

fi 14 (20 copias)

**JACQUES RANCIÈRE**

# **El malestar en la estética**



CAPITAL INTELECTUAL

DE AUTOR®

Rancière, Jacques

El malestar en la estética.

1a ed., Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011.

168 p., 21x15 cm. (De autor N° 9)

Traducido por: Miguel Angel Petrecca, Lucía Vogelfang, Marcelo G. Burello

ISBN 978-987-614-319-6

1. Filosofía. 2. Estética. I. Petrecca, Miguel Ángel, trad. II. Vogelfang, Lucía,

trad. III. Marcelo G. Burello, trad. IV. Título.

CDD 190

**Traducción:** Miguel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello

**Diseño:** Verónica Feinmann

**Ilustración:** Hernán Haedo

**Corrección:** Rosina Balboa

**Coordinación:** Inés Barba

**Producción:** Norberto Natale

**Título original:** *Malaise dans l'esthétique.*

© Editions Galilée, 2004

© Capital Intelectual S.A., 2011

1ª edición: 2.500 ejemplares • Impreso en Argentina

Capital Intelectual S.A.

Paraguay 1535 (1061) • Buenos Aires, Argentina

Teléfono: (+54 11) 4872-1300 • Telefax: (+54 11) 4872-1329

www.editorialcapin.com.ar • info@capin.com.ar

Pedidos en Argentina: pedidos@capin.com.ar

Pedidos desde el exterior: exterior@capin.com.ar

Queda hecho el depósito que prevé la Ley 11723. Impreso en Argentina.  
Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida sin permiso escrito del editor.

## INTRODUCCIÓN

La estética tiene mala reputación. Casi no pasa un año sin que una nueva obra proclame o el fin de su era o la perpetuación de sus fechorías. En uno u otro caso, la acusación es la misma: la estética sería el discurso capcioso mediante el cual la filosofía —o una cierta filosofía— desvía en provecho propio el sentido de las obras de arte y de los juicios de gusto.

Si bien la acusación es constante, sus expectativas varían. Hace veinte o treinta años, el sentido del proceso podía resumirse en los términos de Bourdieu. El juicio estético, “desinteresado”, tal como Kant lo había fijado en su fórmula, era el lugar por excelencia de la “negación de lo social”.<sup>1</sup> La distancia estética servía a disimular una realidad

---

1 Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, 1979. [Trad. esp.: *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988.]

social marcada por la radical separación entre los “gustos de necesidad” propios del *habitus* popular y los juegos de la distinción cultural reservados a aquellos que poseían los medios para ella. En el mundo anglosajón, una misma inspiración animaba los trabajos de la historia social o cultural del arte. Unos nos mostraban, por detrás de las ilusiones del arte puro o las proclamas de las vanguardias, la realidad de las restricciones económicas, políticas e ideológicas que pautan las condiciones de la práctica artística.<sup>2</sup> Otros saludaban, bajo el título de *The Anti-Aesthetic*, el advenimiento de un arte posmoderno, que rompía con las ilusiones del vanguardismo.<sup>3</sup>

Esta forma de crítica ya casi ha pasado de moda. Desde hace veinte años, la opinión dominante no termina de denunciar en todas las formas de explicación “social” una complicidad ruinosa con las utopías emancipatorias declaradas responsables del horror totalitario. Y así como canta el retorno a la política pura, celebra renovadamente el puro cara a cara con el acontecimiento incondicionado de la obra. Se habría podido pensar que la estética saldría blanqueada de este nuevo rumbo del pensamiento. Pero en apariencia, no es nada de eso. La acusación, simple y sencillamente, se ha invertido. La estética se ha vuelto el discurso

---

2 Entre los numerosos trabajos publicados en este sentido por los historiadores sociales y culturales del arte, se destacan particularmente las obras de Timothy J. Clark, *Le Bourgeois absolu: les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Art Édition, 1992; y *Une Image du peuple: Gustave Courbet et la Révolution de 1848*, Art Édition, 1991.

3 Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Nueva York, The New Press, 1998.

perverso que impide ese cara a cara, sometiendo las obras –o nuestras apreciaciones– a una máquina de pensamiento concebido para otros fines: absoluto filosófico, religión del poema, o sueño de emancipación social. Este diagnóstico se deja sustentar sin problemas por teorías antagónicas. El *Adiós a la estética* de Jean-Marie Schaeffer se hace eco, así, del *Pequeño manual de inestética* de Alain Badiou.<sup>4</sup> Estos dos pensamientos, sin embargo, están en sus respectivas antípodas. Jean-Marie Schaeffer se apoya en la tradición analítica para oponer el análisis concreto de las actitudes estéticas a los errabundos caminos de la estética especulativa. Ésta habría sustituido el estudio de las conductas estéticas y de las prácticas artísticas por un concepto romántico del absoluto del arte, a fin de resolver el falso problema que la atormentaba: la reconciliación de lo inteligible y de lo sensible. Alain Badiou, en cambio, parte de principios opuestos. Es en nombre de la Idea platónica, de la que las obras de arte son los acontecimientos, que rechaza una estética que somete la verdad a una (anti)filosofía comprometida con la celebración romántica de una verdad sensible del poema. Pero el platonismo de uno y el antiplatonismo de otro coinciden en denunciar en la estética un pensamiento de mezcla, que participa de la confusión romántica entre el pensamiento puro, los afectos sensibles y las prácticas del arte. Uno y otro responden por un principio de separación que pone en su lugar a los elementos y sus discursos. Al defender los derechos de la (buena) filosofía en contra de

---

4 [Trad. esp.: *Adiós a la estética*, Madrid, Antonio Machado, 2005; *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Prometeo, 2009.]

la “estética filosófica”, se siguen fundiendo con el discurso del sociólogo antifilosófico que opone la realidad de las actitudes y las prácticas a la ilusión especulativa. Y coinciden, así, con la opinión dominante, que nos muestra la gloriosa presencia sensible del arte devorado por un discurso *sobre* el arte que tiende a volverse su realidad misma.

Reencontramos esta misma lógica en los pensamientos del arte que se fundan sobre otras filosofías o antifilosofías. Por ejemplo, en Jean-François Lyotard, donde es la marca sublime del toque pictórico o del timbre musical lo que se opone a la estética idealista. Todos esos discursos critican la confusión estética en forma similar. Y más de uno, al mismo tiempo, nos deja ver otra apuesta implicada por dicha “confusión” estética: realidades de la división de clases que se oponen a la ilusión del juicio desinteresado (Bourdieu), analogía entre los acontecimientos del poema y los de la política (Badiou), choque del Otro soberano que se opone a las ilusiones modernistas del pensamiento que se construye un mundo (Lyotard), denuncia de la complicidad entre la utopía estética y la utopía totalitaria (el coro de los subcontratistas). No por nada la distinción de conceptos es homónima a la *distinción* social. A la confusión o a la distinción estética se vinculan claramente apuestas que atañen al orden social y a sus transformaciones.

Las páginas que siguen contraponen a esas teorías de la distinción una tesis simple: la confusión que ellas denuncian, en el nombre de un pensamiento que pone cada cosa en el elemento que le es propio, es de hecho el nudo mismo por el cual ciertos pensamientos, prácticas y afectos se hallan instituidos y provistos de su territorio o de su objeto

“propio”. Si “estética” es el nombre de una confusión, dicha “confusión” es de hecho lo que nos permite identificar los objetos, los modos de experiencia y las formas de pensamiento del arte que pretendemos aislar para denunciarla. Deshacer el nudo para discernir mejor en su singularidad las prácticas del arte o los afectos estéticos quizás equivalga a condenarse a carecer de esa singularidad.

Planteemos un ejemplo. Jean-Marie Schaeffer quiere denunciar la confusión romántica que hay en nosotros mostrando la independencia de las conductas estéticas respecto de las obras de arte y de los juicios que ellas suscitan. A tal fin utiliza un pequeño pasaje de la *Vida de Henry Brulard* en el que Stendhal evoca los primeros ruidos –insignificantes– que lo marcaron en la infancia:<sup>5</sup> las campanas de una iglesia, una bomba de agua, la flauta de un vecino. Compara esos recuerdos con los de un escritor chino, Shen Fu, evocando las montañas que de niño veía en las topeiras a ras del suelo. Ve el testimonio de “actitudes estéticas”, idénticas a través de las culturas, y que no tienen por objeto las obras de arte. Sin embargo, es fácil ver todo lo contrario. Al participar de la invención de un género literario que diluye las fronteras –la vida del artista como obra–, Stendhal pone en su lugar aquello que está llamado a ser la forma ejemplar de la nueva narración novelesca: la yuxtaposición de microacontecimientos sensibles cuya resonancia, a través de los estratos de tiempo, se opone al viejo encadenamiento de actos voluntarios y sus efectos

---

5 [Trad. esp.: *La vida de Henry Brulard*, Madrid, Alfaguara, 2004.]

deseados e indeseados. Lejos de demostrar la independencia de las actitudes estéticas respecto de las obras de arte, esto da prueba de un régimen estético donde se diluye la distinción entre las cosas que pertenecen al arte y aquellas que pertenecen a la vida ordinaria. El ruido soso de una bomba de agua que Stendhal introduce en su autobiografía de escritor es lo que Proust consagrará como la marca misma de la nueva Idea platónica, al precio de sintetizarla con el canto del tordo de Chateaubriand. Es también el de la sirena de barco que introduce Varèse en *Ionización*. Es ese ruido cuya frontera respecto de la música no ha cesado, en el siglo XX, de fundirse en la música misma, así como en el XIX se había fundido con las musas literarias.

Muy lejos de denunciar la “confusión” de la teoría estética, la bomba de agua de Stendhal atestigua exactamente lo que esta teoría se esfuerza –a su manera– por interpretar: la ruina de los cánones antiguos que separan a los objetos artísticos de los de la vida cotidiana, la forma nueva, más íntima y enigmática a la vez, apresada por la relación entre las producciones conscientes del arte y las formas involuntarias de la experiencia sensible que siente el efecto. Es eso mismo lo que registran las “especulaciones” de Kant, de Schelling o de Hegel: en el primero, la “idea estética” y la teoría del genio como marcas de la relación sin relación entre los conceptos del arte y el sin concepto de la experiencia estética; en el segundo, la teorización del arte como unidad de un proceso consciente y de un proceso inconsciente; en el tercero, las metamorfosis de la belleza entre el dios olímpico sin mirada y las escenas holandesas de género o los pequeños mendigos de Murillo. Hasta Stendhal tiene



algo que decimos, cuando insiste cortésmente sobre las sensaciones del niño de 1787 y de 1788, lo que estará en el horizonte de sus especulaciones: esa nueva educación sensible, conformada por los ruidos y los acontecimientos insignificantes de la vida ordinaria, también es la educación de un pequeño republicano, llamado a festejar su edad de razonar por sí solo en la época en la que la Revolución Francesa celebrará el reino de la Razón.

Así que hay que tomar al revés los razonamientos del discurso antiestético contemporáneo para comprender a la vez lo que significa la estética y lo que motiva la animosidad que su nombre hoy suscita. Lo cual puede resumirse en cuatro puntos.

La “confusión” estética en principio nos dice esto: no hay arte en general, así como no hay conductas o sentimientos estéticos en general. La estética, como discurso, ha nacido hace dos siglos. Es la misma época en la que el arte ha comenzado a oponer su partícula singular indeterminada a la lista de bellas artes o de artes liberales. En efecto, no basta con que haya arte, que haya pinturas o músicos, bailarines o actores. No basta, para que haya sentimiento estético, con que disfrutemos al verlos o escucharlos. Para que haya arte se precisan una mirada y un pensamiento que lo identifiquen. Y dicha identificación supone un proceso complejo de diferenciación. Para que una estatua o una pintura sean arte, se requieren dos condiciones aparentemente contradictorias. Es preciso que se vea en ellas el producto de un arte, y no una mera imagen de la que sólo se juzga la legitimidad de principio o la semejanza de hecho. Pero también es preciso que se perciba otra cosa que el producto

de un arte, es decir, del ejercicio reglamentado de un saber hacer. La danza no es un arte en tanto sólo se la ve como consumación de un ritual religioso o terapéutico. Pero no lo es más en tanto en ella se vea el ejercicio de un simple virtuosismo corporal. Para que se la tenga por arte, se precisa otra cosa. Y esa "otra cosa", hasta la época de Stendhal, se llamó una *historia*. Para la poética del siglo XVIII, saber si el arte de la danza pertenece a las bellas artes se remite a una cuestión simple: ¿la danza cuenta una historia? ¿Es una *mimesis*? La *mimesis* es, en efecto, lo que distingue el saber hacer del artista tanto de aquel del artesano como de aquel del actor de variedades. Las bellas artes son tales porque las leyes de la *mimesis* definen en ellas una relación reglamentada entre una forma de hacer –una *poiesis*– y una forma de ser –una *aisthesis*– que se ve afectada por ella. Esta relación de a tres, cuyo garante se llama "naturaleza humana", define un régimen de identificación de las artes, que he propuesto designar "régimen representativo". El momento en que el arte sustituye con su singular al plural de las bellas artes y evoca, para pensarlo, un discurso que se llamará "estético", es el momento en el que se deshace ese nudo de una naturaleza productiva, de una naturaleza sensible y de una naturaleza legisladora que se llamaba *mimesis* o "representación".

La estética es inicialmente el discurso que enuncia esa ruptura de la relación tripartita que garantizaba el orden de las bellas artes. El fin de la *mimesis* no es el fin de la figuración: es el fin de la legislación mimética que armonizaba entre sí a la naturaleza productiva y a la naturaleza sensible. Las musas ceden su lugar a la música, o sea, a la relación

sin mediaciones entre el cálculo de la obra y el puro afecto sensible que es también la relación inmediata entre el aparato técnico y el canto de la interioridad:<sup>6</sup> el solo de cuerno que es el alma de las palabras de Fiordiligi, mas también la flauta del vecino y la bomba de agua que forman un alma de artista. La *poiesis* y la *aisthesis*, de aquí en más, se relacionan inmediatamente una con otra. Pero se relacionan en la separación misma de sus razones. La única naturaleza humana que las armoniza es una naturaleza perdida o una humanidad por venir. De Kant a Adorno, pasando por Schiller, Hegel, Schopenhauer o Nietzsche, el discurso estético no tendrá otro objeto que la idea de esa relación discordante. Y lo que se dispondrá a enunciar, entonces, no es la fantasía de mentes especulativas: es el régimen nuevo y paradójico de identificación de las cosas artísticas. A ese régimen es que he propuesto llamarlo “régimen estético del arte”.

He ahí el segundo punto. “Estética” no es el nombre de una disciplina: es el nombre de un régimen de identificación específica del arte. Los filósofos, a partir de Kant, tienen la tarea de pensar dicho régimen. Pero no lo han creado. Cuando Hegel, en sus *Lecciones de estética*, hace desfilar la historia de las formas del arte como historia de las formas del espíritu, toma nota de una mutación contradictoria en

---

6 “¿Pero de qué mágica poción emana ahora el vapor de esta reluciente aparición de espíritus? Miro y no veo más que un pobre tejido de relaciones de cifras, expuesto de forma palpable sobre madera perforada, sobre un equipo de cuerdas de tripa y de cables de latón.” Wackenroder, *Fantasías sobre el arte*, trad. francesa de Jean Boyer, Aubier, 1945, p. 33 (traducción modificada). En otro lugar he comentado el sentido de dicha “aparición”: cfr. “La métamorphose des Muses”, en *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*, Centro Georges-Pompidou, 2002.

el estatuto de las obras. Por un lado, los descubrimientos arqueológicos han devuelto las antigüedades griegas a su lugar y su distancia, recusando la Grecia civilizada erigida por la edad clásica. Éstos han construido una nueva historicidad de las obras, han creado proximidades, rupturas y repeticiones en lugar del modelo evolutivo y normativo que regulaba la relación clásica entre Antiguos y Modernos. Pero, al mismo tiempo, la ruptura revolucionaria ha separado las pinturas y las esculturas de sus funciones de ilustración religiosa o de decoración de las grandezas señoriales y monárquicas para aislarlas en el espacio del museo, real o imaginario. Así ha precipitado la constitución de un nuevo público, indiferenciado, en lugar de los destinatarios específicos de las obras representativas. Y los saqueos –tanto a manos de revolucionarios como de imperialistas– de los países conquistados han mezclado los productos de las escuelas y de los géneros. Tales desplazamientos han surtido el efecto de acentuar la singularidad sensible de las obras, en detrimento de su valor representativo y de las jerarquías de temas y de géneros según las cuales se clasificaba y juzgaba las obras. La revalorización filosófica que hace Hegel de la pintura holandesa de género, siguiendo su promoción pública y mercantil, señala el comienzo de esa lenta erosión del tema figurativo, de ese movimiento secular que ha puesto al tema en el último lugar del cuadro para hacer aparecer, en su lugar, el gesto del pintor y la manifestación de la materia pictórica. Así se dio el movimiento de transformación del cuadro en archivo de su propio proceso, lo que condujo a las espectaculares revoluciones pictóricas del siglo posterior.

Asimismo, cuando Schelling define el arte como la unión de un proceso consciente y de un proceso inconsciente, consagra una reversión de la perspectiva que es producto de la elevación de la percepción "filológica" de los poemas, de Giambattista Vico a Johann Gottfried Herder o Friedrich Wolf, y por fenómenos culturales como la infatuación por el falso Osián. Los grandes modelos poéticos ahora se leen como expresión de una potencia colectiva y anónima tanto (y más que) como realizaciones intencionales de un arte guiada por reglas poéticas. Jean-Marie Schaeffer se asombra de que la estética filosófica haya olvidado, en la celebración del arte, aquello que Kant sin embargo había subrayado: la importancia de las conductas estéticas ante los espectáculos de la naturaleza. Mas no hay tal olvido. Desde Kant, la estética no ha dejado de querer pensar ese nuevo estatuto que hace percibir las obras de arte como obras de la naturaleza, es decir, como la operación de una naturaleza no humana, no sometida a la voluntad de un creador. El concepto de genio que se ha querido asociar a la consagración del artista único expresa, a la inversa, esa equivalencia de lo querido y lo no querido que ahora hace que se reconozcan y se aprecien las obras *de arte* sobre la ruina de los criterios de perfección de *las artes*.

Los filósofos iniciadores de la estética no han inventado esa lenta revolución de las formas de presentación y de percepción que aísla las obras para un público indiferenciado y que al mismo tiempo las vincula a una potencia anónima: pueblo, civilización o historia. Tampoco han inventado la ruptura del orden jerárquico que definía qué temas y qué formas de expresión eran dignos o no

de entrar en el dominio de un arte. No han inventado esa nueva escritura hecha de microacontecimientos sensibles de la que la *Vida de Henry Brulard* es una prueba, ese nuevo privilegio de lo ínfimo, de lo instantáneo y de lo discontinuo que acompañará la entrada de toda cosa o persona vil al templo del arte y marcará a la literatura y a la pintura antes de permitirles que sean artes a la fotografía o al cine. No han inventado, en suma, todas esas reconfiguraciones de las relaciones de lo escritural y de lo visual, del arte puro y del arte aplicado, de las formas del arte y de las formas de la vida pública o de la vida ordinaria y comercial que definen el régimen estético del arte. No las han inventado, pero sí han elaborado el régimen de inteligibilidad en cuyo seno se volvieron pensables. Ellos han captado y conceptualizado la fractura del régimen de identificación en el cual los productos del arte eran percibidos y pensados, la ruptura del modelo de adecuación que las normas de la *mimesis* aseguraban entre la *poiesis* y la *aisthesis*. Bajo el nombre de “estética”, esos filósofos han captado y pensado inicialmente el desplazamiento fundamental: las cosas del arte se identifican, de aquí en adelante, cada vez menos según los criterios pragmáticos de las “maneras de hacer”. Y se definen cada vez más en términos de las “maneras de ser sensibles”.<sup>7</sup>

---

7 En este texto, así pues, “estética” designará dos cosas: un régimen general de visibilidad y de inteligibilidad del arte, y un modo de discurso interpretativo que pertenece en sí a las formas de dicho régimen. En lo que sigue, el contexto y su propia comprensión habrán de bastar para indicarle al lector el sentido de la palabra adecuado para cada ocurrencia de la misma.

Han pensado esa revolución bajo la forma de un desafío para el pensamiento. Y este es el tercer punto: es del todo inútil que nuestros contemporáneos denuncien el término “estética”. Pues aquellos que le rindieron honores han sido ya los primeros en denunciarlo. “Sería hora de librarse por completo de esa expresión que, desde Kant, reaparece una y otra vez en los escritos de los *amateurs* de la filosofía, por más que a menudo se haya reconocido su absurdidad (...). La estética se ha vuelto una verdadera *qualitas occulta*, y detrás de esa palabra incomprensible se han escondido numerosas afirmaciones carentes de sentido y círculos viciosos de argumentación que desde hace mucho deberían haber sido puestos en evidencia.” Esta declaración radical no es obra de algún melindroso campeón de la filosofía analítica anglosajona: figura en las *Lecciones sobre literatura y arte* de August Schlegel, el mayor de los diabólicos hermanos, a quien muy orondamente se le ha atribuido una responsabilidad mayor respecto de las ilusiones fatales de la estética romántica y especulativa.<sup>8</sup> Así, el malestar estético es tan viejo como la estética misma. La palabra “estética”, que se refiere a la sensibilidad, no es apropiada para expresar el pensamiento del arte, dice a su vez Hegel, antes de determinar el uso establecido para excusarse de retomarlo. La excusa de ayer, entonces, es tan superflua como las acusaciones de hoy. Lo inapropiado es constitutivo. La estética no es el pensamiento de

---

8 August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst*, en *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, Paderborn, F. Schöningh, 1989, t. I, p. 182-183.

la “sensibilidad”: es el pensamiento del *sensorium* paradójico que permite definir las cosas del arte. Dicho *sensorium* es el de una naturaleza humana perdida, o sea, de una norma de adecuación perdida entre una facultad activa y una facultad receptiva. Esa norma de adecuación perdida es sustituida por la unión inmediata, la unión sin concepto de los opuestos, la actividad voluntaria pura y la pura pasividad. El origen del arte, dice Hegel, es el gesto del niño que hace olas para transformar la superficie del agua, la de las apariencias “naturales”, y volverla una superficie de manifestación de su sola voluntad. Mas ese niño que hace olas también es aquel cuya capacidad artística nace de la pura contingencia de los ruidos vecinos, de los ruidos de la naturaleza y de la vida material sin arte mezclados entre sí. No se puede pensar ese niño de doble cara sin contradicción. Pero quien quiere suprimir la contradicción del pensamiento suprime también el arte y el sentimiento estético que así cree preservar.

Lo que complica las cosas y exagera los riesgos del pensamiento es que una naturaleza “humana” siempre es al mismo tiempo una naturaleza “social”. He ahí el cuarto punto. La naturaleza humana del orden representativo ajustaba las reglas del arte a las leyes de la sensibilidad y las emociones de éstas a las perfecciones del arte. Pero tal ajuste era correlativo a un reparto que ligaba las obras de arte a la celebración de las dignidades temporales, armonizaba la dignidad de sus formas con la dignidad de sus temas, y atribuía facultades sensibles diferentes a aquellos que se situaban en lugares distintos. “El hombre de gusto —decía Voltaire— tiene otros ojos, otros oídos, otro tacto que



el hombre grosero.”<sup>9</sup> La naturaleza, que armonizaba las obras con las sensibilidades, las armonizaba con un reparto de lo sensible que ponía a los artistas en su lugar y separaba a aquellos implicados en el arte de aquellos que no lo estaban. En este sentido, Bourdieu tiene razón, pero en contra de sí mismo. La palabra “estética” dice, de hecho, que esa naturaleza social se ha perdido junto con la otra. Y la sociología nace justamente de la voluntad de reconstituir esa naturaleza social perdida. El desprecio de la “estética” le es, por tal motivo, consustancial. No hay duda de que la sociología, en tiempos de Bourdieu, ha abandonado sus sueños originarios de reorganización social. Pero sigue queriendo, por el bien de la ciencia, lo que el orden representativo quería por el bien de las distinciones sociales y poéticas: que las clases separadas posean sentidos distintos. La estética, por su lado, es el pensamiento del nuevo desorden. Dicho desorden no es solamente que se mezcle la jerarquía de temas y de públicos: es que las obras de las artes no se relacionen más con quienes las habían comandado, cuya imagen ellas fijaban y cuya grandeza ellas celebraban. Ahora se relacionan con el “genio” de los pueblos y se ofrecen, al menos legalmente, a la mirada de cualquiera. La naturaleza humana y la social dejan de darse garantías recíprocas. La actividad manufacturera y la emoción sensible se encuentran “libremente”, como dos partes de una

---

9 Voltaire, artículo “Gusto”, *Dictionnaire philosophique*, 1827, t. VIII, p. 279. (Recordemos que el *Dictionnaire philosophique*, que aquí citamos por comodidad, es una compilación ficticia. La mayor parte de este artículo, “Gusto”, de hecho está tomada de la sexta parte de las *Questions sur l’Encyclopédie*, de 1771.) [Trad. esp.: *Diccionario filosófico*, Madrid, AKAL, 2007.]

naturaleza que ya no da pruebas de jerarquía alguna de la inteligencia activa por sobre la pasividad sensible. Esta separación de la naturaleza respecto de sí misma es el sitio de una igualdad inédita. Y dicha igualdad se inscribe en una historia que transporta una promesa nueva a cambio de la pérdida. La muchacha de la que habla Hegel, la que sucede a las Musas, no nos ofrece más que los frutos arrancados del árbol, el recuerdo velado, “sin efectividad”, de la vida que ha cargado con las obras del arte.<sup>10</sup> Pero justamente, éstas no son tales sino porque su mundo, el mundo de la naturaleza que florece en la cultura, ya no es –o quizás nunca fue– más que la retrospectiva del pensamiento. Quizás hubo –sin duda jamás ha habido– un amanecer griego en el que los frutos del arte se recogían del árbol de la vida. Pero lo que se esfuma con esa pérdida de un bien hipotético es, en todo caso, el orden que ligaba la naturaleza humana legisladora del arte a la naturaleza social que determina el lugar de cada uno y los “sentidos” convenientes para cada lugar. El reino revolucionario de la naturaleza deviene un sueño vano. Pero lo que surge como respuesta a ese sueño imposible es la promesa acarreada por la pérdida misma, por la suspensión de las reglas del acuerdo entre naturaleza humana y naturaleza social: la humanidad por venir, que Schiller ve anunciada en el “libre juego” estético, el “gusto infinito de la República” que Baudelaire percibe en

---

10 G. W. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, trad. francesa de Jean-Pierre Lefebvre, Aubier, 1991, p. 489. (“La muchacha que sucede a las Musas” es el título de un texto de Jean-Luc Nancy que comenta este pasaje en *Les Muses*, Galilée, 1994, p. 75-97.) [Trad. esp.: *Fenomenología del espíritu*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007; *Las musas*, Madrid, Amorrortu, 2008.]

las canciones de Pierre Dupont, la “promesa sin la cual no se sabría vivir ni un solo instante” que Adorno oye renovarse en el velo mismo con el que se cubre la sonoridad de las cuerdas al comienzo de la Primera Sinfonía de Mahler.

“Estética” es la palabra que expresa el nudo singular, incómodo de pensar, que se ha formado hace dos siglos entre las sublimidades del arte y el ruido de una bomba de agua, entre una veladura de cuerdas y la promesa de una nueva humanidad. El malestar y el resentimiento que hoy suscita siguen girando en torno a estas dos relaciones: escándalo de un arte que acoge en sus formas y en sus lugares el “lo mismo da” de los objetos de uso y de las imágenes de la vida profana; promesas exorbitantes y mentirosas de una revolución estética que quería transformar las formas del arte en formas de una vida nueva. Se acusa a la estética de ser culpable del “lo mismo da” del arte, se la acusa de haberlo desviado en las promesas falaces del absoluto filosófico y de la revolución social. Mi propósito no es “defender” la estética, sino contribuir a aclarar lo que esa palabra quiere decir, como régimen de funcionamiento del arte y como matriz discursiva, como forma de identificación de lo propio del arte y como redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible. Las páginas que siguen se dedican, más particularmente, a delimitar de qué manera un régimen de identificación del arte se vincula a la promesa de un arte que sería más que un arte o que no sería más un arte. Buscan mostrar, en síntesis, cómo es que la estética, en tanto régimen de identificación del arte, conlleva una política o una metapolítica. Al analizar las formas y las transformaciones de dicha polí-

tica, tratan de comprender el malestar o el resentimiento que la palabra misma suscita en nuestros días. Pero no sólo se trata de comprender el sentido de un vocablo. Seguir la historia de la “confusión” estética también implica intentar esclarecer la otra confusión que sostiene la crítica de la estética: la que diluye a la vez las operaciones del arte y las prácticas de la política en la indistinción ética. La apuesta, aquí, no sólo atañe a las cosas del arte, sino a las maneras por las cuales hoy nuestro mundo se dispone a discernir y los poderes afirman su legitimidad.

Este libro se apoya parcialmente en los seminarios dictados entre 1995 y 2001 en el marco de la Universidad París VIII y del Colegio Internacional de Filosofía, y parcialmente en los seminarios y conferencias dictados durante los últimos años por invitación de numerosas instituciones, tanto en Francia como en el exterior. Algunas referencias constan ya en el curso del libro. Sería penosamente largo mencionar todas las instituciones y todas las circunstancias que me permitieron elaborar y corregir las tesis y los análisis aquí expuestos. Que aquellos y aquellas que estimularon este trabajo y que acogieron y discutieron sus resultados hallen aquí la expresión de mi gratitud.