

Cuatro episodios con la retórica: Longino, Paul De Man, Jacques Rancière, Jorge Gumier Maier

Aporías de la reducción del concepto de arte a la práctica social

Claudio Iglesias

Se diría que el tema de la retórica clásica es viejo no por proceder de la Antigua Grecia sino por haber sido una obsesión del deconstruccionismo a lo largo de las décadas de 1980 y 1990. Efectivamente, la teoría cultural agotó al público con el tema de la retórica clásica; pero no agotó el tema mismo. La casi obvia sinopsis de la retórica la describe como la rama del quehacer humanista que se ocupa del carácter constructivo del lenguaje, susceptible de ser empleado en estrategias de persuasión, en juegos de poder. La interpretación deconstruccionista quería que, con la retórica, el lenguaje mostrara su materialidad, volviéndose autodevelatorio en sus trampas.¹ Pero los antiguos retóricos, los filósofos de la literatura de la época alejandrina, pretendían justamente todo lo contrario: a su entender, la retórica actúa en la región de lo oculto, de lo que no se muestra. Los antiguos retóricos tuvieron un interlocutor sorprendente en Marshall McLuhan, que sobre las brasas encendidas de sus ideas pudo cocinar una teoría *realista* de los medios, en las antípodas de la pertinaz obsesión por los juegos del poder y la construcción de la realidad a través del lenguaje (Harman 2011).² Así es que la retórica clásica está en el centro de

¹ La rendición del tópico que da Henry Louis Gates (1988) es notable. Ver *The Signifying Monkey*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

² Harman no se ocupa de correlacionar a McLuhan con la deconstrucción, pero su lectura de los temas filosóficos que recorren su obra es imprescindible.

una batalla epistemológica; de hecho, es posible demostrar que lo que queda de ella si se le sustrae la lectura deconstruccionista es algo muy parecido a la teoría de los medios de McLuhan; y dicha teoría, a su vez, ayuda a mostrar cómo la retórica clásica en sí misma fue interpretada por la crítica en la clave filosófica de la época: la desobjetivación, la reducción de toda objetividad a su aparato de acceso, a la figura subjetiva-social que le sirve de fondo.

Esta doble acepción de la retórica está cifrada de alguna forma en su historia; pues la presentación que el deconstruccionismo hizo de ella se basa sobre todo en los sofistas griegos, preferidos una y otra vez sobre la repudiada persona de Platón. Los juegos con el lenguaje son su expresión y su salsa. Gorgias es el héroe de una nueva disciplina, la crítica del significado literal, que a su vez es una crítica de la presencia. La recuperación de la retórica efectuada por McLuhan en cambio se basa en la tratadística madura: Quintiliano, Tácito, en menor medida Aristóteles; todos ellos plantearon el carácter *invisible* de la retórica, su acción en silencio sobre la dimensión de la dialéctica, el contenido manifiesto del discurso. Sobre este contraste es que McLuhan diseñó su teoría de los medios, en la que el contenido es irrelevante en comparación con la acción del medio, "como la inscripción pintada con sténcil en el casco de una bomba atómica" según su conocida metáfora. Un segundo aspecto importante es que la retórica *actúa*, mientras que la dialéctica solamente *discierne*. El mismo McLuhan comparó esta doble tutelaria de la dialéctica y la retórica sobre el destino de todos los medios (incluyendo vasos de plástico y aeroplanos) con el dominio de la presencia y su reverso, la figura y el fondo, el terreno de lo explícito y la trastienda silenciosa de lo real. Para McLuhan, estos eran los temas centrales de la filosofía occidental, y por eso su historia es el marcador abierto de la competencia entre retórica y dialéctica.

Volviendo a la tratadística antigua, hay varios elementos para tener a la vista. Como decíamos, esta tratadística no pone el empeño en la visibilización de las estrategias con el lenguaje, sino en la eficacia inherente a su ocultamiento. Otra cuestión pertinente es la distinción entre el empleo utilitario de la retórica (por ejemplo en la abogacía) y su empleo libre en los dominios superiores del lenguaje: la tragedia y la poesía. En el mundo antiguo, sobre todo en el mundo romano, esta no era tanto una distinción entre géneros como un dilema vocacional de los jóvenes educados y dados a la elocuencia: la vacilación entre dedicarse al foro (a defender a los reos en litigios sobre vacas o acres de tierra)

o bien dedicarse a las letras. Tácito (*Diálogo de los oradores*, II) ya nos ofrece una escena en la que un grupo de jóvenes romanos va a visitar a un orador que hace tiempo dejó los litigios para pedirle que vuelva al ruedo y lo encuentra sentado en su casa leyendo poesía, cansado de "las estrecheces de las cosas forenses. Los alborotados visitantes lo apalabran y se produce un encendido debate entre aquellos que defienden una oratoria "útil" y el dueño de casa que prefiere escribir yambos ultramundanos. Más cuerpo encuentra el tema en el tratado de Longino, Sobre lo *sublime*, que también distingue entre el tipo especial de retórica que anima a la tragedia y a la poesía, aquella propiamente sublime, y la utilitaria función de convencer mediante la palabra. Longino dice que hay textos *de persuasión* y textos *de exaltación*. Estos últimos son los que dan los poetas. Pero no son menos retóricos que los otros y vale tanto más, para ellos, el principio de la actuación en la trastienda.

Le dedicaremos unas páginas a Longino, para establecer el modelo del discurso sublime en la retórica clásica de acuerdo con estos tres temas: el carácter *oculto* de la retórica, su carácter *actuante* y su carácter *exaltado*, por contraposición al lenguaje persuasivo del discurso utilitario. Y con eso en mente vamos a reexaminar la particular caricatura de la retórica que hizo la deconstrucción, en un conocido ensayo de Paul De Man, para dedicarnos luego al impacto de la retórica en uno de los filósofos más notables de la desobjetivación: Jacques Rancière. Luego sí podremos ver el tema de la retórica como ocupación artística por derecho propio. Pero antes de condenar la retórica, bueno es concederle el derecho a hablar.

Fondo y figura en Longino

Figura y fondo es el basamento de la teoría cuatripartita de los medios de comunicación de McLuhan, que le hace lugar también a la morfología y la metamorfosis (Marshall & Eric McLuhan 1988). La figura es el terreno de los contenidos; el fondo (*background*) es el medio en su acción silenciosa. El medio actúa, mientras que el contenido solo se distribuye. Este tema le viene a McLuhan directamente de la retórica antigua y encuentra en nuestro tratadista un perfecto ejemplo. El discurso sublime, según Longino, es "el eco de la grandeza de pensamiento" (IX, 2), que "despedaza todas las cosas" en

su exaltación (I, 4); pero de tal forma que a través de él actúan mecanismos secretos.³ Esta mecánica de lo sublime, en lo que tiene de oculto, es la mecánica de los *schemata* del discurso figurado. "Las figuras (*schemata*) acuden por naturaleza en sostén lo sublime" (XVII, 1). El *schema*, la figura retórica, es la entidad que actúa en el lenguaje. El discurso sublime, que versa sobre "acciones y pasiones que lindan con el éxtasis" (XXXVIII, 5) acude a aquellos *schemata* que permiten la elevación para generar la imagen de algo más grande que los sentidos (de ahí su potencia destructiva); por eso es que la sublimidad no persuade, sino que arrebatada. Y para lograrlo, las palabras mismas deben arrebatare y actuar fuera de sí mismas.

No es a la persuasión de los auditores, sino al éxtasis que lleva lo prodigioso; lo asombroso, junto a lo que arrebatada, siempre prevalece por doquier sobre lo persuasivo y gracioso, pues lo persuasivo depende mayormente de nosotros, y en cambio aquellos ejercen un poder y una violencia irresistibles, sobrepujando al auditor, completamente (I, 4).

Pero el *schema* mismo, la máquina retórica que produce el discurso exaltado, debe permanecer en escondite para que esta fascinación ocurra:

Una peculiar sospecha despierta el uso artificioso de las figuras; se recela astucia, doblez y falacia. [...] [Pero] se manifiesta óptimamente la figura cuando permanece oculto que es figura. Lo sublime y la pasión (*pathos*) ofrecen, pues, un antídoto y un auxilio asombroso contra la sospecha debida al empleo de las figuras. El artificio, así rodeado por el esplendor de la belleza y la grandeza, queda oculto y se sustrae a toda sospecha. [...] Casi como las luces tenues se apagan bajo los rayos del sol, así también los artilugios de la retórica se oscurecen cuando en torno se difunde enteramente la grandeza (XVII, 1-2).

No es que no se "vea" el artilugio retórico, sino que se manifiesta convertido en algo distinto y sustrae su propio cuerpo. Ese elemento en el que se trastoca

³ Seguimos la edición de Pablo Oyarzún R citada en la bibliografía, a veces retocando la traducción.

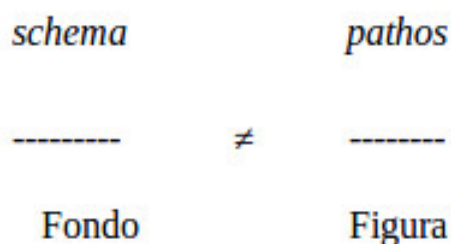
la acción retórica, esa "grandeza que se difunde", es la objetividad estética, el dominio de las imágenes que los *schemata* construyen en silencio:

Asociando la imaginación a los argumentos, el orador sobrepasa los límites de la persuasión. Naturalmente, en casos como estos prestamos siempre oído a los acentos más fuertes y por tanto nuestra atención es desviada del aspecto demostrativo hacia aquello que impresiona la imaginación y con su esplendidez eclipsa toda la situación (XV, 10-11).

La imagen eclipsa al *schema*, al tiempo que hace intervenir otras facultades, por decirlo en la terminología moderna: las de la imaginación. Lo sublime, ocultando al propio aparato retórico que lo hace funcionar, sobrepasa el dominio de la persuasión (curiosamente identificado con la dialéctica, la esfera de lo demostrativo) a la vez que se comporta como un objeto intencional atractivo y tiránico. El modelo de la retórica clásica presentado por Longino en su opúsculo se parece en más de un punto a la teoría de los medios de McLuhan, con su distinción entre fondo y figura, forma invisible y contenido manifiesto. El dominio de la figura está condicionado por el fondo, que se sustrae: y en realidad, en eso estarían de acuerdo Longino, los pragmáticos sofistas, Heidegger, Ortega y Gasset, Derrida y, si cabe a su lado, Graham Harman, lo que quiere decir que la batalla epistemológica por el legado de la retórica está en otra parte: no está en su competencia ancestral con la dialéctica ni en el contraste entre figura y fondo. Está más bien en ese matiz que la tratadística madura le reconoce a la esfera de lo manifiesto, y es su objetividad, su carácter intencional, su *esplendidez* como traduce Oyarzún. El discurso sublime para Longino es también objetivo, autocontenido, y en esa medida es independiente del fondo eficiente que lo constituye. Ortega, siglos más tarde, se recostaría sobre la misma idea:

Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes. Para que se produzca, es, pues, necesario que el cuerpo estético quede aislado del contorno vital. De la tierra que pisamos a la tierra pintada no podemos transitar paso a paso. (Ortega y Gasset, 1946: II, p.311)

La autonomía, la insularidad y la distancia infranqueable del objeto estético son para Ortega tres formas de expresar lo mismo. Y su condición es que el medio se oculte. De ello se puede adelantar una sospecha y es que para identificar a la retórica con aquel género de enunciados tautológicos que expresan la materialidad constructiva del lenguaje es necesario erradicar este matiz de objetividad y convertir al *schema* en contenido, llevarlo a la zona de la figura. Este es el Rubicón que es necesario cruzar para el proceso de desobjetivación estética, y quien lo ha cruzado es Paul De Man en un seminal ensayo de 1973 titulado *Semiology and Rhetorics*. Pero antes de ocuparnos de eso, podemos preguntarnos qué son los contenidos propiamente sublimes que, en el modelo de Longino, permanecen en la zona de atención. El término que usa Longino es *pathos*. Y el mismo hiato entre el fondo y la figura puede encontrarse al considerar la perspectiva del espectador en relación con el *pathos*, siendo que al espectador le corresponde dejarse arrebatar. Tal especulación fue llevada adelante por Aristóteles para quien, como es sabido, también debe existir algo objetivo y "ante los ojos", algo separado del dominio de la eficacia, para que el *pathos* admita el efecto de catarsis. Los temores y las penas toman estructura de objeto gracias a la acción oculta del fondo cargado de formas y tramoyas que no se ven y cuya tarea principal es aislar el dominio de los contenidos en una objetividad autocontenida, una "isla" al decir de Ortega. Estos contenidos así objetivados despiertan pena y temor en los espectadores, pero encerrándolos en su propio misterio. De ahí la fascinación de la objetividad estética, que es la única fascinación posible en la obra de arte: la fascinación de algo que actúa y siente solo, aunque otros actúen y sientan por ella:



Para entender que el *schema* siempre actúa en las sombras alcanza con pensar en el uso más común de la lengua. Si debiéramos identificar todo el tiempo los referentes de los pronombres o las conexiones entre la acción, el tiempo y las personas dentro de cada forma verbal, no podríamos leer novelas, ni

siquiera nuestro correo. Muchas enfermedades tienen esta dificultad de no permitirle al lenguaje ocultarse en sí mismo para facilitar la distribución de contenidos, como en el trastorno de atención y en otros síndromes vinculados a la desintegración sensorial: en estos casos, lo que debía mantenerse en el fondo repentinamente llama la atención y distrae. Así es que los niños con trastorno de atención se detienen a cada paso para leer inscripciones en las paredes, y no pueden llegar de un punto a otro ni hacer un mandado o dirigirse a alguien sin divertirse en el camino con cualquier cosa que encuentran. El modelo de la retórica clásica reconoce que la acción más eficaz del lenguaje es la acción oculta.

De ahí que las herramientas retóricas hayan sido comparadas tantas veces con las máquinas del teatro, las tramoyas y los juegos de luces que no se muestran ellos mismos, pero dirigen y conducen la acción teatral, dando el énfasis que la puesta requiere, y que no señalan al fondo del que emanan sino al nuevo objeto que se manifiesta "con acentos fuertes", al decir de Longino. Y todos los mecanismos que operan para posibilitar la objetividad, todos los elementos empleados en su construcción, todos sus dispositivos y herramientas, tienen esta estructura entrópica, irreversible, por la que van del fondo a la figura y se mueven en su interior como unos elementos libres, aunque proceden de un dominio al que ya no señalan y que actúa como una caja negra. En líneas más generales, ese es el aparato de acceso al arte; es el medio silencioso, el fondo oscuro que se hunde en las sombras para que la objetividad vea la luz a la distancia. De ahí que no sea extraño, tanto hablar de máquinas, llamar *industria* a este aparato que posibilita la objetividad estética.

De la misma manera que el fondo actúa de forma entrópica, el contenido de la objetividad es de naturaleza empática, en tanto reclama por la mayor cercanía del aquellos cuyas sentidos conquista pero de los que también guarda distancia. La iluminación eléctrica convertida en luz de fotografía es entrópica; en cambio, la sonrisa iluminada en la imagen es de naturaleza empática. Los códigos de color son entrópicos y el naranja tornasolado que infunden a una pantalla es empático, como las superficies acuáticas que aparecen en *Solaris* son empáticas y la compleja organización industrial del cine soviético es una máquina entrópica.

Second reading

Podemos regresar ahora a la lectura deconstruccionista de la retórica antigua y ver que, para que la desobjetivación estética tenga lugar, su modelo basado en el ocultamiento del *schema* actuante debe ser reemplazado por su manifestación como vestigio. Esta es la "inversión del adentro y el afuera" que Paul De Man discute en su ensayo como la transformación central de la crítica del siglo XX: la vieja crítica estadounidense, durante los años 1930 y 1940, se ocupaba con el significado (por ejemplo en la famosa técnica de *close reading*) y la forma permanecía alrededor como un capullo invisible. La nueva crítica, espectacularmente a partir del estructuralismo, invierte los lugares: la forma ocupa ahora el centro de atención y el significado es propeldido hacia afuera, como en un vehículo presurizado en el que se abriera una vía hacia el exterior. Cuando la forma retórica pasa a ocupar el terreno de la figura, le esperan dos cosas: se hace visible, y también se desactiva. La retórica, la condición turbia o espesa del lenguaje, solo se hace evidente en desmedro de su propia actuación.

Para De Man, cuyo artículo concierne al rol de la retórica en el espacio de una "nueva crítica" capaz de perjurar de la transparencia, la retórica es aquella potencia del lenguaje que lo muestra opaco, que depone el sentido, etc., y que concierne a la primacía del significado no literal, en sintonía con los *juegos* que ya asombraban en la época de los sofistas. Pero en realidad, la retórica que produce tal resultado es la retórica que *falla*. Lo muestra el mismo ejemplo que pone De Man, tomado de una serie de TV de la época: la esposa le pregunta al marido si prefiere pasar el nudo de los zapatos arriba o abajo (De Man 1973, p.29). El marido pregunta qué diferencia hay y la esposa pasa a explicarle la diferencia, sin percibir que se trataba de una pregunta retórica. La pregunta literal y la pregunta retórica son iguales, lo que quiere decir que el significado literal y el significado figurado son indecibles, etc. De Man concluye que la literatura (la literatura moderna) es aquel dominio en el que la retórica es manifiesta, en el que el lenguaje figurado es preponderante sobre el significado literal. Convenientemente, la crítica debe olvidar el significado y poner la forma en la zona de atención. Y hasta allí todo anda bien. Pero De Man pasa por alto que la retórica se manifiesta solo porque no funciona; el chiste de los cordones no hubiera existido si la pregunta retórica funcionaba. De manera más general,

la retórica solo emerge en la superficie como una materia ya inactiva. Por eso el legado de la deconstrucción no fue el de mostrar la potencia del lenguaje sobre el sujeto, la soberanía del texto sobre el significado, la prioridad de la forma sobre el contenido, etc., sino todo a la inversa: la deconstrucción nos muestra un lenguaje enfermizo, unos discursos incapaces de recuperar sus propios mensajes y unos contenidos que se ensanchan al punto de absorber máquinas retóricas y mecanismos de presentación mientras los empalidecidos significados fugan hacia afuera, emancipados y fantasmales, lejos su alcance. Para darle un poco más de generalidad al argumento, hay que recordar que la obsesión del llamado "giro lingüístico" era el mundo borroso de lo que está fuera del lenguaje, justamente porque con el giro lingüístico el lenguaje se manifestó inútil, roto, impotente para alcanzarlo.

El mejor ejemplo de este lenguaje roto viene de un lector de poesía, y de un mal lector de poesía particularmente. Mountolive, el personaje del Cuarteto de Alejandría de Durrell, confiesa a través del narrador sus dificultades con el arte de su amigo Pursewarden:

No era solo la poesía moderna que lo aburría, sino cualquier clase de poesía. No podía dar con la longitud de onda, por decirlo así, por más esfuerzo que hiciera, y para que las palabras dejaran de bailar ante sus ojos se veía forzado a reducirlas a una paráfrasis en su mente (*Mountolive*, II).

Mountolive no tiene problema con las diferencias entre poesía antigua y moderna, narrativa o experimental, etc. Toda la poesía para él discurre por un carril ajeno, en otra longitud de onda como dice, y se ve forzado a traerla a su propio terreno mediante una reductiva paráfrasis. Paul De Man podría decir que ese bailoteo incoherente que aplaza el significado es la poesía: pero, según Durrell, es la poesía para alguien que no la lee, que no puede captar su vibración, alguien a quien la objetividad intrínseca de la poesía le está vedada y que solo percibe el caos de sus medios desacomodados, como un niño aburrido con una puesta teatral puede doblarse entre los asientos de la platea y percibir el olor de la alfombra mientras le llegan en desorden los sonidos del escenario. Mountolive no es el lector que se queda en el dominio del significado porque desconoce la ambigüedad que los críticos deconstruccionistas revelan detrás de todo significante, sino que se percibe a sí mismo justamente como uno de

esos críticos: como alguien incapaz de llegar al significado, viéndose forzado a traducir una paráfrasis en su cerebro para detener el bailoteo incoherente que producirían las letras de cualquier libro en un analfabeto.

Hay que tener esto en mente para analizar el concepto que Paul De Man, en su análisis del poema "Among School Children" de Yeats, llama la *segunda lectura*, la lectura propiamente deconstructiva, aquella que pone el foco en las máquinas retóricas del lenguaje (1973, p.30). La segunda lectura, según De Man, es la reducción de la "trama secreta" (*scheme*, en inglés) que actúa en la primera lectura, el socavamiento (*undermining*) del objeto a su condición retórica. La primera lectura es la lectura ingenua, en la que la trama secreta de la retórica funciona: esa lectura que Mountolive no puede hacer. La "segunda lectura" es la deconstructiva, en la que dicha trama queda en evidencia.

Es decir que la deconstrucción no es otra cosa que la reducción del lenguaje a su principio retórico; pero su efecto es la conversión de la retórica en contenido. Por eso el tema de todo objeto literario es, desde el punto de vista de la deconstrucción, la misma retórica. Paul De Man se ocupa de demostrarlo al reducir una conocida descripción proustiana al mero análisis del *tropos* de la metáfora por parte de Proust. Esa es la operación clásica de la deconstrucción: el significado es reducido a piezas formales: "cadenas de propiedades", "oposiciones binarias", "polaridades" y otras entelequias emergen como peces muertos en textos literarios que hablan del viento sobre la playa, de la luz de una habitación o de un cruce de miradas durante una visita fugaz. Al tiempo que el significado se evapora, la literatura, ya reducida a la materia retórica, solo es capaz de ejercer recursivamente laimetría de la misma retórica, como si toda la literatura tratara de la oposición entre metáfora y metonimia.

En verdad, la deconstrucción es la lectura reduccionista por antonomasia. Mountolive llega a una especie de significado reconstituido en sus paráfrasis, y De Man llega a algo idéntico y opuesto: un enjambre de constituyentes retóricos del cual fugó todo significado concreto. Esta operación de poner la operación en primer lugar es la llave maestra de la desobjetivación; por eso también es la lectura inherente a la crítica institucional del arte. Recordemos que los *schemata* no son solo las figuras que se estudian en los manuales de retórica, sino todo el fondo constructivo, toda la mecánica que posibilita la objetividad, toda la *industria* que establece mediaciones con el concepto de arte. Poner la industria en primer lugar, obliterando cualquier otro significado,

es hacer algo muy parecido a lo que hace De Man con las presuntas oposiciones binarias de las que trata la obra de Proust. En el quehacer cotidiano de la deconstrucción, toda pieza literaria trata del carácter constructivo del lenguaje; en el día a día de la crítica institucional del arte, toda obra trata de su relación penosa o alegre con la industria. Este pintor comenzó a utilizar un formato mediano como un comentario sobre la demanda de hacer cuadros grandes; aquel artista conceptual se mudó al centro histórico para cuestionar la tendencia del mundo del arte a la gentrificación de los barrios alejados. Fulanita pinta naipes de azul para hablar del negocio del arte como un juego de poker. Mengano dibuja sobre papeles de hotel, ¿para denunciar o celebrar el ritmo de vida de los artistas que viajan tanto? En lecturas de este tipo todo se reduce al aparato de acceso y sus desavenencias; de la misma manera cuando un candidato a presidente visita una guardería no lo hace porque le interese la vida de los niños de tres años, sino para posicionar su campaña entre las madres solteras, etc. Y todo eso nadie lo negaría. Pero para que los comentarios que funcionan para una lectura banal del acontecer político funcionen también para estudiar el arte exhaustivamente, al punto de ser los únicos comentarios que realmente funcionan, algo debió ocurrir. Y lo que ocurrió fue la crítica institucional del arte: la reducción del arte a su aparato de acceso.

A favor y en contra de Jacques Rancière

Para entender el destino amargo de los significados irrecuperables, sustituidos por las formas retóricas en el terreno de la figura, es importante volver sobre el aspecto maestro de la desobjetivación: la reducción del arte a su aparato de acceso, es decir, la conversión del arte en práctica. Y para eso contamos con un filósofo, no del arte, sino de "las prácticas artísticas": Jacques Rancière. Ser un filósofo de las prácticas artísticas tiene ciertas particularidades, que hacen de Rancière un autor original: tradicionalmente la filosofía del arte dividió sus aguas entre el programa objetivo, centrado en el horizonte de la obra de arte, y el examen de la experiencia estética, centrado en el rol de la subjetividad constituyente. Las tan mentadas "prácticas" en cambio son un nuevo peinado en el barrio: ya no se trata del análisis de la objetividad de la obra, aunque se trata de una perspectiva materialista sobre el arte como reservorio de lo

concreto; y no se trata meramente de la subjetividad constituyente, aunque la experiencia sensible, o lo sensible a secas, sí tiene un rol clave. El encanto de Rancière está en estos matices que hicieron de un lector de Althusser un filósofo del arte en pleno dominio de sus elementos de trabajo.

Y el nombre de Althusser no cae en vano, porque ese ámbito del arte susceptible de ser filosóficamente elaborado, que no es objetividad y que tampoco es experiencia sensible, pero que gobierna sin embargo tanto en un mundo como en el otro, tiene rasgos de familia con los *aparatos de reproducción* del argelino. La idea del arte de Rancière es una idea en primera medida institucional y a las instituciones en cuestión las organiza un *régimen de las artes*, una suerte de macroaparato que permite y condiciona formas de ver y formas de hacer, como él mismo dice. La idea del arte como práctica es solidaria de la reducción del arte a su actualidad institucional. Y sobre el terreno así preparado, Rancière despliega sus particulares problemas.

"Nuevos modos de percepción sensible", "[nuevas] formas de actuar políticamente" son para Jacques Rancière las "prácticas" que participan en la "distribución de lo sensible".⁴ No sabemos todavía qué son, qué tienen de nuevo, por qué aparecen siempre en plural, pero sabemos que las "prácticas artísticas" tienen cierto nivel de sintonía, afinidad o identidad con las prácticas políticas. El razonamiento de Rancière es coherente con la lógica de la desobjetivación, la crítica institucional del arte, punto por punto: el arte es pura práctica social; todo juicio en el sentido contrario es una puerilidad idealista. Lo importante, lo protagónico, es su aparato, su *industria*, es decir, su estructura social. Así para Rancière el teatro griego no es un grupo más o menos grande de obras que nos llegan filtradas por el tiempo y los estudios humanistas, sino antes que nada una *institución* que organiza sus contenidos con cierta indiferencia, parecida al maestro de cuarto grado que se pone a explicar la regla de tres por enésima vez frente a su público de acólitos y energúmenos. Y así como la regla de tres diría muy poco del problema de la escolarización de grandes masas de personas a lo largo de las décadas en diferentes sociedades, igual de poco nos da la lengua envenenada de Medea si lo que queremos es conocer el teatro griego en sus principales implicancias institucionales. Lo predominante del arte para Rancière es siempre su aparato, su *régimen*, entendido como una organización burocrática que se despliega en la sociedad. Y lo que cono-

⁴ Ver para todo este comentario Rancière (2006)

emos gracias al régimen es una variedad de formas de subjetividad, es decir, de prácticas que actúan a través de él en el reparto de lo sensible. Esto no es nuevo, pero para leer a Rancière en detalle debemos pasar de sus eslogans más conocidos a la caracterización profunda de lo que se propone decir.

Y el proyecto de Rancière, en lo que tiene de específico para la filosofía del arte, busca cortar el regusto de nostalgia y pesadumbre en el que termina la experiencia estética más famosa del siglo XX, la experiencia de las vanguardias, aunque Rancière de ninguna manera reemplazaría esa experiencia con otra, a pesar de que se afana por no usar el término "vanguardia". Lo que busca, en ensayos como *La distribución de lo sensible* o *El espectador emancipado*, es ir más allá del juicio crítico que lamenta la cooptación de la vanguardia por la economía capitalista o que la "unión de arte y vida" derivó en la "captura fatal del arte por el discurso", etc. Rancière se encuentra con que los proyectos de pensar políticamente el arte han fracasado, pero a la vez que es urgente volver a pensarlos y tratar de revivir la experiencia del arte como programa político. Hay un sentido de la catalepsia en el planteo de Rancière y tiene que ver con ese entusiasmo de lo que vuelve a abrir los ojos, de lo que no estaba muerto aunque lo parecía. Su modelo estético lo deja ver cabalmente. De lo que se trata es de buscar un punto de ataque tal que la noción de la captura pierda peso y así reabrir la pregunta por el horizonte político del arte. Veremos que Rancière lo consigue a medias, y con eso le alcanza. La estrategia comienza por desmalezar el terreno y las nociones que caen primero son las de modernidad y vanguardia, dos nociones que empalidecen los hallazgos políticos de los regímenes y las prácticas:

No creo que las nociones de modernidad y vanguardia sean muy esclarecedoras para pensar las nuevas formas de arte que surgieron durante el siglo pasado, o las relaciones entre estética y política. Estas nociones confunden dos cosas en realidad muy distintas: la historicidad específica de un régimen de las artes en general y las decisiones para romper con el pasado o anticipar el futuro que ocurren dentro de dicho régimen. La noción de una modernidad estética oculta, sin conceptualizarla en lo absoluto, la singularidad de un régimen de las artes en particular, es decir un tipo específico de conexión entre las formas de producir obras de arte o de desarrollar prácticas, las formas de visibilidad que las manifiestan y las maneras de conceptualizar tanto unas como otras (2006, p.20).

Pero aunque Rancière trate de revertir los síntomas de la crítica nostálgica (y honestamente le concedemos que lo intenta), no menos es verdad que discute los mismos temas que, digamos, Peter Bürger. No se trata solo de que Rancière valore enormemente el arte canónico del siglo pasado al tiempo que busca desprenderse de dos de sus ideas más populares (modernidad y vanguardia). Se trata de que es muy difícil sostener al mismo tiempo la necesidad de encontrar "nuevas subjetividades políticas" para la estética y negar la socialización plena del dominio estético en sus consecuencias indeseables. O para decirlo de otra manera, si la correlación arte-sociedad en la que nos encontramos encerrados es inexpugnable, entonces no hay una correlación buena y una mala, sino que son siempre la misma. Rancière, que hizo el esfuerzo de sacar al pensamiento de la esfera del desencanto crítico, sin embargo nunca pudo lograrlo del todo, y solo llegó a una especie de empate, porque su premisa es que la discusión estética debe remodelarse en función del régimen de las artes (en la terminología de este ensayo, del aparato de acceso al arte). Pero si el concepto de arte es declarado idéntico a su aparato de acceso, es de esperar que las aporías de la desobjetivación no se resuelvan, sino que se profundicen. Yendo al grano del asunto, ¿qué es este *régimen de lo sensible* que la filosofía del arte debe estudiar, junto a las prácticas artísticas que pugnan en él? Es el aparato por el que se distribuyen los contenidos de la sensibilidad entre los sujetos participantes, y que excede largamente el ámbito de las artes, superponiéndose con otros dominios, como la política. Justamente esta es una de las claves que le permiten a Rancière cambiar en parte el signo que tomó la relación entre arte y política, enriqueciendo la ecuación, al convertir dicha relación en un fundamento anterior a sus términos, intrínseco al régimen mismo. En el marco de este régimen, los contenidos sensibles ya no son objetos autónomos, sino objetos participados, constituidos comunitariamente. En verdad, se trata más de vectores de interactividad entre los sujetos que de objetos merecedores del nombre. Algunos de estos vectores le permiten ingresar a un número mayor de sujetos, abriendo el régimen; otros vectores lo cierran, seleccionando quién puede participar y quién no. Esta idea del aparato de acceso comportándose como un *bouncer* en la puerta de un club no es extraordinaria, ni es nueva. Rancière hace una comparación con la definición aristotélica del ciudadano como aquel que participa del gobierno de la polis, entre otros seres humanos que por distintos motivos no pueden participar (los no ciudadanos, los esclavos). "Se trata de una delimitación de espacios y

tiempos, de lo visible y lo invisible, del discurso y el ruido." Por eso el régimen de las artes no se parece ya al reino estrellado de la objetividad, representado paradigmáticamente por el teatro, y ya no se caracteriza por la entropía que va de la máquina operante al drama aparente, sino que se parece al foro en el que la luz cae sobre todos, en el que ninguna información se pierde, en el que todo discurso señala en la dirección de un hablante. La isla de lo objetivo fue *socializada*: el escenario fue invadido por el público que se puso a discutir junto a los actores, los técnicos, el dramaturgo y el compungido director de la puesta. El arte ya no se encuentra del lado de la figura, sino del lado de la *práctica* y en pie de igualdad con ella. A Rancière le insume una afligente tautología decirlo:

Las prácticas artísticas son "formas de actuar y de hacer" que intervienen en la distribución general de las formas de actuar y de hacer, tanto como en las relaciones que mantienen con los modos de ser y las formas de visibilidad. (2006, p.13)

Disculpando los plurales y el tenor abstracto, la prosa de Rancière es consecuente con su asunto. Y la imagen del artista como un orador en la plaza política es exagerada, pero necesaria: es la imagen en la que la desobjetivación redundante. El arte "interviene" (participa) en el régimen de lo sensible como el ciudadano en el gobierno; y la virtud de Rancière es describir este régimen en el que deambulan prácticas, este aparato, con gran despliegue: por ejemplo, comenta con amorosa minuciosidad el hecho de que en Platón la escritura sea más democrática que la oralidad, o que Flaubert haya sido considerado "la democracia en literatura" por su mandato autoimpuesto de describir y retratar sin instruir. Claro que esta democracia flaubertiana funciona mejor que la democracia de la época de Flaubert y de la nuestra: el arte, que es igual a la práctica social, en definitiva solamente puede distinguirse de ella por su sentido superlativo. La mejor política por eso es la "politicidad artística"; la mejor democracia es un escritor para el que todos los temas sean iguales. No es que no exista la idealidad estética para Jacques Rancière, sino que solo puede considerarla el reverso de una política defectuosa, y se diría que el lenguaje artístico para él es el lenguaje optimista de los *policy makers* y de las *guidelines*, o pautas de acción: ese género predilecto de las democracias en el que un grupo de expertos diagnostican y recomiendan políticas con entusiasmo: políticas inventivas que siempre son más perfectas que la misma política.

Rancière encuentra en las prácticas artísticas algo que no puede separarse de la política y a lo que la política misma debería todavía parecerse más. Pero esta es una seria dificultad de su planteo: el arte, ya identificado con su "práctica" al interior de un régimen de lo sensible, se convierte en una especie de think tank, una usina de ideas para una mejor política. Y hay otra dificultad adicional, y es que esta usina no tiene ningún margen de independencia. Se diría que la diferencia entre arte y política es puramente quiral, puesto que su naturaleza es la misma, en tanto "prácticas que intervienen en un régimen". Por eso es de esperar que el estatuto emancipatorio del arte sea cuanto menos inestable; de ahí esa nostalgia que el mismo Rancière dice querer conjurar, sin poder del todo, en la reflexión crítica sobre el destino del arte moderno:

Las artes solo les prestan a los proyectos de dominación o emancipación lo que son capaces de prestarles, es decir, simplemente, lo que tienen en común con ellos: posiciones y movimientos corporales, funciones del discurso, el parcelamiento de lo visible y lo invisible. La autonomía de la que pueden gozar, la subversión por la que pueden pedir crédito, descansan sobre la misma base. (2006, p.19)

La correlación entre arte y política es inexpugnable: no podemos pensar en el arte sin pensar, simultáneamente, en su relación con la política. De ahí que, en verdad, la "captura fatal del arte" de la que Rancière busca escapar se encuentra siempre ya en curso, tanto como se encuentran siempre latentes sus posibilidades emancipatorias. Pero Rancière llega a una solución sabiamente estilística para el problema. Se habrá notado que su escritos abundan en enumeraciones largas y acciones participadas por muchos agentes, sujetos gramaticales obligatoriamente en plural, verbos muy a menudo acompañados por un verbo de significado opuesto. Se diría que su estilo busca borrar toda precisión en las determinaciones; en todo intervienen muchas figuras que se apelotonan y confunden, como en el cuadro de una película de Ernst Lubitsch. Y no es solo por hacer una parodia perlocutiva de la democracia que Rancière escribe así, con la puntería de un rociador de perfume. En verdad, sus frases no son deliberativas; solo son indefinidas. Y es que Rancière no puede afirmar totalmente lo que quiere decir y no puede dejar de decir lo que no quiere afirmar. La posibilidad de que la relación entre arte y política no sea

emancipatoria siempre está abierta, y es bien real. Rancière no quiere suscribir ese discurso nostálgico sobre la captura del arte moderno por algún borroso "proyecto de dominación", o de la vanguardia por la publicidad, etc., pero en realidad no puede cerrarlo completamente; solo entornar la puerta. Por eso es que las oraciones quedan abiertas: todo debe matizarse y multiplicarse hasta provocar algo parecido a la saciedad o la indiferencia pluralista. Si bien Rancière celebra el concepto de autonomía de modo flagrante en el párrafo de recién, no se trata del concepto *objetivo* de autonomía cuya prosapia en la estética filosófica es grande (y cuyo más cercano exponente es Theodor W. Adorno), sino de su concepto subjetivo, que pone al arte y a lo político, o a sus respectivos "cuerpos y movimientos", en pie de igualdad, vulnerables uno al otro y convirtiendo su correlación en el fundamento mismo del régimen de lo sensible. De ahí el beneplácito entusiasmado de Rancière con una figura ciertamente acongojante: el *disenso*. En el ágora discursiva, en cuyo barro está hundido hasta las rodillas, la misión del arte es *estar en desacuerdo*. Hay que dejar de lado que Rancière nunca nos dice con qué estar en desacuerdo: nunca sabemos qué opinión tiene de fenómenos políticos concretos, incluso de su propia época, como el eclipse del laborismo inglés o la presidencia de Nicolas Sarkozy. La "politicidad" que busca no es otra cosa que una propiedad *genérica* de las prácticas artísticas.⁵ Al reducir el arte a su aparato de acceso, Rancière encuentra necesario volver a la figura del artista-practicante idéntica con la figura del orador, en la que ha de encaramarse aquel concepto subjetivo de autonomía del que Adorno, un poco en serio y un poco en chiste, se reía en su recurrente burla de la figura del "dandy". Creer que el arte es una forma de distribuir lo sensible en medio de otras formas de distribuir lo sensible y parangonar al artista con un orador entre oradores, un practicante entre practicantes ocupado monomaniáticamente de disentir, una encarnación *subjetiva* de la libertad en definitiva, equivale a borrar de un plumazo esa distinción tan querida de Tácito y Longino: la distinción entre el discurso forense y el discurso poético, o entre la obra de persuasión y la obra de exaltación. De allí en adelante, toda autonomía podrá ser solamente subjetiva y su estatuto por consecuente endeble. En una palabra, la objetividad unitaria queda reducida a la muchedumbre subjetiva en conflicto.

Estas formas disidentes que para Rancière son las prácticas artísticas sufren

⁵ La figura que interesa a Rancière, y que ya había interesado a Michel Foucault, es la del parrhesiasta (2006, p.18).

también una especie de inestabilidad de origen, al permitir sucesivas recuperaciones y capturas por "proyectos de dominación y de emancipación": un director de teatro puede lograr la tan deseada "emancipación de los cuerpos" y luego ser utilizado por el régimen nazi, para ser redescubierto ulteriormente por la performance artística y su "contexto anti establishment" como "una nueva forma de virginidad". No estamos claros acerca de por qué la performance sería "anti establishment", pero es notable que las formas subjetivas de la autonomía tienen un margen de seguridad muy poco confiable: emanan de la misma correlación fundamental entre arte y política que puede aniquilarlas. Rancière nunca cierra la puerta de aquella temida recuperación de la estética por parte de la política que ya obnubilaba a Walter Benjamin. Y sin embargo, gracias a su peculiar estilo, todo queda igualado. A una recuperación le puede seguir otra de signo inverso. A toda cosa le puede sobrevenir una cosa contraria o distinta, tal parece ser el argumento filosófico en cuestión. Rancière es el filósofo que va a tablas con una sonrisa, porque sabe que está jugando con las negras y que, en verdad, le tocó una partida difícil. Se diría que lo sentaron a jugar una partida ya empezada y muy comprometida, con la misión de revivir la proyección política del arte, fundamentar el concepto subjetivo de autonomía y al mismo tiempo manejar el asunto problemático de la "captura" de forma que haga el menor daño posible. Pero Rancière se guarda algo que le permite llegar vivo al final; una fundamentación institucional del pluralismo tal que pueda alcanzarse un empate entre el proyecto utópico y la recuperación negativa, entre la vanguardia y la actualidad institucional. Se trata del paradigma del arte contemporáneo, en cuya justicia Rancière confía, y por el que siente algo cercano a la lealtad:

Desde esta perspectiva es posible reflexionar sobre las intervenciones políticas de los artistas, comenzando con las formas literarias del romanticismo, que buscaban descifrar la sociedad; la poética de los sueños del simbolismo; la eliminación del arte que buscaban el dadaísmo o el constructivismo, llegando hasta los modos contemporáneos de la performance y la instalación. (p. 18)

Ya podemos vislumbrar adónde nos conduce Jacques Rancière, nuestro guía en la pradera infeliz de la desobjetivación. No es difícil pensar que la teoría emancipatoria del arte contemporáneo (o la teoría del arte contemporáneo

como emancipación *in actu*) de Rancière tiene que ver con la participación del público en un sentido muy general; ya un director de teatro que "emancipa cuerpos" para Rancière goza implicancias políticas manifiestas. En el caso de la participación del público, se trata de actualizar "el principio de igualdad" (Rancière 2007, p.277). Rancière sin embargo lleva la categoría de participación más allá de su obvio alcance tocante al *happening*, las prácticas comunitarias y el teatro vivido. La emancipación, dice,

comienza cuando dejamos atrás la oposición entre mirar y actuar y entendemos que la distribución de lo visible es ella misma parte de la configuración de la dominación y la sujeción. [La emancipación] comienza cuando nos damos cuenta de que la mirada ya es una acción que confirma o modifica la distribución; "interpretar el mundo" ya es una forma de transformarlo.

El espectador emancipado bien podría llamarse *El consuelo de los filósofos*, como lo deja en claro la paráfrasis de Marx del último renglón. Nuevamente, aquí Rancière nos está pidiendo que lleguemos al último round para ver cómo quedan los puntos entre la autonomía de las prácticas y esa "sujeción" que todo lo amenaza. Por supuesto que la necesidad de que la filosofía y por extensión el arte "transformen el mundo" en lugar de solo interpretarlo ("de maneras distintas", para mejor rendir la cita) ha sido muy cascoteada desde aquella tesis sobre Feuerbach; a su vez el concepto de participación en el arte tuvo un periplo desastroso; y la imagen de un espectador que se recoge en su butaca y siente que transforma el mundo con solo interpretarlo no necesita más que una lágrima y un primer plano para convertirse en un golpe bajo cinematográfico. Si de eso se trata la correlación arte-sociedad, sobran argumentos para dejarla atrás. Sin embargo Rancière, como Homero Simpson en el capítulo en el que corre a un cerdo rostizado que se despeña rodando entre montañas de basura, está convencido de que "todavía sirve". Y es verdad que sirve en un sentido muy específico, no ya para cambiar el mundo, sino para fundamentar filosóficamente el paradigma del arte contemporáneo, aquel en el que la industria del arte se autoconcebe como idéntica al pluralismo, salvaguarda del sentido crítico y sucedáneo inigualable de la democracia.

Le rinde tributo a Rancière dejar este comentario con puntos suspensivos y preguntas en el aire. ¿Puede la industria del arte arrogarse las representacio-

nes emancipatorias de las vanguardias como una herencia fecunda? ¿Es tan literal el matrimonio entre arte y política como para que la "emancipación de los cuerpos" pueda funcionar en uno y en la otra como un terreno común, una especie de bien ganancial? ¿Está el concepto subjetivo de autonomía en condiciones de producir algo más que tautologías para conjurar su propia nostalgia? El discurso de Homero Simpson se vuelve una pregunta retórica: ¿todavía sirve?

Sujeto y metástasis

Corresponde ahora ver más en detalle las relaciones entre la manifestación de la forma retórica (la desobjetivación del arte) y ese concepto subjetivo de autonomía en el que nos deja Rancière, y que por cierto ya irritaba a Hegel. Los devaneos críticos entre la emancipación y la captura pueden venir de ese concepto, finalmente. Y veremos que el concepto subjetivo de autonomía es una derivación necesaria de la reducción del arte a su aparato de acceso; es el resultado intrínseco de la desobjetivación. Los *disidentes* de Rancière son el emergente de la conversión del arte en práctica. Por eso el producto de la crítica institucional del arte no resultó en la erradicación de la "subjetividad artística" que la crítica marxista ya había considerado el pecado de la estética, sino su magnificación en la forma del subjetivismo profesional. El fondo en penumbras en el que actuaban las máquinas ahora se ve poblado por sujetos espectrales: figuras que ya no son las figuras retóricas de Longino sino las figuras de ultratumba del subjetivismo profesional.

La figura del artista es aquella figura capaz de soportar la conversión de la retórica en evidencia y surgir de dicha conversión como un resto de subjetividad irredenta. El artista-practicante es un orador, un amo de la retórica, pero en verdad no puede utilizar la retórica, solo "evidenciarla" como una extensión de sí mismo. Que la retórica está en evidencia, y que sus compromisos con la desobjetivación son evidentes, ya ha quedado suficientemente demostrado. Y ya era claro en 1997, cuando Jorge Gumier Maier percibió que existía un vínculo sutil, pero esencial, entre la visibilización de la retórica y la conversión del arte en práctica profesional. Gumier acuñó un término sugestivo para referirse al empleo de la retórica en el arte contemporáneo: "metástasis

discursiva" (Gumier Maier [1996] 2001, p.23).] Luego lo describió con más extensión, y sin la metáfora dañina, en su texto más recordado, *El tao del arte*:

Sin el menor asombro, juiciosos y atentos, escuchamos cómo muchos artistas logran dar cuenta de lo que hacen con precisión y economía envidiables. Lejos estamos de la angustia y desesperación (o la dicha y el remanso de otrora). Hoy, la visita al mundo del arte comienza a menudo con un preámbulo: "la idea es..." Ya no más deambular ignorante: ¡"trabajo"! [...] Las palabras no son inocentes. Recorramos un tanto más este llamativo léxico: abundan las "reflexiones," toda clase de "hipótesis." Los artistas hoy "discuten conceptos", "confrontan conceptos", "plantean", "conjeturan", "indagan", "explicitan", "advierten"... [...] ¿Por qué esta insistencia en reducir lo artístico a una actividad sensata, inteligente y alerta? ¿No lo estaremos confundiendo todo con una agencia de consulta para el estudio y la comprensión del mundo contemporáneo? Todo parece claro y carente de misterio. Basta con visitar esas megamuestras donde los artistas convocados "ilustran", "interpretan" o "traducen" las simplonas hipótesis de un curador. (Gumier Maier 1997, p.11-12)

La retórica ya es diagnosticada en este texto como la *sustancia* del trabajo artístico en la actualidad. El paradigma del arte contemporáneo, en el que Rancière ve a medias el signo de la emancipación, para Gumier Maier no es más que un ámbito cargado de discursos con una pretensa validez científica y cultural: los discursos de índole sociológica de los críticos, los curadores y los mismos artistas; todos ellos se encuentran trabajando, comerciando discursos. Se trata de discursos literalmente en exhibición, puestos por decirlo así en la vidriera, en esos géneros en los que el arte contemporáneo es generoso, como el *statement* y la gacetilla de prensa. La distopía de Gumier se diferencia gruesamente del diagnóstico de Rancière: el régimen en el que se pavonean los artistas-practicantes con sus brillantes discursos ya no es nada parecido a la esfera pública, y admite una comparación mucho más triste que el foro ateniense: es simplemente un mercado de trabajo. La reducción del arte a práctica profesional y su reducción a retórica descascarada son esencialmente

lo mismo: su resultado es la emergencia de individuos libres y disociados de su propio discurso. Pero ese individuo para el que su discurso circula por un carril ya ajeno, como un corte de salmón en una cinta en un restaurant japonés, es la figura de la subjetividad estética por antonomasia: es un sujeto encapsulado y descomprometido de toda objetividad, que ve pasar su acción en el mundo como algo distante. Su lenguaje ya no es suyo. Sus "conjeturas", "advertencias" y "explicitaciones" están solo en el documento de texto que redacta para presentarse a una beca o aclararle sus intenciones a un curador.

Desde luego, al atacar estas pretensiones intelectuales Gumier Maier se refería a los variados "conceptualismos políticos" que asediaron al arte de la década de 1990 en Latinoamérica, y a los que les él les dijo *vade retro* desde la galería del Centro Cultural Rojas de Buenos Aires, en la que oficiaba de curador. Pero el juicio se prueba original incluso a expensas de sus condiciones originales y puede llevarse más allá de sus intenciones manifiestas. La metástasis discursiva no es más que la manifestación de la retórica a expensas de su actuación entre sombras; la retórica que circula como un contenido en un mercado de discursos es una retórica ya inactiva, incapaz de producir objetividad. Ese es el momento de verdad que posee el desencanto de Gumier y del que carece el optimismo empatador de Rancière, para quien el lenguaje adocenado y crítico de las gacetillas de prensa todavía sirve, puesto que conserva las oscilaciones emancipatorias de la esfera pública como un rastro de lápiz de labio que el paso de las horas no puede borrar, aunque se vea cada vez más deslucido. Gumier no fue el único en referirse a la situación de trabajo del artista contemporáneo aunque su precisión fue preclara. (Con el tiempo, ya librado de sus tareas en el Rojas, el tema del profesionalismo en el arte iba a volverse más prominente, al punto de que los jóvenes intelectuales fueran a buscarlo a su casa, como los muchachos del diálogo de Tácito.)

Y es que la imagen de Gumier del artista contemporáneo como trabajador independiente que fabrica discursos traslúcidos es una imagen grotesca y a la vez fiel. Pero no debe llevarnos a confundir con ella el proceso de desobjetivación en sí mismo. Tradicionalmente, cuando se apela a la imagen del artista profesional de la actualidad, se la presenta con cierto mito: los artistas que antes se preocupaban de hacer obras o de indagar en experiencias curiosas ahora se preocupan por redactar candidaturas a becas, cuyo resultado es justamente ese texto de presentación que comienza con la estúpida frase "La

idea es...” y que luego colecciona verbos, tan magistralmente ridiculizado por Gumier. Esta lectura sin embargo tiene dos problemas: es falsa y es incompleta. Es falso proyectar un pasado mejor en el que los artistas no redactaban candidaturas y gacetillas de prensa, aunque es una falsedad inherente al concepto subjetivo de autonomía que se trata, en primer lugar, de criticar. Pero a la vez, no alcanza con dar cuenta de la desobjetivación de esta forma, como el supuesto cambio en las estructuras profesionales de una subcultura perdida de artistas que, alguna vez, queremos creer que fueron más libres. Los artistas no son más trabajadores como resultado de la identificación del concepto de arte con una práctica en pie de igualdad con todas las prácticas, y no sería el problema que lo fueran. Tampoco eran más libres en el pasado, y no habría sido problema que lo hubieran sido. El único problema importante es que, como resultado de la desobjetivación, el artista deviene una figura espectral, disociada de toda objetividad, y el alcance del concepto de arte se agota en él. El artista de Gumier que repite “la idea es...” es un artista sin peso, una sombra dantesca que ni siquiera es capaz de convencerse a sí mismo de la relevancia de su afirmación. La figura subjetiva que emerge de la reducción del arte a práctica no puede ser nada bueno, porque la misma categoría de “práctica artística” es un concepto negativo, un permanente morderse la cola, un disentir por disentir que no tiene nada que envidiarle, aunque es mucho peor, a la subjetividad artística tradicional. Solo una figura libre y descomprometida, banal y apenante podría sostenerse en la esfera estética inestable de la desobjetivación, caracterizada por la desactivación de todos los medios retóricos. Para decirlo en un lenguaje más preciso, la figura de artista que produce la desobjetivación es *abstracta*, y debe serlo necesariamente, por dos razones.

La primera es que el arte de la desobjetivación, en sus ramas características, es un arte fuertemente inspirado en contenidos: todo cuanto era auxiliar repentinamente debió arrastrarse al centro del escenario como un contenido nuevo. Detrás de todos esos contenidos, la figura del artista-practicante es solo un elemento sintético, necesario pero indeterminado. La segunda razón es la cuestión de la perimetría, es decir, la obsesión del arte con sus propios límites. En la medida en que la obra de arte se reconoce idéntica con sus factores condicionantes y elementos constituyentes, corresponde agotarlos: subirlos a escena en masa, como en un juicio sumario y expeditivo. Las aventuras con la radicalidad de la crítica institucional tuvieron esta forma: al

reducir el arte a su aparato de acceso, se vieron en la necesidad de marcar los límites del aparato, desensamblar componentes y abrir todas las cajas negras posibles en un ejercicio sucesivo y maníaco. La figura subjetiva que resulta de este proceso por supuesto que debe ser abstracta, trascendental. De ahí que el término *crítica institucional del arte* sea un término filosóficamente correcto para la desobjetivación: en la tradición que va de Julio Le Parc a Adrien Piper, pasando por Rafael Ferrer⁶, el concepto de arte es criticado, rebajado desde su idealidad histórica, identificado con sus condiciones sociales, convertido en una discusión de grupos de todos los colores que pelean por establecer hegemonía. Al mismo tiempo, la desobjetivación sigue adelante: reducido el concepto de arte, la zona de atención se desplaza a los bastidores, las oficinas traseras de las galerías, las formas de financiamiento de los museos, los grupos económicos que detentan colecciones privadas, el color de piel de las redactoras de las revistas, etc. Todo el fondo sube a la superficie. Todas las condiciones (paredes, luces, cuentas bancarias, etc.) son medidas con parsimonioso detenimiento. Pero, es evidente, no es tan fácil agotar las condiciones de ningún objeto, y por más cifras que se enumeren, por más que se siga la ruta del dinero de los museos, se corre el riesgo de recaer en una especie de terror blanco típico de la subjetividad trascendental: cada condicionamiento tiene a sus vez condiciones; cada elemento constituyente está constituido por otros. El miasma de lo social es rico en secuaces y coartadas, y la operación de agotarlo en una lista definitiva de culpables puede no terminar jamás. Cuando la sangre llega al río, hasta puede que los mismos verdugos comiencen a dudar de sus motivos.

El correlato de la desobjetivación es la subjetividad desarticulada y abstracta; y lo que queda de la operación de aclarar conceptualmente el arte, reduciéndolo a sus condiciones sociales, es un concepto de arte mucho más errático que el que existía antes. La "captura fatal del arte en el discurso" puede que no haya ocurrido nunca, pero el discurso mismo parece haber salido a flote como una materia muerta para alcanzar el lugar que hoy tiene en el paradigma del arte contemporáneo: un lugar con perfume a flores abochornadas.

⁶ *Artforum*, 1971. URL: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/33094>

Bibliografía

Cayo Cornelio Tácito. (2006). *Diálogo de los oradores*. Traducción de Baltasar Álamos de Barrientos, Cayetano Sixto y Joaquín Ezquerra, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2006. (Publicación original: Cayo Cornelio Tácito. (1919). *La Germania; Diálogo de los oradores*. Calpe, Madrid – Barcelona)

De Man, Paul. (1973). "Semiology and Rhetorics", *Diacritics*, vol. 3, nr. 3.

Gates, Henry Louis. (1988). *The Signifying Monkey*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

Gumier Maier, Jorge. (1997). *El Tao del Arte*. Catálogo de exhibición. Centro Cultural Recoleta – Gaglianoni, Buenos Aires.

Gumier Maier, Jorge. ([1996] 2001). "¡Abajo el trabajo!". Conferencia reproducida en *ramona* nr. 9-10

Harman, Graham. (2011). "Maximum McLuhan". En Y. V. D. Eede, J. Bauwens, J. Beyl, M. V. den Bossche, y K. Verstryngge (Eds.), *McLuhan's Philosophy of Media – Centennial Conference*, 26-28. Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten.

Ortega y Gasset, José. (1946). "Meditación del marco". *Obras completas*. Revista de Occidente, Madrid.

McLhuan, Marshall y Eric McLuhan. (1988) *Laws of Media: The New Science*. University of Toronto Press, Toronto.

Pseudo Longino. (2005). *De lo sublime*. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2005. Traducción de Pablo Oyarzún.

Rancière, Jacques. (2006). *The Politics of Aesthetics. The distribution of the sensible*, Continuum, Londres, 2006

Rancière, Jacques. (2007). "The Emancipated Spectator", *Artforum*.