

## **Jacques Rancière, *El espectador emancipado* Buenos Aires, Manantial, 2010, 136 páginas.**

*El espectador emancipado* presenta parte de la teoría de Jacques Rancière sobre el arte, reúne textos escritos entre 2004 y 2008 y ofrecidos como conferencias en distintas instituciones del mundo. Los cinco capítulos que lo componen tratan algún aspecto particular de su teoría. Rancière aquí, como en otros lugares, despliega su potencial reflexivo e inventivo, no sólo para oponerse a miradas hegemónicas o clásicas, sino también a las miradas críticas y estereotipadas. Ese intento por distanciarse de ambas, lo ubica en un lugar difícilmente clasificable, aunque cercano a otros pensadores de esta época centrados en reflexionar sobre la igualdad y la emancipación. El libro parece, en realidad, un salvataje —también reflejado en otras partes de su teoría más general— de la idea de que aún es posible seguir pensando el mundo críticamente, pero evitando caer en simplificaciones, falsas antinomias y supuestos falaces. Podría decirse que gran parte de su obra es un intento por debatir con este tipo de pensamiento y proponer, al mismo tiempo y lejos de cualquier abandono melancólico a una posición de desencanto postmoderno, algunas claves que conduzcan a una perforación del orden dominante.

El primer capítulo da nombre al libro y es, probablemente, el que mejor ligue con su propuesta general de pensar la emancipación. Retomando la idea de uno de sus libros, *El maestro ignorante* (1987), se propone reflexionar sobre la emancipación en otro ámbito —antes lo había hecho en relación con la educación— vinculado ahora al arte, específicamente con rol del espectador. El autor dice que partiendo de la identificación del espectador como pasivo e inmóvil, se han propuesto dos fórmulas que intentan modificar ese rol: la primera sugiere el distanciamiento, presentar un enigma, una rareza, que el espectador deberá desentrañar; la segunda, por el contrario, supone que éste debe incorporarse a la acción, suprimiendo toda distancia. Rancière quiere superar ambas, a las que considera herederas de la idea platónica de que el teatro es pura ilusión y pasividad, absolutamente alejado del conocimiento y la acción. Así como en *El maestro ignorante* reflexionaba sobre el supuesto de brutalidad que hay en toda explicación, aquí ese supuesto funciona en relación con el espectador. Esa falta de saber se sostiene por la oposición entre un mirar pasivo e ilusorio —al que le es velado, además, la verdad— y el actuar. El filósofo francés dice que la emancipación comienza cuando se cuestiona esa oposición entre mirar y actuar, porque esta forma de estructurar las relaciones entre decir, ver y hacer pertenece a la estructura de la dominación y la sujeción y cuando se comprende que mirar es hacer, se cuestiona esa distribución de las posiciones o, como diría en otro lugar, esa “división de lo sensible”. Así, se propone en este capítulo trasladar el presupuesto de igualdad de las inteligencias al de igualdad entre artista y espectador. El espectador es activo: observa, selecciona, compara e interpreta, y compone, así, su propio poema. A diferencia del esquema en el que tanto el maestro o el artista tienen un saber que transfieren al alumno o espectador, se propone aquí una disociación entre lo que el artista transmite y lo que el espectador construye. Pero esta acción es individual, y es la capacidad que tiene cada uno de traducir lo que se percibe lo que lo hace igual a otro.

En “Las desventuras del pensamiento crítico” el autor presenta su oposición con respecto a los modos en que ha sido apropiada la tradición crítica pero, al mismo tiempo, evita caer en teorizaciones descreídas de toda posibilidad de ruptura con el orden social. Este capítulo, que también tiene su antecedente en trabajos previos del autor, intenta desnudar los supuestos sobre los que descansa la idea de artista crítico. Éste vendría a demostrar o denunciar la realidad que hay oculta detrás de lo que se ve y que se prefiere, culpablemente, no conocer. Esta fórmula, aplicada tanto por la crítica como por la poscrítica y su reverso de derecha, lleva, para el autor, a reforzar la misma lógica que se quiere denunciar y a repetir, en definitiva, la argumentación marxista de la existencia de una verdad que debe ser revelada frente una ilusión que la oculta. Atados, otra vez, a la caverna platónica, parece necesario plantear la cuestión desde otro punto de vista. Vuelve así al problema de la emancipación: no hay capaces e incapaces de ver la realidad, ni tampoco un mecanismo de ocultamiento de la realidad: “lo que hay son simplemente escenas de disenso, susceptibles de sobrevenir en cualquier parte, en cualquier momento” (p. 51), es decir, reconfiguraciones de lo sensible, lo perceptible y lo pensable.

Es posible que el tercer capítulo, “Las paradojas del arte político”, sea la exposición más acabada de su visión acerca de la relación entre arte y política y su particular teoría de la estética. Propone evitar las miradas tradicionales sobre la relación entre modernidad y posmodernidad, así como su contracara, la oposición entre autonomía del arte y arte político. Desarrolla, así, una forma novedosa de pensar la historia del arte, aunque no atada a una clasificación cronologicista, e identifica tres diferentes regímenes de identificación del arte: uno representativo-mimético, en que el autor transmite un mensaje a través de



su obra a un público dispuesto a actuar en función del mismo; otro archiético, en el que el arte es la propia comunidad en acción, suprimiendo el arte en ella; y finalmente, el régimen estético, en donde no hay ningún mensaje que transmitir, y en el que el arte opera por una disyunción, una separación radical entre las formas del arte y las formas por las cuales es aprehendido. Es este último, basándose en la propuesta de Schiller, el que Rancière propone para pensar los modos por los cuales pueden interrumpirse las coordenadas normales de la división de lo sensible, dando lugar a su reconfiguración. Así, arte y política están emparentados pero no porque el arte constituya un *nosotros*, como lo hace la política, sino porque ambos son formas de disenso frente al orden que llama “policial”.

“La imagen intolerable” refiere al caso específico de utilización de imágenes fotográficas o de películas sobre situaciones de horror humanitario. Según Rancière, en esos casos, su efecto político no existe sin unos supuestos que implican que el espectador ya se encontraba conmovido por un tipo de pensamiento crítico y, además, ya se sentía culpable por compartir el sistema que generó esos horrores. El autor analiza las respuestas que se han dado frente a la pasividad de la imagen intolerable. Por un lado, se han propuesto imágenes de la realidad y de acción, aunque cayendo en una nueva paradoja: ante las imágenes se presentan otras imágenes, lo que lleva otra vez a la idea de que unos tienen un saber y hacen sentir culpables a otros que son pasivos. Esto produce, para Rancière, un paso de lo intolerable en la imagen a lo intolerable *de* la imagen. Otra respuesta que se ha dado a este problema es la de la crítica de la imagen en nombre de lo irrepresentable. Así, se ha sostenido que en el centro de un horror o una masacre hay algo irrepresentable, que no puede ser fijado en una imagen. Aquí también se cuestiona esta propuesta que opone al testimonio de la imagen la voz del testigo involuntario, y se señala que, por el contrario, la palabra es tanto un equivalente de una forma visible como lo es una imagen y que la voz también forma parte del proceso de construcción de la imagen. Ante estas dos posiciones, Rancière vuelve a poner en el centro la cuestión la política como reconfiguración de los lugares y de la cuenta de los cuerpos. Dice que la cuestión “es trastornar la lógica dominante que hace de lo visual la parte de las multitudes y de lo verbal el privilegio de unos pocos” (p. 97), por ello, tanto la imagen como la palabra pueden operar como formas de redistribución de los elementos de la representación, especialmente en cuanto a la construcción que se hace de la víctima.

Finalmente, “La imagen pensativa” abre otro campo de discusión en el que la emancipación juega un rol más marginal. Centrado en el análisis de películas, novelas y fotografías, Rancière acuña el concepto de imagen pensativa, debatiendo con otras perspectivas sobre el asunto. Este tipo de imagen es el lugar de una indeterminación entre dos tipos de imágenes: “la noción común de la imagen como doble de una cosa y la imagen concebida como operación de un arte” (p. 105). De este modo, sostiene que la pensatividad de la imagen está dada por la tensión entre diferentes modos de representación. Retomando la proposición del tercer capítulo, pero desde otro punto de vista, el autor dice que frente a los planteos que oponen a la lógica representativa la lógica de la presencia, es posible pensar en un tercer modo, la ruptura estética. En este caso, se refiere al entrelazamiento de dos regímenes de expresión —por ejemplo, entre pintura y literatura—, pero en una relación que no está definida y cuyo resultado es la “pensatividad de la imagen”. Se producen así, dos cadenas acontecimentales, dos regímenes que producen intercambios, distancias y fusiones, donde, finalmente, juega su rol el espectador emancipado.

Este libro constituye un valioso trabajo cuya teoría piensa al mismo tiempo el orden social, la política y el arte. Tres términos de relación difusa, constituyen aquí un entrelazado particular que se anima a develar los vericuetos de las teorías del arte precedentes, pero que mantiene, entre tanto desencanto, la propuesta de un sujeto emancipado.

*Ana Bugnone*