

NEW LEFT REVIEW 87

SEGUNDA ÉPOCA

JULIO - AGOSTO 2014

ENTREVISTA

VOLODYMYR ISHCENKO Las fracturas de Ucrania 7

ARTÍCULOS

WOLFGANG STREECK ¿Cómo terminará el capitalismo? 38
AMINATA TRAORÉ Y
BOUBACAR BORIS DIOP Imposturas africanas 69
SEAN STARRS La quimera de la convergencia 84
JOSÉ EMILIO BURUCÚA Y
NICOLÁS KWIATKOWSKI El doble ausente 101
SVEN LÜTTICKEN Sobre la Revolución Cultural 119

CRÍTICA

FRANCIS MULHERN Orwell *forever* 137
ROBIN BLACKBURN La cañonera del abolicionismo 149
BARRY SCHWABSKY Términos de disparidad 161

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde el
Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador–IAEN

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



Secretaría de
Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación



traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

CRÍTICA

Jacques Rancière, *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, Verso, Londres y Nueva York, 2013, 288 pp.

BARRY SCHWABSKY

TÉRMINOS DE DISPARIDAD

En un homenaje a Edouard Manet en 1932, Paul Valéry se refirió a un *contretemps* a propósito de la obra del pintor protagonizado por sus dos grandes defensores literarios, Zola y Mallarmé: un desacuerdo tan violento que Valéry se confesaba «incapaz de informar de él»; «cortesía y crudeza venían a ser los términos de su disparidad». La modernidad en las artes ha sido y ha significado muchas cosas, algunas de ellas ferozmente antitéticas entre sí, tal y como lo ilustra el inenarrable altercado verbal entre el novelista y el poeta, el naturalista y el simbolista. Incluso en retrospectiva, las viejas querellas continúan, como vienen a recordarnos los intentos recurrentes de distinguir las verdaderas modernidades de las falsas, o –según otra articulación muy extendida del problema– las simples modernidades de lo que son las verdaderas vanguardias. Considerando lo anterior, quizás lo más sorprendente de *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte* de Jacques Rancière sea su pretensión de articular «el modo de la experiencia conforme al cual, desde hace dos siglos, percibimos muy diversas cosas» cuando contemplamos pinturas y esculturas, leemos novelas o poesía, vemos películas u obras de teatro; su pretensión, por lo tanto, de definir el terreno mismo sobre el que pudo mantenerse la disputa entre un Zola y un Mallarmé, y que a su juicio separa por completo ambas posiciones de cualquiera de las que eran posibles antes de finales del siglo XVIII.

Como Rancière ha argumentado en estas páginas, lo que él llama el régimen estético del arte encarna una mentalidad distinta a la del régimen representativo precedente, al que reemplazó gradualmente, y diferente

también de la del régimen ético que estuvo en vigor antes de él. En el régimen ético, cuyo exponente más poderoso es Platón, las artes no se distinguen como una forma de actividad específica, de acuerdo con la genealogía cuasi foucaultiana de Rancière; antes bien, las imágenes son interpeladas por el efecto que ejercen en la ética de individuos y comunidades. El régimen representativo, por su parte, se identifica con la era clásica de las academias literarias y artísticas del siglo XVII; como ya explicó en su libro *Sobre políticas estéticas*: «La primacía representativa de la acción sobre los personajes o de la narración sobre la descripción, la jerarquía de los géneros de acuerdo con la dignidad de su objeto y la propia primacía del arte de hablar, del discurso en acción, todos estos son elementos de una analogía con una visión totalmente jerárquica de la comunidad». Es tal vez a través de esta idea de un régimen estético que desmantela otro anterior de naturaleza explícitamente jerárquica que podemos entender el giro en la obra de Rancière, que comienza con un libro sobre Mallarmé en 1996 y prosigue haciendo énfasis en la literatura, la estética y la imagen. Se trata de un giro no especialmente previsible del filósofo que debutó como socio de Louis Althusser (su contribución a *Lire Le capital* fue omitida en la traducción inglesa de 1970), antes de pasar a demoler la teoría de la ideología de su maestro en su primer libro, *La leçon d'Althusser* [*La lección de Althusser*], publicada en francés en 1974, disponible en castellano desde 2014 y en inglés desde 2011. No es tampoco un giro que uno hubiera esperado del Rancière de la década de 1980, el que rastrea los archivos de los movimientos obreros franceses en *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* [*La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*] en la Francia del siglo XIX, y el apóstol de la pedagogía radical del olvidado pensador del siglo XVIII Joseph Jacotot en *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* [*El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*]; ni del autor, en la primera mitad de la década de 1990, de meditaciones sobre los temas políticos más amplios, tales como la igualdad y la democracia, en libros como *Aux bords du politique* [*En los bordes de lo político*] y *La Méésentente. Politique et philosophie* [*El desacuerdo: política y filosofía*]. Sin embargo, en los últimos años Rancière ha producido varios libros sobre el tema de la estética y la literatura (entre ellos, *L'inconscient esthétique* [*El inconsciente estético*], *Malaise dans l'esthétique* [*El malestar en la estética*] y *Le destin des images* [*El destino de las imágenes*]) que han sido acogidos con entusiasmo por parte del mundo del arte. Muchos de estos volúmenes son compilaciones reducidas de conferencias y ponencias. *Aisthesis*, por el contrario, es una obra plenamente concebida y, como tal, representa el fruto de lo que ahora es un compromiso sostenido.

Partiendo de ejemplos en lugar de argumentos, *Aisthesis* logra transmitir la idea de Rancière de cómo una esfera autónoma del arte, constituida desde finales del siglo XVIII, de un modo paradójico se concreta precisamente

«difuminando las particularidades que definen las artes y las fronteras que las separan del mundo prosaico» (en contraposición a la noción de Greenberg de la modernidad como un proceso de delimitación por el cual, tal y como Greenberg lo expuso en «Towards a Newer Laocoon», «las artes [...] han sido arrojadas de vuelta a sus propios entornos, y una vez allí han sido aisladas, concentradas y definidas»). Las catorce «escenas» que ha elegido para ilustrar la progresiva desdefinición –por utilizar el término de Harold Rosenberg– y redefinición del arte no son necesariamente los momentos estelares representados por obras maestras reconocidas. Tal y como el propio Rancière anuncia con lo que suena como un cierto orgullo, «el lector buscará en vano hitos que se han convertido en ineludibles en la historia de la modernidad artística: ni *Olympia*, ni *Composición suprematista: blanco sobre blanco*, ni *Fuente*, ni *Igitur*, ni *El pintor de la vida moderna*». A lo que podría añadir: ni tercera *Crítica*, ni *Memorias del subsuelo*, ni *La consagración de la primavera*, ni *Godot*. Y aun con todo eso, no estamos ante un ejercicio revisionista que trate de plantear un canon alternativo, ni tampoco ante un catálogo ostentadamente «personal» de favoritos excéntricos. Después de leer estos capítulos, que nos llevan de la descripción que hace Johann Joachim Winckelmann del Torso de Belvedere en su *Historia del arte en la antigüedad* (1764), a la descripción de los muebles de la cabaña de un aparcerero de Alabama en *Elogiemos ahora a hombres famosos* (1941), de James Agee, uno siente que la narrativa implícita de la modernidad que ofrece Rancière es a la vez clara y exhaustiva, y que si fácilmente podría haber abarcado los textos y objetos más familiares que deliberadamente omite, su carácter incluyente queda mejor expresado por la elección de los objetos expuestos, más inesperados. Además, de esta forma Rancière ha seguido la misma lógica que él atribuye al régimen estético del arte, que consiste en incorporar constantemente todo lo que ha sido excluido y pasado por alto.

Sin embargo, llama la atención que, a pesar de que Rancière afirme que este régimen estético «no tiene nada que ver con la cuestión de la “recepción” de las obras de arte», sino con «el tejido sensible de la experiencia en cuyo seno se producen», casi todos los pasajes que aduce consisten, precisamente, en lo que normalmente se entiende por recepción, en lugar de ser obras primarias en sí mismas: del canto de Winckelmann a la impassibilidad trascendente de la belleza griega, encontramos, entre otras, alusiones a Hegel y sobre los mendigos de Murillo (de sus póstumas *Lecciones sobre estética*), a los recuerdos de Théodore de Banville sobre el grupo de pantomima The Hanlon-Lees, a Mallarmé sobre Loie Fuller; y ya bien entrado el siglo xx, al Rodin de Rilke, al Chaplin de Viktor Shklovsky, al Stieglitz de Paul Rosenfeld, y así sucesivamente. Es solo de pasada, por así decirlo, que Rancière se involucra directamente con una estatua, una pintura, una película o una fotografía; y en ningún momento trata de conjurar para el

imaginario actual una danza o vodevil hace tiempo extinguidos. De hecho, solo dos de sus pasajes escogidos fueron conscientemente compuestos como obras autónomas en sí mismas. Uno es un pasaje de *Rojo y negro*, en el que Stendhal muestra cómo Julien Sorel ha aprendido lo que es la satisfacción y el contento a través de la prisión; el otro es el fragmento final del libro de Agee, una apreciación entre fascinada y al mismo tiempo casi llena de aversión de un buró («muy amplio y muy pesado, chapado en oscuras maderas rojas de grano rico, con placas de metal intrincadamente entreveradas en los tiradores de los tres cajones, con un espejo de al menos tres pies de altura enmarcado en madera tallada a máquina») y de los diversos objetos y chismes que descansan sobre él, por ejemplo, «ese conejo de porcelana de color crema con sombras marrones, de tres o cuatro pulgadas de alto, con dos luces azuladas en la porcelana y una oreja torcida: roto por detrás, las piezas han sido dispuestas como sujeción, sin pegamento, en delicado equilibrio».

Para Rancière el texto de Agee es, si no la culminación, sí una ilustración ejemplar del «sueño moderno del arte, capaz de prestar su resonancia infinita al instante más fugaz de la vida más corriente». Rara vez este sueño ha sido rearticulado de forma tan rica y apasionada como en esta visión retrospectiva de Rancière. Lo que quizá no esté tan claro como él parece dar a entender es que el sueño sea específico de la modernidad o del «régimen estético», como él dice. La genealogía tripartita de Rancière (ética, representativa, estética, que no deja de ser un curioso eco atenuado de las tres «etapas en el camino de la vida» de Kierkegaard: estética, ética, religiosa) es históricamente discutible: ¿realmente no ha habido, en el periodo comprendido entre la Grecia clásica y el siglo XVII francés, ningún cambio radical ni significativo en el «tejido sensible de la experiencia» donde el arte occidental ha venido produciéndose? Como mínimo, este planteamiento no tiene en cuenta el culto a la imagen como era concebido en la Edad Media, y que aún predomina en la religiosidad popular. Además, incluso en su apogeo, ¿llegó el modelo clásico a prevalecer en la medida en que Rancière asume que lo hizo, al menos en algún lugar fuera de Francia? Solo citar las dicotomías estéticas convencionales (¿Racine o Shakespeare? ¿Poussin o Caravaggio? O, en la *querelle des bouffons* de la década de 1750, ¿Rameau o Pergolesi?) es sugerir lo contrario. Por otra parte, como sabemos por *Le maître ignorant*, Jacotot sabía que el propio Racine, epítome del régimen representativo, ya era lo que todavía nadie podría haber llamado un simbolista, cuyo esfuerzo conjunto fue dirigido a «crear el aura en torno a cada palabra, cada expresión», más que a desplegar un discurso eficaz como una forma de acción.

Rancière reconoce que la forma de su libro —una serie de breves extractos, cada uno seguido de un comentario minucioso pero de amplio alcance— está inspirado en la de la gran obra de cuyo título se hace eco, *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, de Erich Auerbach (el

subtítulo de Rancière, por otro lado, recuerda el título de otro de los libros de Auerbach, *Scenes from the Drama of European Literature*). Sin embargo, aunque la historia de Auerbach de la mimesis literaria termina casi coincidiendo con la *aesthesis* de Rancière de los veinte fragmentos de Auerbach, los tres últimos son de Stendhal, los Goncourt y Woolf, él presenta este desarrollo como parte de un proceso que comenzó en la antigüedad, en lugar de en el siglo XVIII. Para Auerbach, como Edward Said señaló en una ocasión, el desarrollo del realismo literario es «ideológicamente ininteligible sin la doctrina cristiana de la Encarnación». Lo mismo puede decirse de las artes plásticas, tal y como sugiere, por ejemplo, el desarrollo de la pintura de bodegones en la España del siglo XVII. Al omitir esta larga historia, junto con sus fundamentos teológicos, Rancière distorsiona el sentido de la estética. El realismo de Auerbach está fundamentalmente conectado con la *aesthesis* de Rancière, una cultura que, según sus palabras:

estaba constituida y transformada por imágenes acogedoras, objetos y *performances* que parecían oponerse diametralmente a la idea de las bellas artes: figuras vulgares de la pintura de género, la exaltación de las actividades más prosaicas en verso liberado de métrica, trucos y gags de *music-hall*, edificios industriales y ritmos maquinales, humo de los trenes y los barcos reproducido mecánicamente, inventarios extravagantes de accesorios de la vida de los pobres.

En una palabra: todo el reino de lo profano, lo insignificante y lo abyecto, que ha de ser llevado a un plano de igualdad con el de los objetos y las personas de prestigio. Como el propio Auerbach señaló, «el realismo moderno, en la forma que alcanzó en Francia a principios del siglo XIX, se caracteriza como fenómeno estético por la emancipación completa respecto de aquella doctrina», a saber, la de la distinción entre tipos de representación adecuadas a las distintas clases sociales. En contraste con Rancière, él siempre dejó claro que esta idea, «que fue retomada sucesivamente por cada movimiento clasicista», nunca fue la única en funcionamiento.

En muchos aspectos, sin embargo, las páginas más brillantes y atractivas de Rancière son precisamente aquellas en las que rastrea el acomodo estético de todo cuanto se opone a lo que podría llamarse su «opción preferencial por los pobres». Su segundo capítulo, que parte de las reflexiones de Hegel a propósito de la divina «desatención y falta de cuidado» de los niños harapientos pintados por Murillo, muestra cómo esta sorprendente visión de la pobreza como «fuente de infinito potencial» («son personas todas de una misma pieza, sin sombra de pesadumbre ni hostilidad; y como poseen los fundamentos de toda capacidad, nos quedamos con la idea de que de estos muchachos podemos esperar cualquier cosa») fue precedida y en cierto sentido facilitada por el saqueo cultural, en el sentido de que la pintura española solo alcanzó verdadera difusión y encontró su lugar en el museo gracias a la

incautación de numerosas obras por parte de los ejércitos napoleónicos. «La brutalidad misma de la operación acentúa la paradoja constitutiva del nuevo lugar del arte», según explica Rancière. «La distribución de las escuelas», es decir, el reconocimiento tardío de una «Escuela Española» allí donde antes no había existido, «no viene determinada por la distribución de criterios de excelencia académica, sino más bien porque viene a encarnar la libertad de un pueblo». Pero ¿cómo iba el museo posrevolucionario, con su nivelación de las viejas jerarquías de escuelas y géneros, a instruir adecuadamente al ciudadano republicano? Las pinturas de la vida cotidiana, como las de los holandeses, eran poco edificantes, pero quizá fueran preferibles a las representaciones de los grandes temas, que no dejaban de ser más que fábulas bíblicas o adulación de los tiranos. «El patrimonio de la libertad», como los curadores del Louvre tuvieron que admitir, «lo componían obras que eran el producto y la consagración de la servidumbre». La solución a este problema radica en lo que Rancière denomina «un cierto republicanismo sociológico del arte», una «conjunción entre la vida que anima la superficie pictórica y la igualdad de todos los individuos», de tal manera que pudiera extraerse un contenido más profundo de lo que cualquier motivo explícito podía de por sí transmitir.

Un siglo después, dirigiéndose a una audiencia de trabajadores, el crítico Roger Marx (una figura ahora pasada por alto a la que un historiador ha llamado «uno de los partidarios más ilustrados de las artes visuales durante la Tercera República») proclamó al vidriero *art nouveau* Emile Gallé como la fuente de «una estética regenerada y de todo un sistema de doctrina filosófica dentro de ella». Estaba llamando a un arte incorporado a la vida cotidiana, en vez de apartado de ella, y que fuera también un arte que reflejara la vida del trabajador que lo producía. Un arte hecho, como nos dice Rancière, «de la sensación que el artista ha sentido ante la vida impersonal de flores, insectos y paisajes», que es lo que constituye la base de sus formas. Lo paradójico es que «aquello que brilla tenuemente sobre el busto de una dama de la alta sociedad» —una joya de Lalique— «es, así, esta vida impersonal, igualitaria, y no la marca de su clase». La idea es tan sorprendente como difícil de asumir. Precisamente porque se antoja como secuestrada en un reino separado dedicado a la reflexión, la pintura que adorna la pared de la mansión de un financiero parece menos en contradicción con su propio destino igualitario que el florero en el que su esposa coloca las flores o el broche que se pone para ir al baile. Y, sin embargo, es cierto, esta contradicción no refuta, en principio, la «manifestación de una sensibilidad extrema ante el espectáculo de la naturaleza, la inflorescencia de las plantas, las formas de los insectos [...], la expresión singular de la vida impersonal» con la que Marx quería despertar a sus oyentes.

El gran logro de Rancière en *Aisthesis* es el de haber exhibido con éxito la estética no como un impulso constante hacia el interior, sino como un proyecto en continuo desarrollo y despliegue, que se contradice y se revisa

a sí mismo. Las paradojas que lanza como chispas –subproductos de la servidumbre como patrimonio de la libertad, emblemas de la igualdad como adornos de los ricos– son la sustancia misma de ese proyecto. La energía en este campo se emplea sobre todo en la forma en que las cosas se transforman en su contrario: a partir del teatro supuestamente naturalista de Ibsen, Maurice Maeterlinck construye un manifiesto a favor del simbolismo; y para Ismail Urazov, escribiendo sobre Dziga Vertov en 1926, «una palabra nueva en el cine, una victoria del hecho sobre la invención», se convierte en la «fantasmagoría» de una vida común que «no puede ser probada por invención alguna». Y aunque hablo de energía (una energía expresada por el entusiasmo con que Rancière se zambulle en su polifacético objeto), se trata de una energía que se manifiesta con mayor elocuencia en el silencio, cuando está estática, en potencia. Este es el reverso inesperado de la estética de Rancière, a saber, su repetido encomio de la inacción: desde el autoconfinamiento sin extremidades que es el Torso del Belvedere, que Winckelmann imaginó que representa a Hércules en reposo, al divino *für niente* que Hegel revela en los niños vagabundos de Murillo, y en adelante, «la modernidad, artística y política, no es la afirmación gozosa de la grandeza del trabajo, la electricidad, el cemento y la velocidad». No hay futurismo alguno en este libro, aunque seguramente Marinetti y compañía habrían respaldado la comedia funambulista de los Hanlon-Lees y para Rancière Whitman sea una influencia más destacada en el gran cine soviético que Marx. La actividad «sin rumbo y sin sentido» del mimo constituye en sí misma una especie de inacción, y Loie Fuller logra, a través de la magia de la iluminación, bailar casi sin moverse («ella no baila, sugiere», decía Mallarmé). Para Maeterlinck, «*Solness, el constructor* es un drama casi sin acción», y Hamlet «tiene tiempo de vivir porque no actúa»; Edward Gordon Craig podía imaginar un «teatro del silencio», en el que el «destino» de una escalera cuenta más que el de los hombres y mujeres que andan por ella.

A diferencia de *Mimesis* de Auerbach, *Aisthesis* de Rancière termina sin un epílogo o resumen. Es particularmente significativo que no llegue a pronunciarse sobre si su «escena» final, ambientada en un Estados Unidos a punto de entrar en una guerra de la que surgiría como potencia dominante en el mundo, es la verdadera conclusión al drama que ha estado rastreando, o simplemente un receso provisional en el mismo. ¿Es el mundo de la posguerra el escenario donde se forjaría una posmodernidad que sería tan diferente del régimen estético del arte como este lo fue del régimen de representación? ¿O sucede que la estética ha desplegado sus posibles variaciones sin que haya sido reemplazada por un «tejido de la experiencia» genuinamente nuevo? ¿O podría Rancière fácilmente haber continuado el drama, añadiendo nuevas escenas igual de convincentes que las anteriormente expuestas? La respuesta es que, para él, el inventario líricamente objetivo

que hace Agee de las posesiones de un agricultor arrendatario se encuentra en el otro lado de una divisoria representada por la publicación en 1939 de *Vanguardia y kitsch*, de Greenberg, con su visión hostil de una modernidad obsesionada con su propia pureza. La modernidad de Greenberg, y hasta lo que era en ese momento su marxismo (no muy diferente al de Althusser tantos años después, parece insinuar Rancière), significaba un retorno al orden, a la vigilancia de las fronteras entre los diferentes medios artísticos y, sobre todo, entre el arte con mayúsculas y la lengua vernácula de la vida cotidiana. Con su insistencia en el silencio y la inacción que se hallarían en el corazón de la estética, en «la sabia potencialidad que se oculta en la inexpresividad, la indiferencia o la inmovilidad», Rancière podría parecer estar proponiendo una especie de misticismo del arte. Probablemente su respuesta sería que el reproche es simplemente una expresión de «la voluntad de reafirmar tanto el rigor del análisis marxista del capitalismo como el arte sin concesiones», ante una estética que busca tocar las fuentes más profundas de la vida común. Rancière puede reconciliar todas las antinomias de la modernidad, excepto esta. Aquí se bifurca la trama; ahora, al parecer, los términos de la disparidad han pasado a ser inconmensurables, y no puede haber ya una sola historia de la modernidad.