

La política de las imágenes en Jacques Rancière

Miguel Corella

Universitat Politècnica de València

Les propongo a ustedes un recorrido por la obra de Rancière, que organizaré a partir algunas de las imágenes que, en mi opinión, juegan un papel importante en su argumentación. Espero que este álbum de imágenes y el discurso tramado a partir de ellas puedan ser de alguna utilidad para el debate acerca de los posibles sentidos de una política de las imágenes y, más en general, para la discusión de las relaciones entre estética y política.

PACIFICAR LA MIRADA

Comenzaré por la que probablemente es la imagen más citada en los escritos de Rancière, el busto conocido como *Juno ludovisi*, un fragmento de una escultura de la diosa romana de la maternidad, heredera de los atributos de la Hera griega, la Diosa Madre, joven virgen protectora del matrimonio y de los partos [IMAGEN 1]. Esta imagen representa el rostro dulce, amable, benefactor y *heimlich* de las deidades femeninas, contrapunto de esas otras mujeres terribles, castradoras y *unheimlich* de que me ocuparé más adelante. Podemos considerar el rostro de esta diosa como prototipo de *imagen pensativa*, en el sentido que la ha dado Rancière en *El espectador emancipado*, donde la *pensatividad* de la imagen es ese dar que pensar de esta dama pensativa. Es también una *imagen política* para Schiller, cuyos comentarios sobre este busto constituyen el punto de partida para la *política de las imágenes* de Rancière. Para Schiller, la *Juno ludovisi* representa la promesa de una comunidad libre. Pero la cuestión central en la interpretación de Schiller que Rancière hace suya tiene que ver con la forma particular en que esta imagen *representa* el ideal político: la comunidad por venir se anuncia o se anticipa en el rostro precisamente en su silencio e inexpressividad, sólo porque no habla ni actúa, porque no quiere nada y no propone ningún modelo a imitar. En esta indeterminación radica el sentido político del arte para Rancière por oposición a aquellas obras cuyo efecto sobre el espectador está previsto por el autor, que tienen por ello un carácter instrumental y que caen consiguientemente en la contradicción entre el carácter estético y autónomo de la obra y su finalidad

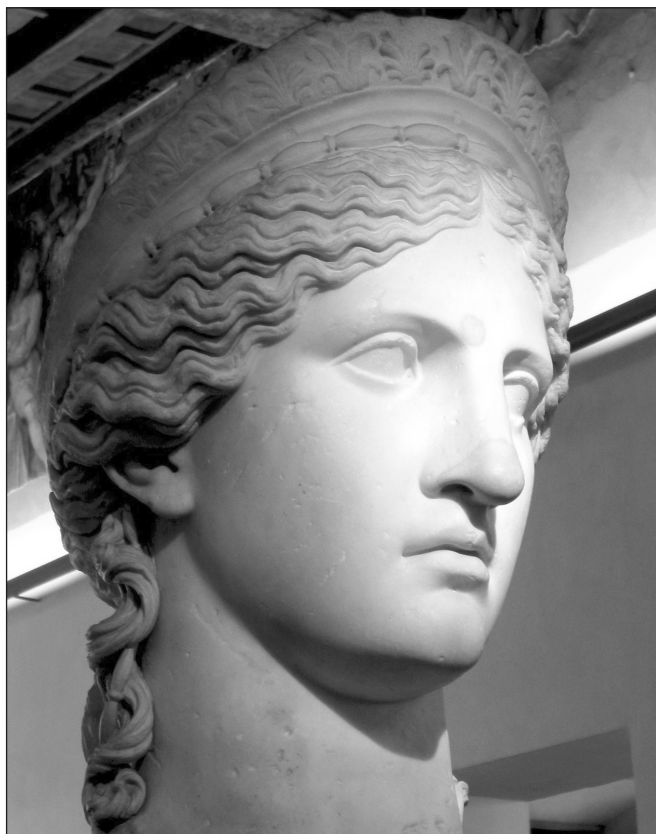


IMAGEN 1. *Juno ludovisi*, siglo I dC, Museo Nacional, Palacio Altemps, Roma.

heterónoma, extra-artística, político-instrumental o, como propone Rancière, *metapolítica*.

Recuperando los comentarios del propio Schiller a esta imagen en los párrafos finales de la carta XV encontramos que: la *Juno Ludovisi* simboliza no la simple liberación respecto de las coacciones de las leyes naturales o de la ley moral, sino «la unidad de estas dos necesidades de la que surgía para (los griegos) la verdadera libertad»¹. La Juno es símbolo entonces de la reconciliación entre la norma y la libertad, entre el sujeto, la naturaleza y la ley moral. Por otra parte, la mirada de Schiller hacia la Juno está ya desa-

1 J. C. F. SCHILLER (1795), *Sobre la educación estética del hombre*, trad. cast. Manuel García Morente, revisada por Juan Manuel Navarro Cerdón, en *Escritos sobre estética*, J. M. Navarro Cerdón (ed.), Madrid, Tecnos, 1991, XV, p. 156.

cralizada por haberse separado del contexto religioso que tuvo en su origen. Su gracia y dignidad, como en general la de los dioses griegos, constituyen, afirma Schiller, «la trasposición al Olimpo de lo que lo que debió realizarse en tierra»². Es por eso que, aunque «la diosa reclama nuestra oración, [afirma el filósofo alemán], la mujer divina enciende nuestro amor»³. El rostro en calma de esta mujer divina simboliza el ideal de plenitud y autosuficiencia ya que, afirma Schiller, «la figura toda descansa y mora en sí misma; es una creación íntegramente cerrada; como si estuviera allende el espacio, sin entrega, sin resistencia».

Podemos concluir finalmente que la experiencia estética y el sentimiento que esta imagen provoca en el espectador, contiene tanto el momento de la belleza como el de lo sublime, el encanto de un lado y el terror del otro: «de-sechos nos entregamos al encanto celestial, y aterrados retrocedemos ante la celestial suficiencia»⁴. Desde la distancia de la contemplación, la experiencia integra quietud y movimiento, expresa el momento de paz que se impone tras la guerra de sentimientos enfrentados: «Indefectiblemente presos y atraídos [...] nos encontramos a la vez en el estado de la máxima paz y del máximo movimiento».

Si en la *Juno Ludovisi* Rancière parte de la lectura llevada a cabo por Schiller, en la escultura conocida como *Torso Belvedere* toma la interpretación de Winckelmann para proponer una equivalencia entre estas dos figuras aparentemente invertidas, entre la cabeza sin cuerpo de la diosa madre y el cuerpo sin cabeza y sin extremidades del héroe masculino [IMAGEN 2]. Rancière destaca dos aspectos en esta última escultura. En primer lugar, la obra está desprovista de todo lo que en el modelo representativo permitía definir la belleza expresiva: ausencia de boca, de rostro, de miembros y por lo tanto de las partes del cuerpo que transmiten de una forma más clara mensajes, sentimientos y acciones. Sin embargo, Winckelmann la interpreta como representación del héroe activo por antonomasia: Hércules. Pero no se trata aquí de un Hércules guerrero sino de un Hércules en reposo, recibido por los dioses después de sus trabajos. «Figura ociosa, que no expresa ningún sentimiento y no propone ninguna acción que imitar», representa para Winckelmann la mejor expresión de la belleza griega en la que, como decíamos, lo bello y lo sublime, la actividad y la pasividad, se reúnen en una misma experiencia estética⁵.

El segundo aspecto remarcado por Rancière tiene que ver con la lectura política de la imagen y con la idea de comunidad: «[...] la estatua está sus-

2 Ibidem, p. 155.

3 Ibidem, p. 156.

4 Ibidem.

5 J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, París, 2008, trad. cast. Ariel Dilon, *El espectador emancipado*, El lago ediciones, Pontevedra, 2010, p. 61.

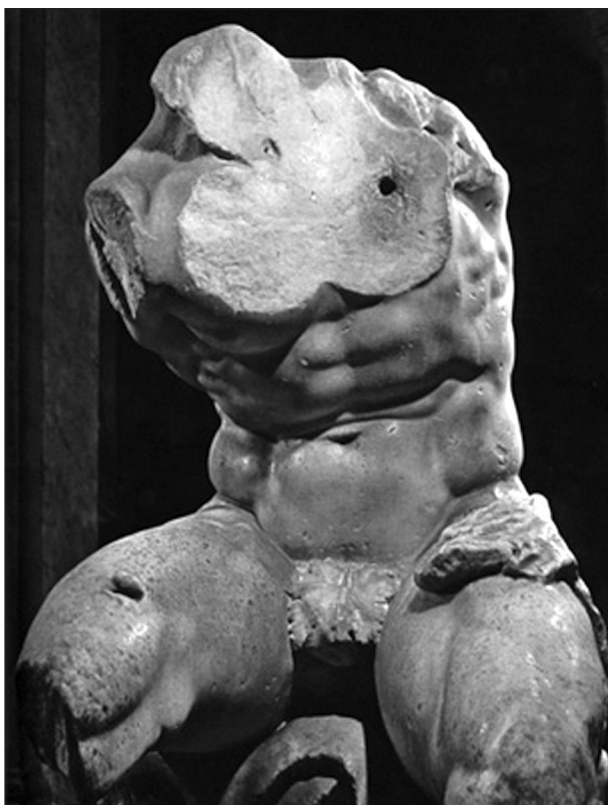


IMAGEN 2. *Torso Belvedere*, Apolonio de Atenas, siglo I aC (copia de original ca. Siglo II aC), Museo Pío-Clementino, Museos Vaticanos, Roma.

traída a todo continuum que pudiera asegurar una relación de causa y efecto entre una intención de un artista, un modo de recepción por un público y una cierta configuración de la vida colectiva»⁶. Tenemos así que el Hércules de Winckelmann y la Juno de Schiller plantean para Rancière una posible política de las imágenes en el sentido que antes señalábamos, en tanto se presentan al espectador como imágenes pensativas, que dan que pensar sin dirigir al pensamiento en un único sentido. En resumen podemos afirmar que estas lecturas de la Juno y el Apolo-Hércules tienen que ver con la construcción de un ámbito estético autónomo y con la función política del mismo.

De un lado, estas imágenes sufren un desplazamiento del contexto ritual y religioso en que se originaron al lugar desacralizado del museo. Éste cons-

⁶ Ibidem.

tituye un espacio para la experiencia estética que hace posible «un modo específico de la visibilidad de todas las representaciones [en el que] están desconectados de cualquier destino específico». El museo constituye un espacio autónomo y público en el que tiene lugar un reparto igualitario del acceso a los objetos y de la autoridad para hablar de ellos. El proceso de pérdida del aura y de inmersión de los objetos estéticos en la masa, que Benjamin atribuía a la aparición de unos medios técnicos específicos, (la fotografía y el cine), para Rancière se produce en el mundo burgués en el momento en que se nos propone una mirada que abandona cualquier consideración interesada y se detiene en el gozo de las apariencias. Se da en el museo, en la literatura de Balzac y Mallarmé o en los jardines de mañana de verano parisina de Seurat. La experiencia estética se libera así del espacio del museo para hacerse posible en cualquier ámbito en el que se produzca esta repartición de lo sensible o esta reasignación de lugares y miradas.

Por otra parte, la obra en sí misma no procura ninguna mejora moral ni una movilización de los cuerpos individuales o colectivos en un sentido determinado. No hay promesa o profecía de advenimiento de una sociedad reconciliada, sino establecimiento de una separación entre el museo y el mundo del arte por un lado y la vida cotidiana por otro. Si en ésta el sujeto reproduce el papel asignado en el reparto de funciones, en el ámbito de la contemplación estética, tiene experiencia de una relación distinta con su entorno. Estas esculturas no van dirigidas a ningún destinatario específico, ni a una comunidad organizada, sino a un público anónimo. Su efecto político está en el cuestionamiento del reparto de papeles entre individuos que pertenecen a diversos grupos sociales. Se trata de un ejercicio de igualdad basado en *el como sí* kantiano ya que cada espectador está en la posición que podría ocupar cualquier otro. El Torso de Apolo desmembrado que atrapa la mirada de Winckelmann es, para Rancière, metáfora de un desmembramiento del cuerpo social y de una disociación entre el trabajo de los brazos y la actividad de la mirada. La contemplación del Torso en el museo permite así al obrero una experiencia que Rancière compara con la del artesano que detiene el trabajo manual y deja caer los brazos para contemplar el producto de su propio trabajo con una mirada estética.

Lectura también de una lectura, la traducción que Rancière propone de la interpretación freudiana del Moisés de Miguel Ángel [IMAGEN 3] se centra en la tesis de que el interés de Freud por el arte y la literatura: «[...] es porque las obras y modos de pensamiento del arte del siglo XIX constituyen en sí mismos cierta equivalencia entre la racionalidad del arte y racionalidad del inconsciente»⁷. Ahondando en el sentido de esta equivalencia Rancière

7 J. RANCIÈRE, *L'inconsciente esthétique*, Galilée, París, 2001, trad. cast. S. Duluc, S. Constanzo, L. Lambert, Del estante, Buenos Aires, 2005, p. 8.

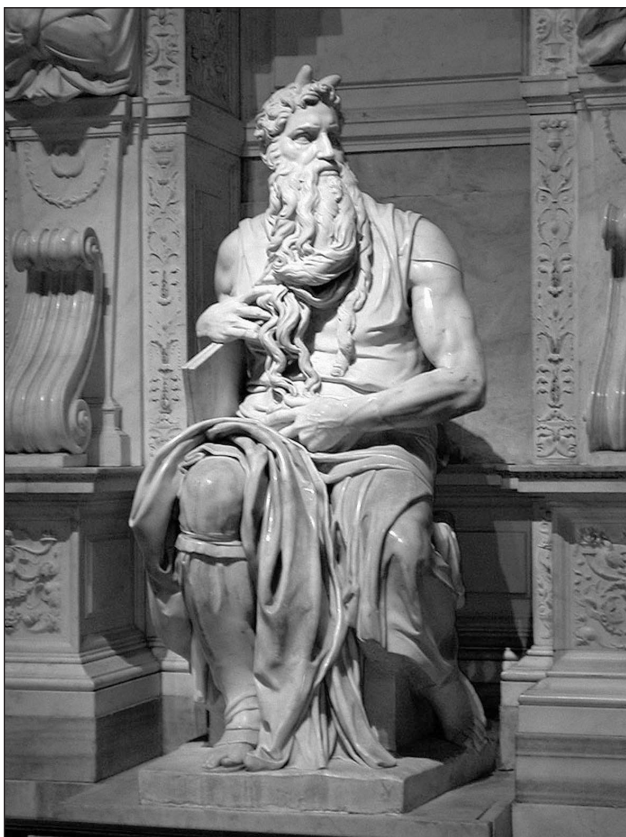


IMAGEN 3. *Moisés*, Miguel Ángel Buonarroti, (1513-1515), Basílica de S. Pedro, Vaticano.

proyecta sobre el psicoanálisis del arte de Freud el ideal de educación estética de Schiller y afirma que el escritor o el artista obedecen a la tendencia apolínea de «extraer de las formas el proyecto de una educación estética de la humanidad». Esta función educativa y política es posible porque el arte contiene o racionaliza «la música dionisiaca del fondo oscuro e insensato de las cosas». La interpretación freudiana [afirma Rancière] «retrotrae las historias de ruido y de furia a la lógica aristotélica del encadenamiento de causas efectos, cuyo poder de sorpresa y dolencia amorosa está ligado al perfecto rigor que posee»⁸. Ruido y furia son sometidos al encadenamiento causal en

⁸ Ibidem, p. 12.



IMAGEN 4. *Gradiwa*, relieve romano (s.f.), Museo del Vaticano.

la literatura y el arte, tal como el síntoma y la imagen onírica del paciente en el diván del psicoanalista constituyen significantes aislados que sólo cobran sentido en relación a una cadena narrativa construida en el proceso terapéutico y en relación a la novela familiar.

El Moisés de Miguel Ángel representaría de esto modo para Freud «el héroe que recupera el dominio de sí en el centro de las tormentas de la revelación divina y la cólera humana», es decir, el triunfo del Yo imponiendo el armisticio entre el Ello y el Super-Yo. Y es precisamente esta contención del impulso el rasgo que, para Rancière, marca la diferencia entre el acercamiento freudiano al arte y el discurso dominante en la estética contemporánea, discurso que tendría su formulación teórica más rotunda en la teoría de lo sublime de Lyotard. Frente al *Moisés apaciguado* de Freud, símbolo de la ra-

cionalización apolínea del hombre de la Ley y el furor divino, Lyotard concebiría la obra como signo del terror del *Unheimlich*. Frente a la tarea asignada a la *formatividad*, a la operación del arte que reduce el impulso a la lógica de la ficción o de la construcción formal, la estética de Lyotard «identifica lo sublime kantiano con la Cosa freudiana»⁹.

En su libro *El inconsciente estético* Rancière vincula este análisis freudiano del *Moisés* de Miguel Ángel con Gradiva, el personaje de la novela de Jensen que también interesó a Freud [IMAGEN 4]. A propósito de esta imagen –señala Rancière– nos encontramos de nuevo ante una *equivalencia entre la racionalidad del arte y racionalidad del inconsciente*. Según afirma el francés, «sólo una cosa parece interesarle [a Freud]: restablecer en la historia una buena intriga causal [...] y una disposición aristotélica de acciones y de saberes [...] o un buen encadenamiento causal y una virtud positiva del efecto de saber»¹⁰. Efectivamente, esta novela constituye para Freud un ejemplo del funcionamiento de la terapia psicoanalítica ya que Zoe, la muchacha de carne y hueso que Norbert Hanold toma por la reencarnación de la joven de un relieve romano, conseguirá que finalmente triunfe el mundo real sobre la fantasía delirante. Norbert olvidará a la mujer esculpida al sustituirla por la mujer real, que había estado ahí siempre, pero en la que no había reparado. El papel de Zoe es crucial para el final feliz de la novela o, lo que es lo mismo, para la curación del paciente delirante, por lo que su amor hacia Norbert es un equivalente de lo que Freud denomina *amor de transferencia* y que constituye una condición necesaria para la terapia psicoanalítica. Con este amor de transferencia el paciente establece con su analista un vínculo afectivo y le concede un saber del que él mismo se cree desprovisto y que permitirá al terapeuta liberar progresivamente al paciente de la servidumbre respecto de sus propios fantasmas y, finalmente, de la dependencia del analista mismo. Como la enamorada de la novela, el analista conduce al paciente del delirio a la realidad y en ambos casos esto se consigue estableciendo una cadena causal, es decir, sujetando una serie de detalles a un hilo narrativo, sometiendo la apariencia terrible e irracional del fantasma a la lógica del sentido común. Como verdaderos *maestros ignorantes*, la enamorada de la novela *Gradiva* y el psicoanalista freudiano no detentan un saber a priori que puedan transmitir, sino que conducen al paciente a un particular ámbito del discurso que hará posible que aprenda por sí mismo. El único saber que cura es este acompañar al ignorante en el proceso de traducción e interpretación que le permitirá elaborar un discurso que dé sentido a su propia historia integrando aquellos pasajes que habían quedado fuera.

9 Ibidem, pp. 12-13.

10 Ibidem, pp. 72-73.

El vínculo entre experiencia amorosa y cura analítica que acabamos de aplicar al ámbito pedagógico de la mano de *El maestro ignorante*, fue analizado por Barthes en uno de los *Fragmentos de un discurso amoroso* dedicado precisamente a la Gradiva¹¹. Pero lo que interesa no es sólo la idea de que Gradiva es una figura de salvación que conduce la novela a un final feliz como una Euménide protectora, sino especialmente el hecho de que, afirma Barthes, «las Euménides no son sino ex Erinias, diosas del hostigamiento», y por tanto, el rostro apacible, silencioso y reconciliado de la *Juno ludovisi* no es expresión de ingenuidad, sino resultado de una elaboración sentimental y de un trabajo de contención de la furia vengativa y ciega. También en el ámbito amoroso existen pues buenas y malas Gradivas, por lo que Barthes distingue entre dos formas de amor, el *amar* y el *estar enamorado*. El segundo se refiere a ese efecto de abandono del sujeto en el amor, a ese impulso ciego que no repara en condiciones de posibilidad o en cálculo de consecuencias, a ese amor capaz de destruir en su furor el objeto amado; el segundo se refiere a la capacidad de, dice Barthes, «conservar el propio dominio», de no caer en el delirio amoroso, de ser capaz de fingir y de utilizar el *estar enamorado* del otro para permitirle amar.

Barthes señalaba que en el ámbito del amor y en el de la cura psicoanalítica Gradiva, diosa benefactora y madre protectora, representa una de las caras de lo que podríamos llamar *imagen-madre*, imagen de la madre e imagen matricial, imagen primera. Su breve artículo dedicado a Gradiva concluye con una mención al psicoanalista Donald Winnicott y a su concepto de *madre suficientemente buena*. Éste pretende dar cuenta de cuál debe ser la posición de la madre que permita el desarrollo sano del niño y su progresiva independencia. La madre enamorada deberá consentir, por amor, que sus hijos se separen de ella. Entre al abandono del niño y su excesiva protección, la madre no demasiado buena será aquella en que domine el *amar* sobre el *estar enamorada*. La imagen de la Gradiva es así símbolo de una madre ideal cuyas cualidades suficientemente buenas provienen del hecho de que, como las míticas Euménides, ha elaborado el duelo vinculado a una pérdida irreparable y puede convertir la venganza en justicia, como es capaz de amar estando enamorada.

Donald Kuspit ha traducido esta idea de la *madre suficientemente buena* al dominio del arte para proponer que el artista pos-vanguardista ideal debe ser un *artista suficientemente bueno*¹². Este artista deberá renunciar al componente redentorista y mesiánico que hay en la ideología vanguardista, asumiendo una posición que no veo muy lejana de la del maestro ignorante. Para Kuspit

11 R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Éditions du Seuil, París, 1977, trad. cast. Eduardo Molina, Siglo XXI, Madrid, 1982, pp. 106-107.

12 D. KUSPIT (1992), «El artista suficientemente bueno: más allá del artista de vanguardia», en *Creación*. Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, n.º 5, 1992, pp. 36-46.

y Winnicott, el ámbito del arte es el de ese *espacio suficientemente bueno* en el que el sujeto puede jugar libremente con las facultades del entendimiento, la imaginación y la razón, el territorio separado de la vida en el que hay lugar para la experimentación y para el aprendizaje de la relación con el mundo. El arte concebido como *espacio suficientemente bueno* o como *espacio transicional* es aquél en el que el sujeto aprende que el mundo es lo suficientemente bueno como para permitir confiar en una posible reconciliación entre necesidad y libertad, entre vida en comunidad y desarrollo de la autonomía del sujeto.

Pero en este mismo ámbito del arte, la atracción por Gradiva no siempre ha seguido la prudente lectura de Freud. El mismo Barthes da signos de no poder cerrar el duelo al decidir no mostrar la foto de su madre de la que nace toda su reflexión sobre la fotografía. Más que como *imagen pensativa*, Barthes concibe la fotografía como *imagen silenciosa* o *imagen muda*, que impacta de tal modo que suspende la posibilidad de decir y pensar. La fotografía es, para Barthes, «la intrusión en nuestra sociedad moderna de una Muerte asimbólica, [...] una especie de inmersión brusca en la Muerte literal [...] en la Muerte llana. [...] El horror consiste en esto: [afirma] no tengo nada que decir de la muerte de quien más amo, nada de su foto, que contemplo sin jamás poder profundizarla, transformarla»¹³.

La foto de su madre que Barthes nos esconde es equiparable así en este contexto a la imagen de la Gradiva fantaseada por Norbert Hanold, imagen en la que quien una vez estuvo viva ha quedado petrificada en un instante supremo y sublime. Incapaz de volver a dar vida a la imagen muerta, como lo hacen Pigmalión con su Galatea y Norbert Hanold con su Gradiva, la fotografía es objeto de un duelo permanente y callado. Pero, frente a la Gradiva de Barthes, la de Rancière es una Euménide cuyo reposo guarda memoria de un movimiento convulso de lucha y tensión. Ambas son imágenes mudas, ninguna de ellas dice nada, pero mientras que la fotografía de Barthes implica una renuncia orgullosa a la palabra, el silencio de la *Juno Ludovisi* representa para Rancière en la tradición de Schiller y Freud, el resultado de la guerra y del proceso final de pacificación en la mirada. La punzada o *punctum* que el espectador siente al contemplar la imagen no excluye en modo alguno, para Rancière, la conciencia de las múltiples operaciones que en la imagen se condensan (*studium*).

Por ello puede sernos útil referirnos ahora a una imagen que forma parte de una instalación del fotógrafo chileno Alfredo Jaar, *Los ojos de Gutete Emery* y que Rancière ha tratado en «El teatro de las imágenes» y en *El especta-*

13 R. BARTHES, *La chambre claire: note sur la photographie*, 1980, trad. cast. Paidós, Barcelona, p. 161.



IMAGEN 5. A. Jaar, fragmento de la instalación *The Eyes of Gutete Emerita*, 1996.

dor emancipado [IMAGEN 5]. Los ojos de esta mujer, Gutete Emerita, testigo de un traumático episodio de genocidio en la guerra de Ruanda, son imagen muda e imagen pensativa que Alfredo Jaar pone al lado de unas palabras que describen fríamente lo que los ojos vieron y la forma en que esta mujer pudo salvar su vida y la de su hija. Por otra parte, palabras e imágenes son integradas en un decurso espacial (el que el espectador debe recorrer), y en un discurso de sentido, para constituir finalmente un auténtico *teatro de las imágenes*. La mirada de Gutete Emerita representa metonímicamente la realidad de lo visto, la parte por el todo, los ojos por la persona, la persona individual por el grupo. Rancière interpreta la obra de Jaar como una traducción de la experiencia traumática mediante una serie de recursos retóricos, de manera que la sintaxis de la obra de arte es el equivalente de las operaciones lógicas

que permiten comprender aquello que se trata de representar. La *formatividad*, las operaciones artísticas que construyen el itinerario de esta instalación en el espacio, son de este modo remarcadas por Jaar, pero no para caer en la estetización, sino para señalar estas equivalencias entre las lógicas del arte y de la memoria. La eficacia de la imagen no depende así de un suplemento de expresión, sino de un ejercicio de sustracción. El trabajo del arte consiste, por tanto, en una economía de la contención y la eficacia estética es la de una distancia y una neutralización que Rancière vincula con el impulso de juego de Schiller, instancia mediadora entre los impulsos sensible y de la forma¹⁴.

LA MIRADA HISTÉRICA

No todos conceden a las palabras la capacidad para convertir las imágenes insoportables y enigmáticas en imágenes que dan que pensar. Dicho de otro modo, hay quien desconfía de que la palabra pueda dar cuenta del acontecimiento sin negarlo, sin domesticar y sin excluir lo único que parecería digno de ser mantenido, la irrupción brutal de la catástrofe y el terror registrada en la imagen fotográfica desnuda. Intentando sortear las dificultades de la palabra y de la imagen mimética para dar cuenta de los acontecimientos hay quien cree en la posibilidad de que algunas imágenes constituyan la marca de la cosa misma, en una relación que Rancière denomina de *archiparecido*. Frente a la voluntad de pacificar la mirada, Lyotard, por ejemplo, apuesta por lo que podríamos llamar una *mirada histérica*. En un texto para el catálogo de la exposición *Fotografías de la Salpêtrière* Lyotard oponía la palabra y la instantánea fotográfica: por un lado, el esfuerzo de Charcot y Freud por comprender y explicar la histeria, de otro, el testimonio «real» que la fotografía presenta de ella¹⁵.

El texto de Lyotard se presenta como un diálogo imaginario sobre la histeria entre dos personajes, un psiquiatra practicante de la hipnosis y un observador ajeno al mundo médico que contempla las fotografías. Mientras que el psiquiatra quiere descifrar el lenguaje corporal de los gestos, el segundo piensa que las histéricas «se ofrecen y se sustraen, en un debate corporal con algo o alguien que ignoramos y que, [...], no somos nosotros». El primero cree que se trata de «un problema de comunicación, es decir, de traducción [...] y usted verá, descifraremos su idioma, finalmente nos hablarán. Querrán saber como nosotros. Ingresarán en nuestra comunidad. Ya no habrá histéricas»¹⁶. Para el segundo, «la fotografía que debía hacerlas hablar produce en

14 J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, cit., p. 60.

15 J. F. LYOTARD, *L'Inhumane*, Galilée, París, 1988, trad. cast. «La palabra, la instantánea», en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Manatíal, Buenos Aires, 1988.

16 Ibidem, p. 134.

nosotros un efecto contrario. Fija los estados en su inestabilidad suspendida, aísla a unos de otros, no restituye la sintaxis que los une. Nos hace ver estasis tensoriales»¹⁷.

Estasis tensorial y movimientos convulsivos frente a sintaxis que une los gestos en un discurso, el diálogo propuesto por Lyotard opone al ideal de pacificación de la mirada de Freud y Schiller, el de una mirada ella misma histórica. Para Lyotard si las históricas de la Salpêtrière «tienen un alma, [esta] no es el emitir, [...], un discurso sujeto a discusión, es el murmurar-gritar». La fotografía es así testimonio bruto de un grito y lo que la fotografía dice es: «Soy tan clara como un músculo»¹⁸. Encontramos aquí dos actitudes opuestas respecto de la fotografía y la imagen en general. En un caso la imagen constituye el testimonio directo y mudo de un movimiento que escapa al sentido y que revela una verdad originaria; en el otro no es más que un enigma que pide una explicación y reclama un sentido. Frente a la capacidad de la fotografía para convertirse en un *medio de control* y en un instrumento de dominación tecnológica y de uniformización política, Lyotard reivindica una foto que define como «una histeria de la mirada»¹⁹.

Esta histeria de la mirada, identificada con el movimiento convulso del cuerpo de las históricas de la Salpêtrière, constituye para Lyotard el referente para un nuevo arte que estaría manifestándose en la música de John Cage y el teatro histórico ontológico de Richard Foreman, guiados por la máxima de que «todo sea lo suficientemente mudo para permitir que lo que realmente está pasando pase»²⁰. La palabra debe retirarse para que sea posible el contacto con el acontecimiento real que se manifiesta en el movimiento de los cuerpos. Esta estética de la performance esbozada por Lyotard constituye así, como él afirma, un *ensayo ontológico sobre el tiempo*, un tiempo de la repetición sintomática, el tiempo que transcurre entre dos espasmos, inversión radical del tiempo de la *Juno Ludovisi*, pues si en ésta la quietud esconde un movimiento interior, en aquella el movimiento convulso es manifestación del absoluto vacío.

Parte del arte performativo de las últimas décadas sigue este sendero explorando ese tiempo particular de la convulsión, ese momento hecho de movimiento y de detención, ese movimiento del perro que quiere morderse la cola al que se refería ya Marinetti en 1909. Las fotografías de la Salpêtrière se presentan como el referente fundamental para una tradición del arte contemporáneo que podríamos resumir, con Hal Foster, en torno a la idea de *imagen*

17 Ibidem, p. 136.

18 Ibidem, p. 138.

19 Ibidem.

20 Ibidem, p. 136.

convulsiva y también de *imagen compulsiva*, manifestación del acontecimiento traumático²¹.

Como ya hiciera Lyotard, también Foster pretende dar cuenta del arte de los 90 a partir de una reinterpretación del sublime kantiano, esta vez con los argumentos de Kristeva y Lacan. Por contraposición a la tarea encomendada al arte por Freud, Foster encuentra que «ciertas tendencias contemporáneas rechazan este antiguo mandato de pacificar la mirada, de unir lo imaginario y lo simbólico contra lo real. Es como si este arte quisiera que la mirada brillara, el objeto se erigiera, lo real existiera, en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo, o al menos evocara esta sublime condición»²². No en vano, el texto de Lacan *El inconsciente y la repetición* (1964) constituye un elemento básico en la argumentación de Foster. Sobre la idea freudiana del retorno del síntoma y de la repetición de la imagen traumática Lacan construye su concepto de lo Real que define en relación al trauma: lo traumático sería un *encuentro fallido con lo real* que, en cuanto fallido, no puede ser representado sino que únicamente puede ser repetido. Para Foster, La culminación de este imposible deseo de acceder a lo real sorteando los rodeos de lo imaginario y lo simbólico, se manifiesta a finales de los noventa en la atracción por lo deforme, lo sucio o lo crudo, y en propuestas como las de Robert Gober, Kiki Smith o Andrés Serrano, con obras que Foster agrupa en torno al concepto de lo *abyecto* de Julia Kristeva. Objeto caído y radicalmente excluido, lo abyecto, me arrastra donde el sentido se desvanece.

Volviendo por un momento a la tesis de Lyotard que afirma que las fotografías de la Salpêtrière tiene que ver con la ontología del tiempo, quiero recordar que Rancière se refiere a ese mismo vínculo entre imagen y tiempo para caracterizar tanto la posición de Lyotard como la de Nicolas Bourriaud, que representarían una regresión a la «concepción del tiempo apocalíptica»²³. La necesidad, manifiesta ya en Adorno, de remarcar la distancia entre el arte y la cultura de masas, «no está destinada [afirma Rancière] a preservar la promesa de la emancipación, sino, al contrario, para testificar la alienación inmemorial que hace de toda promesa de emancipación una mentira realizable solamente bajo la forma del crimen infinito, al cual el arte responde con una *resistencia* que no es más que el trabajo de un duelo infinito»²⁴. Es aquí donde la posición de Lyotard manifiesta abiertamente su sentido político, que Rancière define como *archi-político*. El giro ético de la estética y de la política se caracteriza por esa expectativa apocalíptica que, como sabemos, se manifiesta

21 H. FOSTER, *Compulsive Beauty*, Massachusetts Institute of Technology, 1993, trad. cast. T. Stuby, Adriana Hidalgo, Madrid, 2008.

22 Ibidem, p. 144.

23 J. RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, París, 2004, p. 171.

24 Ibidem.

en dos formas a veces difícilmente discernibles. De un lado se expresa como esperanza y promesa de salvación o de irrupción de un nuevo tiempo; de otro, se presenta como amenaza de catástrofe. En ambos casos, y como señala Rancière, se trata de «una cierta teología del tiempo», es decir, de una concepción del tiempo como «cumplimiento de una necesidad interna, ayer gloriosa, y hoy desastrosa [...] un tiempo cortado en dos por un acontecimiento fundador o un acontecimiento por venir»²⁵.

Esa misma vinculación entre concepción apocalíptica del tiempo y duelo infinito fue destacada por Martin Jay en su artículo sobre la imaginación apocalíptica²⁶. Ésta se caracterizaría por moverse en la alternancia entre el momento de la promesa de redención y el de la amenaza de catástrofe. Este supuesto inspira buena parte del arte contemporáneo, ese que Foster definía a partir de la idea de *retorno de lo real* y que Lyotard ejemplificaba en las fotografías de la Salpêtrière y en el teatro histórico ontológico de Richard Foreman. La *Juno Ludovisi* o la *Gradiva*, figuras de la Euménide, mantienen el recuerdo de su doble invertida, la Erinea; mientras que la mujer-bestia del apocalipsis repite la amenaza catastrófica y cierra la posibilidad de romper la oposición entre las formas *heimlich* y *unheimlich* de la misma figura.

Lo que me parece remarcable es que un mismo referente teórico, la obra de Julia Kristeva, está a la base tanto de la *mirada histórica* de Lyotard o del *retorno de lo real* de Foster como del llamamiento de Martin Jay a favor de una pacificación de la mirada. También en ambos casos, la diferencia entre estas dos miradas se pone de manifiesto en relación a una figura femenina y al desdoblamiento de la misma en la Euménide y la Erinea. La mirada histórica queda apresada en la inmediatez de la imagen muda irreductible al pensamiento, mientras que el intento de pacificar la mirada busca la forma de someter esta irrupción violenta a la lógica de un discurso en el que pueda encontrar sentido. Para escapar de esta concepción apocalíptica del tiempo, Martin Jay recupera la idea de Julia Kristeva de que el origen de la neurosis no está tanto en las dificultades de superación del conflicto edípico como en la elaboración del duelo por la muerte de la madre. Melancolía y manía resultarían así de procesos fallidos en el intento de elaborar el duelo por la pérdida materna y constituirían en última instancia el sustrato metapsicológico en el

25 Ibidem.

26 M. JAY, «La imaginación apocalíptica y la incapacidad de elaborar el duelo», en *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*, Routledge, New York, 1993, trad. cast. Alcira Bixio, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Paidós, Barcelona, 2003. Jay define la posición postmoderna de Baudrillard, Derrida o Lyotard como un «apocalipsis para siempre, apocalipsis desdramatizado o apocalipsis sin final: Al desdenar la metafísica apocalíptica e insistir en una lógica pura y autosuficiente de catástrofe el pensamiento posmoderno se libera de la necesidad de esperar un evento que alteraría o pondría final a la historia.» («La imaginación apocalíptica», p. 174).

que se funda la ontología apocalíptica del tiempo²⁷. El objeto cuya pérdida no puede afrontar el pensamiento apocalíptico y que permanece negado (forcluido) y resistente a la elaboración consciente, es, como concluye Jay siguiendo a Kristeva, un objeto en cierto sentido materno²⁸.

La atracción de Lyotard por las históricas de la Salpêtrière y por la imagen fotográfica que actúa como testimonio mudo podría quizás encontrar aquí un marco explicativo clarificador. Quizá también las dos versiones de una misma figura desdoblada, perderían su apariencia irreconciliable sin que la victoria de una sobre la otra significara su exclusión.

MIRADA SOLITARIA

La crítica de Rancière a esta que hemos denominado *mirada histórica* y a su deriva hacia una política apocalíptica de las imágenes culmina con la defensa de lo que podríamos llamar una *mirada solitaria*. Con ella recupera el mandato de *pacificar la mirada* que encontrábamos en la *Juno ludovisi* schilleriana, en el *Torso Belvedere* de Winckelmann o en la interpretación freudiana del *Moisés* de Miguel Ángel. Intentando esclarecer el sentido de esta política de las imágenes rancieriana, finalizaré mi recorrido ocupándome de algunas otras imágenes que el filósofo francés ha tomado de una película en la que Sylvie Blocher documentaba parte del proyecto «Je & Nous», del grupo de artistas *Campement Urbain*²⁹. Una de las imágenes que nos propone Rancière busca el encuentro entre la mirada del espectador y la de una mujer con velo islámico que porta una camiseta con un lema que resume el sentido político de una movilización ciudadana en uno de los suburbios parisinos [Imagen 6]. La frase «quiero una palabra vacía que yo pueda llenar» se asocia, para mí, al movimiento a favor de la ocupación de pisos vacíos y, con ello, a

27 «La melancolía bien puede ser el mejor término para descubrir la condición mental subyacente que acompaña a las fantasías de final, en tanto que el concepto de manía capta el estado ánimo provocado por la creencia en un renacimiento o en una revelación redentora posterior a la catástrofe.» (Ibidem, pp. 179-180).

28 Ibidem, p. 185.

29 Rancière se refiere a ellas en el capítulo «Las paradojas del arte político» de *El espectador emancipado* (p. 66), aunque las había tratado con anterioridad en la conferencia impartida en el simposio *Aesthetics and Politics: With and Around Jacques Rancière*, organizado por Sophie Berrebi and Marie-Aude Baronian en la Universidad de Amsterdam (20-21 June, 2006). Esta conferencia se editó con el título «Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art», en *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, vol. 2, n° 1, summer 2008. Disponible en red: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere.html>. El colectivo de artistas *Campement Urbain* trabaja en Sevran, un barrio en la periferia del norte de París, y se propone, según afirma, «construir un espacio a disposición de todos y bajo la protección de todos, un espacio inútil extremadamente y no productivo. Un lugar para cada uno pero común a todos.» (<http://leblogdelaville.canalblog.com/archives/2011/06/19/21433657.html>).



IMAGEN 6. S. Blocher, «Je veux un mot vide que je puisse remplir», *Campement Urbain*.

los movimientos políticos de defensa del derecho a la vivienda y de denuncia de la especulación inmobiliaria. Pero la imagen introduce una extrañeza, separación o disenso como resultado del desplazamiento de contexto. Una pequeña alteración formal o, si se prefiere, una mínima operación del arte que sustituye una cosa por otra, permite vincular la lucha política, expresada en la consigna, «quiero un piso o una habitación vacía que llenar», por la nueva, «quiero una palabra vacía que yo pueda llenar». La imagen ilustra así a la perfección la tesis de Rancière de que una misma cuestión de *reparto* está a la base de la estética y de la política: la operación poética que desplaza el sentido de una frase va en paralelo a la reivindicación política a favor de una redistribución de los bienes y de un cambio en la capacidad para tener voz en el ámbito político³⁰.

30 Para un reflexión ulterior acerca del comentario de Rancière a la película de S. Blocher y en torno a las implicaciones respecto al concepto de «comunidad», vid. N. GARCÍA CANCLINI, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz, 2010.

Pero la imagen remite también a la contraposición de Lyotard entre palabra e instantánea: el cuerpo fotografiado quiere encontrar palabras, las busca, la pide y las ofrece. Los aterrorizados dueños de *La casa ocupada*, el cuento de Cortazar citado ayer en este congreso por Manuel Vázquez, abandonaban su vivienda al oír extraños ruidos supuestamente provocados por los desconocidos *ocupas*³¹. La imagen recogida por Sylvie Blocher, sin embargo, da la palabra a estos nuevos habitantes de nuestras ciudades y pone rostro humano al fantasma que allí aparecía con la inquietante extrañeza de lo siniestro. Esta mujer musulmana nos habla de extranjeros que buscan casas y palabras vacías para ocupar, del trabajo que implica hacerlas nuestras y de la resistencia a concederlas.

Por otra parte, Rancière asocia esta imagen a otra recogida en la misma película de Sylvie Brocher. Esta segunda documenta una de las acciones políticas reivindicativas emprendidas por el *campamento urbano* y nos muestra a un hombre negro con una camiseta en la que leemos el rótulo «Me gusta a menudo estar sólo». Así como la anterior imagen me recordaba los intrusos de la *Casa ocupada* citada por Manuel Vázquez, este hombre que reclama el reconocimiento de su individualidad me trae a la memoria la inquietante extrañeza que el negro brasileño aparecido en sueños, provocaba en Spinoza y de la que hablaba ayer Alberto Moreiras³². Ambas imágenes nos hablan, como propone Rancière, de la paradoja identitaria entre el yo y el nosotros, entre la pertenencia a una comunidad política y el derecho a la diferencia³³. La demanda explícita en la consigna «me gusta estar sólo» reivindica un ámbito para la contemplación o la meditación solitaria que Rancière vincula con la experiencia estética en los términos en que la hemos definido a partir del comentario de la *Juno Ludovisi*: la imagen misma y el documental del que forma parte, así como la acción reivindicativa ciudadana de la que es testimonio, construyen un espacio separado de la vida cotidiana que, en virtud de esa misma separación, adquiere un sentido político³⁴.

31 M. VÁZQUEZ, «El escenario de la apolítica (Rancière, Cortazar, la filosofía y la literatura)», conferencia impartida el 24 de marzo de 2011 y recogida en este mismo volumen.

32 A. MOREIRAS, «*Cujusdam nigri & scabiosi Brasiliani*. Las malas visitas. Rancière y Derrida», conferencia impartida el 24 de marzo de 2011 y recogida en este mismo volumen.

33 J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, cit., p. 66.

34 La imagen y la acción reivindicativa apelan a un espacio solitario para lo común, a una integración del yo en el nosotros y del individuo en la comunidad. La cuestión clave es que esta comunidad política y estética no se fundamenta en nada más que en la garantía de que el sujeto político vea reconocido en la comunidad el derecho y el placer de estar sólo. En relación a la crítica de Rancière a la idea de *comunidad* en el ámbito de la teoría estética vid. «El espectador emancipado», capítulo del libro del mismo nombre. Rancière denuncia en Brecht y Artaud la identificación del teatro con una suerte de comunidad que se tiene a sí misma por objeto de representación. La experiencia colectiva teatral se presenta en estos autores como actualización de una fuerza vital originaria en la que el espectador participa en la medida en que se desprende de su propia individualidad.

Por otra parte, el sujeto que contempla estas imágenes pensativas es tan solitario como ellas mismas, y la distancia estética de la contemplación constituye paradójicamente la condición para la empatía con la causa política defendida por el protagonista del relato. El esfuerzo de traducción de una reivindicación política a una propuesta artística, tal como se da en los lemas que se nos muestran en estas camisetas, es el mismo que se reclama del espectador y que constituye el fundamento de la *comprensión implicativa* entre el espectador de la imagen y el protagonista del suceso real que la imagen testimonia³⁵. La tarea del arte no consiste, para Rancière, en producir vínculos sociales sino en la subversión de los mismos y en el cuestionamiento del reparto. Generar comunidad política no es en modo alguno la función del arte, sino de la *policía*, una actividad que designa «la lógica de los cuerpos asignados a su lugar correspondiente». La tarea del arte es, por contraposición, la de la *política*, que define como «la práctica que rompe con ese orden de la policía [...] la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes»³⁶.

En *Campement urbain* nos encontramos con la paradoja de una lucha colectiva por un lugar para la soledad, paradoja de una comunidad (si puede decirse así) cuyo único vínculo constitutivo es la posibilidad de estar solos. El modelo para esta comunidad estética disensual que hemos intentado exponer a partir del comentario de algunas de las imágenes de Rancière, es la universalidad estética (de principio) kantiana y la universalidad del *impulso de juego* de Schiller. En términos estéticos, se trata de ampliar los límites de la representación para que la imagen y la palabra puedan dar cuenta de la irrupción de un acontecimiento. En términos políticos, se trata de ampliar los límites de la representación política para dar voz a los que no la tienen. Sin embargo, la práctica del activismo artístico parece embarcada en lo que Rancière definió como *giro ético de la estética*, empeñada en marcar la diferencia que hace imposible e indeseable la ampliación de estos mismos límites. Parece más decidida a remarcar la exclusión que a forzar la inclusión y saca beneficio de una radicalidad que le es consustancial. Pero eso es cosa que podremos discutir esta tarde con Jacques Rancière en el centro *Octubre*³⁷.

Recibido: 30 abril de 2011

Aceptado: 12 junio de 2011

35 Tomo el concepto *comprensión implicativa* de G. DIDI-HUBERMAN, «La emoción no dice yo», en Alfredo Jaar. *La politique des images*, N Schweizer (ed.), Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, éditions JRP/Ringier, Zurich, 2007, trad. cast. A. Madrid, en *Política de las imágenes*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008.

36 J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, cit., p. 63.

37 El mismo día en que se leyó esta ponencia en el congreso *Estética y política. En torno al pensamiento de Jacques Rancière*, el filósofo francés participó en un coloquio celebrado en el centro cultural *Octubre*, organizada por el grupo *Autoformato* y que contó con la presencia de diversos colectivos activistas.