneras la historia. Por ello, no es que la pensatividad de las imágenes sea para Rancière algo así como una ‘propiedad constitutiva de las imágenes’, sino que es sobre todo un juego de divergencia entre varias funciones- imágenes presentes sobre la misma superficie.

515 Véase LSE, p.120.

516 Análisis que ampliaremos en el siguiente capítulo.



Capítulo 4

fábulas de lo visible

El filme hace visible el trayecto de una herida.

Es otra forma de categorizar lo visible.

Y por supuesto este giro de la fábula es un giro de la puesta en escena.

Jacques Rancière, *La fable cinématographique* (2001)

1. Fábulas contrariadas

En el capítulo anterior hemos propuesto cuál es la comprensión de la imagen que Rancière aportaría en el debate actual respecto a su estatuto y el giro epistémico que, a nuestro entender, implicaría su reflexión. En el presente capítulo nos detendremos en una de las diversas modalidades que tienen las artes visuales y a las que pensamos Rancière da un énfasis privilegiado, a saber, las imágenes cinematográficas. Nos interesa analizar cuál es la fecundidad hermenéutica que Rancière ve en esta *praxis* artística sobre otras y cuáles son las problemáticas que ella abriría en lo que refiere al ‘trato’ de las imágenes.

Si en los dos primeros capítulos de esta investigación doctoral nos hemos focalizado en la desinscripción que propondría Rancière de los parámetros existentes para poder dar una nueva mirada a las imágenes –o lo que él llama de una manera más amplia ‘explorar la indisciplina poética del mirar’–, los capítulos tercero y cuarto buscan esbozar algunos planteos estructurales a partir de los cuales poder dar otro destino al análisis de las imágenes y al lugar que ellas ocupan en nuestras reflexiones actuales. En este sentido, nos parece que el énfasis que Rancière otorga al ‘trabajo de las imágenes’ y a los diversos procedimientos de producción de las múltiples prácticas artísticas es clave en el desplazamiento epistémico que antes hemos señalado.

Nuestra aproximación a las reflexiones que Rancière realiza sobre el cine parte de la hipótesis que el entrelazamiento de poéticas contradictorias es lo propio⁵¹⁷ de las imágenes en el régimen estético del arte. Así, la lógica desde la cual Rancière examina la práctica cinematográfica bien puede ser su propuesta de acercamiento al análisis de las imágenes en

517 Propiedad que es siempre impropia tal como hemos venido desarrollando en los capítulos anteriores y que Rancière desarrolla ampliamente en su diálogo crítico con Alain Badiou respecto a las tesis que éste expone en *El pequeño manual de inestética*, ME.

general. Lo cual no equivale a decir que sus reflexiones sobre las imágenes cinematográficas sean un sistema o una propuesta teórica única para su abordaje; sino más bien constituyen un caso, una singularidad que evidencia un marco de apertura u otra vía de acceso a su análisis. Por eso, tampoco se trata de buscar obras ejemplares que partan de una esencia del arte, sino un análisis de casos, de afectos y contra-afectos.

En consecuencia, cuando hablamos de cierto privilegio del análisis de este arte por sobre otros, no es nuestra intención abordar el cine como arte ejemplar del ideal artístico de la revolución sensible que Rancière argumenta; sino más bien sostener que para Rancière el cine representa un caso particular de problematización, en donde es posible apreciar el entrelazamiento de las diversas lógicas que se encuentran imbricadas.

Nuestro análisis tampoco supone que la propuesta de Rancière reduzca todo tipo de imágenes –sin importar la especificidad de su soporte– a las imágenes cinematográficas⁵¹⁸. De la misma manera, tampoco asumimos que la noción de imagen designe una realidad absoluta, sino que, como antes hemos señalado, lo que está en juego no es una definición de lo que las imágenes sean, sino el análisis de un modo de funcionamiento, un modo de acercamiento a su *praxis* desde categorías que no sean las del régimen representativo⁵¹⁹. Se trata más bien de prestar atención a esta heterogeneidad fundamental de las imágenes que nos sustrae de cualquier petición de pureza de la imagen. La perspectiva que Rancière adopta para aproximarse a la experiencia cinematográfica es desde la posición del amateur.

518 Este privilegio del cine como caso no solo tiene que ver con el hecho de que las imágenes cinematográficas sean imágenes en movimiento, pues el propio Rancière afirma que las imágenes en movimiento no son una propiedad exclusiva del cine, sino que existen también en otros escenarios del arte, tales como el teatro o los museos en sus instalaciones de video arte. Pero para Rancière la tensión de la imagen es más fuerte en el dispositivo temporal de la película, tal y como lo afirma en “Dispersión de las imágenes ¿otro régimen del arte?”, MDI, p.192.

519 Que como ya hemos abordado en el segundo capítulo, decir que las imágenes no sean valoradas desde el régimen representativo no equivale a decir que ellas no puedan ser representativas. Es precisamente lo contrario, para Rancière el régimen estético del arte permite cohabitar los diversos regímenes del arte.

1.2. La posición del amateur

Jacques Rancière ha dedicado una parte amplia de su ejercicio filosófico a reflexionar sobre el cine. Entre los años 1998 y 2011 colaboró regularmente con dos revistas francesas especializadas sobre cine: *Trafic* y *Cahiers du cinéma*. Actualmente, continúa haciéndolo de modo esporádico, como lo muestran recientes publicaciones de la revista *Trafic*, tanto su artículo en el número dedicado a la obra de Harum Farocki, publicado bajo el título de “Les incertitudes de la dialectique” (2015), como otro, más reciente, sobre el último filme de Pedro Costa, “Cavalo Dinheiro de Pedro Costa” (2015).

Se le podría inscribir en la marcada intensificación del interés de los filósofos⁵²⁰ por el cine que tuvo lugar a comienzos de los años ochenta. Sin embargo, su aproximación desde la posición del amateur podría tornar un poco problemática esta identificación. Como él mismo señala, su interés en el cine comenzó en el contexto de una pasión cinéfila⁵²¹. Rancière declara en diversas entrevistas, y cada vez que se ve enfrentado a inscribir sus reflexiones sobre el cine, que nunca ha sido teórico del cine, nunca ha pertenecido a un departamento de estudios de cine, como tampoco es crítico de cine. Si bien ha escrito sobre cine él no se reconoce en el rol de especialista. De hecho, en su libro *Les écarts du cinéma* señala que en *La fable cinématographique* nunca quiso hacer teoría del cine, “[...] quise situarme en un universo sin jerarquía en el que las nociones que nuestras percepciones, nuestras emociones y nuestras palabras recomponen cuentan tanto como las que están grabadas en la película misma”⁵²². Su aproximación es la del amateur.

En una publicación reciente, una compilación de diversos teóricos sobre las reflexiones que Rancière ha realizado sobre cine, titulada *Rancière and Film* (2013)⁵²³, en el postfacio “Remarks by way of a postface”, Rancière remarca que su interés por el cine no surgió como un objeto de estudio o como un asunto profesional, sino de una atracción personal que, desde temprana

520 Especialmente las reflexiones sobre el cine de Gilles Deleuze.

521 ETPPGF, p.276.

522 EC, pp. 15-16.

523 RANCIÈRE, Jacques (2013) “Remarks by way of a postface”, en AA.VV. (2013). *Rancière and Film*, ed. Paul Bowman. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

edad, le generaba esta ‘singular combinación de historias e imágenes’. Esa ‘composición móvil de percepciones y afectos’ fue la que lo impulsó a escribir sobre lo que él veía —o creía que veía— cuando entraba en esa sala oscura. Esta aproximación ha persistido en la perspectiva desde la cual Rancière aborda el cine; como también la mixtura indisoluble de su trato al cine como arte, como divertimento y como lugar específico. La dimensión del cine como entretenimiento de masas, como circulación social de las imágenes, es algo que para él no puede perderse de vista cuando se habla de cine. El cine es una relación intrincada entre arte y entretenimiento. Por tanto, para Rancière no habría algo así como una distinción radical entre arte y entretenimiento. No es esta clasificación la que determina el dominio de la apreciación estética. Él dirá “[...] algunos quieren separar la paja del trigo: lo que compete al arte cinematográfico y lo que compete a la industria del esparcimiento (...) quizás ese rigor sea corto de miras. Limitar al arte es olvidar que el arte mismo no existe sino como una frontera inestable que, para existir, necesita que la crucen incesantemente”⁵²⁴. En *Aisthesis* señala que las nuevas fórmulas del régimen estético de las artes encontraron con frecuencia su modelo en la pantomima, el circo o el grafismo comercial.

De modo que la reivindicación rancieriana de la ‘posición del amateur’ es fundamentalmente una toma de partido contra lo que él denomina el elitismo del espíritu científico y militante que busca separar el dominio de lo que es arte y de lo que no. En este sentido, la posición del amateur⁵²⁵ que Rancière sostiene es también una toma de partido por una postura teórica y política que le permite circular entre diferentes dominios del pensamiento. El amateurismo aparece aquí propuesto como una posición que ‘rechaza la autoridad de los especialistas reexaminando la manera en que se trazan las fronteras de sus ámbitos’, en el cruce de experiencias y saberes⁵²⁶, “[...] la cinefilia, como amateurismo cinematográfico, se revela así como una pasión que expande y difumina los límites de la película”⁵²⁷.

524 EC, p. 14.

525 Véase RIFKIN, Adrian (2009). “JR cinéphile, or the philosopher who loved things”, *Parallax*, núm. 3, vol.15, pp. 81-87.

526 Véase RANCIÈRE, Jacques (2001). “La porte du paradis”, *Cahiers du cinéma*, núm. 554, pp.52-53; RANCIÈRE, Jacques (2004). “Les écarts du cinéma”, *Trafic*, núm. 50, pp. 159-166.

527 EC, p.156.

Nos parece importante hacer hincapié sobre este posicionamiento de Rancière, porque consideramos que expresa su posición metodológica en la reflexión que realiza sobre las imágenes en movimiento. Asumimos la posible crítica que cuestione la posición de Rancière identificándose a sí mismo como amateur y reivindicativa de la dimensión del cine como entretenimiento, en circunstancias que su condición de amateur dista de aquella en la que pudiese encontrarse un espectador ‘cualquiera’. De la misma manera, los filmes a los que él hace referencia están bastante lejos de aquello que él mismo denomina industria de entretenimiento de masas y mucho más cercanos a lo que se conoce como ‘cine de autor’ o filme artístico, distinción que precisamente pretende desestabilizar. Sin embargo, nos parece que esta crítica es asumible solo de un modo parcial y que no excluye el potencial metodológico que pretendemos argumentar, más si consideramos el énfasis que Rancière le da a que cada uno pueda trazar su itinerario dentro de esa topología que es el filme. En este sentido, si bien uno de los itinerarios que Rancière traza, como él mismo señala en “El vértigo cinematográfico: Hitchcock-Vertov, y vuelta”⁵²⁸, es el de intentar comprender la significación filosófica y el alcance político de la grieta que existe en la lógica desde la cual se ha articulado la comprensión de la trama de las imágenes cinematográficas, su itinerario bien podría haber sido otro.

En definitiva, entendemos que esta toma de posición por el amateurismo para reflexionar sobre las imágenes en movimiento es un intento por aproximarse a este tipo de imágenes desde un lugar que no sea una teoría del cine. Ahora bien, ¿Por qué para Rancière es tan importante distanciarse de algo así como una ‘teoría del cine’? ¿Por qué prefiere hablar de ‘fábula’ antes que de ‘teoría’? ¿Qué lo lleva a elaborar esta distancia? Pensamos que se debe, principalmente, a su intento por explorar modalidades del pensamiento que permitan pensar sin una jerarquía que regule y posicione unas experiencias por sobre otras. A su entender, las teorías estéticas cuentan tanto como las nociones que nuestras percepciones, nuestras emociones y nuestras palabras recomponen. Las teorías estéticas, al igual que nuestras percepciones, emociones y recuerdos, son historias y aventuras singulares del pensamiento que han sido engendradas por la existencia múltiple del cine. En este sentido, creemos que la elección

528 Ibid., p.27.

de Rancière de posicionarse desde el amateurismo se debe a que la ‘posición del amateur’ rechaza estructuralmente cualquier teoría unitaria de esta multiplicidad que es el cine y, al mismo tiempo, permite no limitarse a los planos y mecanismos que componen una película. Con lo cual, no desestima que el cine es arte en la medida que es mundo, que sus planos necesitan ser prolongados, transformados por el recuerdo y la palabra.

Así, la cinefilia se propone como una ‘confusión admitida’, como una relación de pasión, con ello Rancière quiere decir que se trata de una relación que no entiende de distinciones. Por tanto, es una aproximación que no busca establecer una clasificación, ni identificar propiedades que sitúen a unas películas en una categoría u otra, sino que es un acercamiento que explora nuevos discursos, incluso aquellos no necesariamente dichos en el filme. Rancière comenta que durante cuarenta o cincuenta años, mantuvo en su memoria películas, planos o frases más o menos deformados, que le permitieron descubrir nuevas películas o nuevos discursos. En más de alguna ocasión hizo el ejercicio de confrontar sus recuerdos con la realidad de las películas. Como ejemplo, cuenta Rancière que volvió a ver *Los amantes de la noche* [*They live by night*] de Nicholas Ray para “[...] sentir otra vez la sensación fulgurante del momento en que Bowie se encuentra de nuevo con Keechie en la puerta de un garaje”⁵²⁹. Pero no encontró ese plano porque no existe⁵³⁰. Consideramos que ésta, más que una anécdota biográfica, es un relato que da textura al funcionamiento que Rancière propone de esta toma de posición, cómo opera esa expansión de planos que necesitan ser prolongados más allá de la película, su transformación por el recuerdo y la palabra a partir de diversas errancias y retornos. Rancière afirma:

“La cinefilia puso en cuestión las categorías de modernidad artística, no haciendo escarnio del gran arte, sino volviendo a un vínculo más íntimo y más oscuro entre las marcas del arte, las emociones del relato y el descubrimiento del esplendor que el espectáculo más banal podía llegar a conseguir sobre la pantalla de luz en medio de una sala oscura: una mano que entreabre una cortina o juega con el paño de una puerta, una cabeza que se asoma a una ventana (...) De esta manera, la cinefilia introducía una comprensión positiva, y no irónica ni desencantada, de la impureza del arte”⁵³¹.

529 EC, p.16.

530 Ibid.

531 EC, p.11.

Así, la posición del amateurismo cinematográfico como aproximación metodológica operaría, principalmente, invirtiendo la perspectiva. Para Rancière ninguna combinación permitirá jamás determinar los criterios que separen en el cine lo que es arte de lo que no lo es. Esa indecidibilidad está en el corazón de todo arte en el régimen estético de las artes. De ahí que él sostenga que si hay algo propio en este régimen es la impropiedad, o su coexistencia. Por tanto, antes que preguntarse qué es lo que diferencia a las películas que pueden ser consideradas dentro del campo del arte y las que no, habría que invertir la perspectiva y no insistir en aquella unidad que se adecua a un determinado arte –unidad entre un arte, una forma de emoción y una visión del mundo–, sino explorar el sistema de distancias irreducibles entre ‘cosas que llevan el mismo nombre sin ser miembros de un mismo cuerpo’.

El cine, desde la comprensión de Rancière, es una multitud de cosas: es diversión; es un espectáculo de sombras; es una experiencia de lo que se acumula y sedimenta en nosotros de esas presencias, lo que nuestros recuerdos y palabras recomponen –llegando en muchos casos a diferir bastante de lo que presenta una proyección–; es un aparato ideológico que produce imágenes que circulan en la sociedad; es el concepto de un arte, esto es, una línea de reparto problemático que aísla, de entre las producciones de una industria, aquellas que merecen ser consideradas como pertenecientes al reino del arte; es una utopía, la idea de una escritura en movimiento que se celebró en los años 1920, adecuada a una época en la que la reorganización racional del mundo sensible coincidía con el movimiento mismo de las energías de ese mundo; y es también un concepto filosófico, una teoría del movimiento mismo de las cosas y del pensamiento⁵³². De modo que, en tanto multitud, demanda un acercamiento que no intente reducir esa diversidad a una teoría unificadora. Rancière lo plantea en los siguientes términos:

“Escribir sobre cine es para mí sostener al mismo tiempo dos posiciones aparentemente contrarias. La primera es que no hay ningún concepto que reúna todos esos cines, ninguna teoría que unifique todos los problemas planteados por ellos. (...) hay siempre una relación de homonimia. La otra posición dice, a la inversa, que toda homonimia dispone un espacio común

532 Véase EC, pp.13-14.

de pensamiento, que el pensamiento del cine es el que circula en este espacio, piensa en el seno de esas distancias y se esfuerza por determinar tal o cual nudo entre dos cines o dos ‘problemas del cine’. Esta posición es, si se quiere, una posición de amateur. Nunca enseñé cine, ni su teoría, ni su estética. Me topé con él en diversos momentos de mi vida (...) pero la posición de amateur no es la del ecléctico que opone la riqueza de la diversidad empírica a los grises de la teoría. El amateurismo es también una posición teórica y política, la posición que recusa toda autoridad de los especialistas al reexaminar la manera como se trazan las fronteras en sus dominios en el cruce de las experiencias y los saberes. La política del amateur afirma que el cine pertenece a todos aquellos que, de un modo u otro, han viajado al interior del sistema de distancias organizadas por su nombre, y que cada cual puede autorizarse a trazar, entre tal o cual punto de esa topografía, un itinerario singular que agrega al cine como mundo y a su conocimiento”⁵³³.

Desde esta relación de encuentros y distancias⁵³⁴ es desde la cual Rancière intenta hablar de cine. Es desde esta perspectiva, de este desajuste, desde donde se acerca a esta fábula contrariada.

1.3. El cine como arte contrariado

Las tesis que ha desarrollado Rancière respecto a las imágenes cinematográficas son suficientemente amplias como para dar ocasión a una investigación específica, de modo que no es nuestra intención abordarlas en su totalidad. Nuestra aproximación a ellas es solo en tanto podamos establecer un diálogo con la hipótesis que nos interesa argumentar respecto a dar otro destino al análisis de las imágenes y al aporte que constituye el discurso de Rancière en esta dirección. En consecuencia, muchos

533 EC, p.19.

534 Dice Rancière: “Después de todo, mi pregunta es siempre: ¿qué es lo que se puede percibir, qué es lo que permite ver tal cosa, qué es lo que hace que tal palabra, tal frase adquiera sentido, obtenga un valor simbólico, de asignación o de emancipación? Está ligada al hecho de que siempre trabajé en los márgenes, eventualmente recogiendo las sobras, las caídas, con la idea de que lo que define las condiciones del pensamiento y de la escritura nunca es el tiempo y la situación tal como los describe el discurso dominante. Hay una textura sensible de la experiencia que es necesario hallar y que solo se puede encontrar eliminando por completo las jerarquías entre los niveles del saber de lo político, de lo social, de lo intelectual, de lo popular. Diría que se trata de cosas que se pueden sentir vagabundeando un poco al azar, tras haber sacudido un montón de papeles y consultado los almanaques, los pequeños compendios de los inventores locos, los pequeños vodeviles bobos”, MI, p.52.

debates que forman parte de sus reflexiones quedarán excluidos de nuestra investigación, no por falta de interés, sino por los objetivos propios de esta tesis doctoral. Por tanto, el criterio de selección de los problemas abordados estará guiado por los conceptos fuerza que nos interesa trabajar en este capítulo. De igual manera, serán éstos los que nos conduzcan en la selección de filmes de la abundante filmografía a la que Rancière hace referencia.

Entre los diversos problemas⁵³⁵ que Rancière aborda en sus reflexiones sobre el cine, nosotros atenderemos a uno en particular, al de su comprensión del cine como arte contrariado. En los múltiples análisis que Rancière realiza sobre las imágenes en el régimen estético de las artes, podemos ver una constante que marca una intensidad en su discurso: la búsqueda de criterios que nos permitan desarticular su reflexión de la servidumbre con el régimen de representación. Desplazar el foco de atención del origen o las causas a la materialidad del proceso. Lo que en ningún caso significa renunciar a crear representaciones, sino que supone que las imágenes dejen de ser consideradas complementos expresivos en la composición de una acción. Esta transformación en el marco de comprensión de las imágenes y la atención a la materialidad del proceso, tampoco implica para Rancière renunciar a las configuraciones simbólicas, sino todo lo contrario. Se trata precisamente de atender a las imágenes como operaciones, como una relación que estructura un modo de darse, de unir palabras y formas que definen ciertos modos de habitar el mundo sensible desde configuraciones que son siempre, y al mismo tiempo, simbólicas y materiales.

Un juego complejo de relaciones entre lo decible y lo visible, lo visible y

535 Jean-Louis Leutrat identifica cinco problemas principales abordados por Rancière en sus diversas reflexiones sobre el cine: el lugar del cine en la sensibilidad artística del siglo XX; la representación del pueblo; las grandes figuras de hoy en la historia del cine; las relaciones entre historia y cine; y, por último, lo que deviene la 'fábula contrariada' en el cine contemporáneo. Entendemos que el listado de problemáticas podría ampliarse, sobre todo porque se trata de una reflexión que no cesa de replantearse los nudos con otros dominios. Sin embargo, a nosotros nos interesa atender especialmente a la última de las problemáticas que Leutrat pone en valor: el cine como arte contrariado, véase LEUTRAT, Jean-Louis. "La nuit du cinéophile. Jacques Rancière et l'image cinématographique", en *Politiques de l'image. Questions pour Jacques Rancière*.

lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no-dicho es lo que nos permite salir de una visión policial de las imágenes y ensayar una arquitectura que construya un lugar para estos intercambios. Un lugar que permita un agenciamiento de elementos heterogéneos; de géneros y registros de experiencia sensible; que no anule sus distancias; que cree otros dispositivos espaciales y temporales. Desde esta comprensión, las imágenes permitirían, para Rancière, alterar cuadros de inscripción espacio-temporal, interrumpir y suspender la destinación hacia la que se prefiguraban sus expectativas e instalar otro registro de apariencia.

Esta propuesta rancieriana de comprender la imagen no simplemente como lo visible sino como el dispositivo en que lo visible es captado, adquirirá más fuerza en sus consideraciones respecto a la imagen cinematográfica. De ahí también que su énfasis se dirija cada vez con más persistencia al ‘trabajo de la imagen’, trabajo que para él está siempre en íntimo vínculo con la práctica de ‘ligar’ y ‘desligar’, con estas operaciones que son complementarias y contradictorias, operaciones que crean zonas transitorias de indeterminación. Para poder valorar la potencia de este vínculo por construir es necesario comprender que el trabajo de la imagen no es el de crear una especie de coincidencia o significación. O como mínimo, nunca es la creación solo de una significación, sino ante todo es la construcción de un nombre sin propiedades sustanciales.

Rancière, vez tras vez, afirma que es la policía la que busca nombres exactos, definiciones, afirmaciones y lugares que concedan nombres propios. Por ello, si lo que pretendemos es alejarnos de una visión policial de las imágenes, no es la búsqueda de una definición la que ha de marcar el horizonte, sino explorar las diversas funciones que las imágenes cumplen, cómo estas funciones son puestas en relación e indagar cómo opera un trabajo que no reivindica una propiedad constructiva o una identidad profunda, sino que se construye como un juego de distancias entre diversas ‘funciones-imágenes’ presentes sobre la misma superficie⁵³⁶, conjugando sin homogeneizar diversos regímenes de expresión. En este sentido, para Rancière el cine es, por antonomasia, un compromiso entre prácticas divergentes. De ahí

536 Entendiendo la superficie como un medio de formación y de conversión.

que cobre tanto sentido para nosotros poder detenernos en algunos de sus análisis referentes a esta *praxis* artística.

Rancière, en un coloquio organizado por Pensamiento de los Confines⁵³⁷, realizado el 13 de abril del año 2005, en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, cuya intervención ha sido publicada parcialmente en la revista electrónica *Salón Kritik*, bajo el título de *Poéticas contradictorias del cine* (2009)⁵³⁸, identifica cinco aspectos fundamentales en su abordaje sobre el cine, los cuales pululan en torno a este núcleo –o esquema de relaciones entre diversas lógicas– que él nombra ‘fábula contrariada’. En particular, la relación entre distracción y difracción⁵³⁹.

El primero de ellos es que el cine es una multiplicidad. En oposición a las posturas que han intentado definir el objeto del cine a partir de una unidad, sea ésta lenguaje, arte o realidad ontológica, Rancière piensa que “[...] el cine no es un arte que actualice la potencia propia de un dispositivo material particular sino más bien una suerte de constelación histórica”⁵⁴⁰. Tal y como él lo entiende, el cine es un dispositivo técnico de registro y proyección, pero al mismo tiempo es una constelación de cosas reunidas en torno a este dispositivo. Y agregará, el cine “[...] es un entretenimiento tomado con sus

537 Pensamiento de los confines es una revista de ensayos que aborda los campos de la cultura, la estética, la teoría crítica, la filosofía y la literatura. Es editada por Fondo de Cultura Económica Argentina. Se publica semestralmente desde 1995 en Buenos Aires con su formato libro “alargado” dos veces por año. El grupo fundador y que compone su comité de dirección está formado por Nicolás Casullo (10/09/44-09/10/08), Alejandro Kaufman, Matías Bruera, Ricardo Forster y Gregorio Kaminsky. Análisis que de alguna manera retoma en el año 2011 en el prólogo a su libro *Les écarts du cinéma*.

538 Como señala en una nota al final de la publicación referida “El eje de la reunión se planteó en torno de las ideas sobre el cine que este filósofo desplegó en diversos libros y artículos recientes. Rancière condensó las líneas centrales de su posición en una intervención inicial, cuyas afirmaciones fueron retomadas por las preguntas y comentarios de algunos de los asistentes. (En la transcripción, solo algunas de estas participaciones pudieron ser identificadas)”. Publicada originalmente en: http://rayandolosconfines.com.ar/pc17_ranciere.html

539 Volveremos sobre estos conceptos.

540 RANCIÈRE, Jacques, (2005). “Las poéticas contradictorias del cine”, conferencia proferida en Buenos Aires, organizada por la Revista *Pensamiento de los Confines*, publicada por *SalonKritik*, (05 agosto 2009 [citado 08 de julio 2015) disponible en: http://salonkritik.net/08-09/2009/08/las_poeticas_contradictorias_d_1.php.

sombras, una industria, un nombre, una idea de arte y también un conjunto de discursos y utopías”⁵⁴¹. Al adoptar esta posición, Rancière también se distancia de todas aquellas posturas teóricas que intentan definir la especificidad del cine a partir de las propiedades técnicas de su *médium*⁵⁴² y de lo que éstas abren⁵⁴³. Él no niega que el cine posea estas propiedades, reconoce que la tensión entre el ojo orgánico del operador y el ojo mecánico de la cámara define una condición material del cine. Su desacuerdo radica, más bien, en que sean estas propiedades las que definan su ‘especificidad’⁵⁴⁴. Su materialidad no define una esencia del cine. Para Rancière, la constelación histórica es tan importante como el dispositivo técnico que posibilita este nuevo arte. Tanto las propiedades puramente técnicas, como las prácticas artísticas que conjuga

541 Ibid.

542 La cuestión de la importancia que adquiere para Rancière la técnica en el reparto de lo sensible es actualmente asunto de debate. El principal crítico de sus planteos en lo referente al lugar que tienen las reflexiones sobre la técnica en su pensamiento es Jean-Louis Déotte Véase: DÉOTTE, Jean-Louis (2000). *L'Époque de la disparition. Politique et esthétique, ouvrage collectif coédité* avec Alain Brossat, Paris: Coll. Esthétiques. [ed. castellano (2000). *El arte en la época de la desaparición*, en RICHARD, Nelly (ed.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio]; (2004). *L'Époque des appareils*. Paris: Éditions Lignes-Manifestes. [ed. castellano (2013). *La época de los aparatos*, Antonio Oviedo, tr., Buenos Aires: Ediciones Adriana Hidalgo]; (2007). *Qu'est-ce qu'un appareil? Walter Benjamin, Jean-François Lyotard, Rancière*. op.cit. ; (2008). *Le Milieu des appareils*. Actes du colloque de la MSH Paris Nord 2006. Sous la direction de J.L. Déotte, avec des articles de J. Rancière, S.Krämer, E. Méchoulan, J.H. Barthélémy, etc., Coll. Esthétiques.

543 “La confusión estética es la imposibilidad de definir un arte por una esencia, una técnica o un medio propio. Es lo mismo que entendía Bazin cuando hablaba de la impureza cinematográfica: la imposibilidad de oponer una esencia plástica del cine a una esencia verbal del teatro o de la novela. Pero si a menudo el cine es calificado como un arte impuro es para contraponerlo como un arte deudor de todos los restantes, de las artes supuestamente puras. Por el contrario, yo pienso que el cine revela un destino común a todas las artes. Ninguna de ellas puede definirse por esa esencia propia que algunas teorías quieren oponer al discurso estético, que es considerado como un comentario exterior. Al margen de los modos de visibilidad e inteligibilidad que lo constituyen como tal, el arte no existe. Todo arte es un préstamo ejecutado por un trabajo perceptivo y discursivo obtenido de diferentes tipos de entretenimientos, rituales o ceremonias. Esto significa que su aspecto no artístico es esencial a la identificación misma del arte. Y evidentemente, un arte como el cine está muy bien ubicado para atestiguar esta impureza común a causa de su origen como entretenimiento popular”, RANCIÈRE, Jacques (2005). “Le destin du cinéma comme art”, *Cahiers du cinéma*, núm. 598, pp.64-67.

544 Rancière intenta refutar todo discurso que deduce una estética de una técnica, ETPPGF, p.282.

—poesía y danza, pintura y teatro— ya existían desde antes del cine⁵⁴⁵. Pero ese encuentro, la posibilidad de cohabitar diversos regímenes poéticos y técnicos, es lo que inaugura el cine. Como dirá en *Le cinéma dans la fin de l'art* “[...] el cine es el arte ambiguo por excelencia (...)”⁵⁴⁶. Esta multiplicidad que lo compone es la que cuestiona el paradigma moderno de la autonomía artística, porque no posee una materialidad que le sea propia, sino que el cine solo es identificable como arte a través de un régimen de percepción y visibilidad que le posibilita ser nombrado como tal, pero no a partir de una propiedad específica. Por tanto, no responde ni a una técnica, ni a una idea de arte, sino a una multiplicidad de encuentros e intercambios.

Este primer aspecto Rancière lo vincula con un segundo aspecto, a saber, el cine como fábula contrariada. El cine en vez de seguir el proyecto de las vanguardias pictóricas, musicales o literarias, pareciera haber restaurado el arte de las semejanzas, de los personajes, las narrativas y las historias que estas artes tendían a destruir⁵⁴⁷. De ahí que muchos se mostraran escépticos respecto a si el cine podía constituirse realmente como arte o más bien se trataba de una forma de expresión destinada exclusivamente al espectáculo. A juicio de Rancière, el recurso estético del cine consiste precisamente en establecer una relación de poéticas que son contradictorias. Por un lado, una poética de la representación que se debe a una lógica de causa y efecto, que se organiza de acuerdo a una acción que se desarrolla con determinados personajes; y, por otro, una poética de la ‘desligazón’, de la puesta en suspenso, de una práctica estética que es posible gracias a la fragmentación. El cine conjuga estas dos lógicas, es una ‘lógica de la espera’, del retardo —va esperando la historia que va delante de sí—; y, a la vez, es una ‘lógica del presente’, de la suspensión, de la vida que se difumina en todos los sentidos. Rancière dirá, “cada plano es dos cosas a la vez. Es la realización de un cálculo que orienta un sistema de causas y efectos y es la realización de una puesta en suspenso, de una cierta forma de distracción y de difracción”⁵⁴⁸. Luego agrega, “[...] es este el esquema de relación entre

545 En este sentido Rancière está de acuerdo con afirmar que, de alguna forma, el cine ya se había soñado a sí mismo.

546 RANCIÈRE, Jacques (2000). “Le cinéma dans “la fin de l’art”, *Cahiers du cinéma*, núm. 552, pp.50-51.

547 Véase “Las poéticas contradictorias del cine”.

548 Ibid.

dos lógicas que resumí hablando de la fábula cinematográfica como fábula contrariada, otorgándole un sentido positivo a la palabra contrariada”⁵⁴⁹.

El tercer aspecto que él remarca es que este juego de contrariedad es un juego entre las diferentes artes, cuestión que ya señalaba en el primer aspecto referido a la multiplicidad del cine. Juego que se da entre una ‘lógica de la historia’ y una ‘lógica de lo visible’, en que cada lógica hace posible a la otra y, a la vez, la contradice. “Lo visible detiene a cada instante la marcha de la historia y, al mismo tiempo, el desarrollo de la acción sustrae el exceso de presencia de lo visible”⁵⁵⁰. El cine mezcla elementos que trae de diversas artes, de la literatura, la poesía, la danza, etc.; cuenta a su modo diversas historias, pero lo hace a fuerza de mantener y dislocar los modos de funcionar que estos elementos tenían en cada arte.

El cuarto aspecto que Rancière delinea como fundamental es que este estatuto contrariado de la estética cinematográfica implica una relación particular entre la pureza y la impureza, el arte y no-arte, el arte puro y el arte popular. El cine recusa y complejiza el esquema moderno de la autonomía del arte, dado que es un arte que mezcla y torna muy difusas las características que permiten este tipo de distinciones. “El cine se hizo arte haciéndose mundo. Se hizo arte mediante un proceso constante de alteración que transformó finalmente las películas al construirles un espacio”⁵⁵¹.

El quinto, y último, aspecto que Rancière propone es que hoy el cine es, en un sentido, el arte por el arte. Señala, de modo provocador, que el cine es el arte que por excelencia mantiene una visión aurática del arte. Rancière sostendrá que “podemos decir que, paradójicamente, el estatuto mixto o impuro del cine finalmente lo dejó de lado de la pulsión de auto-supresión del arte que fue inherente a los programas vanguardistas”, agrega, “[...] se puede decir que hoy el museo, es decir ‘el templo del arte’, está invadido por gran cantidad de objetos y de informaciones profanas mientras que el cine conservó su dispositivo propio y un cierto paradigma del frente a frente con la obra que

549 Ibid.

550 Ibid.

551 Ibid.

desapareció del campo de las artes plásticas”⁵⁵².

Estos cinco aspectos son aproximaciones o modos de abordar una problemática que Rancière nombra como ‘contrariedad’. Es esta contrariedad la que nos interesa interrogar: ¿En qué consiste esta contrariedad referida por Rancière? ¿Cómo funciona esta heterogeneidad fundamental que no se resuelve en una síntesis, pero que sin embargo participa de un plano de homogeneidad? ¿Cómo se articula la conjunción que funciona construyendo un relato, pero que a su vez es habitada por diversas imágenes y escenas que obturan ese relato? ¿Puede ser esta contrariedad entendida como sinónimo de una contradicción o una estructura dialéctica?

Para abordar estas inquietudes, primero recuperaremos la discusión planteada en el primer capítulo de esta investigación respecto a la importancia que da Rancière a volver a poner en cuestión el problema de la representación; y, luego, nos centraremos en explorar el trato novedoso que hace Rancière en esta breve intervención realizada en Buenos Aires, consistente en pensar la ‘contrariedad’ desde la relación entre distracción y difracción.

Las reflexiones de Rancière sobre las imágenes cinematográficas se inscriben en un interés más amplio que consiste en “[...] reexplorar los juegos internos de la palabra y la imagen”⁵⁵³. Así como en sostener que para él, “la imagen no es un lenguaje sustitutivo”⁵⁵⁴. La perspectiva que le parece más estimulante es la que conserve y tenga cura de lo heterogéneo, antes que dar por supuesta una homogeneidad desde la cual se explique una totalidad de sentido. Sin embargo, reconoce que esa heterogeneidad que él valora solo es posible gracias a un entrelazamiento con lo homogéneo. Por lo tanto, si lo que queremos es dejar de explicar los cuadros tal como se nos han explicado desde el siglo XVIII y el XIX, esto es, como si se tratase de críticos literarios explicando una novela, hemos de comprender que lo visible no se cuenta como cualquier historia, pero tampoco se trata, a su juicio, de dejar de contar. No se trata de renunciar a toda posibilidad de relato. Romper con el régimen representativo no es sinónimo

552 Ibid.

553 ETPPGF, p.102. Cuestión que analizábamos ampliamente en el segundo capítulo de esta tesis doctoral.

554 Ibid.

de renuncia a contar. En este sentido, la posición del cine en relación a la revolución anti-representativa es muy particular. Cada plano es dos cosas a la vez. Es la ‘realización de un cálculo que orienta un sistema de causas y efectos’ y es la realización de una ‘puesta en suspenso’. Un juego entre la búsqueda de la relación y su anticipación.

Rancière insiste en que tanto el cine como la imagen en general no es nunca una situación puramente óptica, como tampoco tiene que ver solamente con los medios de expresión de cada arte, sino que es ante todo una posición. Por ello su discusión da tanto énfasis a argumentar que lo que entendemos por arte tiene directa relación con los marcos de comprensión que disponen los discursos y visibilizan determinadas prácticas sobre otras. Mostrar la existencia de estos marcos de comprensión no tiene por objeto establecer una periodización de la imagen, cuestión a la que él más bien se resiste, sino, precisamente, poner de relieve que adoptar una posición implica una perspectiva. Por esta razón, en el primer capítulo de esta tesis doctoral, hemos examinado detenidamente lo que Rancière entiende por el paso del régimen representativo al régimen estético del arte. Romper con la tradición representativa no se puede hacer de una manera simple, no se puede hacer a través de una ‘simple autonomía del arte’, donde la obra sea sustraída de la representación o donde la representación sea volcada a una libertad o una suerte de inmanencia radical. Rancière dirá, “[...] el régimen estético de las artes es una autonomía siempre mezclada de heteronomía”⁵⁵⁵.

El trabajo de Rancière es una apuesta por salir de esto que él denomina ‘un esquema simple de la crisis de la representación’⁵⁵⁶. Dicho así, su juicio puede parecer precipitado y no escaso de cierta pedantería reduccionista, pero esta alusión de simplicidad, en la que Rancière parece ubicar a toda una generación⁵⁵⁷, adquiere un cariz bastante menos peyorativo del que a primera vista podía parecer, cuando se penetran las múltiples capas de sentido que su argumentación va entretejiendo. En definitiva, su planteo es también una toma de posición, si se quiere más optimista respecto a su generación. Puede ser leída como una invitación a dejar de prestar atención a los conceptos que habrían servido para definir la modernidad artística y centrarse en el presente

555 ETPPGF, p.273.

556 “Le cinéma, art contrarié”, pp.276-300.

557 Generación posterior a Mayo ’68.

del arte. Lo cual, en el cine implica dos cosas: una nueva atención a su presente y una reflexión del cine como paradigma de un nuevo arte anti-representativo –que a la vez retorna a la narración, los tipos y géneros–. En la conjunción de estas dos prácticas, en la imbricación de estas lógicas es donde habría que hurgar, no con el objeto de obtener una definición taxativa de qué es el cine, ni cuál sea el rol específico que él juega, sino para una articulación más amplia y que siempre, y en cada caso, implicará la dimensión política que comportan las transformaciones de las formas de visibilidad que estructuran el mundo común.

En una entrevista titulada *Le cinéma et l'hétérogénéité des images*⁵⁵⁸, Rancière sostiene que la agitación intelectual de hoy en día en torno a la imagen y al ícono reenvían necesariamente a cualquier cosa constitutiva del régimen estético de las artes, a la valorización de una presencia sensible impuesta por ella misma. Para él, el desafío es cómo pensar en esta ‘presencia sensible’ sin una remisión a los paradigmas del origen, de evolución o de ruptura; cómo pensar esta ‘circulación de afectos diferentes’ que no sea remitiéndonos a una posición nostálgica respecto a un tiempo mítico. Rancière dirá:

“Lo que se opone al universo de la representación es, por un lado, la autoafirmación de una presencia sensible y, de otro, la construcción de un lenguaje al infinito. La tensión entre estos dos polos de la ‘anti-representación’ no cesa de trabajar en todo el régimen estético de las artes y de sus imágenes, siempre tomadas entre el estatuto de la presencia bruta y su elemento de lingüístico. Si hoy hablamos de ícono no es un retorno ni a una problemática representativa de la copia ni una preocupación ético-religiosa por el original de la imagen, el prototipo. Este retorno al ícono radicaliza sobre todo las condiciones del régimen estético”⁵⁵⁹.

Tal y como Rancière lo entiende, la insistencia de su generación⁵⁶⁰ por interpretar la imagen como ‘presencia inmediata’ se alimenta de todo un pensamiento fenomenológico⁵⁶¹ sobre la presencia. Pero a la vez, es este mismo pensamiento

558 RANCIÈRE, Jacques (2001). “Le cinéma et l'hétérogénéité des images”, entretien avec Sophie Charlin, Stéphane Delorme et Mathias Lavin, en *ETPPGF*, pp. 223-239.

559 *ETPPGF*, p.223.

560 Tal como hemos desarrollado en el primer capítulo de esta tesis doctoral.

561 “Una aparición tan solo, no se trata de ese surgimiento milagroso cuya imagen nos ha impuesto cierta fenomenología. Una aparición está hecha de multitud de apariciones y desapariciones, de adiciones y sustracciones”, FC, p.116.

el que hace que el estatuto de la imagen en el régimen estético de las artes sea siempre ambiguo, en tanto la imagen es siempre dos cosas contradictorias: por una parte, es un elemento del discurso; y, por otra, una presencia insignificante impuesta por sí misma, de modo que frecuentemente la idea misma de imagen puede identificarse con la idea de ausencia de sentido. En el corazón de la imagen existe la tensión entre dos polos: la relación entre la cifra –o desciframiento– o la relación de imagen a imagen como constitución de un lenguaje; y, al contrario, la idea de no relación, de presencia pura a-significante ofrecida por sí misma. Contradicción que por lo demás no pertenece solo a la imagen, sino que es la ‘propiedad’ interna del régimen estético de las artes. Por una parte, este régimen ha querido ser el de la ‘presencia sensible’ contra la ‘representación’; pero, por otra parte, al mismo tiempo ha sido el régimen del museo, de la reproducción, del libro, de la historización.

En este sentido, para Rancière el cine en realidad es el emblema de un arte ambiguo, un arte del discurso en imágenes que funciona según una doble lógica. Esta doble lógica hace, en opinión de Rancière, que toda división de la imagen sea ilusoria –de ahí su desacuerdo con la división propuesta por Gilles Deleuze⁵⁶² entre imagen-tiempo e imagen-movimiento o con la posición de Bazin que distingue la imagen entre edad *naïf* y una edad crítica–. La imagen en el cine es la que engendra la ficción y, a la vez, es engendrada por la ficción. Y es la que eventualmente detiene la ficción. En el cine, son las imágenes más que las acciones o los sentimientos las que conducen el discurso. Pero, precisamente, las imágenes que conducen el discurso son habitadas por diferencias de potencial⁵⁶³.

Para Rancière, más que edades de la imagen, lo que existe son tres grandes modos de funcionamientos de las imágenes: la primera forma es la imagen auto-invisible, lo cual equivale a decir que no es posible visualizar los trazos

562 Para Rancière el análisis que hace Deleuze sobre la imagen cinematográfica no es realmente sobre la imagen cinematográfica y sus procedimientos, sino que es una ontología del cine. Véase RANCIÈRE, Jacques (2001). “¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades del cine”, en FC, pp.129-146; (1998). “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?”, en *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, sous la direction d’Eric Alliez, Les Empêcheurs de penser en rond.

563 “Le cinéma et l’hétérogénéité des images”, p. 228.

descriptivos. Hay una segunda forma donde la imagen se impone como elemento significativo fuerte, la imagen se presenta como el lugar de un enigma a elucidar y el discurso aparece como una instancia de su elucidación o medio de su resonancia. Por último, hay un tercer modo, donde la imagen aparece como lo que desvía el discurso, lo que lo hace propiamente vano. Pero, precisamente, la ficción cinematográfica está hecha de la posibilidad de desplazarse de manera continua e imperceptible entre estas tres funciones, la posibilidad de ver más o menos y de leer más o menos, es decir, de tratar más o menos lo que vemos como algo que es para ser leído. Lo que caracteriza a la ficción estética es esta posibilidad de jugar sobre esta triple relación. El juego puede ser un juego que homogenice, como en el ejemplo de cierto cine hollywoodense llamado clásico, donde la imagen realiza estas tres funciones desde un supuesto de homogeneidad que hace que el tiempo del discurso y el tiempo de la imagen coexistan constantemente. Pero la imagen también puede funcionar como ruptura, ya que el tiempo de la imagen y el tiempo del discurso se dan como heterogéneos. Rancière dirá:

“Este es el modelo de Marcel Proust, pero es también el modelo del cine moderno, para Jean-Luc Godard o Jean-Marie Straub, el modelo de un cine donde se apela a la disyunción. Del cual, yo creo, que no hay oposición del todo entre imagen y discurso, efectivamente hay una lógica clásica de las acciones y hay una lógica del discurso en imágenes, donde la característica técnica del cine reenvía a algo fundamental, a saber, una lógica estética donde es la imagen la que es el elemento constitutivo del discurso en sí mismo”⁵⁶⁴.

Para Rancière es siempre por un proceso de heterogeneidad que algo hace imagen. Él selecciona imágenes aparentemente simples para criticar la ilusión icónica de simplicidad de la imagen. Le interesa mostrar que la imagen es siempre una relación, un *écart*: un *écart* entre una función de significación y una función de mostración. Pero también un *écart* entre imágenes, entre la imagen que se muestra y las otras imágenes que serían posibles⁵⁶⁵. De ahí que él ponga radicalmente en cuestión la identificación de la idea de imagen como idea de devenir visual. Pero no solo no ha de ser considerada desde su aparente simplicidad porque es siempre una relación, sino porque convoca o recusa a otras imágenes. Toda imagen ocupa un lugar de otra imagen, ella toma el

564 ETPPGF, p.229.

565 “Le cinéma et l’hétérogénéité des images”, p.233.

lugar de las imágenes que habrían podido ser y que no son⁵⁶⁶. En este sentido, también podemos decir que la imagen es plural o más bien pluralizada. Al mismo tiempo tenemos siempre la tendencia a identificar la imagen con un plano, aunque la noción de plano ella misma no sea estable: trabajamos sobre el modelo de un cuadro aunque pretendamos lo contrario. Nunca podemos delimitar estrictamente en términos cinematográficos la unidad de la imagen. La imagen está siempre constituida de cosas que escapan a la unidad visual. Por lo tanto, incluso decir que ‘vemos’ es una expresión ambigua.

Para Rancière, existe imagen propiamente hablando cuando hay un salto intensivo de un registro a otro, cuando un rostro deviene paisaje, cuando un trazo deviene historia. Pero esta intensificación no es visual, es diferencial, encadena a otras historias, a otras imágenes, a otros sonidos y a otras palabras. Por ello, Rancière dirá que una imagen surge como un operador de desestabilización de un cierto régimen de lo sensible. Por ejemplo un régimen descriptivo es un operador de diferencia, de una metamorfosis: puede transformar una sala cerrada en un desierto o una conversación en paisaje.

“El mejor equivalente cinematográfico, puede ser que lo encontremos en la manera que para Chantal Akerman el gesto se metamorfosea en un tarareo y hace al mismo tiempo entrar al mundo en una habitación y una infinidad de historias en un cara a cara íntimo. La imagen escapa siempre a la especificidad visual para introducir un régimen de metamorfosis que es un golpe, un medio de desestabilización de formas fijas”⁵⁶⁷.

Es esta contrariedad la que estaría en el corazón del funcionamiento de las imágenes. De ahí, que nos parezca interesante atender los dos términos a los que antes nos habíamos referido, distracción y difracción. Más en concreto, pensar la ‘contrariedad’ desde la relación entre distracción y difracción.

566 Las imágenes operan mediante un trabajo que funciona al mismo tiempo desde una ‘ley de composición’, esto es, una imagen hecha de varias imágenes; y, una ‘ley de sustracción’, una imagen hecha del duelo de otras imágenes. Véase FC, p.125.

567 “Le cinéma et l’hétérogénéité des images”, p.234.

1.3.1. Distracción y difracción

Si bien las tesis de Rancière con frecuencia se desarrollan a partir de diversos desanclajes terminológicos, casi siempre en oposición a una concepción de la cual pretenden distanciarse, en el caso del cine el objetivo parece ser uno más de experimentación y de creación que no de polémica o litigio. Esta variación no es solo temática sino también afecta a la forma. El modo en que despliega sus reflexiones es muy diferente al tono habitual de su ejercicio de escritura. Para él, el cine es el arte cuyo principio de construcción es el de la ‘indecisión’, donde la presencia de datos sensibles que una fábula recorta, el entrelazamiento de una historia dentro de otra, cancela su narrativa tradicional para marcar otro drama u otro sistema de expectativas, de acciones y estados.

Este trabajo de descomposición y recomposición de elementos es a lo que Rancière dedica su análisis. Lo hace desde distintas perspectivas, ensayando diversos modos, lenguajes, conceptos para atender a la singularidad de un arte, que como él mismo ‘define’ es “un arte ejemplarmente mixto”⁵⁶⁸. Encuentro de diversas potencias poéticas: potencia representativa, potencia expresiva, regímenes que se oponen en sus principios, pero que se entremezclan en sus obras. Es este entrelazamiento, y desenhebramiento, el que interesa a Rancière, para mostrar cómo las imágenes del cine crean una historia distinta de la que parten y, a la vez, cómo esta creación no renuncia de modo definitivo a los recursos que dispone el régimen representativo, pero opera por medio de un trabajo de des-figuración que introduce elementos divergentes en un mismo espacio de representación. O, dicho en términos rancierianos, la introducción de constante ‘contra-efectos’. De ahí que sea una fábula contrariada: en tanto fábula mantiene los elementos representativos, pero inserta consigo otros elementos que tienden a disolver el sentido y la expectativa dispuesta por la representación. Esto es lo que él describe como una relación entre una pasividad y una actividad. La capacidad de añadir los poderes que vienen de otros lugares es para Rancière lo más ‘propio’ del cine.

En el apartado titulado ‘Dispersión de las imágenes ¿otro régimen del arte?’ publicado en la extensa entrevista realizada por Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan *Le méthode de l'égalité*, Rancière señala que la dispersión opera como una

568 ETPPGF, p.278.

“[...] desjerarquización de los tipos de imágenes, de lo público y lo privado, del arte y la circulación de informaciones y mensajes”⁵⁶⁹, en diálogo con la relación que propone en el análisis del cine como arte contrariado. Diríamos que la ‘difracción’ funciona para él también en este sentido, como una particular fragmentación que pone en suspenso determinados efectos que se esperan. Pero se trata de una desconexión que se da en un entrelazamiento de la realización de un cálculo que orienta un sistema de causas y efectos. Por tanto, se trata de un ejercicio de conjunción y de disyunción, de una superficie de conversión y de articulación. El cine es un compromiso de prácticas divergentes que componen una doble potencia poética de ‘cifrar la historia’⁵⁷⁰ y de ‘interrupción’ o ‘desvío’.

Para Rancière la distracción marca una distancia, una separación, es algo que nos aparta, nos disipa, pero, a la vez, nos sujeta, nos toma, nos compromete completamente con aquello a lo que nos entregamos. Rancière ubica la relación de estos dos conceptos ‘dispersión’ y ‘difracción’⁵⁷¹ dentro de las modalidades de la ‘puesta en suspenso’. Lo interesante aquí es el diálogo que estructura una imagen. En ‘Les mots de l’histoire du cinéma’ Rancière se pregunta “¿Qué es escribir lo visible?”, pregunta que no busca ser respondida por un análisis semiótico del cine que nos diga cómo fijar significantes a través de imágenes, sino más bien intenta indagar en el cine como posibilidad de narración que tiene una cercanía con el discurso legible, pero que no trata de explicar una superficie, sino de contar una sucesión visible⁵⁷².

En este sentido, si recuperamos algunas de las inquietudes que antes planteábamos sobre cómo se articula la conjunción que funciona construyendo un relato, pero que a su vez es habitada por diversas imágenes y escenas que obturan ese relato; y si esta ‘contrariedad’ puede ser entendida como una estructura dialéctica, consideramos que lo que Rancière propone es mezclar diversos registros artísticos, visuales, pero también diversos registros del discurso. Por tanto, a nuestro entender, cuando Rancière sostiene que el cine es una fábula contrariada, sí hace alusión a una lógica dialéctica. En efecto, en múltiples

569 MDI, p.196.

570 DI, p.34.

571 Diferenciación con la interpretación que hace de estos conceptos Benjamin en *Discursos Interrumpidos*.

572 ETPPGF, p.97.

ocasiones él hace uso de este concepto y lo distingue de una comprensión hegeliana, marxista o adorniana, según sea el caso. Pero de ninguna manera podríamos decir que solo se trata de una lógica dialéctica, sino que también es una fábula que comparte una lógica causal, de modo que no sería propiamente ni lo uno ni lo otro. Rancière insiste en un desvío donde aparecen con fuerza conceptos como ‘tensión’, ‘contrariedad’, ‘heterogeneidad’, ‘cohabitabilidad’, y es en estas zonas intersticiales donde se detiene y a los que quiere dar textura. De modo que nosotros no estaríamos de acuerdo en identificar su análisis sobre las imágenes desde una comprensión dialéctica, porque si bien es un elemento necesario, no es elemento suficiente.

En vistas a reforzar esta hipótesis nos proponemos reconstruir el análisis que presenta Rancière en un breve artículo que escribió para la revista *Trafic*, que lleva por título ‘Les incertitudes de la dialectique’ (2015). El ensayo está dedicado al análisis del filme de Harun Farocki *Imágenes del mundo y la inscripción de la guerra* (1989), documental que presenta una reflexión sobre la imagen y su producción. Desde el primer párrafo Rancière introduce una sospecha. Dice: “[...] *Imágenes del mundo y la inscripción de la guerra*: más que cualquier otro filme produce una suerte de vértigo que es propio a los filmes de Farocki. El principio de este vértigo es fácil de definir. Desde la primera imagen, el espectador se siente sólidamente tomado de la mano, firmemente guiado hacia una demostración (...). Por tanto, todo parece encadenarse según la dialéctica más rigurosa”⁵⁷³. Pero luego añade que, en la medida que el filme avanza, el espectador se siente cada vez menos seguro de lo que el cineasta le quiere demostrar, de que el cineasta sepa a dónde lo quiere llevar. Pronto se ve que no se trata de una pedagogía ordinaria donde se invite a ver lo que no se ve. Más bien es una agitación constante que se lleva a cabo por una doble operación: comparar y oponer, donde lo que muestra oculta y lo que produce destruye. Comparar las cosas que aparentemente no tienen nada en común para mostrar que ellas pertenecen a una misma lógica de unión. Mostrar que las actividades que pertenecen al mismo principio producen efectos opuestos. El interés de Rancière vuelve a centrarse⁵⁷⁴ en esta operación contradictoria, de la cual los

573 RANCIÈRE, Jacques (2015). “Les incertitudes de la dialectique”, *Trafic*, núm. 93, pp.94-101.

574 Tónica ya presente en sus análisis sobre Kiarostami o Pedro Costa.

dialécticos parecen tener el dominio. Parafraseando a Rancière podríamos decir que lo que él aquí se plantea es que para saber qué operaciones comprometer a fin de mostrar las relaciones, los vínculos, los efectos, la visibilidad que implica la unión entre producir y destruir, la dialéctica tomada de Marx o Brecht se queda estrecha, aquella dialéctica que consiste en revelar, tras la apariencia visible, el poder de la totalidad hecha de contradicciones. Esta dialéctica, dirá Rancière, tal como ya lo formuló Adorno y Horkheimer, encuentra su límite, dado que la Ilustración, basada en la conexión de fenómenos, participa ella misma de la operación destructiva. A juicio de Rancière, *Imágenes del mundo y la inscripción de la guerra*, lleva al extremo esta relación contradictoria entre rigor e irresolución dialéctica. O dicho de otro modo: la problemática de cómo no constituirse en ‘matriz absoluta’ y cómo no caer en el riesgo de contribuir a lo que ella denuncia.

Para Rancière, ya desde la primera imagen queda anunciada la estructura del filme. Imagen que tiene una característica que, a nuestro entender, es clave en este desvío que pensamos él propone: no posee ningún vínculo visible con una inscripción de guerra. Dice Rancière:

“La primera imagen que, sin ningún vínculo visible con cualquier inscripción de la guerra, nos muestra remolinos de agua en un canal experimental anunciando la estructura del filme, ella misma hace viajes de ida y vuelta de la dialéctica: los bloques de imágenes, que aparecen, desaparecen y retornan, como temas musicales, y de los cuales el sentido global se construye a partir de su aparente ausencia de relación: historia de la invención de la ‘fotogrametría’, sesión de pose en una academia de pintura, imágenes virtuales coloreadas, imágenes grises archivadas, sesiones de maquillaje, operaciones de simulación, de digitalización, de interpretación de imágenes digitales, que nos hacen ver entre la fotografía del siglo XIX y los programas informáticos de fines del siglo XX, entre el universo apagado de las oficinas de estudios y las imágenes de la llegada de los trenes y de la selección sobre la rampa de Birkenau”⁵⁷⁵.

También dirá que a distancia el conjunto de la demostración es clara: máquinas de ver, máquinas de producir y máquinas de destrucción de guerra aparentemente forman parte de una misma máquina global. Sin embargo, para nosotros, lo interesante de este relato no es tanto el análisis de la instrumentalización de las imágenes, sino los ‘tropiezos de la dialéctica’ que Rancière, de una u otra

575 “Les incertitudes de la dialectique”, p.95.

manera, señala. No para dar por objetado este marco de comprensión, sino para explorar aquel lugar en el que Rancière nos introduce, esto es, en el desplazamiento que se focaliza más en la indecidibilidad⁵⁷⁶ e indeterminación del proceso, que en nombrar la lógica que lo articula. En este sentido, el filme propone cuatro ‘cuadros’ o ‘secuencias temáticas’ de imágenes en donde es posible apreciar estos desvíos que nos parecen estructurales en las reflexiones que Rancière realiza sobre el cine como ‘arte contrariado’. Por ello, nuestro interés en el análisis de este filme no se centra en cómo coincide la producción de imágenes con la destrucción, ni la demostración de cómo la destrucción es ella misma una cuestión de la industria productiva, sino en explorar aquellos momentos de ‘confusión’, de ‘perturbación’ en los que Rancière se detiene.

La primera secuencia⁵⁷⁷ de imágenes que propone el filme de Farocki es sobre un encargo que se le hizo al arquitecto Albrecht Meydenbauer de realizar el plan de fachada de la catedral de Wetzlar. El relato visual acompañado de una voz en *off* que narra la ‘historia’ que quiere presentar nos muestra la azarosa invención de la fotogrametría –técnica indirecta de medida de los edificios que consiste en ‘medir sobre fotos’– debido a que, luego de uno de los diversos intentos de Meydenbauer por medir las proporciones de la fachada casi cayese del andamio que le sostenía. Entonces, percibió que tenía una manera menos peligrosa de tomar sus medidas aplicando el viejo cálculo de perspectiva, enseñado por los maestros del Renacimiento, y los registros automáticos adquiridos por la nueva técnica de la fotografía. De esta manera, podía conjugar dos ventajas aparentemente contradictorias: ver desde lo alto y ver sin riesgo.

En el filme de Farocki, esta doble distancia parece ser puesta en directa relación con la segunda secuencia de imágenes y las ventajas que ofrece la fotografía aérea: la visibilidad desde lo alto evita los riesgos implicados en el hecho de estar muy cerca del objetivo, logra ubicar a la visión y liberar al cuerpo de un peligro.

La segunda secuencia es de una serie de fotografías tomadas el 4 de abril de

576 No es posible decidir entre un término u otro.

577 Secuencias que no son propiamente secuencias, dado que se interrumpen entre ellas y las cuatro van formando su relato a través de saltos. Desviada por otras dos series de imágenes aparentemente contradictorias.

1944 por un avión americano, pero que en ese momento no son propiamente vistas sino hasta el año 1977, cuando fruto del interés que había suscitado la serie *Holocausto*, dos funcionarios de la CIA vuelven a revisar los archivos fotográficos de la época y, solo entonces, ven que tienen imágenes de las instalaciones del campo de Birkenau, tomadas accidentalmente por los pilotos a los que se les había encargado en 1944 lanzar bombas sobre instalaciones vecinas de las fábricas de Bruna, para destruir la producción de material útil a la guerra de los enemigos. El propósito a la hora de instalar las máquinas fotográficas al interior de los aviones había sido el de controlar el trabajo de los pilotos y, en su momento, finalizada la operación, cuando estas imágenes fueron analizadas por los expertos, no vieron más que la destrucción que habían programado y nunca repararon en las instalaciones del campo de concentración. Lo que el filme busca evidenciar, a juicio de Rancière, es que “[...] si nadie ha visto lo que contenían las imágenes, es que una empresa de destrucción esconde otra”⁵⁷⁸ y “[...] porque lo que hace ver está enteramente determinado por la sumisión de la lógica de la guerra industrial y militar”⁵⁷⁹. En este sentido, la explicación pareciera no dar más problemas. Sin embargo, a él le parece que el problema surge, precisamente, al saber lo que se hizo con estas imágenes en 1987 mostrando algo que no se había visto en 1944. Lo que se puede mostrar y producir con ellas. Lo que viene a plantear Rancière es que estas imágenes no revelan nada que no sea ya conocido. Es solo después que la serie *Holocausto* crea un dispositivo de visibilidad que estas imágenes pueden ser vistas. Lo que estas imágenes muestran no es algo que no hubiese sido ya visto en 1987 o que no se supiese. Por tanto, este gesto de ‘mostración’ viene a reafirmar algo que ya se sabe y a ser una afirmación positiva de una ‘visibilidad sin resto’, como si nada pudiese escapar a la imagen, es propuesta como una ‘verificación científica’. Lo que interesa a Rancière es que, en este ‘relato’ de especialistas, que podría fortalecer la tesis de una matriz contradictoria que no se puede evitar, Farocki se sustrae de operar en esta dirección y se detiene en examinar las fotografías, ampliarlas y ver, que donde los especialistas ven cámaras de gas, salas para desvestirse, oberturas por donde se vertía el zyklon B, colas

578 “Les incertitudes de la dialectique”, p.96.

579 Ibid.

de registro, no hay nada como tal, sino solo manchas en blanco y negro. Si vemos una cola en una mancha negra delgada que se extiende es solo porque en 1987 sabemos que allí es esperable que hubiese una cola de hombres y mujeres esperando a ser registrados para que les atribuyesen trabajos forzados o para ser enviados directamente a la cámara de gas. Los analistas aliados de 1944 no tenían manera de ver aquello porque no pertenecía a su dispositivo de visibilidad el poder verlo. Por tanto, desde la comprensión de Rancière, si nosotros consideramos el análisis o lectura de imágenes a partir solo de la imagen sin considerar el dispositivo que la hace posible, esta lógica se evidencia como mínima. En este caso, para poder ver Auschwitz es necesario que en 'la manera de ver' sea incluida la modalidad que precede a su establecimiento y a la mirada que se le da. Una *episteme* que invente unos modos de ver y de saber.

Decíamos antes que el filme de Farocki parece poner en relación directa la primera con la segunda secuencia de imágenes. Recuperamos ese énfasis en esa aparente conexión, porque es en estos vínculos donde detectamos estos 'tropiezos de la dialéctica' a los que antes aludíamos. Ya que este nexo que en principio se muestra como línea directa del andamio de Meydenbauer a las fotografías aéreas de Auschwitz es desviado por otras dos series, aparentemente contradictorias.

La tercera secuencia de imágenes es la de un catálogo de fotografías de mujeres argelinas tomadas por un soldado francés durante la guerra de Argelia para realizar sus documentos de identidad. Rancière señala, por una parte, que estas fotos entran fácilmente en la dialéctica de la mirada que registra para dominar y que lastima registrando, en tanto fotografías de mujeres violentadas por la obligación de mostrar su rostro desnudo frente a un extranjero desconocido pero, por otra parte, paradójicamente, no es este aspecto el que acentúa el comentario que acompaña a las imágenes en el filme. En efecto, la voz en *off* pone en cuestión algo aparentemente sin relación: ¿cómo comportarse frente a un aparato fotográfico?

Si bien, por una parte, estas diversas secuencias de imágenes asumen un relato que puede ser signado desde el rigor de la copla dialéctica producir/destruir, ya sea: desde la perspectiva de la medida, como en la primera secuencia de imágenes del filme, en donde la fotografía está sometida a la tarea de medir, lo

cual lleva en sí misma la muerte de la imagen que forma parte de una empresa más amplia de producción-destrucción; desde la perspectiva de la guerra, como en la segunda secuencia de imágenes del filme, donde las imágenes tomadas por los aviadores aliados en la rampa de Auschwitz participan de la dialéctica que une mostrar y ocultar, producir y destruir; o desde la perspectiva de las fotografías que hieren a sus sujetos, pero a la vez conservan su imagen, como es el caso de la tercera secuencia de imágenes. También es cierto, que al mismo tiempo que se dan estos vínculos contradictorios, el director de la película nos va ‘soltando’ por unos desvíos que suspenden toda articulación o expectativa definible. Como bien lo retrata Rancière al comenzar su descripción del filme, el espectador se ‘siente fuertemente tomado de la mano por el director’ y en la medida que el filme avanza el espectador ‘se siente cada vez menos seguro de que el cineasta sepa a dónde lo quiere llevar’.

La cuarta, y última, secuencia de imágenes del filme nos presenta un álbum de Auschwitz, de una selección de imágenes que hace Yad Vashem para realizar un vídeo que muestra la marcha al exterminio. Es una selección de imágenes tomadas por la SS, pero que no sabemos a qué estaban destinadas. Si bien las imágenes van acompañadas por el comentario que afirma que desde que las autoridades decidieron hacer fotografías de los campos, luego no se hacía nada sin guardar registro fotográfico de ello, incluso del propio crimen, con todo, siempre es enigmático para el espectador saber la razón que motivaba el realizar esas fotografías. Rancière señala, “[...] pero el cineasta no es ingenuo de su propia retórica. Él sabe que la fuerza de una imagen viene de la incertidumbre sobre la razón que la hizo tomar”. Más que detenerse en el álbum como objeto que registra lo que destruye, Farocki se detiene en una fotografía en particular, una fotografía que no tiene un lugar privilegiado en el vídeo producido por Yad Vaashem, desde donde él la toma. De hecho, allí es más bien una fotografía descuidada, dado que el horizonte del vídeo es mostrar el registro de este camino a la desaparición. Farocki se queda con un primer plano, el más ampliado tal vez de los que aparecen en el vídeo, el más individualizado y, añade Rancière, ‘el más enigmático’: una joven mujer que camina sola, distante de la fila y mirando hacia el lado.

Una imagen que no muestra nada sobre el exterminio, y, por tanto, pone en escena una relación completamente independiente de lo que pasa en ese lugar. La pregunta aparece entonces con más insistencia: ¿qué ha guiado el deseo



Imagen 1: *Imágenes del mundo y la inscripción de la guerra* (1989), Harun Farocki.

de tomar esa fotografía? Farocki dirá: el puro deseo de un hombre de captar el rostro y el paso de una mujer que transita, simplemente porque es bella; el puro reflejo de defensa de la mujer que toma conciencia de esa mirada y que finge mirar otra cosa. Rancière dirá, en definitiva, una relación humana normal, marcada por la ordinaria supremacía machista. Aquí podría tomar sentido la pregunta propuesta por las imágenes de las mujeres argelinas: ¿cómo comportarse frente a la cámara? Pero, a juicio de Rancière, el problema aquí es nuevamente desplazado por Farocki, quién nos muestra algo que va más allá de la violencia del gesto colonizador que desnuda el rostro para arrebatarles su identidad. Él nos muestra el sufrimiento de la mujer que no sabía mirar a un desconocido con el rostro desnudo. Por tanto, no tiene que ver simplemente con la problemática de la fotografía como identificación, inscripción y dominación. En ambos casos, la fotografía no sirve solamente para identificar a la mujer sino, también, para mirarla fijamente y, ella por su parte, debe vérselas con el arte de soportar esa mirada. Así, el rigor de la dialéctica construir/destruir se abre a lo desconocido o, al menos, a lo intempestivo.

Incertidumbre que no solo da cuenta de una matriz contradictoria e irresoluble, sino de cómo cohabitan diversos regímenes de sensibilidad, de cómo cohabita la distracción y la difracción. De ahí que Rancière afirme que la contrariedad es inherente a la fábula del cine, en tanto arte capaz de hablar de todo, de lo cotidiano como de lo extraordinario. Que si bien comparte ese rasgo con la literatura, a la vez, la visualidad cinematográfica aporta el hecho de que entra en contradicción con la significación narrativa que el mismo cine propone. Es esta indecidibilidad, que se encuentra en el corazón de la naturaleza artística de cine la que interesa a Rancière.

2. El trabajo de las imágenes: la ficción

Hasta aquí podemos decir que, en el presente capítulo, nos hemos detenido principalmente en tres distancias que Rancière establece al reflexionar sobre las imágenes cinematográficas: Primero, la distancia con lo que se conoce bajo la categoría de ‘teoría del cine’, adoptando la perspectiva del lugar del amateur –lugar que le permite circular por distintas disciplinas y explorar de diferentes maneras la topología de un filme–; segundo, la distancia que asume respecto a la tradición que se ha esforzado en distinguir aquellas películas que son consideradas artísticas de las que no, asumiendo una posición polémica como es la de partir del supuesto que el cine es la *praxis* artística por excelencia del régimen estético de las artes; por último, nos hemos detenido en sus postulados que sostienen que la condición estructural de este arte es la contrariedad. Ahora bien, es legítimo preguntarse, ¿Por qué trazar este recorrido? ¿Por qué detenerse en estas distancias y no en otras? Si vamos a hablar de imágenes cinematográficas, ¿Por qué no detenerse más ampliamente en las numerosas descripciones y análisis de películas que Rancière realiza? ¿Qué motiva y justifica nuestra elección? Ya lo anunciábamos desde el comienzo de este apartado dedicado a las fábulas de lo visible, nuestro interés está centrado en argumentar que Rancière aporta un giro epistémico en la comprensión de las imágenes, giro que está marcado por el énfasis que Rancière da al ‘trabajo de las imágenes’. Por tanto, si consideramos que estas distancias o desacuerdos que Rancière mantiene no pretenden establecer solo una polémica sino que buscan explorar otra vía desde dónde aproximarse a las imágenes, la inquietud que nos guía es ¿cómo restablecer entonces las condiciones de inteligibilidad de este debate?

Si la postura de Rancière es que los discursos actuales sobre el arte, sus categorías y, más en extenso, los reglajes de la aparición siguen operando con los esquemas perceptivos de la lógica de la representación, a pesar de las rupturas conceptuales, cognitivas y artísticas acaecidas desde el siglo XIX en adelante, ¿Cómo aproximarse por una vía que se sustraiga de los esquemas perceptivos de la lógica de la representación? ¿Cómo es posible producir una narración que no sea una historia y que no se rija por el paradigma de la representación? o ¿Cómo posicionar a la creación de imágenes de modo que no acabe en alguna de las diversas variantes de las dramaturgias del fin: ‘fin del arte’, ‘fin de la representación’, ‘fin de la crítica’?

Rancière afirma que “[...] un sostenido lamento de la contemporaneidad nos supone testigos de la muerte programada de las imágenes a manos de la maquinaria informativa y publicitaria”⁵⁸⁰; y luego añade “[...] aquí hemos elegido el punto de vista opuesto: mostrar cómo el arte de las imágenes y su pensamiento no cesan de alimentarse de aquello que les contraría”⁵⁸¹. En este sentido, al hilo de lo anterior, la pregunta que nos inquieta tiene que ver precisamente con cómo funciona una producción de imágenes de estas características.

Rancière es enfático en afirmar que a cada configuración epocal corresponde su propia verdad de lo sensible y su propio *pathos*. *Pathos* que operaría como interrupción de la lógica organizativa, expresando lo que se resiste a ser disciplinado y lo que posibilitaría nuevas configuraciones, distribuciones y aperturas ante la asignación de lugares impuesta por una determinada racionalidad. En este sentido, su propuesta busca pensar otros modos de articular las relaciones que desvinculan al no-saber de las redes del saber. Esta duplicidad antitética e indisciplinada, que desborda los límites, es lo propio del régimen del pensamiento estético según Rancière, régimen que es dinámico y en permanente transformación.

Por lo tanto, hay que pensar en un método que sea apropiado para el análisis de una lógica de estas características. En el esfuerzo de búsqueda de este método,

580 FC, p.29.

581 Ibid.

la naturaleza de conocimiento⁵⁸² a la que Rancière apela es a la de la ‘ficción’, a partir del vacío que se le escapa al saber. La lógica del orden estético sería “[...] la que ve en el detalle ‘insignificante’ no ya el indicio que permite remontar un proceso, sino el impacto directo de una verdad inarticulable que se imprime en la superficie de la obra desbaratando toda lógica de historia bien organizada, de composición racional de los elementos”⁵⁸³. Es una hermenéutica que se da a partir de una condición paradójica: para que lo banal libere su secreto, previamente debe ser mitologizado.

Esta mitologización y composición o encuentro de elementos que pertenecen a diversos ámbitos, es lo que Rancière explorará a través de su particular comprensión de la ‘ficción’. Ficción entendida como una *praxis*, como un trabajo que opera disensos, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación, pero también como ‘puesta en escena’, como modo de presentación regulado de apariencias y formas. Así, la ficción sería para él una trama que trabaja sobre un doble plano, o más estrictamente hablando diríamos sobre múltiples planos —o archipiélagos, en el decir de Lyotard—, que desplaza, re-articula, des-figura, y, al mismo tiempo, dispone, presenta, figura. La ficción entendida como la construcción de un espacio que permite anudar elementos heterogéneos, de generar encuentros que no habrían tenido ocasión, no necesariamente para la construcción de un sentido sino para la reconfiguración de un común.

La ficción construiría una zona de indeterminación, donde indeterminación no quiere decir una zona que intente demostrar la inconmesurabilidad entre la idea y la materia sensible, tampoco es que se margine a un lugar en el cual queda reducida a evocar lo ausente, sino que sin suprimirse de la presencia directa se emancipa de la lógica unificadora de la acción. La ficción no sería un relato en donde unas expresiones vienen a ocupar el lugar de otras, sino que conjuga sin fusionar⁵⁸⁴ dos regímenes de expresión, prolonga la acción y suspende la conclusión interrumpiendo el relato, creando nuevas relaciones posibles.

582 De ahí que hayamos propuesto que lo que realiza Rancière es un desplazamiento epistémico en su comprensión de las imágenes.

583 IE, p.77.

584 La expresión que utiliza para explicar esta mecánica de funcionamiento Rancière en *Le destin des images* es ‘conjunción disyuntiva’.

De ahí la importancia de que las nuevas poéticas den un nuevo privilegio al detalle. Rancière dice, “[...] esa nueva escritura hecha de micro-acontecimientos sensibles, ese nuevo privilegio de lo ínfimo, de lo instantáneo y de lo discontinuo que acompañará la entrada de cualquier cosa o persona vil en el templo del arte y marcará a la literatura y a la pintura antes de permitir a la fotografía o al cine que se conviertan en artes”⁵⁸⁵. El detalle⁵⁸⁶ funciona como objeto parcial⁵⁸⁷, como irreductible, como fragmento desconectado que da ocasión a la oposición de un orden con otro. Ahora bien, la textura que adquiriría la ficción en este desvío que estaría proponiendo Rancière tiene su propia historia de desplazamiento. Rancière contrapone dos racionalidades de la ficción: la ficción como reguladora de la acción trágica y la ficción como forjadora de otro sentido común⁵⁸⁸.

Para Rancière, como ya hemos señalado, el régimen representativo es heredero de la *Poética* de Aristóteles, cuya lógica es la del privilegio de la acción trágica y el privilegio de la palabra sobre la acción. El relato es el que sostiene el hilo de la historia. Es el relato el que organiza una cierta contención de lo visible. Dice Rancière que la forma plástica que corresponde a la lógica del orden representativo es la imitación de una acción relatada, en definitiva el modelo de la huella que se expresa en la inscripción sedimentada de una historia. No obstante, al mismo tiempo que las significaciones se despliegan ordenadamente, existe una tensión entre lo que se comprende y se interrumpe sorpresivamente, conforme a una revelación progresiva. Por tanto, se trata de un reglaje –o regulación– de las relaciones entre los efectos de saber –*logos*– y efectos de *pathos*. Un régimen de racionalidad propio de la ficción, que

585 ME, p.20.

586 Desde luego que este método no es una propuesta original de Rancière, él mismo señala que es un modelo heredado de Sigmund Freud inspirado por Giovanni Morelli. Tampoco es que comporte especial novedad el hecho de recuperar el modelo del *detalle* como paradigma crítico para re-situarnos frente a la obra de arte, porque como también él señala, este modelo ya ha sido reivindicado por pensadores como Louis Marin y Georges Didi-Huberman, al oponerlo al privilegio panofskiano del análisis de cuadro a partir de la historia que ilustra. Véase: IE

587 En términos lacanianos.

588 “Lo común ya no existe en sí y para sí. Él se hace en el movimiento mismo donde él es puesto en cuestión al seno del conflicto”, en *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, p.38.

es delimitado por una serie de juegos de proporciones que fijan claramente los hechos que pertenecen a la razón de las ficciones, de los que pertenecen a la vida. De acuerdo a este planteamiento, se trata de articular parámetros que distingan las ficciones de los hechos reales de la experiencia, permitiendo juzgar a los productos del arte de acuerdo a una serie de reglas internas a su composición. En palabras de Rancière:

“El drama dice Aristóteles, es disposición de acciones. En la base del drama hay personajes que persiguen ciertas metas en condiciones de ignorancia parcial, que van a resolverse en el transcurso de la acción. Lo que queda así excluido es lo que hace al fondo mismo de la hazaña épica, el *pathos* del saber: el ensañamiento maniaco en saber lo que más vale no saber, el furor que impide escuchar, el rechazo a reconocer la verdad en la forma en que se presenta, la catástrofe del saber insoportable, del saber que obliga a apartarse del mundo de lo visible. De este *pathos* está hecha la tragedia de Sófocles. *Pathos* que Aristóteles ya no entiende más y que expulsa detrás de la teoría de la acción dramática que hace advenir el saber según la ingeniosa maquinaria de la peripecia y el reconocimiento. Es éste, finalmente, lo que hace de Edipo, en la era clásica, un héroe imposible, salvo correcciones radicales. Imposible no porque mate a su padre y se acueste con su madre, sino por la manera en que se entera, por la identidad que él mismo encarna en ese aprendizaje, la identidad trágica del saber y del no-saber, de la acción voluntaria y del *pathos* sufrido”⁵⁸⁹.

Este *pathos* del saber es lo que caracteriza el universo ético de la tragedia, y es precisamente de este universo del que Aristóteles intentaba liberarla. Para Rancière, este es el corazón de la constitución del régimen representativo: transferir el *pathos* ético del saber a una relación reglada entre una *poiesis* y una *aisthesis*, entre unas maneras de hacer y una economía de los afectos⁵⁹⁰. Pero, según Rancière, este intento aristotélico es un propósito imposible, porque siempre existe un exceso de saber que contraría el orden de las significaciones, “[...] las ficciones que construye sobre las cosas, son falsas si se les atribuye un valor de representación de lo que es, o verdaderas en la medida que expresan la posición del hombre en medio de lo que lo rodea.”⁵⁹¹. Por tanto, el planteo aristotélico antes que ser la constatación de un modo de darse de la verdad, es una posición que marca cierta idea de pensamiento. Dicha posición instauro

589 IE, p.34.

590 DI, p.120.

591 PM, p.52.

una afirmación que para Rancière es fundamental: hay un pensamiento que no piensa, pero no solo como elemento extranjero que permite al pensamiento reconocerse como tal, o como forma de ausencia, sino que, al mismo tiempo que es pensamiento, es de la misma forma no-pensamiento. Es una presencia que otorga una fuerza específica que es recíproca. Hay una contrariedad estructural en devenir.

La ficción –ya no en el sentido aristotélico, sino en el renovado estatuto que Rancière le confiere, esto es, el de forjar– es el modo de habla que le permite sostener la condición paradójica de esa hermenéutica, de ahí la necesidad de un poeta-arqueólogo que él defiende en *L'inconscient esthétique*. La nueva idea de artista que viaja por los subsuelos del mundo social, para quien no existan temas⁵⁹² nobles y vulgares. Todos los elementos hablan, todo es traza, vestigio o fósil⁵⁹³.

Rancière dirá, “[...] el problema no es oponer la realidad a sus apariencias. El problema es construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otras disposiciones espacio-temporales, otras comunidades de palabras y cosas, de formas y de significaciones”⁵⁹⁴, luego agrega “[...] esta creación es el trabajo de la ficción que no consiste en contar invenciones, sino en establecer relaciones nuevas entre las palabras y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y un allá, un entonces y un ahora”⁵⁹⁵. Por lo tanto, para Rancière la ficción es institución de lugar. Así como en el análisis de Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe la poesía tenía que hacerse mitología⁵⁹⁶ para resistir a la abstracción, para crear sus propias formas de conciencia

592 Contra la idea del principio de no genericidad, Rancière afirma que más de un teórico hoy en día, diría que tenemos nuestros géneros, solo que diferentes a la edad clásica. Sin embargo, para él esta afirmación es absurda, puesto que, no se puede decir que hoy haya géneros, porque un género no es un género si el tema no lo gobierna. Cuando el círculo de la representación es interrumpido, cuando no hay significación a transmitir, no existe la determinación *a priori* de los modos de expresión que convengan a determinados temas, no es posible seguir hablando de géneros que marquen un orden a ser establecido previo a su desarrollo.

593 PM, p.49.

594 LSE, p.78.

595 Ibid., p.104.

596 *Le mythe nazy*, op.cit.

sensible; para Rancière, la ficción no consiste en la fabricación de personajes, sino en la disposición de medios que instituyen una escena.

Así, Rancière recupera el trabajo de la ficción y de la infraestructura de la apariencia, en una reivindicación de visibilidad que es mucho más compleja que una interpretación de la apariencia como aquello que emerge para ‘ser visto’. Bajo la hipótesis de que los modos de aparición y de presentación responden a determinaciones históricas, su reivindicación es, ante todo, la reivindicación de una capacidad de aparecer y de cómo se desarrolla y figura esa apariencia. Por ello, ni la apariencia es la ilusión que se opone a lo real, ni la ‘ficción’ es la mera invención de historias o fabricación de personajes. Antes bien, la ficción es el trabajo que da lugar a una infraestructura, una arquitectura que permite una determinada apariencia⁵⁹⁷. Un aparecer que no es anterior a su constitución, ni en su identidad ni en el modo de su exposición. Por tanto, no remiten a un origen ni a un anhelo de presencia plena.

La ficción es, entonces, la posibilidad de introducir una distorsión en un reparto dado. Rancière dirá: “[...] lo que puede atestiguar lo real de nuestro siglo en su dureza más radical es la ficción”⁵⁹⁸. En otro lugar, señala “lo real debe ser ficcionado para ser pensado”⁵⁹⁹. Al dar este estatuto a la ficción no busca cercanía teórica con alguna posición que pretenda afirmar que todo sea ‘relato’. De hecho, para él “[...] la noción de ‘relato’ nos encierra en las

597 En este sentido, cobra especial importancia la reflexión de Rancière sobre Mallarmé. En *Aisthesis* podemos leer que “Mallarmé por su parte se propone formular esta nueva estética a partir de tres nociones: figura, sitio y ficción. La figura es el poder que aísla un sitio y lo construye como un lugar apto para soportar apariciones, sus metamorfosis y desvanecimientos. La ficción es el despliegue regulado de esas apariciones”, *Mallarme. Politique de la sirène*, Rancière había definido este despliegue de apariciones recurriendo al abanico: “el abanico es el emblema elemental del trabajo de la ficción en general: es la magnificencia del puro movimiento de aparecer y desaparecer [...] Aparecer y desaparecer. Elevar la fugacidad de lo que aparece a la gloria del sol desaparecido, como se refleja en el cristal de una ventana. Reducir el drama de la desaparición a la tenuidad de un blanco cabello de espuma [...] Si el cabello de oro es la metonimia exacta del sol desaparecido, el abanico es la metáfora exacta del poema, el artefacto que imita, en el aleteo de sus pliegues, este movimiento de aparecer y desaparecer, que es el pliegue inicial o doblez de las cosas que hace de ellas un mundo”, MPS, p.49.

598 FH, p.51.

599 PS, pp. 48-49.

oposiciones de lo real y del artificio en que se pierden por igual positivistas y deconstruccionistas. No se trata de decir que todo es ficción⁶⁰⁰. De lo que se trata es de buscar otros modelos de conexión entre presentación de hechos y formas de inteligibilidad, modelos que impliquen y asuman la confusión de fronteras y que elaboren reagenciamientos materiales de los signos y las imágenes, de lo que hacemos y lo que podemos hacer.

El principio ficcional funciona en tanto ‘dispositivo de disposición’ y ‘dispositivo de apariencia’, recomponiendo espacios, inventando nombres o personajes colectivos que no tienen lugar ni cuerpo verificable, que son excesos de impropiedad y que desplazan las cuentas del poder. Al mismo tiempo que los enunciados comienzan a circular,

“[...] los enunciados se apropian de los cuerpos y los desvían de su destino en la medida en que no son cuerpos, en el sentido de organismos, sino cuasi-cuerpos, bloques de palabras que circulan sin padre legítimo que las acompañe hacia un destinatario autorizado. Tampoco producen cuerpos colectivos. Más bien introducen, en los cuerpos colectivos imaginarios, líneas de fractura, de des-incorporación⁶⁰¹.

Así, la potencia de las ficciones reside en la capacidad de inventar un nombre o personaje colectivo que no aparece en las cuentas del poder, que supone un desafío. Este nombre es el de cualquiera. La ficción funciona por medio de tres operaciones simultáneas: crea un nombre, produce una nueva realidad, interrumpe la que hay. La ficción entonces opera como un trabajo que crea modos de presentación de este intersticio. La ficción crea ‘existencias suspensivas⁶⁰²’, introduciendo una confusión.

En la idea de ‘operatividad’, ‘funcionamiento’ o ‘trabajo’ de la imagen propuesta por Rancière es posible ver el distanciamiento que él realiza de los modelos ontológicos que han intentado explicar qué son las imágenes. Rancière pone en el centro de sus reflexiones la historia como elemento constitutivo de las imágenes, como forma de relacionar diferentes temporalidades y discursividades en un mismo plano⁶⁰³. En este sentido

600 Ibid.

601 PS, p.50.

602 BP.

603 INZERILLO, Andrea (2010). *Pensare le immagini. Il cinema nella filosofia francese contemporanea*. Tesis Doctoral de Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento de Filosofia,

Rancière tiene como punto de referencia fundamental *Histoire(s) du Cinéma* de Jean-Luc Godard, no solo como tejido de historicidades sino como oportunidad para sostener la racionalidad de la imagen contra la sumisión a la narrativa. Indicar que las imágenes son operaciones es declarar que no se refieren a una realidad externa, como tampoco a una esencia. La imagen se constituye como una forma particular que reúne diferentes aspectos y que es irreductible a un único mundo.

2.1. El trabajo de la ficción en la producción de imágenes cinematográficas

Cada vez que Rancière intenta reconstruir la noción de ficción o cómo es entendida desde su propuesta y las implicancias políticas que en ella están en juego, retorna a la concepción aristotélica de ficción, esto es, la ficción entendida como la construcción de un enredo verosímil, una construcción lógica de acciones, al tiempo que la historia en la que ella se inscribe se limita a relatar hechos en la medida que ocurren⁶⁰⁴. Esta lógica de acciones ordenadas de acuerdo a la construcción de un nudo y un desenlace, no solo definiría el funcionamiento del poema trágico, sino la idea misma de expresividad en el arte. Pero, dirá Rancière, esta lógica es ilógica, la vida no conoce historias ni acciones orientadas hacia un fin concreto –hacia un *telos*–, “[...] no conoce progresiones dramáticas, solo un movimiento largo, continuo, constituido por una infinidad de micro-movimientos”⁶⁰⁵. Por esta razón, en el análisis de Rancière “[...] el arte de las imágenes en movimiento se encuentra en condiciones de invertir la vieja jerarquía aristotélica, que privilegiaba el *muthos* –la racionalidad de la trama– y desvalorizaba el *opsis* –el efecto sensible del espectáculo–”⁶⁰⁶. No solo por unir lo visible a la capacidad de relatar, ni tampoco porque una técnica de la visibilidad sustituyese al arte de imitar formas visibles, no tiene que ver solo con una cuestión de visibilidad, sino del *sensorium* al que nos da acceso, a una verdad de lo sensible que resiste a la artificial homogeneidad orientada hacia un fin.

Para Rancière la cuestión de la causalidad es una cuestión de jerarquía que determina lo que es posible percibir y pensar, es como una suerte de orden

Università della Calabria, p.134.

604 Véase RANCIÈRE, Jacques (2014). *A política da ficção*, Lisboa: Ymagos ensaios breves.

605 FC, p.10.

606 Ibid., p.11.

subterráneo que configura nuestra relación con el mundo. Por ello, en *Le méthode de l'égalité*, afirmará “[...] suprimir la jerarquía entre el discurso que explica y el que es explicado, provocar una sensación de estar ante una textura común de experiencia y de reflexión sobre la experiencia que atraviesa las fronteras de las disciplinas y la jerarquía de los discursos. Se trata de un problema casi sintáctico”⁶⁰⁷. De ahí que la reivindicación de lo ‘cotidiano ocioso’ sea, para Rancière, el lugar del tiempo de una bifurcación. La insignificancia de los pormenores es correlativa a su perfecta igualdad. Son igualmente importantes e igualmente irrelevantes. La valorización del instante cualquiera es la abolición de cualquier jerarquía.

Es por esto que, para él, el cine se encuentre en condiciones especialmente favorables para desestabilizar estas jerarquías, porque componer una película es siempre un trabajo híbrido, es una composición que opera —o figura— mediante un trabajo de des-figuración. Se trata siempre de “[...] una manera de recortar esa superficie”⁶⁰⁸. Rancière dirá:

“La lógica del régimen estético del arte opone al modelo representativo de acciones encadenadas y códigos expresivos adecuados a temas y situaciones una potencia primordial del arte inicialmente tendida entre dos extremos: entre la pura actividad de una creación desde entonces carente de reglas y modelos y la pura pasividad de una potencia expresiva inscrita directamente en las cosas, independientemente de toda voluntad de significación y obra. Al viejo principio de la forma que elabora la materia le opone la identidad entre el puro poder de la idea y la radical impotencia de la presencia sensible y de la escritura muda de las cosas. Pero esa unidad de contrarios que hace coincidir la elaboración de la idea artística con el poder de lo primordial solo se adquiere, en realidad, a través de una prolongada labor de des-figuración que, en la obra nueva, contradice las esperas implicadas por el tema o la historia, o que, en la obra antigua, revisa, releo y re-dispone los elementos. Esta labor deshace los ensamblajes de la ficción o el cuadro figurativo, permitiendo que aparezca el gesto pictórico y la aventura de la materia bajo los temas de figuración, o que, tras los conflictos los intereses teatrales o novelescos, brille el destello de la epifanía, el esplendor puro del ser sin razón. Esta labor vacía o exacerba la gestualidad de los cuerpos expresivos, disminuye o incrementa la velocidad de los encadenamientos narrativos, suspende o sobrecarga las significaciones. El arte de la era estética quiere asimilar su poder incondicional a su contrario: la pasividad

607 MI, p.50.

608 MI, p.50.

del ser sin razón, el polvo de las partículas elementales, el surgimiento primordial de las cosas”⁶⁰⁹.

Así es como funciona el arte en el régimen estético para Rancière, un arte contrariado que deshace los encadenamientos y re-figura sus elementos preexistentes, lo cual también quiere decir que el trabajo presente del arte presupone que todo arte pasado está ahora disponible para su relectura, revisión, re-pintura, re-escritura, pero no solo cualquier arte del pasado, sino cualquier objeto banal, ilustración comercial, etc, está a disposición del arte en su doble potencia: como cifras de una sociedad, una historia y como realidad desnuda insignificante.

El cine opera excediendo su situación narrativa y, muchas veces, excediendo lo visible mismo. Sus movimientos no están orientados por un objetivo ficcional en términos aristotélicos, esto es, desde el régimen de la representación que legitima a la ficción como la que organiza una historia de acuerdo a una jerarquía de tiempos y formas de vida, sino que son movimientos que quedan desviados por la imposición de otro movimiento, pero, a la vez, su narración da y resta cuerpo a la imagen. El cine no puede operar solo de manera sustractiva ni únicamente mediante una fragmentación visual, requiere de un contra-movimiento donde la voz y el relato son igualmente fundamentales. Su capacidad se despliega ahondando en lo visible por medio de la palabra e intercambiando la acción verosímil, propia del régimen representativo, con imágenes que interrumpen el relato novelesco. Es el desajuste de dos visibilidades. Como afirmará Rancière en *La fable cinématographique* “[...] la polivalencia de las imágenes y de los signos, las diferencias de potencial entre los valores de expresión –entre la imagen que habla y la que calla, entre la palabra creadora de imágenes y la creadora de enigmas– que constituyen, de hecho, frente a las peripecias de antaño, las nuevas formas de la ficción en la edad estética”⁶¹⁰.

La invención de esta nueva trama funciona por medio de una ‘conjunción disyuntiva’, como antes hemos señalado, como una conjunción mediante el montaje de disyunciones heterogéneas que habitan la imagen, ubicándola en

609 FC, p.17.

610 Ibid., p.28.

un espacio más amplio, el de la *frase-imagen* como combinación de opuestos. Las formas, las imágenes, surgen de una ruinización o desfiguración, del diálogo arqueológico con lo pre-existente. Es siempre un poder bifronte⁶¹¹ que figura y desfigura, que separa y reúne, que desecha al mismo tiempo que hace. La labor de la ficción, desde este nuevo estatuto, es entonces la de unir y desunir, la de relacionar la historia y el personaje, el encuadre y el encadenamiento, los poderes de lo visible, la palabra y el movimiento. Como bien dirá Rancière en *A política da ficção* “[...] tal como la acción perdió su estructura anterior en tanto concatenación de causas y efectos, la imagen perdió la función de transmitir la cualidad emocional de la acción o de exponer pasajes encantadores durante sus pausas. Acción y percepción, narración e imagen se transformaron en una única fábrica de micro-acontecimientos sensoriales”⁶¹². Por tanto, la ficción ya no designa solo una cierta composición de acontecimientos. La ficción es el trabajo por el cual se compone esta ‘conjunción disyuntiva’. La ficción contiene dos cuestiones entrelazadas una en la otra, por una parte, designa cierto encadenamiento de acciones pero, por otra, no se trata de una relación entre lo real y lo imaginario, sino de una distribución de capacidades de la experiencia sensible. En este sentido, “[...] el mundo de las imágenes no es una imagen del mundo, sino lejos de ello es ‘un mundo sensible alternativo’”⁶¹³. Razón por la cual Rancière, en reiteradas ocasiones, sostiene que las imágenes son operadores de diferencias. Las imágenes no son incrementos narrativos, no son descripciones de lo visible, sino que, si bien contienen elementos narrativos y permiten ciertos relatos, lo que fundamentalmente manifiestan son diferencias de intensidades que generan re-distribuciones sensibles.

La propuesta de Rancière, en este renovado estatuto de la ficción, es la de su comprensión en tanto estructura de una racionalidad⁶¹⁴, como otro modo de

611 A, p.37.

612 *A política da ficção*, p. 117.

613 ETPPGF, p.635.

614 Conferencia impartida por Jacques Rancière en el Primer Congreso Internacional de Políticas de la Literatura: un diálogo con Jacques Rancière, organizado por el Centro Mediterráneo de la Universidad de Granada, desde el 9 al 12 de diciembre 2014, en la ciudad de Granada.

producir sentido. Desde este enfoque, es particularmente interesante que él prefiera hablar de ‘fábulas de lo visible’ antes que de ‘teorías de lo visible’. Un dispositivo cinematográfico de puesta en escena es una manera de jugar con un dispositivo político y social de visibilidad⁶¹⁵.

Ahora bien, si hemos sostenido que los diversos análisis que realiza Rancière sobre las imágenes tienen un marcado interés en las operaciones o modos de funcionamiento⁶¹⁶ en que éstas se generan, va de suyo que nos preguntemos ¿Cómo produce sentido esta racionalidad de la ficción que él propone? ¿Cómo funciona el trabajo de la ficción que Rancière no cesa de interrogar? ¿Mediante qué operaciones la ficción dispone y descompone para bifurcar las expectativas desplegadas? Una entrevista realizada por Patrice Brouin, Elie During y Dork Zabunyan, en el año 2005, que ha sido publicada con el título de *L'affect indéci*⁶¹⁷, nos da algunas pistas. En ella Rancière sitúa, una vez más, la práctica del cine en el cruce de dos grandes poéticas: una poética de la acción –o poética clásica⁶¹⁸– y una poética de la suspensión –o poética romántica⁶¹⁹. “De un lado, la intriga clásica, sus personajes, y el espacio-tiempo particular de la ficción. De otro, un principio de suspensión, de desligazón o de recombinación infinita que viene a complicar los encadenamientos del arte representativo y el espacio indeterminado de las metamorfosis de lo sensible”⁶²⁰. Cuestión que ya hemos mencionado y que desarrolla en diversos artículos, pero aquí añade una perspectiva, que luego desarrollará más ampliamente en *Le destin des images*, que nos parece esclarecedora, esta es: que sitúa al cine como una práctica

615 FC, p.68.

616 Como dice Christian Ruby: “Habiendo afirmado que no existe más que cambios, hay que detenerse en la modalidad de esos cambios”, *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*, p.50.

617 RANCIÈRE, Jacques (2005). *Entretien avec Jacques Rancière : L'affect indéci*, realizada por Patrice Brouin, Elie During et Dork Zabunyan, *Critique*, núm. 692-693, en ETPPGF, pp. 442-460.

618 Se refiere a la poética aristotélica de encadenamiento de acciones, que como hemos referido ampliamente, Rancière sitúa como articuladora del régimen representacional.

619 Se refiere a la poética romántica, que para Rancière se formula por ejemplo en la idea Schlegeliana del “poema del poema” que caracteriza al régimen estético de las artes, en donde el ensamble de signos y juegos de sus correspondencias son el vector de un poder de expresión, de metamorfosis y de reflexión. ETPPGF, p.443.

620 Ibid.

que mezcla el ‘poder de impresión’ y el ‘poder de montaje’. Para Rancière el procedimiento a través del cual opera la ficción en el cine es el montaje.

En este sentido, la función del cine parece estar lejos de utilizar la imagen para ilustrar o hacer transmisibles ciertos pensamientos. Desde esta interpretación, el cine como puesta en escena no funciona como un ensamble⁶²¹ de procedimientos para producir un efecto, sino para abrir un mundo⁶²². Este mundo es abierto a través de la creación de diversas ficciones. A su vez, la ficción opera mediante una serie de mecanismos que ‘ligan’ y ‘desligan’ al mismo tiempo. Por ello, antes decíamos que es una ‘puesta en forma’ y una ‘puesta deformante’, que elabora conexiones y diálogos de elementos, géneros y registros de experiencia. ¿Cómo lo hace? ¿Cómo realiza estas adiciones y sustracciones? ¿Cómo forja la ficción? Podríamos decir que la ficción funciona creando montajes. Para Rancière el montaje expresa la imposibilidad de síntesis del mundo –síntesis que en realidad es una prótesis técnica–. El montaje trastoca la lógica del encadenamiento ideal de la acción, de modo que la imagen no es expuesta como un suplemento de presencia que da carne y consistencia a una idea, sino que, si bien su función sigue siendo la del encadenamiento –y desencadenamiento–, solo encadena en la medida que es ella la que da carne.

Esta comprensión del montaje no pretende remitir a una primera edad del cine, en donde el montaje sería el lenguaje de las imágenes como historia coherente. Rancière dirá que hay que “volver a traer desorden al montaje”⁶²³. Por tanto, el montaje no es cuestión de una oposición de términos en el que triunfa un término que da tono al conjunto, sino que desde la valoración de Rancière el montaje es una potencia de continuidad y de ruptura, que tiene el poder estético de *déployer les intervalles*. Si se quiere, es una recuperación de la noción del montaje godardiano, una combinación de lo visual, de lo textual y de lo sonoro⁶²⁴. Tejido complejo de relaciones, en tanto entrelazamiento de

621 Una unión, una ‘juntura’ en el decir de Derrida.

622 En *Le partage du sensible* Rancière señala que “un mundo consiste en la configuración de intensidades sensibles y de modelos de palabra según las distribuciones que son, la mayor parte del tiempo, polémicas”, LSE, p.139.

623 DI, p.67.

624 EC, p.49. “El cine es un compromiso entre prácticas divergentes, un entrelazamiento de complejas funciones de la presentación visible, de la expresión hablada y del encadenamiento narrativo”.

trayectos que traman los procesos de hibridación. Un ejemplo de este tipo de operación es, para Rancière, la película *The roads* de Abbas Kiarostami, donde el film, la fotografía, el diseño, la caligrafía y el poema vienen a mezclar su poder e intercambiar su singularidad⁶²⁵. Combinación que no tiene nada que ver con ninguna pureza de la imagen o irreductibilidad del afecto.

2.1.2. Montaje: composición de las imágenes cinematográficas

Hacia el final del segundo capítulo⁶²⁶ ya anticipábamos el modo de funcionamiento del montaje, tal y como lo entiende Rancière. En ese apartado introducíamos la problemática con la noción de ‘frase-imagen’ que para Rancière es la noción capital que autoriza la ‘conjunción de principio de ruptura’, de ‘distancia y posibilidad de continuidad’, de una articulación orientada sin un destino definitivo⁶²⁷. La posibilidad de una desidentificación y de una forma de simbolización⁶²⁸ de lo común como necesidad de construir un espacio de equivalencias. Aquí recuperaremos ese análisis bajo la noción de montaje que sería el modo de ‘frasear lo visible’⁶²⁹.

Tal y como lo expone Rancière, la ‘frase-imagen’ no sería la unión de una secuencia verbal con una forma visual, sino una sintaxis paratáxica, que según Rancière también es posible llamar a esa sintaxis montaje⁶³⁰, ampliando la noción más allá de su significado cinematográfico restringido. La función de la frase es encadenar, es dar carne, es crear un *continuum* de presencia. La función de la imagen es de permitir el salto entre regímenes sensoriales y de introducir la diferencia. La frase-imagen es entonces “[...] la unidad que desdobla la fuerza caótica de la gran parataxis en potencia frásica de continuidad y potencia imaginante de ruptura”⁶³¹.

625 LSE, pp.132-133.

626 En el apartado “‘Frase-imagen’: la imagen en el régimen estético del arte” de esta tesis doctoral.

627 DI, pp.56-57.

628 MDI, pp.168-173.

629 *Politiques de l'image. Questions pour Jacques Rancière*, p.16.

630 DI, p.65.

631 ETPPGF, p. 170.

Rancière dice que ilustrará la potencia de la frase-imagen a través de la secuencia célebre de una película cómica,

“Al principio de *Una noche en Casablanca*, un policía observa con aire de sospecha la extraña actitud de Harpo, inmóvil y con la mano apoyada contra una pared. El policía le pide entonces que se mueva y salga de allí. Con un movimiento de cabeza, Harpo le indica que no puede. “Tal vez pretende usted que crea que está usted sujeto al muro” le dice con ironía el policía. Con un nuevo movimiento de cabeza, Harpo indica que ese es precisamente el caso. Furioso porque el mudo se burle de él de esa manera, el policía desplaza a Harpo de su puesto. Y por supuesto, el muro se hunde con gran estrépito. Este *gag* del mudo que sujeta la pared es la parábola más propia para hacernos sentir la potencia de la frase-imagen que separa el *todo se sostiene* del arte del *todo se toca* de la locura explosiva o de la necedad consensual”⁶³².

La frase-imagen desdobra a la fuerza caótica del hundimiento de todos los sistemas, sostiene la continuidad, pero también potencia la ruptura. La gran parataxis, tal como la describe Rancière tomando el caso de la literatura, es el hundimiento de todos los sistemas de razones en beneficio del azar⁶³³, un mundo donde todas las historias son disueltas en frases y a su vez disueltas en palabras. Así, la gran parataxis “[...] designa la ausencia de vínculo y, por consecuencia, la ausencia de un encadenamiento (o modos de encadenamiento) de una naturaleza a otra”⁶³⁴. Pero que exista una ausencia de vínculos preestablecidos, no quiere decir que no existan vínculos. El hecho de que los vínculos no se elaboren de acuerdo a una determinada sintaxis en que la relación entre las palabras, imágenes y planos se organicen de acuerdo a una jerarquía establecida previamente no quiere decir que no sea posible una coordinación entre ellos. Rancière dirá, “[...] a esta forma de sintaxis, le damos el nombre de parataxis que no es exactamente una no-coordinación, sino una no-coordinación explícita. Una escritura paratáxica no es denotativa de una ausencia de intrincación entre elementos, sino creadora de una intrincación compleja por ausencia y rechazo de subordinación”⁶³⁵. En el análisis que

632 DI, p.65.

633 Ibid., p.62.

634 *Politiques de l'image. Questions pour Jacques Rancière*, p.194.

635 Adorno estudia la parataxis en Hölderlin. Véase: LAPLANTINE, François (2003). *De tout petits liens*, Paris: Lille et une nuits, p.372.

hace de la literatura⁶³⁶ y que intenta ampliar a la *praxis* cinematográfica, se trata de una forma de sintaxis que no impone, sino que sugiere poniendo en igualdad cada palabra en la frase o cada imagen en el plano. Una sintaxis que “[...] no evidencia sus vínculos, sino que los sugiere por medio de pequeñas percepciones auditivas, olfativas, táctiles o visuales”⁶³⁷.

Así, el montaje es una compleja operación de infravínculos, de vínculos informales, hipotéticos, inciertos, imprevisibles que podemos percibir a través de minúsculas interacciones⁶³⁸. De hecho, las imágenes a las que Rancière hace referencia, normalmente, no son primeros planos, sino sobre todo detalles. Por ello, tal vez, Solange Guénoun propone que el análisis cinematográfico de Rancière es ‘el esplendor de lo insignificante’. Historias abolidas en provecho de micro-movimientos de una materia que es ‘ritmo, palabra y vida’. Rancière dirá, en “Le cinéma et l’hétérogénéité des images”, “[...] las imágenes obedecen a esa lógica de ‘*trottoir roulant*’ del que hablaba Proust, ellas se engendran las unas a las otras y la historia en el sentido tradicional es como vaciar del interior, reemplazar por el encadenamiento de micro-acontecimientos”⁶³⁹. Micro-movimientos de imágenes que se hacen con otras imágenes⁶⁴⁰. Doble ley de adición (“una imagen se hace de muchas imágenes”) y de sustracción (“una imagen se hace del duelo de otra imagen”) ⁶⁴¹.

Cuando Rancière propone el cine como caso privilegiado que desestabiliza las jerarquías que rigen el régimen representativo, distingue tres grandes momentos en la idea de la imagen cinematográfica: la idea crítica del cine-imagen, su función de crítica política y la pureza cinematográfica. No son éstas las formas de cine que a él le interesan, sino las que permiten salir de ese dilema, las que exploran de diversas maneras las formas de composición y de disociación que hace la imagen cinematográfica. Maneras que sean susceptibles de confrontar con las formas de heterogeneidad propias de

636 NP, p.10. “La cuestión es hacer durar una aceleración del tiempo, una aceleración de la apertura de los posibles. Hasta ahora solamente las artes del relato –la literatura y el cine– han logrado este tipo de operaciones”.

637 *Politiques de l'image. Questions pour Jacques Rancière*, p.194.

638 Ibid., p.194.

639 ETPPGF, pp. 230.

640 Ibid., pp. 236.

641 FC, p.125.

la imagen pictorial o literaria. Rancière pone como ejemplo del cine que a él le interesa los filmes de Kitano que juega sobre las transformaciones, instantáneas o progresivas, de lo narrativo⁶⁴². De ahí también, por ejemplo, su interés en la producción de Wong Kar-Wai, por la indecisión entre los trazos pictoriales y narrativos o el carácter paradójico del ruido que da la imagen visible cinematográfica con sus micro-acontecimientos en el cine de Pedro Costa. Rancière entiende que el trabajo del arte consiste en “[...] jugar sobre la inestabilidad de desemejanzas, de operar una redistribución (...) singular de las imágenes circulantes”⁶⁴³; es un “[...] juego de distancias entre diversas funciones-imágenes presentes sobre la misma superficie”⁶⁴⁴; un juego que crea una escena de visibilidad que es siempre una escena de desfiguración⁶⁴⁵.

¿Cómo se da entonces este juego? ¿Cómo procede la imagen cinematográfica para operar sus adiciones y sustracciones? ¿Cómo realiza estas sintaxis particular que Rancière llama montaje? Rancière dirá que opera introduciendo distancias –*écarts*–. Sostiene que “[...] un *écart* se puede dar de múltiples maneras. Hay que comenzar por reconocer que hay *écarts* en toda identidad: incluso la semejanza es un *écart*. Una imagen de algo que no está ahí, es ya un *écart*. Entonces hay una desemejanza en el corazón mismo de la semejanza”⁶⁴⁶. Partiendo de este supuesto de contrariedad constitutiva Rancière afirmará que “[...] el *écart* es absolutamente necesario para producir esta pequeña diferencia de potencial que hace que algo pase también al espectador”⁶⁴⁷.

Rancière reconoce que existe un uso corriente de la concepción del *écart*, un uso estándar, que es propio del cine. Pero un *écart* no consiste solo en la organización sistemática de una oposición entre elementos, sino que es al mismo tiempo un procedimiento estético fundamental. “[...] Hay un principio de dualidad del procedimiento: por una parte, un *écart* es siempre

642 ETPPGF, pp.237-238.

643 DI, p.33.

644 LSE, p.139.

645 DI, p.101.

646 ETPPGF, p.449.

647 Ibid., p.450.

al mismo tiempo una reconciliación (una proximidad): yo desconecto A de B, lo aproximo a 2. En segundo lugar, está el esquema interpretativo en el que entra en proceso”⁶⁴⁸. Es la proximidad misma la que excluye toda fusión. “Cada plano del filme deviene la puesta en escena de la contradicción entre la promesa fusional y la imposibilidad de la esa fusión”⁶⁴⁹. Identidad entre un estado de reposo y un estado de agitación. El cine ofrece en todo instante la posibilidad de encontrar una distancia, por tanto de variar sus efectos y afectos, porque sus efectos afectan a la imagen. En definitiva, esta práctica de introducir distancias, es la propuesta de afirmar una capacidad material de relación que compone⁶⁵⁰ una apertura, otro modo de darse.

El interés de Rancière, en su aproximación a las imágenes, se desplaza de la pregunta insistente por lo que las imágenes son a lo que las imágenes hacen, o a las funciones-imágenes. La imagen para Rancière produce una alteración de semejanza⁶⁵¹, desestabiliza formas y significaciones para crear zonas transitorias de indeterminación y una realidad intervalaria entre dos gobiernos⁶⁵². Por ello, una imagen no es cuestión de una reproducción ni de una sustitución. La imagen es un trabajo, una puesta en relación y un proceso de articulación, independientemente del contenido representativo expuesto y del medio artístico utilizado⁶⁵³. De ahí que él prefiera hablar más bien de pequeñas ‘escenas visuales’⁶⁵⁴ que no de imagen como si ésta fuese algo fijo y unificado.

2.1.3. Documento y ficción: El caso de Pedro Costa

Rancière propone la noción de ficción como intento de un cuadro estratégico que visibilice que no existe un real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos

648 Ibid., p.451.

649 Ibid., p.454.

650 Remarcamos el concepto de ‘composición’ y no de constitución que utiliza Rancière.

651 LSE, p.108.

652 PI, p.116.

653 Ibid., p.111.

654 Ibid., p.114. Escenas que son fugaces, circunstanciales, que responden a un contexto.

y de nuestras intervenciones. Para él no hay algo así como un mundo real⁶⁵⁵ que vendría a ser el afuera del arte⁶⁵⁶, sino que existen pliegues y repliegues del tejido sensible. Por eso, el pasaje de la ficción a lo que llamamos lo real es solo una relación entre dos maneras de producir ficciones –construcción del espacio en que se anuda lo visible, lo decible y lo factible–. Contra la ficción dominante, la ficción consensual⁶⁵⁷, es posible forjar otras formas de sentido común, otras poéticas que tengan efectos reales en vez de ser reflejos de lo real. En este sentido, Rancière se muestra especialmente interesado en la producción cinematográfica de Pedro Costa. Para él, el caso del cineasta portugués desafía la ficción consensual porque trabaja sobre la emergencia de lo real en un cuadro de ficción, “[...] sus elecciones artísticas parecen oponerse a toda una tradición del arte documental. No tienen la intención explicativa y movilizadora”⁶⁵⁸. En este sentido, el trabajo de Costa es un caso de la práctica artística tal y como la entiende Rancière, esto es, no como instrumento que proporcione formas de conciencia o una energía movilizadora en beneficio de

655 Dice Rancière en LSE, pp. 48-49 “Lo real debe ser ficcionado para ser pensado. Esta proposición debe ser distinguida de todo discurso –positivo o negativo– según el cual todo sería “relato”, con alternancia de “grandes” y de “pequeños” relatos. La noción de “relato” nos encierra en las oposiciones de lo real y del artificio en que se pierden por igual positivistas y deconstruccionistas. No se trata de decir que todo es ficción. Se trata de contrastar que la ficción de la época estética ha definido modelos de conexión entre presentación de hechos y formas de inteligibilidad que confunden la frontera entre razón de hechos y razón de la ficción, y que estos modos de conexión han sido retomados por los historiadores y por los analistas de la realidad social. Escribir la historia y escribir historias dependen de un mismo régimen de verdad. Esto no tiene nada que ver con tesis alguna sobre la realidad o irrealidad de las cosas. En cambio, es claro que un modelo de fabricación de historias se encuentra ligado a una cierta idea de aquellos que “hacen la historia”, y que esta interpenetración entre razón de los hechos y razón de las historias es propia de una época en la cual cualquiera es considerado cooperando en la tarea de “hacer” historia. No se trata, por consiguiente, de decir que la “Historia” no está hecha más que con las historias que nos contamos unos a otros, sino simplemente que la “razón de las historias” y la capacidad de actuar como agentes históricos van juntos. La política y el arte, como los saberes, construyen “ficciones”, es decir, reagenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos hacer”.

656 LSE, p.78.

657 PI, p.43. “El consenso es tanto una máquina de poder como una máquina de visión”.

658 “L’usage des distinctions”, op.cit., pp. 6-20.

una política exterior a ella, sino como una práctica que realiza un agenciamiento singular de acontecimientos. Formas políticas reinventadas a partir de múltiples maneras en que las artes de lo visible inventen miradas⁶⁵⁹, no para despertar conciencias sino para hacer lugar a otro modo de habitar.

Rancière se refiere a Pedro Costa como el primer poeta de la ‘irreconciliación’⁶⁶⁰, en cuyo trabajo la forma se une a la construcción de una relación social y despliega una capacidad que pertenece a todos. La suya es una poética de intercambios, correspondencias, desplazamientos. Pedro Costa expresaría un giro en el modo de tratar, de trabajar con imágenes, no solo como representaciones sino como elaboración de un tejido. En su *praxis* no habría una autonomía de las formas del arte con respecto a la economía de las ocupaciones comunes y a la contra-economía de los simulacros.

Para Rancière las imágenes de Pedro Costa “[...] basculan radicalmente entre la ficción y el documental”⁶⁶¹. Se ubican en lo que podríamos llamar un régimen de indistinción tendencial mediante la redistribución de los elementos de representación, que construye “[...] la visibilidad de un espacio donde este sentido resulta audible”⁶⁶², o como dice Rancière en *Breves viajes al país del pueblo*, es “[...] la inscripción material de lo que no tiene espacio en el sistema de la realidad”⁶⁶³.

La producción de Pedro Costa comienza en 1989 con su primer largometraje *O sangue*. En 1994 rodará *Casa de lava* en la isla de Fogo, que por azar lo conducirá al barrio lisboeta de Fontainhas donde lleva más de dos décadas filmando. Costa regresó de la isla de Fogo a Lisboa con una serie de encargos (cartas, paquetes y obsequios) que debía entregar a varios inmigrantes de Cabo Verde que vivían en un barrio de chabolas situado en las afueras de Lisboa. Así fue como entró en contacto con Fontainhas, el barrio compuesto por una “[...] intrincada red de callejones claustrofóbicos habitada por expatriados y obreros que despertaban a las cinco de la mañana para integrarse al sistema

659 EC, p.127.

660 *Politiques de l'image. Questions pour Jacques Rancière*, p.188.

661 EC, p.125.

662 FH, p.47.

663 CVPP, p.106.

digestivo de la gran urbe⁶⁶⁴, lugar que da ocasión a una trilogía donde el cineasta disuelve las fronteras entre ficción y documental en un trayecto que va desde la cotidianidad de *Ossos* (1997), la demolición *No quarto da Vanda* (2000) a la reubicación de sus habitantes en una urbanización localizada también en la periferia de Lisboa *Juventude en marcha* (2006). De la mano de Vanda Duarte, una joven heroinómana y Ventura, un hombre que revive su vida cargada de historia, Costa constituye una especie de crónica cuyo hilo conductor es la suerte de los explotados que vinieron de las antiguas colonias africanas para trabajar en la construcción portuguesa y de su expulsión de los barrios suburbanos a hacia los nuevos edificios “[...] más claros, más modernos, pero no necesariamente más habitables”⁶⁶⁵.

Lo que comienza en *Ossos* como el deseo de un documental que forme parte de una narrativa de ficción, de grabar en tiempo real acontecimientos reales antes de que ese barrio se extinguiese, se va transformando en, lo que ha cambiado la práctica cinematográfica de Costa, una docuficción. Transformación que no solo fue afectando decisiones de reparto —en *Ossos* aún trabaja con actores profesionales como es el caso de Mariya Lipkina o de Isabel Ruth—, sino la modalidad misma de trabajar con imágenes. Durante “[...] el rodaje de *Ossos*, Costa advirtió que la gente del barrio debía madrugar para sobrevivir y empezó a prescindir de equipo técnico y sobre todo de iluminación para no perturbar demasiado el descanso nocturno”⁶⁶⁶. Esta experiencia hizo que Costa se replanteara la manera en que realizaba su trabajo⁶⁶⁷, hasta tal punto que decidió abandonar los rodajes profesionales de 35 milímetros y comprar una cámara digital, instalándose durante largos períodos de tiempo en Fontainhas⁶⁶⁸.

664 MONTIEL, Mauricio (2010). “Pedro Costa: El cartero llama tres veces”, *Letras Libres* (01 octubre del 2010 [citado el 28 de septiembre 2015]). Disponible en: <http://www.letraslibres.com>.

665 RANCIÈRE, Jacques (2010). “Política de Pedro Costa”, en *Cem mil cigarros. Os Filmes de Pedro Costa*, Cabo, Ricardo Matos (ed.), Lisboa: Orfeu Negro, p.53.

666 “Pedro Costa: El cartero llama tres veces”.

667 Rancière dirá: “Después de *Ossos*, Pedro Costa renunció a componer decorados para explicar historias. Renunció a explotar la miseria como objeto de ficción. Se instaló en esos lugares para ver vivir ahí a sus habitantes, escuchar sus palabras, captar sus secretos”, EC, p.130.

668 VILLARMEA, Iván (2014). “El hallazgo de una nueva ficción documental. La Trilogía de Fontainhas de Pedro Costa”, en MUÑOZ, Horacio y VILLARMEA, Iván (eds.), *Jugar con la memoria. El cine portugués en el siglo XXI*. Santander: Shangrila, pp. 20-49.

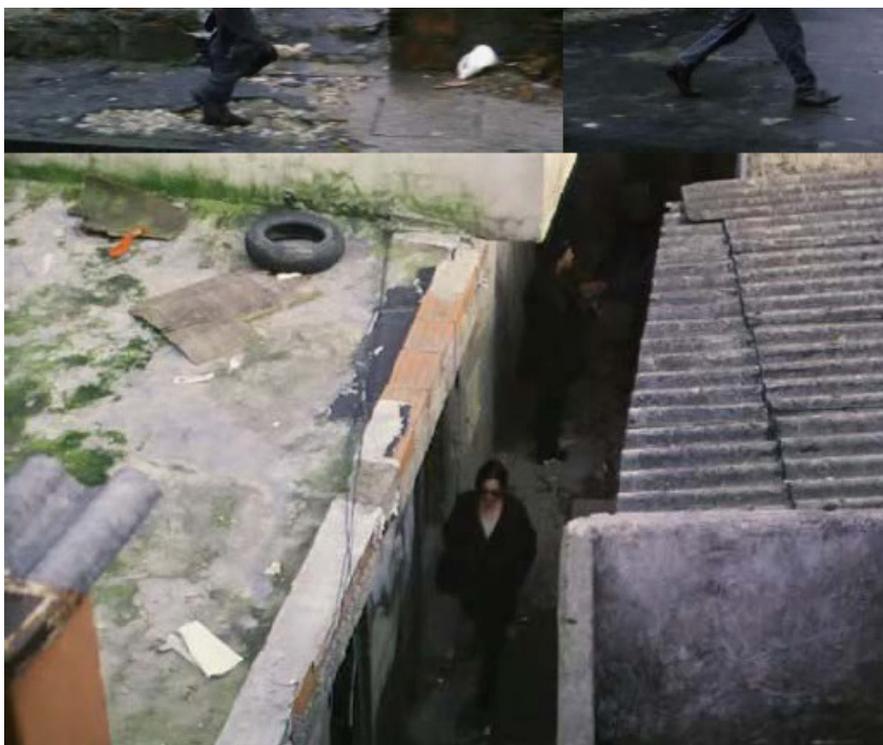


Imagen 2: *Ossos*, plano picado. La actriz Isabel Ruth en Fontainhas.



Imagen 3: *Ossos*, plano a la altura de los ojos.



Imagen 4: *Juventude em marcha*, plano contrapicado. Ventura en Casal da Boba.

Si en *Ossos* era frecuente la utilización de planos picados⁶⁶⁹ en *No quarto da Vanda* son sustituidos por planos a la altura de los ojos e incluso por planos contrapicados, como es posible ver también en *Juventude em marcha*.

Pedro Costa no solo cambia la cámara con la que realiza sus filmes, sino que también modifica la posición de su cámara y la mirada sobre esos cuerpos. En una distancia que se acorta y que le permite establecer otras relaciones no solo con la crónica que construye sino con el modo de ver la realidad a través del cine.

Estos planteamientos formales son precisamente los que para Rancière funcionan como provocaciones políticas, la manera en que construye los

669 Tanto los fotogramas dos y cuatro, como las observaciones técnicas del abordaje de los planos son extraído del análisis que hace Iván Villarrea en su artículo “El hallazgo de una nueva ficción documental. La Trilogía de Fontainhas de Pedro Costa”, op. cit., sin embargo, su análisis es con un objetivo distinto del nuestro.

encuadres es el modo en que, en el cine de Costa, la ilusión realista cede cada vez más a la reconstrucción mitológica⁶⁷⁰, aunque muchas veces esto lo ha llevado a ser acusado de estetizar la miseria, Rancière se ubica lejos de esa interpretación, para él el cine de Pedro Costa se trata de la elaboración de una práctica de irrupción. Es la creación de una arquitectura ínfima que es una experimentación ficcional⁶⁷¹, es la experimentación de un dispositivo de disposición⁶⁷². Dice Rancière, “[...] Pedro Costa busca captar una capacidad de la gente que vive en la miseria, en la precariedad, incluida la precariedad psicológica”⁶⁷³, esta capacidad es la de decir su historia, “de encontrar formas de expresión para estar un poco a la altura de su destino”⁶⁷⁴.

Esta relación particular entre documental y ficción atrae a Rancière en tanto procedimiento de irrupción que introduce la posibilidad de afirmar una capacidad de aparecer. En *La fable cinématographique* Rancière sostiene que “[...] una película ‘documental’ no es lo contrario de una ‘película de ficción’ porque nos muestre imágenes captadas en la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada”⁶⁷⁵. Así, la ficción, en el desanclaje que estaría proponiendo Rancière, no consistiría en producir un efecto real, sino en la construcción de un sistema de acciones representadas, de formas y de signos ensamblados que vuelvan solidarias dos cosas: la confusión de fronteras entre la razón de los hechos y la razón de las ficciones. La circulación de este paisaje permitiría una nueva forma de contar historias⁶⁷⁶, que es antes que nada una manera de afectar con otros sentidos un universo de acciones y objetos cualesquiera⁶⁷⁷.

670 “Pedro Costa: Cavalo Dinheiro”.

671 PL, p.217.

672 FH, p.49. “Por eso se plantea con más fuerza aún la pregunta por su ficcionalización. Entendamos con esto el dispositivo de su disposición, de la voz que los pronuncia, del cuerpo de esa voz, de las imágenes que le corresponden”.

673 MI, p.235.

674 Ibid.

675 FC, p.182.

676 FH, p.52. “[...] Mallarmé había querido pensar, a finales del siglo XIX, la potencia nueva de una ficción que ya no estuviera ligada a la creencia en la potencia de algún personaje, sino a la “potencia especial de ilusión” propia de cada arte”.

677 LSE, p. 45.



Imagen 5: *No quarto da Vanda*, Nhurro limpiando la habitación.

El trabajo cinematográfico de Pedro Costa vendría a proponer la emergencia de lo 'real' en un marco de ficción, sin intentar ocultar esa ficción, sino ostentándola. Movimiento que excedería el intento de una situación narrativa, en donde lo real no es un efecto para producir, sino un dato que comprender y que puede ser modificado, inventando nuevas tramas en un entrelazamiento de los poderes de lo visible, la palabra y el movimiento. La escena sería entonces el espacio en que se figura el lugar de la acción, las operaciones que tienen lugar en la esfera de lo sensible, sus transformaciones en su acaecer mismo.

Pedro Costa sostiene que muchos toman su trabajo como un documental puro, como un documental que muestra la realidad en su acaecer mismo. Él confiesa que se siente orgulloso al respecto, pero que en realidad su trabajo en gran medida consiste en fabricar escenas muy lentamente, durante días y días. Son gestos ensayados de manera precisa, como por ejemplo cuando

limpian la casa. Son campos y contra-campos muy elaborados⁶⁷⁸.

Y no se refiere solo al modo de disponer visualmente las escenas sino también a los diálogos que aparecen. Costa comenta que en *No cuarto de Vanda*, empezó primero por escuchar.

“Después, seleccionaba los momentos y las historias que encontraba interesantes, y entonces le proponía a Vanda que las contase de nuevo. La segunda vez, el tono ya tenía un aire más distanciado. Ella misma trabajaba las frases, prefería decir alguna cosa de forma diferente. Era un proceso de eliminación, una selección de la memoria, una concentración progresiva del texto que solo era posible tras muchas tomas”⁶⁷⁹.

Esta construcción no es algo que Costa se esfuerce en ocultar sino lo contrario, pero, a la vez, no se trata solo del relato que él quisiera enunciar o de los personajes que él quisiera crear, Rancière dirá:

“Ventura no es ni un viejo inmigrante que responde a las preguntas de un documentalista sobre su vida, ni un actor interpretando el papel de un viejo inmigrante. Es un hombre que revive su vida, que la revive como un presente cargado de toda una historia, la suya y la de sus semejantes, y para ello no tiene más que un cuerpo con las marcas que su vida ha dejado en él, un único cuerpo en un único tiempo para mostrar el paso de cuarenta años sobre los cuerpos de los obreros. Para responder esto, hace falta que cada imagen de Pedro Costa sea capaz de contener varias otras”⁶⁸⁰.

En su trabajo con las imágenes Pedro Costa dice las cosas de otra manera:

“[...] de la paciencia de la cámara que va a filmar cada día mecánicamente las palabras, los gestos y los pasos –ya no para ‘hacer películas’ –, debe nacer en la pantalla una tercera figura, una figura que no es ni el autor ni Vanda o Ventura, sino un personaje que es y no es ajeno a nuestras vidas”⁶⁸¹, pero no se trata de un personaje de ficción que el director o el guionista ha

678 NEYRAT, Cyril (2008). *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata*. Barcelona: Prodimag, p.56, citado en: VILLARMEA, Iván (2014). “El hallazgo de una nueva ficción documental. La Trilogía de Fontainhas de Pedro Costa”.

679 CHAUVIN, Jean-Sébastien (2008). “Entretien avec Pedro Costa”, *En avant, Jeunesse*, (13 de febrero del 2008 [citado el 01 octubre del 2015]). Disponible en: <http://www.enavantjeunesse-lefilm.net>, citado en: VILLARMEA, Iván (2014). “El hallazgo de una nueva ficción documental. La Trilogía de Fontainhas de Pedro Costa”.

680 “Pedro Costa: Caval Dinheiro”.

681 EC, p.140.

Esta dimensión mitológica o construcción ficcional es la que permite otras reconfiguraciones. Las imágenes trabajan construyendo estas ficciones, como superficies que acogen la escisión que separa el retrato del cuadro, la crónica y la tragedia, la reciprocidad y la fisura⁶⁸⁹. De ahí la grandeza que Rancière ve en el trabajo de Pedro Costa, en su capacidad de aceptar y rechazar al mismo tiempo esa alteración.

689 EC, p.141.



Conclusiones

No concluir, no afirmar, sino “murmurar”, como lo hace el viento entre las hojas, esas hojas entre las cuales se teje la tela de araña.

Jacques Rancière, *Le travail d'araignée* (2011)

La tesis aquí presentada se ha propuesto argumentar que existe en el trabajo filosófico de Jacques Rancière un discurso sobre las imágenes que permite pensar algunas transformaciones a partir de las cuales articular otro destino para su análisis. Cuestionamiento que surgió de la interpelación del elocuente y enigmático título del libro de Rancière *Le destin des images*, que reúne sus principales reflexiones sobre el estatuto actual de las imágenes. ¿Qué puede querer decir en este contexto que las imágenes tengan un destino? Esta inquietud ha acompañado a esta investigación como una “mordedura de la que no hemos podido sanar”⁶⁹⁰, instalándonos en una incomodidad que nos ha llevado a preguntarnos, vez tras vez, a qué tipo de fuerza desconocida está haciendo alusión Rancière o qué encadenamiento inevitable es el que pretende desarticular. Retomamos esta inquietud, porque llegados hasta este punto, pensamos que aquella intuición que se ha presentado como pregunta insistente ya portaba consigo la invitación de Rancière a habitar la contradicción estructural que sostiene el pensamiento. El destino como una suerte de trazo inevitable y el destino como un trazo cuya fijeza es una ficción con la cual podemos jugar.

Nos hemos propuesto entonces explorar este desajuste que nos ofrece Rancière para hurgar las posibilidades de dar otro destino a las imágenes. ¿Otro respecto de qué? Respecto de la racionalidad de la representación, esto es, un destino que no las sujete a un ordenamiento interno que se subordina a un conjunto, que no las organice desde un encadenamiento de causas y efectos que sean los que aseguren una determinada inteligibilidad. Pensar estas relaciones no en el seno de una problemática de la representación, sino intentar construir otra estructura de racionalidad, esto es, otro modo de presentación de los acontecimientos; otro modo de presentación que vuelva inteligible y perceptible las cosas, que vincule de otra manera la construcción de formas de coexistencia.

690 La expresión pertenece a Rancière, NP, p.37.

Una *praxis* que se ha dejado seducir por la invitación que hace Rancière a desacoplarse del modelo jerárquico que somete las partes al todo y por posicionarse localizando las imágenes no del lado de lo que ellas representan –o presentan– sino del lado de lo que ellas operan: de las situaciones que construyen, de las poblaciones que convocan, de las relaciones que instituyen o suspenden, de las fronteras que trazan de percepción y acción⁶⁹¹.

Pensar otro destino para las imágenes es ubicarse en un terreno que busca bifurcar. Desviación que no pasa por la elaboración de un manifiesto, sino por atender a los desplazamientos de las prácticas que, en la mayoría de los casos, son producto de ensayos azarosos. Es posar la mirada en aquellos momentos previos a la configuración de formas determinadas. Es la búsqueda de relatos erráticos, de “monstruos sin columna vertebral”⁶⁹², para ir al encuentro de aquellos momentos en que se pierde el orden y las proporciones, donde todo tambalea y ofrece la posibilidad de construir otras formas que estructuren el mundo común.

En Rancière encontramos la posibilidad de pensar el poder de indeterminación que está en el corazón del afecto estético –el afecto propio del régimen estético– vinculado a esa ruptura de toda línea recta entre causa y efecto y a la imposibilidad de poder fijar un destino. De ahí que su intuición fundamental sea la de la igualdad, es decir, de la dispersión y de la multiplicación de las capacidades, y, por tanto, de la posibilidad de nuevos regímenes de percepción y pensamiento, que son también nuevas formas de inclusión, puesto que se trata de nuevos regímenes que no anulan a los anteriores.

La hipótesis de Rancière sobre la indeterminación de las imágenes no es equivalente a la afirmación de un relativismo, sino que su propuesta conserva una estructura ‘opositiva’, una estructura que es litigiosa y que se juega entre dos términos. Precisamente su capacidad política viene dada porque ellas pueden fracturar lo sensible, abrir un nuevo agenciamiento material de miradas y cuerpos que les hacen transformar los territorios que habitan⁶⁹³. Por tanto, su indeterminación no tiene tanto que ver con un ‘todo vale’ sino con la apertura

691 Véase respecto de la literatura en FP, pp.13-14.

692 FP, p.10.

693 PI, p.97.

de su horizonte. Si la lógica representativa daba a la imagen el estatuto de complemento expresivo en donde la imagen tenía un único destino, la lógica del régimen estético del arte la desconecta de un destino específico. Este lugar litigioso en que se juega su dispersión y su desjerarquización⁶⁹⁴ no es un lugar de mediación, sino una capacidad material de relación.

En la introducción de esta investigación proponíamos que existe en el planteo de Rancière un giro epistemológico en el tratamiento de las imágenes y que dicho giro da un fuerte énfasis a la materialidad, noción que, en su propuesta, tiene también su propia historia de desplazamiento. Materialidad entendida fundamentalmente como relación. Podríamos decir que las aportaciones que haría Rancière al debate de las imágenes irían en las siguientes direcciones.

En primer lugar, la desinscripción que hace Rancière del tratamiento de las imágenes del anclaje teórico de la representación, de modo de hacer circular su análisis por nuevas formas de composición. Rancière abre una nueva perspectiva y desde ella reevalúa las condiciones del arte, concibe la poética como una experiencia que desacraliza las organizaciones genéricas, tanto de la literatura como de las Bellas Artes, a partir de una concepción eventual de lo poético y lo político en cuanto interrupción de la distribución de sentido.

En relación a este primer punto, la repercusión que tiene este desanclaje en el planteo rancieriano, es dejar de concebir las imágenes como representaciones y comenzar a abordarlas como operaciones. De ahí que su reflexión se dirija hacia el trabajo de las imágenes, en tanto procedimientos.

¿Qué implica tratar a las imágenes no como representaciones sino como operaciones? La implicancia directa de este tratamiento la constituye el hecho de no caer en descripciones sujetas a una jerarquía de la acción —que es el corazón del orden representativo—, sino ofrecer prácticas que operan en la producción de puntos de contacto susceptibles de engendrar otros múltiples puntos de partida, adoptando un carácter fuertemente performativo⁶⁹⁵.

694 MDI, p.247.

695 Cuando Rancière habla de la jerarquía de la acción, se refiere a la concepción de una acción orientada de acuerdo a unos medios que se dirigen hacia unos fines y se articula de acuerdo a este parámetro.

En segundo lugar, este cambio de posición conlleva dar otra significación a la ficción. Si en el régimen representativo la ficción debe ser “[...] un cuerpo donde las partes se coordinan bajo la dirección de un centro”⁶⁹⁶, una totalidad orgánica en tanto encadenamiento de la acción; la propuesta de Rancière hace de la ficción una práctica de desencadenamiento que posibilita otros anudamientos no previstos ni derivados de una lógica causal. La ficción pierde su orden y sus proporciones para crear sin someterse a una jerarquía. Rancière rescata este componente tan estructuralmente político que tiene la ficción como es el de ser una disposición de acciones, disposición que, a su entender, no solo organiza hechos, sino que es ante todo “[...] una categoría que organiza una partición jerárquica de lo sensible”⁶⁹⁷. Por tanto, es la regulación de un régimen de percepción que tiene directa correlación con el relato que corresponde a la concepción de una base social según la cual existe una división entre la acción entendida como aquellos que acceden a un nivel de la totalidad; y están quienes solo ven las cosas que les ocurren porque viven en la mera esfera de la reproducción de la vida y sus actividades no son nunca más que medios para asegurar esa reproducción.

No quiere decir que los cualquiera no tuviesen lugar en la ficción representativa, siempre han estado presentes, pero su lugar siempre ha sido el del subalterno, el de género inferior. Dice Rancière que su presencia se limitaba a divertir al público o actuar y expresarse como corresponde a la gente de su calaña. Lo que la ficción nueva destruye es justamente esta distribución de los roles⁶⁹⁸. De ahí que para él la cuestión de la ficción no tenga que ver con la distancia que ella asuma respecto de lo real, sino que tiene directa relación con la textura de ese real, el tipo de vida que en ella se plantea. En este sentido, las imágenes no tendrían que estar sujetas a lo que ellas representan, ni rendir cuentas sobre lo real, sino comprometidas con los tejidos de lo real que ellas son capaces de construir. Especialmente, en su capacidad para variar el destino de una vida orientada a seguir el ritmo de los días, en su capacidad de “[...] transformar la rutina de una existencia cotidiana en abismo de la pasión”⁶⁹⁹. Y si no un abismo de pasión, al menos es la capacidad de multiplicar las posibilidades de activar “[...] la inmovilidad que fermenta en

696 FP, p.21.

697 Ibid., p.22.

698 Ibid., p.24.

699 Ibid., p.25.

las multitudes que pueblan la tierra”⁷⁰⁰.

De ahí que adopte tanta importancia esta serie de operaciones que Rancière ve en el potencial que tienen las imágenes para abolir la usual distinción entre “[...] la abstracción descarnada de las palabras y la vitalidad de los cuerpos”⁷⁰¹. Operaciones como las de ligar y desligar; de articular y desarticular; de descomposición en una polvareda de micro-acontecimientos sensibles y de identificación con ese tejido sensible, en donde cada micro-acontecimiento es portador de un poder de vinculación, este es el poder igualitario que Rancière llama el poder de una respiración común.

Operaciones que son el ejercicio de una capacidad sensible que rechaza toda tendencia determinada. Una capacidad suspensiva que altera la distribución dada y vuelve a introducir los elementos en el movimiento de una metamorfosis. De ahí el marcado interés de Rancière por pensar los umbrales en que las configuraciones cambian y cómo se desgarran las cosas de su orden para generar una nueva disposición. Para Rancière una imagen nunca es *ex nihilo*, siempre emerge en un contexto y es ese contexto el que altera. Por ello, es en esa interrupción donde reside todo su potencial para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común.

En tercer lugar, otra implicancia directa de desvincular el análisis sobre las imágenes del marco de comprensión de la representación es la necesaria reconsideración de las nociones de ‘materia’ y ‘forma’, ya que la representación se articula bajo el entendido de que la forma organiza y se impone a la materia. Por tanto, desvincular el análisis de las imágenes de la representación –en tanto régimen de pensamiento– es hacer figura con la ruina de jerarquías que somete la materia a la forma, la sensibilidad a la inteligencia, la pasividad a la actividad.

La lógica representativa daba a la imagen el estatuto de complemento expresivo, la imagen estaba destinada a intensificar la potencia de la acción de la historia que una obra contaba. El cambio de estatuto de las relaciones entre pensamiento, arte, acción e imagen, es precisamente lo que marca el paso de un régimen representativo de la expresión a un régimen estético. Por

700 Ibid., p.27.

701 “La vie des images. Les images veulent-elles vraiment vivre?”.

ello, que Rancière insista en que en el régimen estético la imagen ya no es un complemento expresivo sino un elemento de construcción de otras cadenas narrativas, no tiene un reparto asignado ni un nombre propio al cual responder. Las imágenes más bien funcionan como operadores de perturbación del orden de propiedades y denominaciones.

En cuarto lugar, esta desvinculación también implica alejar la comprensión de las imágenes desde la retórica de la falta y de la sustitución de una presencia que no comparece; sino que es un desplazamiento de su comprensión hacia un complejo nudo de relaciones marcadas por las condiciones de su producción. De ahí que nosotros propusiésemos denominar ‘imagen trama’ a la concepción de imagen con la que Rancière trabaja. Cuando hablamos de imagen en el discurso de Rancière, no se trata nunca de un concepto unificado de imagen, es siempre un ensamble, un acoplamiento de distintos trazos que forman una trama. Para él la imagen es ante todo un trabajo; una puesta en relación, un proceso de articulación.

Por lo tanto, encontramos en las reflexiones de Rancière la posibilidad de un pensamiento que faculta una composición de lo sensible, que permite “[...] prolongar la precariedad de la imagen y su fuga en todos los sentidos”⁷⁰². En donde lo sensible no se restringe a lo sensorial como aquello que define una información, sino que es el lugar donde se determina una distribución de sentido, una agonística que es siempre un estado de fuerza⁷⁰³. Pensar las imágenes no en términos de unidades fijas sino como desplazamientos de escenas⁷⁰⁴, desplazamientos entre maneras de habitar el mundo sensible que abren a nuevas texturas de lo real, producidas por la transgresión de las fronteras entre las formas de vida. Lo real entendido como la cadena de percepciones y afectos que tejen esos mismos pensamientos y esas mismas voluntades.

Una dimensión performativa que no está orientada por una noción de acción que es dirigida por una voluntad fuerte que guía la sucesión de acciones como

702 ETPPGF, p.104.

703 Véase RANCIÈRE, Jacques (2009). “Politique de l’indétermination esthétique” en: AA.VV. *Jacques Rancière. Politique de l’esthétique*, sous la direction de: Jérôme Game et Aliocha Wald Lasowski. Paris: Éditions des archives contemporaines.

704 PI, p.77.

medios que se dirigen progresivamente hacia un fin. El régimen estético no es para Rancière un régimen simple de libre voluntad artística, sino “[...] un régimen donde este libre valor está siempre vinculado a algo como el peso del inconsciente, de lo pasivo, de lo involuntario”⁷⁰⁵. Por ello, no se trata de suprimir los trazos representativos por los trazos de una expresión material, sino que hay una agitación de la materia que se da en el seno de diversas circulaciones que no admiten una única identificación. La imagen altera un cuadro espacio-temporal e instala otro registro de apariencia y de lo visible.

No se trata de una sustitución ni un pensamiento antagonista del texto, como si la única manera de salir del régimen de la representación fuese proponiendo trazos anti-representativos⁷⁰⁶. Una singularidad puede ser una mutación en la mirada⁷⁰⁷, la historia de esos nombres que se desapropian. Rancière comparte la tesis de que afirmar la primacía de lo lingüístico es retirar a la imagen su consistencia sensible y reducir su sentido. Pero caer en el otro extremo es sustraer al pensamiento de la consistencia de lo imaginario que hace cuerpo⁷⁰⁸. De ahí que quiera distanciarse de la doble denuncia de la consistencia y de la inconsistencia de las imágenes que, para él, no deja de apoyarse en una visión platónica de separación del mundo sensible de las apariencias visibles y el mundo inteligible accesible solamente por el ejercicio dialéctico. Por ello, su interés no se centra en una recualificación positiva o negativa de las imágenes, ni tampoco en una reafirmación de su consistencia propia.

Como hemos visto, su pregunta es ¿no podemos pensar las imágenes de la sustracción del dilema de ser ilusión o virus proliferante? La imagen consistente es para Rancière precisamente esa que es cara y cruz para la mirada, que acoge y rechaza al mismo tiempo⁷⁰⁹. Es una tensión de contrarios, la imagen se construye articulando ambigüedades y uniendo estatus opuestos. Por ello, para Rancière, la construcción de la imagen es siempre una operación

705 ETPPGF, p.274.

706 RANCIÈRE, Jacques (2002). “Deleuze accomplit le destin de l’esthétique”, entretien avec David Rabouin, en ETPPGF, p.104.

707 “Politique de l’indétermination esthétique”, p.167.

708 “Les images veulent-elles vraiment vivre?”, p.249.

709 Ibid., p.260.

polémica, la operación que transforma una corporeidad en otra. Rancière dirá que dar a las imágenes su propia consistencia es justamente darles la consistencia de cuasi-cuerpos, esto es, que son más que ilusiones y menos que organismos vivos⁷¹⁰.

Para Rancière el análisis de las imágenes no se puede jugar ni en la teología de la anti-representación y la disipación de las sombras, ni en su reivindicación positiva como encarnación o cuerpo vivo. Para él, es necesario salir de ese dilema para pensar la naturaleza y las metamorfosis de estos cuasi-cuerpos que son las imágenes⁷¹¹. Cuasi-cuerpos que “[...] circulan sin padre legítimo que las acompañe a un destino autorizado”⁷¹². Estatuto intermedio en donde estos cuasi-cuerpos son operadores de transformación de corporalidades. Su estatuto es independiente y, a la vez, interdependiente. De ahí la insistencia de Rancière en una heterología que prolongue el orden hegemónico que cristaliza, mantiene y reproduce una aparición de lo sensible y, al mismo tiempo, interrumpe, abre y activa ese espacio fijado.

Por ello hemos puesto tanto énfasis en la necesidad de rearticular las premisas que se han presentado como fundantes y que han signado desde un único lugar el debate sobre las imágenes. El fin de la *mimesis* como criterio organizativo no implica para el arte una salida de la inteligibilidad y de lo discursivo; e, igualmente, nos hemos detenido en remarcar el nudo constante que propone Rancière entre las palabras y las formas⁷¹³. Hay en Rancière una insistente resistencia a afirmar una distinción radical entre imagen pura e imagen funcional, entre a-narratividad y narratividad; como también una resistencia a identificar la idea de imagen a la idea de visibilidad, ya que, para él, la imagen no es una exclusividad de lo visible, la imagen no va nunca sola. De ahí que ponga en el centro de su reflexión el agenciamiento de las imágenes y sus articulaciones, el entrelazamiento de trayectos que las traman –producto de una hibridación donde el filme, la fotografía, el poema, la caligrafía, el diseño mezclan su poder e intercambian su singularidad⁷¹⁴–, se trata más bien de

710 Ibid., p.261.

711 Ibid., p.262.

712 LM, p.18.

713 Véase PI, p.16.

714 Véase PI, p. 17; LSE, pp.132-133.

poner en escena una relación de lo decible con lo visible, una relación que juega al mismo tiempo sobre su analogía y su semejanza.

Pensar las imágenes desde esta textura —la de un dispositivo de apariencias—, es pensar las imágenes desde sus fracasos, sus fisuras, es dejarse afectar por la angustia que provoca la circulación de formas inéditas de experiencia. Y es esta indeterminación de la imagen la que comporta toda su potencia.

Bibliografía

AA.VV. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Fabián Chueca, Francisco López, Alfredo Brotons, tr., Madrid: Akal.

AA.VV. (2009). *Jacques Rancière. Politique de l'esthétique*, sous la direction de: Jérôme Game et Aliocha Wald Lasowski. Paris: Éditions des archives contemporaines.

AA.VV. (2013). *Politiques de l'image. Questions pour Jacques Rancière*, ed. A. Jdey. Bruxelles: La lettre volée.

AA.VV. (2013). *Rancière and Film*, ed. Paul Bowman. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

ADORNO, Theodor (1970). *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. [ed. castellano (2011). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*, Alfredo Brotons, tr., Madrid: Akal].

AGAMBEN, Giorgio (2008). *Signatura rerum*. Turín: Bollad Boringhieri. [ed. castellano (2010). *Signatura rerum, sobre el método*, Flavia Cosla y Mercedes Ruviluso, tr., Barcelona: Anagrama].

ALTHUSSER, Louis (1994). *Sur la philosophie*. Paris: Gallimard.

— (2002). *Para un materialismo aleatorio*, Pedro Fernández Liria, tr., Madrid: Arena Libros.

— [1982] (1994). “Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre”, *Écrits philosophiques et politiques*. François Matheron, ed., Paris: Stock/IMEC.

— [1982]. “Sur la pensée marxiste”, *Futur Antérieur*, número especial *Sur Althusser passages*. Paris: Harmattan, pp. 11-29.

— [1986] (1994). “Portrait du philosophe matérialiste”, *Écrits philosophiques et politiques*. Paris: Stock/IMEC.

ALLOA, Emmanuel (ed.) (2010). *Penser l'image*. Paris: Les presses du réel.

ARISTÓTELES (1974). *La Poética*. Madrid: Gredos.

ARNAUD, Alain; LYOTARD, Jean-François (1985). *Les Immatériaux: album: [publ. à l'occasion de l'exposition présentée par le Centre de création industrielle, du 28 mars au 15 juillet 1985, dans la Grande galerie du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou]*. Paris: Centre Georges Pompidou.

BADIOU, Alain (1998). *Petit manuel d'inesthétique*. Paris: Seuil. [ed. castellano (2009). *El pequeño manual de inestética*, G. Molina, L. Vogelfang, J.L. Caputo, M.G. Burello, tr., Buenos Aires: Prometeo].

- BALIBAR, Étienne (1997). *La crainte des masses*. Paris: Galilée.
- BARTHES, Roland (1973). “The Pleasure of the Text”, en SONTAG, Susan (ed) (1982). *A Barthes Reader*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- BASSAS, Javier (2012). “El cine en común. Rancière y el poder político de las imágenes”, en: RANCIÈRE, Jacques (2011). *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique. [ed. castellano (2012). *Las distancias del cine*, Javier Bassas Vila, tr., Pontevedra: Ellago Ediciones].
- (2013). “El poder político, militante, ‘de izquierdas’” Entrevista a Jacques Rancière, *Cinema Comparat/ive Cinema*, núm. 2, vol. 1, pp.9-17.
- BERARDI, Franco (2007). “Entrevista a Franco Berardi (Bifo). Comunicación, lenguajes e imaginario social”, María Cecilia Fernández, *Indymedia Argentina Centro de Medios Independientes*. (31 octubre del 2007 [citado el 06 de abril del 2013]). Disponible en: <http://argentina.indymedia.org/news/2007/10/560172.php>.
- BOISSIER, Jean-Louis (2005). “Préambule Séminaire –Immatériaux–”, ENSAD (30 mars 2005 [citado 15 de diciembre de 2014]). Disponible en : <http://www.ciren.org/ciren/conferences/300305/Preambule.pdf>
- BÜRGER, Peter (1974). *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. [ed. castellano (2000). *Teoría de la vanguardia*, Jorge García, tr., Barcelona: Península].
- CARROL, David (1987). “Aesthetic Antagonisms: Lyotard”, *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*. New York: Routledge.
- CHAPUT, Thierry (1985). “Les Immatériaux. Quand il s’agit d’autre chose... Entretien avec Thierry Chaput”, *CNAC Magazine*, núm. 27, pp. 18-19.
- CHAPUT, Thierry ; LYOTARD, Jean-François (1985). *Les Immatériaux [petite journal]*. Paris: éd. du Centre Pompidou.
- (1985). *Les Immatériaux : publié à l’occasion de la manifestation présentée par le Centre de création industrielle du 28 mars au 15 juillet 1985 dans la Grande galerie du Centre national d’art et de culture Georges Pompidou / [commissariat de l’exposition Jean-François Lyotard, Thierry Chaput ; préfaces de Jean Mabeu et François Burkhardt ; entretien entre Alain Arnaud et Jean-François Lyotard]; Centre de création industrielle, 2 vol.* Paris: Centre Georges Pompidou.
- (1985). *CCI Les Immatériaux [photographies]*. Paris: Documentation du MNAM-CCI.
- (1985). *CCI Les Immatériaux [enregistrement sonore]*. Paris: France culture, émission #Les nuits magnétiques#, 25 mars.
- CHAUVIN, Jean-Sébastien (2008). “Entretien avec Pedro Costa”, *En avant, Jeunesse*, (13 de febrero de 2008 [citado el 01 octubre del 2015]). Disponible en:

<http://www.enavantjeunesse-lefilm.net>.

CHEVRIER, Jean-François (2005). *L'action restreinte: L'art moderne selon Mallarmé*. Musée des Beaux-Arts de Nantes: Editions-hazan.

DAVID, Oliver (2010). *Jacques Rancière*. Cambridge: Polity Press.

— (2013). *Rancière Now. Current perspectives on Jacques Rancière*. Cambridge: Polity Press.

DELEUZE, Gilles (1986). *Foucault*. Paris: Les Editions de Minuit. [ed. castellano (2010). *Foucault*, José Vázquez Pérez, tr., Barcelona: Paidós].

— (1987). *¿Qué es el acto de creación?* Conferencia dada en la cátedra de los martes de la Fundación FEMIS.

DÉOTTE, Jean-Louis (2000). *L'Époque de la disparition. Politique et esthétique*, ouvrage collectif coédité avec Alain Brossat. Paris: Coll. Esthétiques. [ed. castellano (2000). "El arte en la época de la desaparición", RICHARD, Nelly (ed.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio].

— (2004). *L'Époque des appareils*. Paris: Éditions Lignes-Manifestes. [ed. castellano (2013). *La época de los aparatos*, Antonio Oviedo, tr., Buenos Aires: Ediciones Adriana Hidalgo].

— (2007). *Qu'est-ce qu'un appareil ? Walter Benjamin, Jean-François Lyotard, Rancière*. Paris: L'Harmattan. [ed. castellano (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Francisca Salas Aguayo, tr., Santiago: Ediciones Metales Pesados].

(— 2008). *Le Milieu des appareils*. Actes du colloque de la MSH Paris Nord 2006. Sous la direction de J.L. Déotte, avec des articles de J. Rancière, S.Krämer, E. Méchoulan, J.H. Barthélémy, etc., Paris: Coll. Esthétiques.

DEPARDON Raymond [2004] (2012). *Imágenes políticas*, Javier Bassas Vila, tr., Madrid: Ediciones Casus Belli.

DERANTY, Jean-Philippe (2010). *Jacques Rancière. Key Concepts*. Durham: Acumen.

DERRIDA, Jacques (1967). *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit. [ed. castellano (1998). *De la gramatología*, O. Del Barco y C. Ceretti, tr., México: Siglo].

— (1967). "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation" en *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil. [ed. castellano (1989). "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", *La escritura y la diferencia*, P. Peñalver, tr., Barcelona: Anthropos].

— (1967). “Le supplément d’origine”, *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris: PUF. [ed. castellano (1985). “El suplemento del origen”, *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*, P. Peñalver, tr., Barcelona: Anthropos].

— [1978] (1997). “Le retrait de la métaphore” en *Psyché (Tome I): Invention de l’autre*. Paris: Galilée. [ed. castellano (1989). “La retirada de la metáfora” en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*, P. Peñalver, tr., Barcelona: Paidós].

— [1980] (1997). “Envoi” en *Psyché (Tome I): Invention de l’autre*. Paris: Galilée. [ed. castellano (1989). “Envío” en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*, P. Peñalver, tr., Barcelona: Paidós].

— (1982). “Sending: On Representation”, *Social Research*, núm. 49, pp. 294-326.

— (1993). *Khôra*. Paris: Galilée. [ed. castellano (1995). *Khôra*, Diego Tatián, tr., Córdoba: Alción Editora].

— (2001). “El cine y sus fantasmas”, entrevista realizada por Antoine de Baecque y Thierry Jousse. Fernando La Valle, tr., *Cahiers du cinéma*, núm. 556.

— (1998). “Jean-François Lyotard 10 de agosto de 1924 – 21 de abril de 1998. Amistad incombustible”, *Liberation*, Manuel Arranz, tr., Edición digital de Derrida en castellano.

DESCHAMPS, François (1985). “Les Immatériaux” du sanscrit, «mât», *CNAC Magazine*, núm. 25, pp.27-29.

DIDI- HUBERMAN, Georges (2010). *Ante la imagen*, Françoise Mallier, tr., Murcia: Cendeac.

DURÁN, Cristóbal (2011). “Un materialismo por inventar”, *Actuel Marx/ Intervenciones*, núm. 10, pp. 243-248.

ELKINS, James (1999). *The domain of images*. Ítaca: Cornell University Press.

— (1999). “Logic and images in art history”, *Perspectives on Science*, núm. 7, pp.151-180.

— (1999). *What Painting Is. How to Think about Oil Painting, Using the Language of Alchemy*. New York and London: Routledge.

— (2010). “Un seminario sobre teoría de la imagen”, *Revista Estudios Visuales*, núm. 7, pp.131-173.

ESTOP, Juan Domingo (2014). “Um corte sempre adiado (rupturas e continuidades entre Jacques Rancière e Louis Althusser)”, *A trabe de ouro: publicación galega de pensamento crítico*, núm. 97, pp. 23-38.

FOSTER, Hal (ed.) (1998). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Nueva York: The New Press.

FOUCAULT, Michel (1966). *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard. [ed. castellano (2010). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Elsa Cecilia Frost, tr., Madrid: Siglo XXI].

— (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard. [ed. castellano (1979). *La arqueología del saber*, Aurelio Garzón, tr., México: Siglo XXI].

— (1973). *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Fata Morgane. [ed. castellano (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Francisco Monge, tr., Barcelona: Anagrama].

— (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard. [ed. castellano (2009). *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión*, Aurelio Garzón, tr., México: Siglo XXI].

— (1994). *Dits et écrits, (1954-1988)*, tome II: 1976-1988, Édition publiée sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris: Gallimard.

— [1994] (2014). *La inquietud por la verdad, escritos sobre la sexualidad y el sujeto*, Horacio Pons, tr., Buenos Aires: Siglo XXI.

GARCIA VARAS, Ana (ed.) (2011). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

GALENDE, Federico (2012). *Rancière: una introducción*. Buenos Aires: Quadrata.

GOLDZYCHER, Alejandro (2012). “Imágenes Paganas”, *CLA* (Centro de Investigaciones Artísticas), núm. 2. pp.42-43; 322-329.

GONZÁLEZ, Javier (2013). *Jacques Rancière. Estética y Política*. Madrid: Eutelequia.

GUÉNON, Solange (2001). “Cinematographic Image, Democracy, and the “Splendor of the insignificant” Interview with Jacques Rancière, *The Journal of 20th Century Contemporary French Studies*, vol. 4, pp. 249-258.

HABIB, André (2008). “Aux bords du cinéma. Nul mieux que Rancière”, *Spirale*, núm. 220, pp.27-28.

HALLWARD, Peter (2006). “Staging Equality. On Rancière’s Theatrocracy”, *New Left Review*, núm. 37, pp. 106-129.

HEIDEGGER, Martin [1938] (1979). “La época de la imagen del mundo”, *Sendas Perdidas*, José Rovira Armengol, tr., Buenos Aires: Losada.

HEGEL, G.W. Friedrich [1835] (2008). *Estética*, Hermenegildo Giner de los Ríos, tr., Buenos Aires: Losada.

HUISMAN, Denis (ed.) (1984). *Dictionnaire des philosophes*. Paris: P.U.F.

HUDEK’S, Antony (2009). “From Over- to Sub-Exposure: The Anamnesis of *Les Immatériaux*”, *Tate Papers*, núm.12, (01 de octubre del 2009 [citado 04 enero del 2015]). Disponible en: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/over-sub-exposure-anamnesis-les-immateriaux>

INZERILLO, Andrea (2010). *Pensare le immagini. Il cinema nella filosofia francese contemporanea*. Tesis Doctoral de Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento de Filosofia, Università della Calabria.

JAY, Martin [1993] (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Francisco López Martín, tr., Barcelona: Akal.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc (1991). *Le mythe nazi*. Pertuis: Edts. De l’Aube. [ed. castellano (2002). *El mito Nazi*, Juan Carlos Moreno Romo, tr., Barcelona: Anthropos].

LENAIN, Thierry (ed.) (1997). *L’image: Deleuze, Foucault, Lyotard*. Paris: J. Vrin.

LEVEN, Bram (2009). “Heteroreductives—Rancière’s disagreement with ontology”, *Parallax*, núm. 3, vol.15, pp.50-62.

LÉVÊQUE, Jean-Claude (2005). “Estética y política en Jacques Rancière”, *Escritura e imagen*, núm. 1, pp.179-197.

LYOTARD, Jean-François [1949] (1954). *La Phénoménologie*. Paris: Presses Universitaires de France. [ed. castellano (1989). *La fenomenología*, Aída Aisenson de Kogan, tr., Barcelona: Paidós].

— [1964] (2012). *Pourquoi philosopher?* Paris: PUF [ed. castellano (1989). *Por qué filosofar*, Godofredo González, tr., Barcelona: Paidós]

— (1971). *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck. [ed. castellano (1979). *Discurso, Figura*, Josep Elías y Carlota Hesse, tr., Barcelona: Gustavo Gili].

— (1974). “Adorno as the devil”, *Telos*, núm. 19, pp. 127-137.

— (1977). *Les transformateurs Duchamp*. Paris: Galilée.

— (1979). *La Condition Postmoderne: Rapport Sur Le Savoir*. Paris: De Minuit [ed. castellano (2000). *La condición postmoderna. Informe sobre el*

saber, Mariano Antolín Rato, tr., Madrid: Cátedra].

— (1983). *Le Différend*. Paris: Minuit [ed. castellano (1988). *La Diferencia*, Alberto L. Bixio, tr., Barcelona: Gedisa].

— (1984). “Interview Jean-François Lyotard”, *Diacritics*, núm.14, vol. 3, pp. 16-21.

— (1985). “Immatériaux (Les), un entretien avec Jean-François Lyotard”, *CNAC Magazine*, núm.26, pp.13-16.

— (1985). “Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard” realizada por Bernard Blistène, *Flash Art*, núm.121, pp. 32-39.

— (1986). *L'enthousiasme*. Paris: Galilée [ed. castellano (2009). *El Entusiasmo: crítica kantiana de la historia*, Alberto L. Bixio, tr., Barcelona: Gedisa].

— (1988). *Peregrinations. Law, form, event*. New York: Columbia University Press. [ed. castellano (1992). *Peregrinaciones. Ley, forma, acontecimientos*, María Coy, tr., Madrid: Cátedra].

— (1988). *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée [ed. castellano (1998). *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Horacio Pons, tr., Buenos Aires: Manantial].

— (1993). *Moralités Postmodernes*. Paris: Galilée [ed. castellano (1996). *Moralidades postmodernas*, Agustín Izquierdo, tr., Madrid: Tecnos].

LYOTARD, Jean-François ; PÉLISSIER, Alain (1985). “Repères contemporains: Les Immatériaux”, *Techniques et Architecture*, núm. 359, pp. 134-141.

MALABOU, Catherine (1996). *L'avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*. Paris: Librairie Philosophique. [ed. castellano (2013). *El porvenir de Hegel: plasticidad, temporalidad, dialéctica*, Cristóbal Durán, tr., Lanús: Ediciones Palinodia; Ediciones la Cebra].

— (2005). *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*. Paris: Éditions Léo Scheer. [ed. castellano (2008). *La plasticidad en el atardecer de la escritura, Dialéctica, destrucción, deconstrucción*, Javier Bassas Vila y Joana Masó, tr., Castellón: Ellago Ediciones].

— (2005). “La plasticité en souffrance”, *Société et Représentations*, núm. 20, pp.31-39.

— (2010). “Dialéctica, deconstrucción, plasticidad” entrevista a Catherine Malabou realizada por Cristóbal Durán, *Papel Maquina: revista de cultura*, Santiago de Chile: Palinodia.

— (2010). *La plasticidad en espera*, Cristóbal Durán y Manuela Valdivia, tr., Santiago de Chile: Palinodia.

MARIN, Louis (1993). *Des pouvoirs de l'image*. Paris: Le Seuil.

— (1994). *De la représentation*. Paris: Le Seuil/ Gallimard.

MARX, Karl [1857] (2007). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse)*, José Aricó, Miguel Murmis, Pedro Scarón, tr., Madrid: Siglo XXI.

MASÓ, Joana (2012). “Catherine Malabou: la plasticidad –o cómo cambiar de accidente y alteridad”, en *Filosofías postmetafísicas. 20 años de filosofía francesa contemporánea*. Laura Llevadot y Jordi Riba (coords.). Barcelona: Editorial UOC.

McDOWEL, Tara (2014). “Review “Les Immatériaux: a conversation with J.F Lyotard and Beranrd Blisténe”, *Art-Agenda*, (27 de mayo del 2014 [citado 20 diciembre del 2014]). Disponible en: www.art-agenda.com/reviews.

MEY, Adeena (2013). “Rancière as Foucauldian? On the Distribution of the Sensible and New Forms of Subjectivities”, en AAVV, (2013). *Foucault, Biopolitics, And Governmentality*, Edited by Jakob Nilsson & Sven-Olov Wallenstein, Södertörn philosophical Studies 14.

MENKE, Christoph (1991). *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. [ed. castellano (1997). *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Ricardo Sánchez, tr., Madrid: La Balsa de la Medusa].

— (2005). *Die Gegenwart der Tragödie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. [ed. castellano (2008). *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*, Remei Capdevila, tr., Madrid: La Balsa de la Medusa].

— (2011). *Estética y Negatividad*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, Universidad Autónoma Metropolitana.

MITCHELL, W.J. Thomas (1986). *Iconology: image, text, ideology*. London: The University of Chicago Press.

— (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.

— (2003). “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual”, *Revista Estudios Visuales*, núm. 1, pp.17-40.

MONTIEL, Mauricio (2010). “Pedro Costa: El cartero llama tres veces”, *Letras Libres* (01 octubre del 2010 [citado el 28 de septiembre 2015]). Disponible en: <http://www.letraslibres.com>.

MOXEY, Keith (2009). “Los estudios visuales y el giro icónico”, *Revista*

Estudios Visuales, 6, pp. 7-27.

NEYRAT, Cyril (2008). *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata*. Barcelona: Prodimag.

NIETZSCHE, Friedrich [1844-1900] (2000). *El nacimiento de la tragedia, o, Grecia y el pesimismo*; Andrés Sánchez Pascual, tr., Madrid: Alianza.

OLIVER, Davis (2010). "Film and film theory", *Jacques Rancière*. Cambridge: Polity Press.

— (2010). *Jacques Rancière*. Cambridge: Polity Press.

— (2011). "Re-visions: Remarks on the Love of Cinema: An Interview", *Journal of Visual Culture*, núm. 3, vol.10, pp. 294-304.

— (2013). *Rancière Now. Current Perspectives on Jacques Rancière*. Cambridge: Polity Press.

PARDO, José Luis (1990). "El pensamiento sin imagen", *Deleuze: violentar el pensamiento*. Madrid: Editorial Cincel.

PENAS, Miguel (2014). *Individuo, individuación, relación* [Tesis no publicada]. Universidad Autónoma de Barcelona; Université Toulouse-Jean Jaurès.

POLLOCK, Griselda (2004). "La cultura visual y sus descontentos: unirse al debate", *Revista Estudios Visuales*, núm. 2, pp.85-96.

RAJCHMAN, John (1985). "The Postmodern Museum", *Art in America*, núm.10, vol.73, pp. 110-117.

RANCIÈRE, Jacques [1974] (2012). *La leçon d'Althusser*. Paris: La Fabrique. [ed. castellano (2013). *La lección de Althusser*, Agustina Blanco, tr., Santiago de Chile: LOM].

— (1978). "La pensée d'ailleurs", *Critique*, núm. 369, pp. 242-245.

— (1981). *La nuit des prolétaires: Archives du rêve ouvrier*. Paris: Fayard. [ed. castellano (2010). *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*, Emilio Bernini y Enrique Biondini, tr., Buenos Aires: Tinta Limón].

— (1990). *Aux bords du politique*. Paris: Osiris; rééd. Paris: La Fabrique, 1998; rééd. Paris: Gallimard, coll. "Folio". [ed. castellano (2006). *Política, policía, democracia*, María Emilia Tijoux, tr., Santiago de Chile: LOM; (2007). *En los bordes de lo político*, Alejandro Madrid, tr., Buenos Aires: La Cebra].

— (1990). *Courts voyages au pays du peuple*. Paris: Editions Seuil. [ed. castellano (2007). *Breves viajes al país del pueblo*, Irene Agoff, tr., Buenos

Aires: Nueva Visión].

— (1995). *La mésentente. Politique et philosophie*. Paris: Galilée. [ed. castellano (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*, Horacio Pons, tr., Buenos Aires: Nueva Visión].

— (1996). *Mallarmé, la politique de la Sirène*. Paris: Hachette; rééd. coll. “Pluriel”, 2006. [ed. castellano (2015). *Mallarmé. La Política de la sirena*, Cristóbal Durán, Verónica González y Carolina Matamala, tr., Santiago de Chile: LOM].

— (1998). *La chair des mots: Politique de l'écriture*. Paris: Galilée.

— (1998). *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette; rééd. coll. “Pluriel”. [ed. castellano (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Cecilia González, tr., Buenos Aires: Eterna Cadencia].

— (1999). “Le bruit du peuple, l'image de l'art”, *Cahiers du Cinéma*, núm. 540, pp. 110-112.

— (1999). “La fiction de mémoire”, *Trafic*, núm. 29, pp.36-47.

— (2000). *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique. [ed. castellano (2009). *El reparto de lo sensible*, Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo, Francisco Undurraga, tr., Santiago de Chile: LOM].

— (2000). “Le cinéma dans “la fin de l'art”, *Cahiers du cinéma*, núm. 552, pp.50-51.

— (2001). *L'inconscient esthétique*. Paris: Galilée. [ed. castellano (2005). *El inconsciente estético*, Silvia Duluc, Silvia Costanzo, Laura Lambert, tr., Buenos Aires: del Estante].

— (2001). “La porte du paradis”, *Cahiers du cinéma*, núm. 554, pp.52-53.

— (2001). *La fable cinématographique*. Paris: Seuil. [ed. castellano (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Carlos Roche, tr., Barcelona: Paidós].

— (2002). “Le ressentiment anti-esthétique”, *Magazine littéraire*, núm.414, p.18.

— (2003). “Politics and aesthetics - An interview”, *Angelaki*, núm. 2, Vol. 8, pp. 191-211.

— (2003). *Le destin des images*. Paris: La Fabrique. [ed. castellano (2011). *El destino de las imágenes*, Pablo Bustinduy, tr., Pontevedra: Politopías].

- (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée. [ed. castellano (2012). *El malestar de la estética*, Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang, Marcelo G. Burello, tr., Madrid: Clave intelectual].
- (2004). “Les écarts du cinéma”, *Trafic*, núm. 50, pp. 159-166.
- (2005). “Le destin du cinéma comme art”, *Cahiers du cinéma*, núm. 598, pp.64-67.
- (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Macba/UAB.
- (2006). *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*, Actes du colloque de Cerisy. Paris: Horlieu.
- (2006). “La méthode de l'égalité”, *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*, éd. Laurence Cornu et Patrice Vermeren. Bourg en Bresse: Éditions Horlieu.
- (2006). “L'usage des distinctions”, *Failles*, núm. 2, pp. 6-20.
- (2007). “Le travail de l'image”, *Multitudes*, núm. 28, pp.195-210.
- (2007). “La lettre de Ventura”, *Trafic*, núm.61, pp.5-9.
- (2007). *Politique de la littérature*. Paris: Galilée. [ed. castellano (2011). *Políticas de la literatura*, Marcelo G. Burello; Lucía Vogelfang; J.L. Caputo, tr., Buenos Aires: Del Zorzal].
- (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique. [ed. castellano (2010). *El espectador emancipado*, Javier Bassas Vila, Joana Masó, tr., Pontevedra: Ellago Ediciones].
- (2008). “El teatro de las imágenes”, AA.VV, *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: editorial Metales Pesados.
- (2009). *Et tant pis pour les gens fatigués*. Paris: Amsterdam. [ed. castellano (2011). Antología parcial en *El tiempo de la igualdad: Diálogos sobre política y estética*, Javier Bassas Vila, tr., Barcelona: Herder].
- (2009). “Politique de l'indétermination esthétique”, AA.VV. *Jacques Rancière. Politique de l'esthétique*, sous la direction de: Jérôme Game et Aliocha Wald Lasowski. Paris: Éditions des archives contemporaines.
- (2009). *Moments politiques. Interventions 1977-2009*. Montréal: Lux Éditeur. [ed. castellano (2011). *Momentos políticos*, Gabriela Villalba, tr., Madrid: Clave Intelectual].
- (2009). “La democracia es el poder de cualquiera”, *Salonkritik*, (01 septiembre del 2009 [citado el 06 de abril del 2012]). Disponible

- en: http://salonkritik.net/09-10/2009/09/jacques_ranciere_la_democracia.php.
- (2010). “Política de Pedro Costa”, *Cem mil cigarros. Os Filmes de Pedro Costa*, Cabo, Ricardo Matos (ed.), Lisboa: Orfeu Negro.
- (2010). “Interview with Jacques Rancière”, JJ. Charles Worth, *Art Review*, núm. 40. pp. 72-75.
- (2010). “Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales”, *Revista Estudios Visuales*, núm.7, pp. 82-90.
- (2010). “La vie des images. Les images veulent-elles vraiment vivre?”, ALLOA, Emmanuel (ed.). *Penser l'image*. Paris: Les presses du réel.
- (2011). *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée. [ed. castellano (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Horacio Pons tr., Buenos Aires: Manantial].
- (2011). *Béla Tarr, le temps d'après*. Paris: Capricci Sarl. [ed. castellano (2013). *Béla Tarr, el tiempo del después*, Mariel Manrique, Hernán Marturet tr., Santander: Shangrila].
- (2011). *Les écarts du cinéma*. Paris: La Fabrique. [ed. castellano (2012). *Las distancias del cine*, Javier Bassas Vila, tr., Pontevedra: Ellago Ediciones].
- (2011). *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée. [ed. castellano (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Horacio Pons tr., Buenos Aires: Manantial].
- (2012). *La méthode de l'égalité*, entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan, Montrouge cedex: Bayard. [ed. castellano (2014). *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*, Pablo Betesh, tr., Buenos Aires: Nueva Visión].
- (2012). “El arte de la distancia” en DEPARDON Raymond [2004] (2012). *Imágenes políticas*, Javier Bassas Vila, tr., Madrid: Ediciones Casus Belli.
- (2013). *Figures de l'histoire*. Paris: Presses Universitaires de France. [ed. castellano (2013). *Figuras de la historia*, Cecilia González tr., Buenos Aires: Eterna Cadencia].
- (2014). *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. Paris: La Fabrique.
- (2014). *A política da ficção*. Lisboa: Ymago ensaios breves.
- (2015). “Les incertitudes de la dialectique”, *Trafic*, núm. 93, pp.94-101.

- (2015). “Cavalo Dinheiro de Pedro Costa”, *Trafic*, núm. 95, pp.34-38.
- RIFKIN, Adrian (2009). “JR cinéphile, or the philosopher who loved things”, *Parallax*, núm. 3, vol.15, pp. 81-87.
- RUBY, Christian (2009). *L'interruption. Jacques Rancière et la politique*. Paris: La Fabrique. [ed. castellano (2011). *Rancière y lo político*, Matthew Gajdowski, tr., Buenos Aires: Prometeo].
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2000). *Adieu à l'esthétique*. Paris: PUF. [ed. castellano (2005). *Adiós a la estética*, Javier Hernández, tr., Madrid: Antonio Machado].
- SCHEFER, Oliver (1999). “Qu'est-ce que le figural? ”, *Critique*, núm. 630, pp. 912-925.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi (2000). “Architecture des Immatériaux ”, *Collectif Architecture instantanée. Nouvelles acquisitions*. Paris: Editions du Centre Pompidou.
- SONTAG, Susan (ed.) (1982). *A Barthes Reader*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- TANKE, Joseph (2011). *Jacques Rancière: An Introduction, Philosophy, Politics, Aesthetics*. London: Bloomsbury.
- TOSCANO, Alberto (2005). “Notas sobre Rancière y *Le partage du sensible*”, *Eidos*, núm. 3. pp. 171-173.
- VIEGUER, Marcelo (2012). “El plano secuencia. Pedro Costa y la trilogía de Fontainhas”, *La Trama de la Comunicación*, vol. 16, UNR Editora, pp. 285-298.
- VILAR, Gerard (2010). *Desartización. Parajodas del arte sin fin*. Universidad de Salamanca: Salamanca.
- (2012). “J. Rancière: la metódica de la igualdad”, LLEVADOT, Laura y RIBA, Jordi. (eds.). *Filosofías postmetafísicas. 20 años de filosofía francesa contemporánea*. Barcelona: UOC.
- VILLARMEA, Iván (2014). “El hallazgo de una nueva ficción documental. La Trilogía de Fontainhas de Pedro Costa”, en MUÑOZ, Horacio y VILLARMEA, Iván (eds.), *Jugar con la memoria. El cine portugués en el siglo XXI*. Santander: Shangrila.
- VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio (2013). “El Procedimiento-Rancière”, *Política Común*, vol. 4, University of Michigan Library Repository.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2003). *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*. Madrid: Ediciones Catédra Universitat de València.

Bibliografía Referencial

AGAMBEN, Giorgio (2005). *La profanación*, Edgardo Dobry, tr., Barcelona: Anagrama.

— (2008). *La potencia del pensamiento*, Flavia Costa y Edgardo Castro, tr., Barcelona: Anagrama.

AUGE, Marc; DIDI-HUBERMAN Georges; ECO, Umberto (2011). *L'expérience des images*. Paris: INA.

BADIOU, Alain (2005). *Circunstancias*, Alejandrina Falcón, tr., Buenos Aires: Libros del Zorzal.

— (2005). *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*, María del Carmen Rodríguez, tr., Buenos Aires: Manantial.

BARTHES, Roland (2009). *La cámara lúcida*, Joaquim Sala-Sanahuja, tr., Barcelona: Paidós.

— (2009). *Lo obvio y lo obtuso*, C. Fernández Medrano, tr., Barcelona: Paidós.

BAUDRILLARD, Jean (1997). *El Crimen Perfecto*, Joaquín Jordá, tr., Barcelona: Editorial Anagrama.

— (2002). *Cultura y simulacro*, Antoni Vicens, Pedro Rovira, tr., Barcelona: Editorial Kairós.

— (2002). *La ilusión vital*, Alberto Jiménez Rioja, tr., Buenos Aires: Editores Siglo XXI.

BAZIN, André (1989). *¿Qué es el cine?*, José Luis López Muñoz, tr., Madrid: Rialp.

BELTING, Hans (2007). *Antropología de la imagen*, Gonzalo María Vélez Espinosa, tr., Buenos Aires: Editorial Katz.

BELLMER, Hans (2010). *Anatomía de la imagen*, Elisenda Julibert, tr., Barcelona: La Central.

BELLOUR, Raymond (1990). *L'entre-images: photo, cinéma, vidéo*. Paris: La Différence.

BENJAMIN, Walter (2004). *Sobre la fotografía*, José Muñoz Millanes, tr., Valencia: Pre-textos.

— (2009). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Pablo Oyarzún, tr., Santiago de Chile: Instituto de Estudios Internacionales-LOM.

- [1931] (1989). *Breve historia de la fotografía, Discursos interrumpidos I*, Jesús Aguirre, tr., Madrid: Taurus.
- [1936] (2008). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Obras, I.2*, Madrid: Abada Editores.
- [1942] (1989). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos, Discursos interrumpidos I*, Jesús Aguirre, tr., Madrid: Taurus.
- [1972] (2011). *Imágenes que piensan*, Jorge Navarro Pérez, tr., Madrid: Abada Editores.
- BERGER, John (2001). *Mirar*, Pilar Vázquez Álvarez, tr., Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BONNEFOY, Yves (2007). *Lugares y destinos de la imagen*, Silvio Mattoni, tr., Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- BOURDIEU, Pierre (1997). *Sobre la televisión*, Thomas Kauf, tr., Barcelona: Editorial Anagrama.
- BREA, José Luis (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.
- CAPDEVILA, Ester. ed. (2009) *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
- DEBORD, Guy (1995). *La Sociedad del espectáculo*, José Luis Pardo, tr., Valencia: Pre-textos.
- DEBRAY, Régis (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Juan Ramón Hervás, tr., Barcelona: Editorial Paidós.
- (2001) *Introducción a la Mediología*, Núria Pujol i Valls, tr., Buenos Aires: Editorial Paidós.
- DELEUZE, Gilles [1969] (2009). *Lógica del sentido*, Miguel Morey, tr., Buenos Aires: Paidós.
- [1983] (2005). *La imagen movimiento: estudios sobre cine 1*, Irene Agoff, tr., Buenos Aires: Paidós.
- [1985] (2005). *La imagen tiempo: estudios sobre cine 2*, Irene Agoff, tr., Buenos Aires: Paidós.
- DÉOTTE, Jean-Louis (2011). “Le paradoxe des Immatériaux: entre répulsion

et fascination”, *Lyotard politique*, núm. 45, pp. 59-67.

DERANTY, Jean-Philippe (ed.) (2010). *Jacques Rancière. Key Concepts*. Durham: Acumen Publishing.

DIDI- HUBERMAN, Georges (2004). *Lo que vemos lo que nos mira*, Horacio Pons, tr., Buenos Aires: Ediciones Manantial.

—(2006). *Ante el tiempo*, Oscar Oviedo, tr., Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

—(2008). *El bailar de soledades*, Dolores Aguilera, tr., Valencia: Pre-textos.

—(2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Juan Calatrava, tr., Madrid: Abada Editores.

—(2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve S.A de C.V.

DIKOVITSKAYA, Margaret (2005). *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge (MA), London: The MIT Press.

ELKINS, James (2003). *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. New York, London: Routledge.

—(2010). “Un seminario sobre teoría de la imagen”, *Revista Estudios Visuales*, núm. 7, pp. 132-173.

FAROKI, Harum (2013). *Desconfiar de las imágenes*, Julia Giser, tr., Buenos Aires: La Caja Negra.

FERRARIS, Maurice (1999). *La imaginación*, Francisco Campillo García, tr., Madrid: Editorial Visor Dis.

FLUSSER, Vilém (2001). *Una filosofía de la fotografía*, Thomas Schilling, tr., Madrid: Síntesis.

—(2008). *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Annablume.

FONTCUBERTA, Joan (1997). *El beso de judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.

—(2010). *La cámara de Pándora. La Fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.

FOUCAULT, Michel (1993). *El pensamiento del afuera*, Manuel Arranz Lázaro, tr., Valencia: Pre-textos.

GAUTHIER, Guy (1986). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Dolores Jiménez Plaza, tr., Madrid: Editorial Cátedra.

GODARD, Jean-Louis (2007). *Historia(s) del cine*, Tola Pizarro y Adrián Cangi, tr., Buenos Aires: La Caja Negra.

—(2010). *Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, edición a cargo de Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas. Barcelona: Genèric.

GUASCH, Ana María (2003). “Los estudios visuales. Un estado de la cuestión”, *Revista Estudios Visuales*, núm.1, pp. 8-16.

HEIDEGGER, Martin [1938] (1958). *La época de la imagen del mundo*, Alberto Wagner de Reyna, tr., Santiago: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile.

LEE, Lisa; FOSTER, Hal (2013). *Critical Laboratory: The Writings of Thomas Hirschhorn*. Cambridge: The MIT Press.

MELOT, Michel (2010). *Breve historia de la imagen*, María Condor, tr., Madrid: Ediciones Siruela.

MIRZOEFF, Nicholas (2003). *Una introducción a la cultura visual*, Paula García Segura, tr., Barcelona: Editorial Paidós.

MITCHELL, W. J. T. (1994). *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago and London: University of Chicago Press.

—(2005). *What do pictures want?: the lives and loves of images*. Chicago and London: University of Chicago Press.

MOXEY, Keith (2003). “Nostalgia de lo real. La problemática situación de la historia del arte con los estudios visuales”, *Revista Estudios Visuales*, núm. 1, pp. 41-60.

NANCY, Jean-Luc (2007). *La mirada del retrato*, Irene Agoff, tr., Madrid: Amorrortu Editores.

—(2007). *La representación prohibida*, Margarita Martínez, tr., Madrid: Amorrortu Editores.

ROBERTS, John (2010). “Philosophy, Culture, Image: Rancière’s ‘Constructivism’”, *Philosophy of Photography*, núm.1, pp. 69–79.

USLENGHI, Alejandra (Comp.) (2010). *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editorial.

VIRILIO, Paul (1998). *La Máquina de la Visión*, Mariano Antolín Rato, tr., Madrid: Editorial Cátedra.

—(2001). *El procedimiento silencio*, Jorge Fondebrider, tr., Buenos Aires: Paidós.

Anexo bibliográfico: artículos de Jacques Rancière en revistas sobre cine

- RANCIÈRE, Jacques (1976). "L'image franternelle", *Cahiers du cinéma*, núm. 268-269.
- (1977). "Fleurs intempestives", *Cahiers du cinéma*, núm. 278.
- (1990). "Histoires d'école", *Cahiers du cinéma*, núm. 431-432.
- (1992). "Le lieu commun", *Cahiers du cinéma*, núm. 458.
- (1995). "Les mots de l'histoire du cinéma. Interview by Antoine de Baecque", *Cahiers du cinéma*, núm. 496.
- (1998). "La fiction difficile", *Cahiers du cinéma*, núm. 521.
- (1998). "Le mouvement suspendu", *Cahiers du cinéma*, núm. 523.
- (1998). "Eisenstein, un centenaire encombrant", *Cahiers du cinéma*, núm. 525.
- (1998). "Le cinéma de Marie", *Cahiers du cinéma*, núm. 527.
- (1998). "De la difficulté d'être un personnage de cinéma", *Cahiers du cinéma*, núm. 529.
- (1999). "Le cinéma comme la peinture", *Cahiers du cinéma*, núm. 531.
- (1999). "La sainte et l'héritière", *Cahiers du cinéma*, núm. 537.
- (1999). "Le bruit du peuple, l'image de l'art", *Cahiers du cinéma*, núm. 540.
- (2000). "Et le cinéma continue", *Cahiers du cinéma*, núm. 542.
- (2000). "Il est arrivé quelque chose au réel", *Cahiers du cinéma*, núm. 545.
- (2000). "Buñuel et le cinéma surréaliste", *Cahiers du cinéma*, núm. 548.
- (2000). "Histoires de visages", *Cahiers du cinéma*, núm. 550.
- (2000). "Le cinéma dans "la fin de l'art", *Cahiers du cinéma*, núm. 552.
- (2001). "La porte du paradis", *Cahiers du cinéma*, núm. 554.
- (2001). "Naruse ou le plan partagé", *Cahiers du cinéma*, núm. 556.
- (2001). "La politique des auteurs, ce qu'il en reste", *Cahiers du cinéma*, núm. 559.
- (2005). "Un cinéma des minorités?", *Cahiers du cinéma*, núm. 605.
- (2005). "Quand nous étions sur le shenandoa", *Cahiers du cinéma*, núm. 605.

- (2005). “Un cinéma des minorités?”, *Cahiers du cinéma*, núm. 605.
- (1992). “Poétique d’Anthony Mann”, *Trafic*, núm. 3.
- (1995). “L’enfant metteur en scène”, *Trafic*, núm. 16.
- (1996). “Le rouge de La Chinoise”, *Trafic*, núm. 18.
- (1997). “La constance de l’art”, *Trafic*, núm. 21.
- (1999). “La fiction de mémoire”, *Trafic*, núm. 29.
- (2001). “Celui qui vient après. Les antinomies de la pensée critique”, *Trafic*, núm. 37.
- (2002). “Arithmétiques du peuple”, *Trafic*, núm. 42.
- (2004). “Les écarts du cinéma”, *Trafic*, núm. 50.
- (2005). “Arts gratia artis”, *Trafic*, núm. 53.
- (2005). “Les pieds du héros”, *Trafic*, núm. 56.
- (2007). “La lettre de Ventura”, *Trafic*, núm. 61.
- (2008). “Charles Chaplin: la machine et son ombre”, *Trafic*, núm. 65.
- (2011). “Inland de Tariq Teguia”, *Trafic*, núm. 80.
- (2013). “Éclats de lumière”, *Trafic*, núm. 86.
- (2015). “Les incertitudes de la dialectique”, *Trafic*, núm. 93.
- (2015). “Cavalo Dinheiro de Pedro Costa”, *Trafic*, núm. 95.
- (2003). “La parole sensible”, *Cinéma*, núm. 5.
- (1990). “Le chute des corps”, *Cahiers du cinéma et la Cinématèque française*, núm. 5.
- (1998). “L’historicité du cinéma” en BAECQUE, Antoine; DELAGE, Christian. *De l’histoire au cinéma*. Bruxelles: Complexe.

