

Aisthesis

JACQUES RANCIÈRE

Aisthesis

Escenas del régimen estético del arte

MANANTIAL
Buenos Aires

Título original: *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art.*

Éditions Galilée

©2011, Éditions Galilée, París

Traducción: Horacio Pons

Diseño de tapa: Eduardo Ruiz

Cet ouvrage a bénéficié du soutien des Programmes
d'aide à la publication de l'Institut français.

Esta obra se ha beneficiado del apoyo de los programas de ayuda
a la publicación del Institut français.

Rancière, Jacques

Aisthesis : escenas del régimen estético del arte . - 1a ed. - Buenos
Aires : Manantial, 2013.

312 p. ; 21x14 cm.

ISBN 978-987-500-169-5

1. Ensayo Francés. 2. Arte.

CDD 701.17

Impresos 2000 ejemplares en marzo de 2013
en Elías Porter y CIA SRL,
Plaza 1202, CABA, Argentina

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina

© 2013, de esta edición y de la traducción al castellano

Ediciones Manantial SRL

Avda. de Mayo 1365, 6° piso

(1085) Buenos Aires, Argentina

Tel: (54-11) 4383-7350 / 4383-6059

info@emanantial.com.ar

www.emanantial.com.ar

Derechos reservados

Prohibida la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Índice

Preludio.....	9
1. La belleza dividida. Dresde, 1764.....	17
2. Los pequeños dioses de la calle. Múnich-Berlín, 1828	39
3. El cielo del plebeyo. París, 1830	57
4. El poeta del mundo nuevo. Boston, 1841- Nueva York, 1855	75
5. Los gimnastas de lo imposible. París, 1879.....	97
6. La danza de luz. París, Folies-Bergère, 1893	117
7. El teatro inmóvil. París, 1894-1895.....	135
8. El arte decorativo como arte social: el templo, la casa, la fábrica. París-Londres-Berlín	159
9. El maestro de las superficies. París, 1902.....	183
10. La escalera del templo. Moscú-Dresde, 1912.....	201
11. La máquina y su sombra. Hollywood, 1916.....	223

12. La majestad del momento. Nueva York, 1921	241
13. Ver las cosas a través de las cosas. Moscú, 1926	261
14. El resplandor cruel de lo que es. Condado de Hale, 1936-Nueva York, 1941	283
<i>Índice de personajes del libro</i>	303
<i>Agradecimientos</i>	311

Preludio

Este libro aborda en catorce escenas un solo tema. Un tema propuesto en el título mismo: *Aisthesis*. “Estética” es el nombre de la categoría que, desde hace dos siglos, designa en Occidente el tejido sensible y la forma de inteligibilidad de lo que llamamos “Arte”. En otras obras tuve ya la oportunidad de insistir en ello: aun cuando las historias del arte comiencen su relato con las pinturas rupestres, en la noche de los tiempos, el Arte como noción que designa una forma de experiencia específica solo existe en Occidente desde fines del siglo XVIII. Antes había, por supuesto, toda clase de artes, toda clase de maneras de hacer, entre las cuales unas pocas disfrutaban de un estatus privilegiado, que obedecía no a su excelencia intrínseca sino a su lugar en la distribución de las condiciones sociales. Las bellas artes eran hijas de las llamadas artes liberales. Y estas, a su vez, se distinguían de las artes mecánicas porque eran el pasatiempo de hombres libres, hombres de ocio a quienes su calidad misma debía apartar de la búsqueda de una perfección excesiva en realizaciones materiales de las que podían encargarse un artesano o un esclavo. Como tal, el arte comenzó a existir en Occidente cuando esa jerarquía de las formas de vida empezó a vacilar. Las condiciones de ese surgimiento no se deducen de un concepto general del arte o la belleza fundado en una noción global del hombre o el mundo, el sujeto o el ser. Ese tipo de conceptos dependen en sí mismos de una mutación de las formas de experiencia sensible y de las maneras de percibir y ser afectado. Formulan un modo de inteligibilidad de esas reconfiguraciones de la experiencia.

El término *Aisthesis* designa el modo de experiencia conforme

al cual, desde hace dos siglos, percibimos cosas muy diversas por sus técnicas de producción y sus destinaciones como pertenecientes en común al arte. No se trata de la “recepción” de las obras de arte. Se trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas se producen. Nos referimos a condiciones completamente materiales –lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción–, pero también a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan. Esas condiciones hacen posible que palabras, formas, movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte. Por mucho que algunos se afanen en oponer el acontecimiento del arte y el trabajo creador de los artistas a ese tejido de instituciones, prácticas, modos de afección y esquemas de pensamiento, es este último el que permite que una forma, un estallido de color, la aceleración de un ritmo, un silencio entre palabras, un movimiento o un centelleo sobre una superficie se sientan como acontecimientos y se asocien a la idea de creación artística. Por más que otros insistan en oponer a las idealidades etéreas del arte y la estética las muy prosaicas condiciones de su existencia, siguen siendo esas idealidades las que dan sus puntos de referencia al trabajo mediante el cual ellos aspiran a desmitificarlas. Y, para terminar, por más acritud que otros expresen al ver a nuestros venerables museos dar cabida a las obras de los favoritos del mercado, no hay en esa reacción otra cosa que un efecto remoto de la revolución constituida por el nacimiento mismo de los museos, cuando las galerías reales abiertas al público hicieron visibles las escenas populares que príncipes alemanes enamorados del exotismo habían comprado a los marchantes de los Países Bajos, o cuando el Louvre republicano se llenó de los retratos principescos y las telas piadosas saqueados por los ejércitos revolucionarios en los palacios italianos o los museos holandeses. El arte existe como mundo aparte desde el momento en que cualquiera puede entrar a él. Y ese es sin duda uno de los objetos de este libro: mostrar cómo se constituye y se transforma un régimen de percepción, sensación e interpretación del arte al acoger las imágenes, los objetos y las prestaciones que parecían más opuestos a la idea del arte bello: figuras vulgares de los cuadros de género, exaltación de las actividades más prosaicas en versos liberados de la métrica, piruetas y payasadas de *music hall*, edificios industriales y ritmos de máquinas, humo de trenes o barcos reproducido por un aparato mecánico, inventarios extravagantes de los accesorios de la vida

de los pobres. Y mostrar cómo el arte, lejos de hundirse con esas intrusiones de la prosa del mundo, no deja de redefinirse en ellas, intercambiando por ejemplo las idealidades de la historia, la forma y el cuadro por las del movimiento, la luz y la mirada, y construyendo su propio dominio al desdibujar las especificidades que definían las artes y las fronteras que las separaban del mundo prosaico.

Para estudiar estas mutaciones del tejido sensible por el cual hay arte para nosotros al precio de que sus razones se mezclen sin cesar con las de las otras esferas de la experiencia, decidí tomar unas cuantas escenas particulares. En ese sentido, *Aisthesis* tiene como guía un lejano modelo. Su título hace eco al de *Mimesis*, escogido por Eric Auerbach para titular su libro, que se concentraba en una serie de breves extractos para estudiar, de Homero a Virginia Woolf, las transformaciones de la representación de la realidad en la literatura occidental. Está claro que *mimesis* y *aisthesis* adoptan aquí otro sentido, porque designan ya no categorías internas al arte sino regímenes de identificación del arte. Mis escenas no solo proceden del arte de escribir sino también de las artes plásticas, las artes de la representación o las de la reproducción mecánica, y nos muestran menos las transformaciones internas de tal o cual arte que la manera como tal o cual emergencia artística obliga a modificar los paradigmas del arte. Cada una de las escenas presenta, por lo tanto, un acontecimiento singular y explora, en torno de un texto emblemático, la red interpretativa que le da su significación. El acontecimiento puede ser una representación teatral, una conferencia, una exposición, la visita a un museo o un taller, la salida de un libro o el estreno de un filme. La red construida a su alrededor muestra de qué manera una actuación o un objeto se sienten y se piensan como arte, pero también como una proposición de arte y una fuente de emoción artística singulares, una novedad o una revolución en el arte e incluso como un recurso de este para salir de sí mismo. El arte los inscribe así en la constelación en movimiento donde se forman los modos de percepción, los afectos y las formas de interpretación que definen un paradigma artístico. La escena no es la ilustración de una idea. Es una pequeña máquina óptica que nos muestra al pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas, y en constituir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace pensable el tejido. La escena aprehende los conceptos en acción, en su relación con los nuevos objetos de los que procuran

apropiarse, los viejos objetos que intentan pensar de nuevo y los esquemas que construyen o transforman con ese fin. Puesto que el pensamiento siempre es ante todo un pensamiento de lo pensable, un pensamiento que modifica lo pensable al acoger lo que era impensable. Las escenas de pensamiento aquí reunidas muestran cómo una estatua mutilada puede convertirse en una obra perfecta; una imagen de niños piojosos, en una representación del ideal; la cabriola de unos payasos, en un vuelo hacia el cielo poético; un mueble, en un templo; una escalera, en un personaje; un mono de trabajo remendado, en un traje de príncipe; las circunvoluciones de un velo, en una cosmogonía, y un montaje acelerado de gestos en la realidad sensible del comunismo. Estas metamorfosis no son fantasías individuales sino la lógica del régimen de percepción, afección y pensamiento que he propuesto llamar “régimen estético del arte”.

Los catorce episodios que siguen son otros tantos microcosmos donde vemos la lógica de ese régimen formarse, transformarse, incluir territorios inéditos y forjar para ello nuevos esquemas. Su elección podrá suscitar algún asombro: el lector buscará vanamente en ellos referencias hoy insoslayables en la historia de la modernidad artística: no están *Olympia*, ni *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, ni *Fuente*, como tampoco “Igitur” ni “El pintor de la vida moderna”. En su lugar, reseñas de espectáculos del Funambules y el Folies-Bergère hechas por poetas hundidos en el purgatorio de las antologías literarias, conferencias de pensadores o críticos caídos del pedestal de su gloria, cuadernos de bosquejos para puestas en escena muy pocas veces realizadas... La elección tiene seguramente sus razones, aun cuando, como todas las buenas razones, estas se descubran a posteriori. Las historias y las filosofías de la modernidad artística que disfrutaron de aprecio la identifican con la conquista, por cada arte, de su autonomía, la cual se expresa en obras ejemplares que constituyen una ruptura en el curso de la historia, al separarse a la vez del arte del pasado y de las formas “estetizadas” de la vida prosaica. Quince años de trabajo me han llevado a conclusiones exactamente inversas: el movimiento propio del régimen estético, el que ha sostenido los sueños de novedad artística y fusión entre el arte y la vida subsumidos bajo la idea de modernidad, tiende a borrar las especificidades de las artes y desdibujar las fronteras que las separan entre sí, así como las apartan de la experiencia ordinaria. Las obras solo son una ruptura al prestarse a condensar los rasgos de regímenes de percepción y pensamiento

preexistentes a ellas y constituidos en otra parte. Y las escalas de importancia retrospectivamente atribuidas a los acontecimientos artísticos borran la genealogía de las formas de percepción y pensamiento que pudieron hacer de ellos eso mismo, acontecimientos. Es difícil comprender las revoluciones escenográficas del siglo xx sin detenerse en las veladas pasadas en el *Funambules* o el *Folies-Bergère* por esos poetas a quienes ya nadie lee: Théophile Gautier o Théodore de Banville; percibir la “espiritualidad” paradójica de las arquitecturas funcionalistas sin pasar por las ensoñaciones “góticas” de Ruskin, o hacer una historia más o menos exacta del paradigma modernista olvidando que Loie Fuller y Charlie Chaplin contribuyeron a él mucho más que Mondrian o Kandinski, y la descendencia de Whitman tanto como la de Mallarmé.

En consecuencia, y de quererlo, se podrá ver en esas escenas los episodios de una contrahistoria de la “modernidad artística”. Este libro no tiene, no obstante, ninguna intención enciclopédica. No se ha preocupado por abarcar el campo de las artes durante dos siglos, sino únicamente de señalar la aparición de algunos desplazamientos en la percepción de lo que quiere decir “arte”. Sigue, es cierto, un orden cronológico que lo lleva de 1764 a 1941. Parte del momento histórico en que, en la Alemania de Winckelmann, el Arte comienza a decirse como tal, no encerrándose en una autonomía celestial cualquiera sino, al contrario, atribuyéndose un nuevo tema, el pueblo, y un nuevo lugar, la Historia. Sigue algunas aventuras de la relación entre esos términos. Pero no establece una concatenación entre ellas: solo una multiplicidad de intersecciones y prolongaciones. Y no ha querido llevarlas hacia una apoteosis o punto final. Podría, admitámoslo, acercarse más a nuestro presente. Podría incluir otros episodios, y tal vez lo haga algún día. Por ahora, juzgué posible detenerlo en el punto de un cruce significativo, el momento en que, en la Norteamérica de James Agee, el sueño modernista de un arte capaz de dar su resonancia infinita al momento más ínfimo de la vida más ordinaria emite sus últimos destellos, y los más brillantes, mientras que el joven crítico marxista Clement Greenberg acaba de declarar cerrado su tiempo y se eleva el monumento de ese modernismo retrospectivo que, sin fundar ningún arte de alguna importancia, logrará imponer la leyenda dorada de las vanguardias y reescribir en su beneficio la historia de las conmociones artísticas de un siglo.