



La incompetencia de Derrida. Pistas de la *trace* derridiana a la *aisthesis* ranciereana

Xavier Bassas Vila¹

Recibido: 19 de julio de 2018 / Aceptado: 30 de julio de 2018

Resumen. El presente texto está quizá más presente que otros textos por la praxis de escritura que adopta, pero no es quizá un texto. Son pistas, ora rigurosas, ora provocativas o insolentes, sobre una incomodidad que he sentido cuando he leído, traducido, analizado, pensado la relación entre Derrida y el arte, el pensamiento de la *trace* y las artes. Estas pistas tienen un horizonte lejano, todavía por venir, y se articulan a partir de tres hipótesis: “Derrida es un *incompetente*”, “En Derrida, no hay relación entre arte y política”, “En arte, al pensamiento de Derrida le concierne el pensamiento de Rancière”.

Palabras clave: Derrida; arte; artes de lo visible; *trace*; incompetencia; Rancière.

[en] Derrida's Incompetence. From derridian *trace* to rancierean *aisthesis*

Abstract. The present text is perhaps more present than other texts because of the writing praxis that it assume, but perhaps it is not a text. They are clues, sometimes rigorous, sometimes provocative or insolent, about a discomfort I felt when I read, translated, analyzed, thought the relationship between Derrida and art, the thought of the trace and the arts. These clues have a distant horizon, yet to come, and are articulated by three hypotheses: “Derrida is incompetent”, “In Derrida, there is no relationship between art and politics”, “In art, Derrida's thinking is concerned by Rancière's thinking”.

Keywords: Derrida; art; arts of the visible; *trace*; incompetence; Rancière.

Sumario: 1. Introducción: Política y praxis de la escritura filosófica; 2. Primera hipótesis: “Derrida es un incompetente”; 3. Segunda hipótesis: “En Derrida, no hay relación entre arte y política”; 4. Tercera hipótesis: “En arte, al pensamiento de Derrida le concierne el pensamiento de Rancière”.

Cómo citar: Bassas Vila, X. (2018) “La incompetencia de Derrida. Pistas de la *trace* derridiana a la *aisthesis* ranciereana”, en *Escritura e Imagen* 14, 167-183.

¹ Facultad de Filología, dept. de Estudios franceses, Universidad de Barcelona (bassas@ub.edu). El autor agradece especialmente la amistosa paciencia y las escrupulosas revisiones de Juan Evaristo Valls Boix para la publicación del *presente* texto.

1. Introducción: Política y praxis de la escritura filosófica

Una primera afirmación política consistiría, sin duda, no en hablar sobre arte político, así de entrada, sino en empezar este texto sobre arte y política con un momento de extrañeza, con un doble momento de extrañeza, una extrañeza doble (primer “tic” –à suivre). De entrada, la extrañeza (la incomodidad, *je suis mal à l’aise*) que siente aquel que debería haber escrito este texto en catalán, que debería haberlo escrito en esa lengua minorizada (*que ES la suya ahora tanto más porque es minorizada*) en un momento del proceso político soberanista en Catalunya que, aunque acabe mal –¿y por qué debería acabar mal?–, es tanto más subversivo respecto a las agendas estatales de, como mínimo, Europa. El catalán sería entonces, en la variante dialectal que fuera, mi *idioma*, para decirlo a la manera de Jacques Derrida: una singularidad interruptiva. Una cuestión de justicia, más allá de todo derecho, de toda constitución. Así que, para una lectura justa, ajustada, ¿debería entonces pedir al lector/a que leyera este texto *como si* estuviera escrito en catalán? *Així: ... ¿Y cómo (no) hablar castellano hablando castellano?* Apelo al *como si*, pues, dispositivo de las condiciones de (im)posibilidad en Derrida. Pero extrañeza, en segundo lugar, por tener que hablar (ya sea en catalán o en castellano, o en cualquier otra lengua), por tener que escribir sobre el filósofo que más ha subvertido la comprensión y práctica del lenguaje en los últimos tiempos... ¿cómo hablar y escribir sobre Derrida ajustadamente, sin caer en el academicismo y sin “derridianizar”? ¿Y en qué consiste, de hecho, “derridianizar”? Es decir, ¿qué es un “tic” derridianizante en la escritura? Que el texto y las reflexiones que presento sirvan como un mero principio de respuesta, performativamente.

Lo que me sorprende una y otra vez, y no debemos cansarnos de repetirlo, es la poca importancia que se le ha dado, o mejor, la nula mención ni reflexión –en la mayoría de los artículos (y tanto menos en ese tipo de semitextos llamados *papers*) y en las conferencias de filosofía– sobre el uso y la práctica del lenguaje filosófico. Parece que hemos aprendido mucho sobre teoría del lenguaje con Adorno, entre muchos otros, y sobre todo con Derrida, pero seguimos utilizando el lenguaje académico en artículos y conferencias de una manera naturalizada y naturalizante (*lingua academica naturans et naturata*) que no es sino la mayor ofensa contra la filosofía, contra el pensamiento y la práctica de escritura de Derrida. Es indignante, como cualquier indignación política: mucha teoría sobre el lenguaje y nula emancipación mediante el lenguaje. ¿Es eso política? (...) Todos y todas las autoras (quizá menos las mujeres, intuición estadística a debate) componen los textos con un plan de presentación y desarrollos lógicos y progresivos, con una tonalidad supuestamente neutra, es decir, apoyada en coletillas académicas y en la tercera persona, con un ápice de entusiasmo a veces, y una única y sola voz. Entonces ¿para qué nos sirve la escritura derridiana, con toda su subversión, si luego resulta que no llevamos esta subversión a la práctica, cada uno y cada una a su manera?² ¿Para qué escribimos en este monográfico sobre arte y política: para conseguir puntos en el CV académico con textos de formato académicamente naturalizado? ¿Cómo NO hablar académicamente? Este gesto de autocrítica lingüística es más político que todo lo que se pueda “teorizar” sobre política en Adorno, Derrida o Rancière.

² Pregunta insistente de y para el Grup *Derridà* de Barcelona, del que formo parte, y para todos los egregios derridianos que siguen escribiendo *comme si de rien n’était*...

Mi texto en este monográfico, el contenido mismo, ya ha empezado. Estas observaciones “preliminares”, como se diría ordinaria y académicamente, no son pre-liminares. No son observaciones meta-filosóficas (ni estilísticas, por más que digan algunos³) que dejarían paso al contenido “filosófico” propiamente dicho. Hablar sobre el lenguaje, sobre el lenguaje filosófico; señalar el cómo del discurso es tan importante como aquello que se llama “el contenido” del propio discurso; el qué y el cómo de una reflexión son, de suyo, inseparables, dialécticamente inseparables. Y me atrevería a decir, arriesgándolo todo en una primera mano, que el cómo de la escritura es lo único político de cualquier texto. Derrida lo tenía claro: es todo una cuestión de tono, de efectos de verdad en los textos. *Faire la vérité*. Ahí reside la potencia política de Derrida, porque en cuanto al contenido de sus textos... quizá no llevan el arte en la sangre, *pour ainsi dire*, ni son políticos, sino otra cosa (*vide infra*).

Quizá para hablar sobre Derrida –el arte y la política– y con Derrida, sin academia ni derridianizando (volveré a ello en breve), lo más adecuado consistiría en lanzar tres hipótesis, seguramente atrevidas tanto en su expresión como en su contenido –atrevidas en su expresión por su contenido y en su contenido por su expresión, diríamos si quisiéramos “derridianizar” (segundo tic)–, hipótesis atrevidas, pues, provocativas, *si vous voulez*, pero no por ello menos defendibles, respecto a la relación entre el pensamiento de Derrida, el arte y la política. Que tras la exposición de estas hipótesis se haga imperativo establecer un debate (*toujours à venir*–tic) más en detalle sobre la relación entre la deconstrucción, el arte y la política, entre Derrida y Rancière, el otro pensador propuesto en el subtítulo, es lo que el mismo desarrollo de este texto pretende proponer.

2. Primera hipótesis: “Derrida es un *incompetente*”

La primera hipótesis que querría proponer a debate, o a discusión si las cosas se ponen feas (esto no es un texto sino un espacio de pensamiento abierto y, así pues, de justicia), es la siguiente: “Derrida es un *incompetente*” (“*incompetente*” en cursiva). Derrida es, en efecto, un *incompetente* respecto a la relación entre arte y política y yo, por mi parte –que nadie se rasgue las vestiduras–, yo sería como mínimo triplemente incompetente (seguramente sin cursiva). Pero, con un tono irónico, diría que no hemos venido aquí para hablar de mí, así que, si no se me piden explicaciones, me centraré más bien en la *incompetencia* derridiana. Y, de hecho, la *incompetencia* de Derrida se explica por, como mínimo, tres razones que intentaré señalar esquemática pero claramente:

1. La primera razón de su *incompetencia* es “disciplinaria” o “académica”, por decirlo así: Derrida no estudió la carrera de Bellas Artes, ni Historia del Arte, ni Ciencias políticas en la Universidad. Estas son las disciplinas reconocidas que otorgan la “competencia” académica para hablar sobre arte o sobre política (dicho sea de paso, yo tampoco he estudiado estas carreras y, por ello, soy igual o sin duda más incompetente que Derrida a este respecto... y aquí, me pregunto, ¿cuántos de nosotros hemos estudiado Historia del Arte, Bellas Artes o Ciencias políticas para hablar disciplinadamente de “arte y

³ Pregúntese al fundador de la SEFE y profesor de la UNED, Javier San Martín.

política”?). Pero, de nuevo irónicamente, no hemos venido aquí a hablar sobre nosotros ni para valorar nuestra (in)competencia. Derrida es entonces, en este específico sentido, incompetente disciplinariamente para hablar sobre arte y política. Sin embargo, por la naturaleza de su pensamiento, siempre en los márgenes de la academia, ello no constituye una *incompetencia* reprochable, aunque tampoco se debe menospreciar su (in)competencia disciplinaria. Dejémoslo así, en una tensión: “No es importante, pero...”.

2. La segunda razón de su *incompetencia* prolonga esta primera perspectiva, y la restringe cronológicamente. Es indudable el interés que tiene reflexionar en 2017 sobre los 50 años de la publicación de *La voz y el fenómeno*, *De la gramatología* y *La escritura y la diferencia*, y sobre su herencia (in)fiel –tic. Ahora bien, se podría decir que quizá resulta menos pertinente abordar esas tres obras de 1967 a partir de una reflexión sobre arte y política. En esas tres obras, núcleo del pensamiento derridiano, encontramos reflexiones sobre filosofía del arte, sobre teoría estética, etc., pero no encontramos realmente un cara a cara entre deconstrucción, arte y política, y menos aún si restringimos la palabra “arte” a las artes visuales, dejando así de lado la literatura y el teatro como práctica de arte dramático. Pero, para “derridianizar” un poco, podríamos preguntarnos: ¿qué entendemos por “arte” hoy y aquí? ¿Hay más de un “arte”? Y si hay más de uno, *plus d’un art*, ¿cómo se diferencian unos de otros: es más “arte” la pintura que el videoarte, por ejemplo? ¿Sigue hoy teniendo sentido hablar de “arte”? (*vide infra*)

En resumen, a las tres obras publicadas en 1967 por Derrida no les compete directamente, para seguir con el léxico de la “competencia”⁴, la relación entre arte y política puesto que la cuestión del arte apenas aparece si no es bajo la forma de reflexiones sobre “literatura”, sobre la estética kantiana y sobre el teatro de Artaud, especialmente. En cambio, desde 1978 hasta su muerte en octubre de 2004, los textos sobre arte se multiplican: sobre fotografía, dibujo, pintura, cine, videoarte, etc., como lo demuestra la publicación en el mismo año 1978 de *La verdad en pintura* y el inicio del resto de textos recogidos en el volumen titulado *Artes de lo visible*. Lo que está por ver, por saber, es si la competencia de esos textos sobre arte a partir de 1978 es, realmente, *competencia*.

3. La tercera razón por la que Derrida sería, habrá sido (tic) *incompetente* en el marco de un cuestionamiento de la relación entre arte y política es un tanto más compleja y nos encamina hacia la segunda hipótesis. Si entendemos la palabra “filosofía” como una disciplina específica, “un modo de pensamiento” (*vide infra*), con muchas ramas pero bien delimitada en sus instituciones, su historia, sus formas y su contenido, podríamos decir que no puede haber una “filosofía del arte”, una “filosofía política” en Derrida por las razones que hemos expuesto: ni a su formación, ni a su perspectiva de pensamiento, ni a

⁴ Derridianizando, como solía hacer el mismo Derrida en sus textos, acudimos al DRAE para comprobar que el verbo «competere», curiosamente, solo se utiliza en formas impersonales (infinitivo, gerundio y participio), o en la tercera persona. Por su etimología, «competere» estaría formado por dos componentes latinos: el prefijo «cum» (junto, con, al lado de) y el verbo «petere» (dirigirse, buscar, pedir, atacar): que a algo no le compete algo significaría, etimológicamente, que no se dirige, que no busca o pide en la misma dirección, con o junto a él.

su bibliografía (de momento, de 1954 hasta el año 1967 que se conmemora aquí) le *compete* la relación entre arte y política. Ahora bien, como afirma el mismo Derrida, la filosofía no es el pensamiento, este no se agota en aquella y, por ello mismo, su filosofía y las artes, las artes y la política pueden mantener relaciones a otro nivel, por decirlo así, a (no) saber, el nivel del pensamiento. En el compendio *Artes de lo visible*, Derrida escribe:

El pensamiento no se agota con la filosofía. La filosofía es solo un modo de pensamiento y, precisamente en la medida en que este excede a la filosofía, puede interesarnos aquí. Esto supone que existen artes espaciales, prácticas, que exceden la filosofía, que resisten al logocentrismo filosófico y que no son simplemente naturales o, como algunos las llaman, animales. No son simplemente del orden de las necesidades inmediatas. En este punto me parece necesario decir que ahí existe pensamiento, algo que produce sentido sin pertenecer al orden del sentido, que excede el discurso filosófico y que cuestiona la filosofía misma, que potencialmente contiene un cuestionamiento de la filosofía, algo que va más allá de la filosofía.

Con esta cita y el desarrollo que le sigue en ese mismo texto, la relación entre la filosofía derridiana y el arte (también la política, como veremos) debe situarse en otro plano: el plano del pensamiento. El teórico, el intérprete, el filósofo, pero también el artista (incluido el arquitecto) *piensan*. El arte piensa según Derrida, también según Heidegger, y estos dos pensadores no son finalmente por ello tan diferentes (*vide infra*, de nuevo). El arte, no por vía de la filosofía sino por vía del pensamiento, no se somete a un predominio de la filosofía, sino que la cuestionaría; no se somete tampoco a una jerarquización de las artes en la que reinaría la poesía, como ahora sí proponía el mismo MH y no Derrida. Y por ahí, en ese plano indisciplinado, se podrían encontrar *competentemente* el pensamiento de Derrida y las artes que piensan.

Ahora bien, elevarnos, o mejor, desplazarnos (para evitar metáforas de altura demasiado metafísicas) al plano del pensamiento para hablar del arte no hace sino empeorar quizá la situación por lo que significa, según Derrida, la experiencia del pensamiento (im)propiamente dicha:

La experiencia del pensamiento es una experiencia sin carta y sin cartografía, una experiencia expuesta al acontecimiento en el sentido que he precisado antes, es decir, a la venida del otro, del/de lo radicalmente otro, del/de lo otro no-apropiable. Cuando nos las habemos con el/lo otro, ya se trate de un quién o de un qué, cuando nos las habemos con el/lo otro cuya prueba consiste en experimentar que el/lo otro es inapropiable, ahí hay experiencia: no puedo asimilarme al/a lo otro, no puedo hacer del/de lo otro una parte de mí mismo, no puedo capturar, tomar, aprehender, no hay anticipación. El otro es lo inanticipable. Estamos ante otro concepto de experiencia distinto del que está dominado por el ente en tanto que ente (ente quiere decir presente).⁵

⁵ Para estas dos últimas citas, véase Derrida, J., *Artes de lo visible*, Pontevedra, Ellago ediciones, 2012, pp. 39 y 69, respectivamente. En la edición francesa –nótese que es de publicación posterior a la edición castellana–, véase Derrida, J., *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, París, Éditions de La Différence, 2013, pp. 41 y 70, respectivamente.

Por aquí tenemos una vía más certera para entender la *incompetencia* del pensamiento derridiano frente al arte y la política. Los análisis y las reflexiones sobre arte en Derrida se sitúan, siguiendo la última cita, en el plano del “pensamiento” y no en el plano –digamos, disciplinado y disciplinario– de la filosofía. El pensamiento –como práctica “sin carta ni cartografía” que no necesita ser “competente” disciplinariamente y por oposición a la filosofía– es entonces la vía de acceso a la relación entre arte y Derrida. Pero entonces, nos compete insistir en la pregunta rectora, horizonte todavía lejano de este texto: ¿es el “pensamiento”, entendido como “experiencia expuesta al acontecimiento [como] venida del otro”, una vía legítima, el plano justo, el acceso ajustado para abordar el arte y su relación con la política?... La respuesta, para alivio de unos y decepción de otros, es negativa. Ello nos encamina a la segunda hipótesis que se enunciaría en estos términos: “En Derrida, no hay relación entre arte y política”.

3. Segunda hipótesis: “En Derrida, no hay relación entre arte y política”

El pensamiento de Derrida es el pensamiento de la *trace*, esto es, de la huella, de la traza. Ya presente en 1967 en *La voz y el fenómeno*, la *trace* resulta una de esas palabras –menos que un concepto, más que una palabra, digamos derridianizando de nuevo (quinto o sexto “tic”, consciente o inconsciente)– que se encadena junto a otras palabras más o menos sinónimas para caracterizar el pensamiento derridiano: digo *trace*, pero según el caso podríamos decir *différance*, *dissémination* o incluso, en ámbitos más específicos pero igual de encadenables, *trait*, *pharmakon*, *spectre*, simplemente *déconstruction*, etc.⁶ Unas y otras palabras forman una cadena de significantes que remiten siempre a un diferir y diferenciarse de la presencia, determinados en cada caso específicamente, pero donde el otro siempre asume un papel crucial. Es un pensamiento, siguiendo esta perspectiva, que no hace sino desarrollar un léxico específico a partir de un (no-)saber matricial, a *saber*: ese pensamiento de la *trace*, de la *différance*, del *trait*, de *l’écriture*, de la *deconstruction*, etc. En un texto incluido de nuevo en el volumen titulado *Artes de lo visible*, se matiza tanto más esa “traza hiperbólica”:

Ante esta situación histórica, historial, ante ese extraordinario pero incuestionable privilegio del presente vivo, de la palabra, de la proximidad, de la vida, etc., yo he

⁶ No sé si la cadena de palabras que suelen determinar el pensamiento derridiano podría figurar como una constelación, en el sentido de Adorno... ¿es la constelación, en el sentido de Adorno, una lógica de construcción filosófica más cercana al montaje que a la linealidad? ¿Podría entonces considerarse que todas las palabras que va utilizando Derrida para articular su pensamiento, palabras más o menos sinónimas y determinadas en cada caso para un contexto específico, son una «constelación»? En caso afirmativo, y forzando la comparación, ¿qué tipo de «imagen visible» daría esa constelación de palabras-conceptos derridianos? ¿Qué visibilidad para una constelación de palabras-conceptos derridianos que cuestiona la visibilidad? Supongo que tal constelación no crearía ninguna «figura», quizá sí «montaje»... Derrida escribe a este propósito: «Creo que no exagero cuando digo que, conscientemente, cuando escribo un texto, «proyecto» una especie de película. Tengo este proyecto y lo proyecto. Lo que me interesa en la escritura es menos el «contenido», como se diría, que la «forma»: la composición, el ritmo, el esbozo de una narratividad particular. Un desfile de fuerzas espectrales que producen ciertos efectos bastante comparables al desarrollo de una película. Esto viene acompañado de una palabra, que yo trabajo como separadamente, aunque pueda parecer paradójico. Es cine, de manera incontestable», Derrida, J., *Artes de lo visible*, op. cit., p. 342. Pero dejo esta cuestión para los lectores de los textos sobre Adorno.

intentado, por mi lado, en los textos que Maurizio Ferraris mencionaba esta mañana, cuestionar ese privilegio y proponer un concepto de huella o de texto que no pudiera ser delimitado como escritura alfabética, como escritura sobre la página, como escritura en un libro. La huella es la experiencia misma, ahí donde nada queda subsumido al presente vivo y donde cada presente vivo está estructurado como presente *al reenviar al otro o a otra cosa, como huella de algo otro, como ese reenvío*. Desde este punto de vista, no hay límite, todo es huella. Son propuestas que algunos han juzgado algo provocadoras. He dicho que todo es huella, que el mundo era huella, que la experiencia era huella, que ese gesto es huella, que la voz es una escritura, que la voz es un sistema de huellas, que no hay un afuera del texto y que no hay nada que desborde, de algún modo, desde el exterior, esta experiencia de la huella.⁷

Si estamos de acuerdo con esta caracterización del pensamiento derridiano, tal y como él mismo lo propone en este y otros textos, lo que sucede entonces es que nos encontramos con un problema que considero grave y que constituye uno de los horizontes, uno de los núcleos *–plus d'un noyau (tic)–* de este texto que aquí estoy presentando, representando, *enfin*, (re)presentando –lo siento, es un tic nervioso textual que no puedo controlar...– El problema, decía, *quería decir (vouloir vouloir dire dire)*, es que dudo que el pensamiento de la *trace* sea *competente* para abordar el arte, y especialmente las artes de lo visible, a *sa-ver (sa-voir le visible)*, dibujo, pintura, fotografía, cine o videoarte, y su relación con la política. Para apuntar simplemente algunas pistas, que debieran ser recorridas de ahora en adelante, resumiré en tres puntos el desarrollo de esta segunda hipótesis formulada, como ya he avanzado, en los términos siguientes: “En Derrida, no hay relación entre arte y política”.

1. La *trace*, la huella, la traza es un modo de producción de sentido que, como decía Derrida, se articula como remisión infinita a otro, al otro, sin presencia originaria. En el origen, dice también Derrida en *Memorias de ciego*, “en el origen, ruina” –siendo la ruina otra palabra de esa cadena de sinónimos del pensamiento derridiano. De hecho, y para lo que aquí querría compartir, para entender la *trace* nunca se insistirá lo suficiente en la necesaria comprensión de los inicios fenomenológicos de Derrida y, por tanto, en la necesidad de comprender su pensamiento a partir de una lectura de Husserl. Sin Husserl, la “*trace*” no existiría porque es Husserl quien le ofrece, el primero y fundamentalmente, la forma de un pensamiento que (supuestamente) reifica el origen como presencia ideal y que servirá de *sparring* a los golpes derridianos. Sin Husserl, pues, Derrida no existiría. *No arts without politics, no Derrida without Husserl*, deberíamos afirmar... Y esta relación intrínseca del pensamiento derridiano solo se puede afirmar de Husserl, quizá ni siquiera de Heidegger porque la introducción del pensamiento heideggeriano en Derrida podría situarse entre 1962-64⁸ y, por tanto, es posterior a la formación de la

⁷ *Ibid.*, p. 68; ed. fr., p. 69 (cursivas mías).

⁸ Datación provisional que propongo basándome en el hecho de que la noción de «metafísica» no tiene una connotación heideggeriana en la introducción a *El origen de la geometría*, escrita en 1961, mientras que el texto *Violencia y metafísica*, de 1963, y claramente su primer curso en la ENS en 1964-65, que versa sobre «Heidegger: la cuestión del Ser y de la historia», se despliegan a partir de una lectura explícita de la concepción heideggeriana de la metafísica. Que hayamos perdido algo de la potencia del pensamiento de Derrida con la introducción e influencia decisiva de Heidegger –y así lo creo– es tema para otro debate.

matriz (des)fundamentadora de su pensamiento que ya se había manifestado como mínimo en su tesina de 1954, *El problema de la génesis en la filosofía de Husserl*, así como en un artículo que luego recopila en *La escritura y la diferencia* (“Génesis y estructura” y la fenomenología”, escrito en 1959) y en su introducción de 1961 a la traducción de *El origen de la geometría*. Ahora bien, después de 1964, el interés por Heidegger introduce la diferencia ontológica, la historia de la filosofía como historia de la metafísica y, con ello, advertimos (anticipándonos a otros análisis) cierto gesto de pensamiento que complica la relación entre el pensamiento de Derrida, el arte y la política. Del joven Derrida basado en un pensamiento de la dialéctica infinita a un Derrida post-64 basado en la *différance*, lo que está en juego son varias cosas: seguro algo que se pierde y quizá algo que se gana. Pero lo que se pierde es, sin duda, una manera de pensar la relación con el arte que no adolece de eso que llamaremos el gesto general, generalizante y filosofizante que articula su pensamiento post-64, es decir, su pensamiento de la *trace*, de la *différance* cuya remisión al otro, bajo la forma sin forma del acontecimiento, perjudica el acceso al arte⁹.

2. Tras esta acotación histórico-bibliográfica que nos permite anticipar nuestro posicionamiento, vuelvo a la segunda hipótesis: “En Derrida, no hay relación entre arte y política”. La formulación de esta hipótesis recuerda claramente al “No hay relación sexual” de Lacan, e invito a los lacanianos a desarrollar la analogía... No obstante, por su contenido y mi propia investigación, esta segunda hipótesis se inspira más directamente en cierto análisis de Jean-Luc Marion sobre la diferencia ontológica en *Ser y tiempo* de Heidegger. En un análisis paciente y polémico, Marion afirma ahí que no hay diferencia ontológica como tal en *Ser y tiempo*, puesto que –para decirlo de manera ofensivamente breve– la relación entre ser y ente viene mediatizada, en 1927, por el *Dasein*. Tras análisis de una finura y erudición que no podríamos ni sabríamos reproducir, Marion demuestra que la diferencia ontológica se articula en *Ser y tiempo* a partir no de dos, sino de tres polos o elementos: ser, ente y *Dasein*. Y la diferencia ontológica como tal, entre Ser y ente, solo encontrará su formulación más tarde porque no hay relación (directa) entre Ser y ente, sino relación (mediada) por el *Dasein*, sujeto quasi-constituyente. Análogamente, y para el caso que nos ocupa, afirmo que la relación entre arte y política no es una relación en Derrida, puesto que uno y otra no se relacionan entre sí. Y ello porque, en los textos sobre arte de Derrida, vemos claramente cómo la relación entre arte y política se mediatiza a través de la *trace*, de la huella, de la *différance*, o de lo que en ese caso haga la función de “diferencia y diferimiento”. Arte y política remiten a la *trace* (especie de hiperónimo),

⁹ Para la relación entre Derrida, Derrida-antes-de-Derrida y la fenomenología, véase mi epílogo a la ed. castellana de *El problema de la génesis en la filosofía de Husserl*, Salamanca, Sigueme, 2014; y otros artículos en esa misma línea, reelaboraciones con matices de ese mismo epílogo: Bassas Vila, J., «Derrida avant Derrida. L'écriture dialectique: entre la métaphysique et la différence», *Giornale di Metafisica*, 2 (2014), pp. 314-331; y Bassas Vila, J., «Derrida avant Derrida. Trois écritures dans *Le Problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*», *Rue Descartes*, 89-90 (2016/2-3), pp. 80-94 (núm. monográfico *Penser avec Derrida où qu'il soit*, disponible en <http://www.ruedescartes.org/articles/2016-2-Derrida-i-avant-i-Derrida-trois-ecritures-dans-i-le-probleme-de-la-genese-dans-la-philosophie-de-husserl-i/1/>).

sin relacionarse el uno con el otro. En efecto, y como un efecto teatral, la relación entre arte y política es, en el pensamiento de la deconstrucción, un trío, un *menage à trois* donde quien lleva los pantalones o la voz cantante o la inscripción dominante, o como quiera llamársele, es el tercer elemento, la *trace*, la huella, el *trait*, la *différance*, etc. que se relaciona con ambos, dándoles su sentido, sin que ambos, empero, se relacionen entre ellos. “*Tout est trace*” (todo es huella), escribía Derrida en nuestra última cita. De modo que también la relación entre arte y política es un *affaire de trace*, de huella. Así, no habría relación entre arte y política en el pensamiento de Jacques Derrida porque uno y otro solo se comunican mediante huellas, siguiendo la huella, para decirlo como en un thriller: “*La trace que donc je suis*” podría ser el título de una película con el arte y la política de protagonistas.

Esta problemática configuración entre *trace*, arte y política tiene lugar en tal modo y en tales términos porque la diferencia ontológica abre en los textos de Derrida post-64 una brecha entre, por una parte, un modo general de producción de sentido (derivado directamente de su confrontación con Husserl, pero mediada fatalmente, como decíamos, por la influencia del mismo Heidegger) y, por otra, el sentido del arte y de la política. Y digo que resulta una configuración “problemática” porque es precisamente esa brecha la que impide la *competencia* de Derrida en lo que respecta al arte, a la política y a su relación. ¿Nos arriesgaríamos a afirmar que arte y política pierden su sentido desde la ontología? Quizá sí, es una pregunta, una pista, menos que una afirmación, habría que demostrarlo, habría que filmar quizá el final de esa película.

3. Las consecuencias de esa no-relación, de esa relación mediada son todavía mayores –*a major event in Derrida’s thought* (tic)– en lo que respecta especialmente al arte (dejo de lado la política y el arte político), si tenemos en cuenta cómo se caracteriza la *trace*, la huella, la traza. Digamos, como si esto fuera también una *circunfesión*, que corría el año 2002 cuando mi obsesión por el pensamiento de Derrida me llevó a París para asistir a sus seminarios en la EHSS y cuando empecé en francés, cual jeringuilla directa a la vena, la lectura de sus primeros libros en el marco de estudios fenomenológicos y sobre arte. Leyendo el libro *De la grammatologie*, de 1967 precisamente, me encontré con una frase que, desde entonces, me ha obsesionado por las (terribles) implicaciones que tiene especialmente por cuanto se refiere a la relación del pensamiento derridiano con el arte. La cita se encuentra en la célebre página 95 de la edición francesa y dice así:

Articulando lo viviente sobre lo no-viviente en general, origen de toda repetición, origen de la idealidad, la traza no es ni ideal ni real, ni inteligible ni sensible, ni una significación transparente ni una energía opaca, y *ningún concepto de la metafísica puede describirla*. Y, como es *a fortiori* anterior a la distinción entre las regiones de la sensibilidad, al sonido tanto como a la luz, ¿tiene sentido establecer una jerarquía “natural” entre la huella acústica, por ejemplo, y la huella visual (gráfica)? La imagen gráfica no se ve y la imagen acústica no se oye.¹⁰

¹⁰ Traduzco yo del original francés siguiente: «Articulant le vivant sur le non-vivant en général, origine de toute

Después de afirmar la importancia de la “*trace*” como modo *originario* de producción de sentido –lo cual imposibilita todo origen–, lo que me interesa es subrayar que la huella es “*a fortiori* anterior a la distinción entre las regiones de la sensibilidad, al sonido tanto como a la luz”, de donde Derrida concluye: “La imagen gráfica no se ve y la imagen acústica no se oye”. *Alors, il faut bien se demander: ¿qué competencia* –para volver a la idea de la (in)competencia derridiana– puede tener un pensamiento cuyo modo de producción de sentido es general y que deriva de un esquema ontológico generalizante puesto que es anterior a la distinción de regiones de la sensibilidad? Si la *trace*, modo de producción de sentido general y generalizante abre una brecha respecto a las regiones de la sensibilidad, convirtiéndolas en insensibles (invisibilidad, inaudibilidad, etc.), ¿cómo pensar el arte desde esa (in) sensibilidad? ¿Y acaso no se vuelve entonces imperativo recuperar la sensibilidad, lo concreto y particular de cada región sensible frente a un acceso al sentido que las ha desensibilizado? ¿Lo recupera Derrida? Aquí afirmamos que no... ¿Y cómo puede haber una política y una política del arte desde la insensibilidad de la *différance* infinita¹¹?

Una respuesta a estas preguntas podría articularse diciendo que tal pensamiento abordará siempre las obras de arte –incluso la literatura, aunque ahora la dejo de lado por razones quizá no tan evidentes (el material son palabras, es decir, *jamais vues: “Avez-vous jamais vu un mot?”*), escribe Derrida en *Circunfesión*, no se puede rodear una palabra, la palabra no se ve, jamás, véase el funcionamiento de la modalidad de la conciencia signitiva en Husserl)– a partir de nociones “abstractas” porque el modo general de producción de sentido es anterior a las distinciones específicas de la sensibilidad. Y es cierto: Derrida articula masivamente su acercamiento al arte y sus textos sobre arte a partir de nociones abstractas que son *d’ailleurs*, que son precisamente *d’ailleurs* (tic), de otra parte, a saber de la filosofía y no del arte, si nos remitimos a esas disciplinas que señalábamos al principio. Y, más precisamente, el caso es que Derrida articula ciertamente sus textos sobre arte a partir de nociones críticas de la Historia de la metafísica, es decir, siempre en el marco ontológico de lo visible y la visibilidad o invisibilidad de lo visible, lo decible y lo indecible, lo decidible y lo indecidible, la presencia y la ausencia, etc., y todo ello bajo el paraguas de reflexiones sobre la(s) gramática(s) del arte, sus retóricas, sus soportes como base de inscripción para toda *trace*. De ahí derivó –y no niego que “académicamente” este texto puede parecer un conjunto no solo de pistas, sino también de *derivás* (tic derrideano, *encore et encore*)– dos posibles consecuencias, enunciadas brevemente.

répétition, origine de l’idéaliété, elle n’est pas plus idéale que réelle, pas plus intelligible que sensible, pas plus une signification transparente qu’une énergie opaque et *aucun concept de la métaphysique ne peut la décrire*. Et comme elle est *a fortiori* antérieure à la distinction entre les régions de la sensibilité, au son autant qu’à la lumière, y a-t-il un sens à établir une hiérarchie ‘naturelle’ entre l’empreinte acoustique, par exemple, et l’empreinte visuelle (graphique) ? L’image graphique n’est pas vue ; et l’image acoustique n’est pas entendue», J. Derrida, *De la grammatologie*, París, Minuit, 1967 [reimp. de 1974], p. 95. Y la cita continúa: «La différence entre les unités pleines de la voix reste inouïe. Invisible aussi la différence dans le corps de l’inscription»... «en el cuerpo de la inscripción», sintagma fundamental que explicará, como veremos, el interés de Derrida por los «soportes» de las obras de arte. Todo es, en arte también, una *mera* cuestión de inscripción...

¹¹ Que se me objete aquí que, precisamente, *La voz y el fenómeno* ya advierte que la *différance* infinita es finita («La différence infinie est finie», cf. Derrida, J., *La voix et le phénomène*, París, PUF, 1967 [reimp. de 1993], p. 114) no creo que conduzca a revocar lo que aquí voy sugiriendo, puesto que esa finitud de la *différance* está determinada por mi muerte, es decir, por un (no)-fenómeno determinado como «(im)posibilidad de la (im) posibilidad» que no hace sino situarnos, de nuevo muy heideggerianamente, en lo opuesto a la efectividad, al sentido de lo sensible desde lo sensible, etc.

Primero, bajo la forma de pregunta: ¿no nos encontraríamos aquí con una contradicción flagrante e improductiva, es decir, con un acercamiento *incompetente* en la medida en que, por una parte, Derrida asigna un “pensamiento” al arte que desborda la filosofía (como decía nuestra cita más arriba¹²) y, por otra parte, acaba explicitando ese pensamiento de las obras artísticas estrictamente desde la filosofía? ¿Hasta qué punto la presencia masiva de nociones de profunda tradición filosófica europea articulan el acercamiento de Derrida a ese pensamiento de las obras y, al mismo tiempo, lo desarticula al remitirlo, al reducirlo a un juego de diferencias, de trazas, a un juego ontológico general y generalizante? Son estas preguntas de graves consecuencias porque, en caso de que dijeran (señalaran, consignaran, designaran, etc. –tic) algo de verdad, se confirmaría entonces una de las incompetencias derridianas sobre arte.

En segundo lugar, y más gravemente aún, bajo la forma de una incomodidad personal que querría compartir aquí: ¿no tiene uno la impresión de que, una vez captado el juego de la ruina del origen, de la *trace*, de la *différance*, etc., todos los textos de Derrida y, especialmente, los textos sobre arte son variaciones más o menos ingeniosas de un mismo tema? E incluso más y más gravemente aún: ¿no acaban siendo esos mismos textos como pequeños divertimentos, ilustraciones de ese modo de producción de sentido llamado *trace*? Y, en un grado mayor de incompetencia (*major incompetence*), ¿no es cierto que los textos de Derrida sobre arte, especialmente, no se dan a leer más que como desarrollos léxicos de una misma matriz de sentido difiriente y diferenciante, a saber –o a no sa-ver (porque ese saber no ve)– la *trace*? Si así fuera, entenderíamos también mejor que *différance*, *trait*, *pharmakon*, *trace*, etc., no es sino un campo léxico de la filosofía europea que se va especificando, se va instanciando según el autor o la obra por describir (en arte). La tradición filosófica (de)construida sería la matriz de producción de sentido del arte en los textos de Derrida... ¿hay algo menos ajustado que esa lectura filosofizante (derridianizante en este caso) de diferentes prácticas artísticas?

Ignoro si son estas preguntas pertinentes realmente y si son válidas las respuestas que adelanto, pero es algo que ciertamente, in-ciertamente (tic), me inquieta. Las dejo abiertas para el debate que el lector y lectora quiera proseguir. Quedaría entonces por determinar de qué manera opera, en el rigor de los textos, eso mismo que he estado señalando aquí. Caminando aquí por las pistas (porque son solo pistas, *je sais ce que ce texte dit et ce que ça vaux*) que abre este texto y sus preguntas, querría así concluir (*mais peut-on conclure ce texte ainsi? Peut-on en fait clôturer quoi que ce soit? Et devrait-on conclure ce qui ne clôt jamais: l'écriture, la différence, la trace, etc.?* –tic) apuntando de manera esquemática pero concreta, en un texto de Derrida sobre arte, cómo se manifiesta esa su incompetencia y señalando lo que sucede igualmente en otros de sus textos sobre arte.

“*Videor*” es un texto que acompañaba el vídeo de Gary Hill titulado *Disturbance*. Fue escrito en 1988 y publicado por primera vez en 1990¹³. En este texto, bajo la

¹² Véase la primera de las dos citas de la nota 4: Derrida, J., *Artes de lo visible*, op. cit., p. 39.

¹³ Actualmente, este texto es accesible en Derrida, J., *Penser à ne pas voir*, op. cit., pp. 299-306 ; pp. 307-316 de la ed. cast.

forma de diálogo un tanto sospechoso (es decir, poco diálogo y mucho monólogo dividido en dos voces), hay dos ejes filosóficos que articulan el texto. El cansino y posheideggeriano método de la etimología filosófica le sirve a Derrida para introducir, siempre desde un gesto idiomatizante y también desde esa tradición filosófica europea –no desde la tradición artística que podría trazarse concretamente en *Disturbance*–, la idea de incompetencia, primero, y seguidamente la remisión a la escritura a partir de la noción de “videograma” (*voilà, ja hi som!*).

Derrida empieza, en efecto, con la comprensión de “vídeo” como derivado del verbo latino de voz media “*videor*” –cuyo sentido es “*il me semble*”, “me parece”–, introduciendo así en escena esa expresión de Descartes. La incompetencia de Derrida para hablar sobre el vídeo como medio audiovisual queda así manifestada honestamente y, al mismo tiempo, hábilmente legitimada por un argumento idiomático, ese mismo “*video(r)*”:

–[...] Diríase. Me parece, al menos, que es así: operaciones muy singulares, cada vez más numerosas, ponen por “obra” el nuevo poder “vídeo”, la posibilidad llamada, de manera aparentemente empírica, “vídeo”. Pero digo “me parece que...”: no estoy seguro de disponer de un concepto adecuado para eso que hoy llamamos así, *el vídeo*, y sobre todo el *arte* del vídeo.¹⁴

Lo mismo sucederá en las dos entrevistas sobre cine que siguen en el citado volumen titulado *Artes de lo visible*, donde la incompetencia se manifiesta de nuevo honesta y explícitamente, y donde esta vuelve a legitimarse mediante el carácter híbrido del arte cinematográfico (“pura emoción de evasión” y “refinamiento”, para citarlo rápidamente¹⁵). Después Derrida propone tres conceptos posibles del “vídeo”, pero esas “especificidades” del vídeo siguen situadas en un plano “general” de manera insistente. Derrida escribe: “Creo que deberemos escoger entre tres “especificidades” rigurosamente incompatibles; para abreviar, utilizando nombres corrientes, digamos: 1. la especificidad del vídeo *en general*; 2. la del *arte* vídeo; 3. la de *determinadas obras* o realizaciones de una técnica general que llamamos “vídeo”¹⁶. Toda obra es tratada, aquí y como especificaré más adelante, como el tipo de arte en general al que pertenece: pintura, dibujo, fotografía, etc. Así también, pues, la obra de Gary Hill como “vídeo-arte”.

Seguidamente, Derrida introduce un cuestionamiento de la jerarquía de las artes a partir –y esto es (des)fundamental– de la especificidad del soporte: lo que interesa a Derrida es el soporte, precisamente, porque quiere orientar su reflexión de manera progresiva (y exclusiva) hacia el gesto de “inscripción”, “huella”, como ya adelantábamos más arriba. La jerarquía de las artes a partir del soporte también remite a la clásica pregunta “filosófica” sobre las artes, sobre el árbol del conocimiento de Descartes, y más explícitamente a la cuestión de la relación entre filosofía y arte, a la jerarquía entre una y otra, a la deconstrucción de la primacía de la filosofía sobre el arte, etc. Se encadenan así, ya casi en piloto automático, una reflexión sobre el simulacro, el “silencio-vídeo” y el acontecimiento que nos acerca a la idea que Derrida busca en este y en otros textos. Más que una idea, menos que un concepto,

¹⁴ Derrida, J., «*Videor*», en *Artes de lo visible*, *op. cit.*, p. 309.

¹⁵ Derrida, J., «El cine y sus fantasmas», en *Artes de lo visible*, *op. cit.*, p. 331.

¹⁶ *Ibid.*

pura deconstrucción: el videoarte es una “escritura –nueva pero tan impura y por ello aún más nueva–”¹⁷. Ya estamos en su campo, general(izante), filosofizante.

Lo que le interesa entonces a Derrida en *Disturbance* son, principalmente, dos cosas: primero, la sorpresa, la intriga que le causa verse a sí mismo leyendo, paseando en el vídeo de Gary Hill, sin saber lo que el mismo GH hará con esas palabras, con esas imágenes (narcisismo, Derrida no tiene miedo a decirlo a esas alturas); y también, le interesa caracterizar la diferencia irreductible de esa nueva e impura “escritura” del videoarte, aunque a finales de los 80 ya tenía cierto recorrido... Una diferencia irreductible, de hecho, en cuya reflexión se va zigzagueando entre el videoarte general y la obra de GH, descrita no ejemplarmente, sino como “singular, idiomática”. Eso es Derrida mismo derridianizando. Y ello porque, antes de empezar el texto, ya sabíamos que íbamos a parar ahí: cualquier obra o proyecto artístico por comentar, pensar, describir, analizar, acompañar textualmente no es más que un acontecimiento singular, idiomático, de un tipo de arte en general que no es sino, a su vez, un tipo de escritura. Generalísimo Derrida, generalizante Derrida: “cada obra suya [de GH] resulta singular e inscribe la técnica general que llamamos vídeo en una aventura que la vuelve irremplazable...” Pero ¿a qué irremplazabilidad apela aquí Derrida si, al acabar el texto, no sabemos casi nada de *Disturbance* propiamente dicho? Son siete monitores, eso sí, y suponemos que Derrida lo señala por si el “siete” le podía llevar inspiradamente a una reflexión sobre el candelabro judío de siete brazos (menorá) o las siete iglesias del apocalipsis. Me arriesgo aquí, como quiso hacer Geoffrey Bennington con su *théologiciel*, a anticipar lo inédito en la escritura de Derrida a partir de una matriz¹⁸. También sabemos que *Disturbance* pone en escena “entre otros [¿qué otros?] textos gnósticos o escritos de Blanchot”¹⁹. Pero se nos escapa, con tan pocos detalles, esa irremplazabilidad de la obra de GH entre tanta reflexión filosofizante. Y Derrida continúa esa misma frase: “...cada obra suya [de GH] resulta singular e inscribe la técnica general que llamamos vídeo en una aventura que la vuelve irremplazable, pero irremplazable de entre otras irremplazables, entre otros efectos únicos de firma”. Hay un tipo de arte en *Disturbance* que es un tipo de escritura, de una irremplazabilidad que queda por describir, pero *peu importe*: hay soporte, hay inscripción, hay “videograma”, hay “gramática”²⁰, escribe Derrida, y eso ya basta para encadenar los sinónimos y engrasar la máquina general y generalizante de la deconstrucción cuando esta se pone en marcha en las obras de arte.

El acercamiento general, generalizante, filosofizante de Derrida opera desde la genialidad de su pensamiento y escritura, huelga decirlo. Pocos filósofos nos han dado páginas tan profundas y, al mismo tiempo, tan profundamente escritas como Derrida. En esto hay que ser derridianísimo y derridianizante, puesto que la filosofía en general (académica y amateur, por decirlo así) sigue anclada en conceptos,

¹⁷ Derrida, J., «*Videor*», en *Artes de lo visible*, op. cit., p. 312.

¹⁸ Volvemos en otros textos sobre la relación entre las matrices de pensamiento de Derrida apuntadas en *Derridabase* y la matriz general y generalizante que voy señalando aquí en relación con el arte en Derrida. Pero, como una pregunta por venir (tic), ¿habrá podido (tic) el tono de *Circunfusión* alterar la matriz de pensamiento de Derrida?...

¹⁹ Derrida, J., «*Videor*», en *Artes de lo visible*, op. cit., p. 313.

²⁰ *Ibid.*, p. 315.

perspectivas y praxis de escritura que, en el mejor de los casos, contradicen lo que el texto pretende decir. Ya lo señalé haciendo rechinar los dientes al empezar este texto, si es que estas reflexiones, estas pistas llegan a ser texto. Cuánto he admirado, aprendido, profundizado en un contenido cuando el tono es el adecuado. Y Derrida es, en ello, irremplazable. Pero ello no quita que el acercamiento de Derrida al arte sea *incompetente* en los diferentes términos y planos que he intentado señalar aquí. La utilización general, generalizante y filosofizante de la insensible *trace*, en los modos y matices que hemos intentado desvelar, siempre abierta al otro y su acontecimiento, imposibilita captar lo que el arte, en sus regímenes de sensibilidad y en su fuerza política, podría aportarnos.

Tal y como lo hemos señalado clara pero esquemáticamente en el texto “*Videor*”, la *incompetencia* de Derrida se revelaría asimismo en “*Révelations et autres textes*”, sobre Frédéric Brenner. Es este un texto basado en la revelación de la fotografía como soporte (de nuevo) y medio de visibilidad (de nuevo, juego de posibilidades de la visibilidad y no de lo visible concreto), así como por la reflexión asociada a la foto-grafía como “escritura de la luz” (de nuevo, llega el quinto batallón etimológico de infantería), lo cual orienta el texto hacia la comprensión de la foto-grafía como acontecimiento (*encore*) y hacia el desarrollo de una “retórica” de esa escritura fotográfica. Tal sería también el caso del texto “*Prégnances*” sobre la obra de Colette Deblé, articulado por las resonancias fonéticas de “*lavis*” y por el eco; estrategia deconstructiva que demostraría, de nuevo, ese juego de variaciones filosóficas sobre un mismo tema que constituyen los textos sobre arte de Derrida. E incluso, de manera crucial, la *incompetencia* artística del pensamiento de Derrida se manifestaría en el célebre catálogo *Mémoires d’aveugle*, subtítulo “*L’auto-portrait et d’autres ruines*”, donde encontramos la idea de la ceguera como constitutiva de la relación entre la deconstrucción y el arte. Ceguera, de hecho, por diferentes razones que dan vueltas sobre esa misma perspectiva y temas filosofizantes que le niegan especificidad al supuesto pensamiento de, en este caso, el dibujo: ceguera por la temática de los cuadros (motivo de reflexión sobre la visibilidad más que verdadero tema de análisis); ceguera asimismo por el punto ciego de todo ojo como constitutivo, a su vez, de toda visión (larga y (des)fundamental reflexión sobre la visibilidad); ceguera, en tercer lugar, por la lógica del “*trait*”, el “trazo”, que Derrida desarrolla como una “retórica del trazo” en sus acercamientos al dibujo especialmente porque todo *trait*, todo trazo es invisible por definición: separa, distingue, perfila formas y da a ver sustrayéndose *en même temps* como tal. De ahí, invisibilidad, ceguera del dibujante: todo sujeto es ciego y, finalmente, la verdad del ojo no es su visión, evidentemente, sino la lágrima.

Con todo ello no lanzo, de hecho, nada nuevo. Quizá sí en la manera de exponerlo, en el riesgo de decirlo así. El mismo Derrida lo sabía y por eso se justificaba apuntando algo que, al mismo tiempo, no es sino una manera de confirmar lo que estoy intentando decir. Derrida escribe lo siguiente, las cursivas son mías:

Así, cada vez que me acerco a un trabajo literario, a una obra pictórica o arquitectónica, lo que me interesa es *esta misma fuerza deconstructiva respecto a la hegemonía filosófica*. Es como si fuera esto lo que dirige mi análisis. Como un resultado, se puede encontrar siempre *el mismo gesto* en mi papel, aunque *trato* cada vez de *respetar la singularidad* del trabajo. Ese gesto consiste en encontrar, o por lo menos buscar, lo que en el trabajo representa su fuerza *de resistencia a la autoridad que el discurso filosófico ejerce sobre él*. *La misma operación puede encontrarse o reconocerse en los diferentes discursos*

*que he desarrollado respecto a trabajos particulares; hasta ahora siempre he intentado hacerlo respetando la firma de, por ejemplo, Artaud o, digamos, Eisenman.*²¹

Esa tensión entre, por una parte, “esta misma fuerza deconstructiva”, “ese mismo gesto”, la importancia de la filosofía y, por otra parte, “la singularidad del trabajo”, “los trabajos particulares” y la obsesión por deconstruir la “hegemonía filosófica” a través (y en detrimento, diría aquí) del arte es la tensión que, argumentada por varios caminos, recoge este texto bajo la forma fragmentada, forma sin forma, de pistas.

4. Tercera hipótesis: “En arte, al pensamiento de Derrida le concierne el pensamiento de Rancière”

La tercera hipótesis –como ya he previsto al empezar (aquí no hay acontecimiento, pero sí un cierto tono *in extremis* del texto)– habrá sido ya siempre el horizonte que no solo abre este texto sino mis lecturas, mi vida, mi relación con el mundo de un tiempo a esta parte. Digamos, remitiendo a otros textos por venir, que es esa *incompetencia* derridiana –definida como he intentado definirla de manera probablemente incompetentísima (sin cursiva, pero quizá incompetencia política)– la que abre precisamente el pensamiento derridiano siempre a otra cosa que no es el pensamiento derridiano. Me refiero a esa idea de que “la deconstrucción” siempre es “la deconstrucción y...” (Husserl, Descartes, Rousseau, Artaud, Jabès, el psicoanálisis, el marxismo, etc.), como se apunta en el texto “*Et cetera... (and so on, und so weiter, and so forth, et ainsi de suite, und so überall, etc)*” del *Cahier de l’Herne Derrida*²². Para la relación con el arte, por tanto, mi tercera hipótesis señalaría, sin ironía, que la deconstrucción tiene que abrirse a otro pensamiento más *competente* que, en mi caso, se ha concretado como el pensamiento de Jacques Rancière. Para decirlo en una afirmación clara: “En arte, al pensamiento de Derrida le concierne el pensamiento de Rancière”. Y ello por la sencilla razón de que, leyendo como leo, al pensamiento de Derrida le *concerne* (en el doble sentido francés, es decir, le compete y le preocupa, debe preocuparle) el pensamiento ranciereano porque este sí que permite una serie de distinciones más adecuadas para hablar, para escribir sobre arte y, llegado el caso, para poner en marcha la relación entre arte y política.

La razón de esta abertura (des)constitutiva de Derrida con Rancière (“la *déconstruction et ...*”) viene de lejos y no es sencilla, pero podría compartirla señalando que, en el origen de la escritura y pensamiento de Rancière, no existe ese gesto general, generalizante, insensible, filosofizante que determina, desde el origen sin origen, *toujours déjà*, la escritura y el pensamiento de la *trace*. JR ofrece otro gesto de pensamiento que combina la reflexión heterogénea, la historia, la materialidad del objeto y la atención a las regiones de lo sensible de un modo que permite acceder a la potencia artística (y política, si cabe) de tal o cual obra.

Sin entrar ahora en detalle en esta confrontación (de jugoso desarrollo *por venir*), lo que está en juego en la necesaria abertura de la “*déconstruction*” al pensamiento ranciereano es, al menos por cuanto respecta al arte, lo que ya anticipo en el

²¹ *Ibid.*, p. 17.

²² Derrida, J., *Cahier de l’Herne Derrida*, ed. de Marie-Louise Mallet y Ginette Michaud, París, L’Herne, pp. 21-35.

subtítulo del *presente* texto: el paso de un pensamiento de la *trace* (generalizado, generalizante, insensible, ontológico y filosófico) a un pensamiento de la *aisthesis* que, desde su misma etimología (si queremos seguir el juego de las raíces) y a través de su desarrollo, aúna la atención a la materialidad de las obras en su especificidad, sin remitirlas automáticamente a un “tipo” de arte en general, la comprensión de tal o cual obra dentro de la historia del arte, enmarcándola en uno u otro régimen artístico para entender su significado siempre en una escena que es, al mismo tiempo, discurso, imagen y sensibilidad, y no solo un “nuevo tipo de escritura, de gramática, de retórica” como hemos visto en Derrida; asimismo, ese pensamiento de la *aisthesis* también contempla, en esa materialidad, en esa escena de imagen, palabra y sensibilidad, el vínculo directo de tal o cual obra con la política. Y ello porque la *aisthesis* es un reparto concreto de lo sensible que configura nuestra experiencia y, al mismo tiempo, una estética que no es sino el contenido de la política misma tal y como la entiende Rancière. Por ello, este puede afirmar:

Hay que entender, primero, lo que significa “revolución estética”. El proceso que he designado con ese nombre es un proceso de largo recorrido del que he subrayado dos aspectos esenciales: por una parte, el arte se autonomizó como esfera de experiencia sensible aboliendo las fronteras que separaban a los sujetos y las maneras de hacer de las Bellas Artes del mundo de la experiencia cotidiana; por otra parte, la cuestión de la transformación de la experiencia sensible, y no solo de las instituciones y de las leyes, se instaló en el corazón del pensamiento y de la práctica revolucionaria.²³

Situando la “revolución estética” en un régimen estético del arte, el punto de partida del pensamiento de Rancière no depende de una brecha entre un modo general de producción de sentido y las instanciaciones, ilustraciones, ejemplos de ese modo en los diferentes ámbitos posibles. JR no parte de la posibilidad, no parte de la diferencia ontológica en sus versiones heideggereana o derridiana que, a pesar de sus diferencias, arraigan ambas la producción de sentido en una esfera ontológica que debe siempre superar una brecha de pensamiento, recuperar una materialidad perdida de las obras, instanciarse en tal o cual obra que sirve, así, de ejemplo. La “revolución estética” en JR es *toujours déjà* una revolución de lo sensible en la medida en que el arte pasa a plantearse desde la experiencia cotidiana y no desde los géneros, los tonos, los temas y personajes determinados por una u otra poética (las de Platón y Aristóteles hasta la de Boileau, por ejemplo, y otras que hoy en día siguen pensando el Arte en mayúsculas desde las Bellas Artes sacralizadas). Uniendo así arte y vida desde la experiencia sensible, y no desde la generalidad homogeneizante de modos de producción de sentido (“Todo es huella”, Derrida), Rancière determina el gesto primero de su pensamiento como un acceso material, espacial, temporal al arte, huyendo de la insensibilidad de la *trace* que nunca acaba de recuperar lo que perdió en su hiperbolismo (post-64). Además, la comprensión de la política como un juego que es, al mismo tiempo, de instituciones y leyes, por una parte, y sobre todo de repartos de lo sensible, por otra parte, permite que el vínculo del arte con la política vaya de suyo. Qué y quién puede decir, ver, sentir y pensar según qué cosas es la pregunta de la política en Rancière, al nivel mismo de las configuraciones

²³ Rancière, J., *En quel temps vivons-nous?*, París, La Fabrique, 2017, p. 43 (tr. esp. a mi cargo, Rancière, J., *¿En qué tiempo vivimos?*, Madrid, Casus Belli eds., próxima publicación diciembre 2018).

sensibles, de la materialidad de los cuerpos. El pensamiento sin diferencia ontológica de Rancière, por la riqueza transversal de su *aisthesis*, abre entonces el acceso al arte y la política desde un lugar que el pensamiento de la *trace* no puede habitar por su “insensibilidad” –esa “anterioridad” de la *trace* respecto a las regiones de la sensibilidad, escribía Derrida en *De la gramatología*. Los análisis de obras en los textos de JR, sobre cine y arte contemporáneo especialmente, demuestran la transversalidad entre arte, vida y política de un pensamiento de la *aisthesis* que tanto enriquece cada obra en su especificidad.

¿Cabe entonces condenar a Derrida y entronizar a Rancière por cuanto respecta al arte? No estoy diciendo eso, no se trata de demonizar ni divinizar, evidentemente, sino de entender qué nos puede dar y qué no nos puede dar a entender el pensamiento derridiano en ciertas cuestiones frente a, precisamente, los intentos de idolatrización de sus fieles seguidores y seguidoras. Los límites del pensamiento de Derrida son, al mismo tiempo, su fuerza: su *incompetencia* aquí analizada en cuanto al arte es, al mismo tiempo, su competencia indiscutible en otras cuestiones, como ya he señalado más arriba.

En definitiva, esta es la trayectoria de mi vida, de mis investigaciones con y más allá de Derrida a día de hoy (15/07/2018). Huelga reagrupar ahora las conclusiones porque aquí no concluye nada y porque ya he insistido en las intuiciones, en los análisis, lecturas, argumentos que sostienen este texto. Huelga reagrupar las conclusiones, en efecto, porque queda tanto por decir, por matizar que, como una *prière d'insérer* (al final y no al principio del texto), como una petición a la lectora y al lector, rogaría que, si hay algo de verdad en lo que aquí he *hecho* (*parce qu'il s'agit en effet de faire la vérité* –y esto no es un tic, es un acto de fe), rogaría, insisto, que se tome esa verdad hecha aquí, performáticamente, para pensar eso que a mí y a este texto, a la praxis de escritura de estas pistas, se nos escapa. Por el bien de las obras de arte en su singularidad más allá de toda *trace* hiperbólica, de toda *grammé*, de toda lógica generalizante del soporte e inscripción; por el bien de los proyectos artísticos en su especificidad más acá de todo tipo general arte, por el bien de la política más allá de toda *différance* y acontecimiento de la otredad, y por el bien de su relación como arte político, hoy tan necesaria como ayer.