

La época de los aparatos

Jean-Louis Déotte

La época de los aparatos

Traducción de Antonio Oviedo



Adriana Hidalgo editora

Déotte, Jean-Louis
La época de los aparatos - 1ª ed.
Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013
368 p.; 19x13 cm - (filosofía e historia)
Traducido por: Antonio Oviedo
ISBN 978-987-1923-21-2
1. Ensayo Filosófico. I. Oviedo, Antonio, trad. II. Título.
CDD 190

filosofía e historia

Título original: *L'Époque des appareils*
Traducción: Antonio Oviedo

Editor: Fabián Lebenglik
Diseño: Gabriela Di Giuseppe

1ª edición en Argentina
1ª edición en España

© Éditions Lignes et Manifeste/Léo Scheer
© Adriana Hidalgo editora S.A., 2013
Córdoba 836 - P. 13 - Of. 1301
(1054) Buenos Aires
e-mail: info@adrianahidalgo.com
www.adrianahidalgo.com

ISBN Argentina: 978-987-1923-21-2
ISBN España: 978-84-15851-03-5

Impreso en Argentina
Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

Prohibida la reproducción parcial o total sin permiso escrito
de la editorial. Todos los derechos reservados.

INTRODUCCIÓN

Este ensayo no debe ser leído como un sistema, sino como un programa de investigación, por definición prospectivo, elaborado, por una parte, durante los seminarios de DEA del Departamento de Filosofía de la Universidad Paris VIII entre 2000 y 2003, en función de una permanente discusión con Alain Brossat, y, por otra parte, con los miembros del equipo Arts, Appareils, Diffusion de la Maison des sciences de l'homme Paris-Nord. Les agradezco a todos ellos así como a los directores de las revistas *Lignes*, *Kinem*, *Drôle d'époque*, *Arts 8*, *Vertigo*, *Ligeia*; a los directores de compilaciones Dolorès Lyotard, Jean-Claude Milner, Gérard Sfez, Georges Navet, Marc Jimenez, quienes publicaron los primeros adelantos de muchos capítulos del presente libro. Agradezco de igual manera a Jean Lauxerois por sus valiosas traducciones de Theodor W. Adorno; a Martine Déotte-Lefevre y Alain Brossat por sus consejos.

FRIEDRICH SCHILLER: LA CULTURA ES EL MEDIO DEL ARTE Y DE LA POLÍTICA

La situación que ofrecen las exposiciones de arte contemporáneo no es ya la de las escuelas o la de las vanguardias sucediéndose de una manera crítica pero presentando por eso una unidad en cada ocasión. Esta situación es, por el contrario, la de una diversidad extrema a tal punto que necesariamente debe usarse el plural: las “artes contemporáneas”, artes de lo “diverso”.¹ El término “diversidad” califica de forma débil una situación para la cual sería más apropiada la noción de fragmento, excepto que su utilización por los románticos, de Jena a Walter Benjamin, nos obliga siempre a preguntarnos cuál es la totalidad en crudo que esos fragmentos convocan o recuerdan. En síntesis, la estética del fragmento genera por necesidad una dialéctica de la parte y de la totalidad, a menos que se considere el fragmento como parte de una multiplicidad rebelde respecto de toda totalización como en Maurice Blanchot.

Las artes contemporáneas pondrían en riesgo el poder de unificación del arte. Esta época sería aquella en la que, luego de los campos, de la experiencia de la deportación y del exterminio, de

¹ Ardenne, Paul, *Art, l'âge contemporaine : une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, París, Éditions du Regard, 1997.

la práctica terrorista de la desaparición por parte del Estado, los sobrevivientes serían como esos resucitados que describían Jean Cayrol² en 1947 y Georges Perec,³ individuos cuya memoria estalló. El arte de esta época no sería el de la ruina, que es siempre un fragmento, sino el de la ceniza a la cual el crítico difícilmente pueda aferrarse. Uno no se imagina que este arte genere el estar-juntos, la comunidad, sino al contrario se esfuerza por desunir la menor conexión social, por deshacer el más elemental consenso, el que construía pese a todo en un pasado reciente la obra pictórica más abstracta, según Daniel Payot.⁴

Más que unir, las artes contemporáneas dividirían, y, para retomar una caracterización de la historia elaborada a partir de la problemática schilleriana del formalismo kantiano, esas artes reflejarían un casi-estado de naturaleza (o de necesidad) que es el de la multiplicidad natural de los individuos, a la vez separados y en sí mismos fragmentados.⁵

El texto de Friedrich Schiller es esencial en más de un sentido. En particular, porque su descripción de los finales del siglo XVIII no nos es extraña y porque el rol político atribuido por primera vez al arte y a la cultura proporcionó

² Cayrol, Jean, *Nuit et brouillard*, seguido de *De la morte à la vie*, París, Fayard, 1997.

³ Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, París, Denoël, 1993; trad. cast.: *W o el recuerdo de la infancia*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2005.

⁴ Payot, Daniel, *L'Objet fibule. Petites attaches de l'art contemporain*, París, L'Harmattan, 1997.

⁵ Von Schiller, Friedrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2009; trad. cast.: *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos, 2005.

su materia a la gran ilusión nacida con la “modernidad estética”.

Schiller, además, inventó la noción de forma cultural y le dio un fundamento antropológico y psicológico. Haciendo jugar dialécticamente sensibilidad e inteligibilidad, hizo surgir la necesidad, que hará época –la nuestra–, de un “instinto” (*Trieb*: pulsión, impulso) a idéntica distancia de lo sensible y lo inteligible. Un “instinto” nuevo, propiamente estético aunque no inmediatamente artístico, a mitad de camino entre la pasividad sensible corporal determinada, siempre particularizante como es la materia, y la actividad racional indeterminada, siempre universalizante como es la forma. Una “pulsión” entendida como lo que toma la mejor parte de los dos instintos en un cumplimiento armonioso: *la pulsión del juego*.

La armonía objetiva hacia la cual, según Schiller, debe ir la humanidad si ella quiere salir de su estado de fragmentación será obra de esta tercera fuerza, formadora de imágenes unificadoras. Schiller busca la posibilidad en el interior de una filosofía cuyo cuadro metafísico es mitad platónico, mitad kantiano, oponiendo principalmente sensibilidad y razón. El juego supone su equilibrio, como para la balanza el de los pesos iguales y opuestos. Pero existen muchas maneras de describir este equilibrio.

En una primera lectura, puede ya decirse que el punto de anulación de las fuerzas del flujo debe comprenderse como lo que permite respetar la oposición lógica y física de las fuerzas presentes, dando a la una como a la otra la posibilidad de realizarse a condición, sin embargo, de que ellas se realicen

la una por la otra, haciendo emerger una nueva fuerza, intermediaria y sintetizadora, en el origen de un nuevo estado de la humanidad. De donde el tema schilleriano de un hombre realizado, “total”, en esencia dotado para el juego, que resuelve mediante el arte la tensión entre una humanidad sometida al “salvajismo” del principio de placer sensible, y una humanidad sometida a la “barbarie” del principio de realidad, del respeto kantiano a la ley formal, a la dictadura de los principios racionales e indeterminados. Luego, como segunda lectura, puede ponerse el acento en una situación salida de la doble suspensión de la sensibilidad y de la idea, del cuerpo y del lenguaje (la ley según Schiller).

Hay pues dos lecturas posibles de la situación del juego cultural schilleriano según sea que se insista en su carácter sintetizador (el juego como mucho más unificador de la sensibilidad y de la razón) o en su carácter de *medio* previo a partir del cual, ulteriormente, se separarán inteligibilidad y sensibilidad.

La primera lectura es constitutiva de todas las vanguardias y del corazón de toda política cultural de Estado moderna. Ella consiste en pensar que, para “resolver en la experiencia el problema político, [...] la vía a seguir es considerar primero el problema estético; porque es por la belleza que uno se encamina a la libertad”.⁶ Es en realidad una ilusión que mejor podría descubrirse en la reivindicación –contra el estado fragmentario de la humanidad característica del fin del siglo de Schiller como del siglo XX– de la

⁶ *Ibíd.*, p. 75.

construcción por el “Estado estético” de un “hombre total”, armonioso, que tiene una vida sensible lo más rica posible –habiendo reunido en alguna medida todo lo sensible posible a través de una pedagogía de los sentidos, extendiendo sus experiencias siempre particulares a la dimensión universal de la humanidad–. Se ve surgir un programa político-educativo considerando “el Estado de la libertad”: “Cuando la razón introduce su unidad moral en la sociedad física, no tiene el derecho de ir contra la multiplicidad de la naturaleza. Cuando la naturaleza aspira a afirmar su multiplicidad en el edificio moral de la sociedad, no es necesario que la unidad moral sufra un daño cualquiera; la forma victoriosa está a igual distancia de la uniformidad y del desorden. Es necesario que un pueblo posea un carácter “total” para que sea capaz y digno de cambiar el estado de la necesidad por el estado de la libertad”.⁷

Si la ilusión para nosotros es fácilmente reveladora, es porque el siglo XX ha atravesado la experiencia histórica de una pretendida realización estética del pueblo por el mito⁸ y hoy podemos relativizar la oposición entre la “política de la estética” (Stalin) y la “estetización de la política” (Hitler), oposición elaborada por Benjamin.⁹ Pues

⁷ *Ibíd.*, p. 93. Se reencontrará allí el origen de la política cultural del ministro Jack Lang.

⁸ Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc, *Le Mythe nazi*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1991; trad. cast.: *El mito nazi*, Barcelona, Anthropos, 2002.

⁹ Benjamin, Walter, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” [Zweite Fassung], en *Nachträge. Gesammelte Schriften*, VII-1-2, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (ed.), en colaboración con Christoph Gödde, Henri Lonitz y Gary Smith, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1989;

la pretendida totalidad tomó aspectos distintos a los de una humanidad juguetona y realizada, sus bellezas eran académicas y vueltas a copiar –las del “arte” neoclásico nazi o estalinista–; pero sería puro anacronismo releer a Schiller o a las vanguardias (Piet Mondrian, Kazimir Malévich, Fernand Léger, los constructivismos, etc.) a partir de los totalitarismos. Porque, como en el caso de la revolución marxista que sirve como marco conceptual a la contrarrevolución estalinista, la vuelta histórica del juego con espíritu de sacrificio en la guerra total de las razas o de las clases no debe ilusionar. El sentido de los conceptos es ampliamente tributario de las fuerzas político-históricas que los invisten, no sólo de su lugar en una lógica de problemática inherente a dichos conceptos: tal es la lección nietzscheana. El sentido del “hombre total” schilleriano se resume en el estado de gracia de la elite de Weimar, un momento de plenitud cuando, como en Jena algunos años más tarde, en tiempos de los románticos, el comercio, es decir, la comunicación liberada de toda otra finalidad que no fuera ella misma, era lo fundamental. De allí la necesidad de una segunda lectura de la situación de la pulsión de juego en Schiller. Una lectura que deconstruya la oposición metafísica entre la sensibilidad y la inteligibilidad para alcanzar lo que está en el medio de ambas, su elemento común: el juego. Es a una operación parecida a la que se entregó Donald Winnicott en *Realidad y juego*,

trad. cast.: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.

para dejar libre el espacio transicional¹⁰ partiendo de la teoría psicoanalítica. Podría entonces traducirse el juego schilleriano por *play* y no por *game*.

La noción de un “Estado estético” puede prestarse a confusión si se la entiende como una realidad positiva, institucional, estatal, en el sentido de la *pólis* de Jacques Rancière:¹¹ “En el Estado estético, todo el mundo, el obrero mismo que no es más que un instrumento, es un ciudadano libre cuyos derechos son iguales a los del más noble, y el entendimiento, que pliega de forma brutal a sus deseos a la masa resignada, está aquí obligado a pedirle su aprobación. Aquí, en el reino de la apariencia estética, el ideal de equidad tiene una existencia efectiva, el que los iluminados tanto querían ver realizado en su esencia misma”.¹²

En la primera lectura, parece que, para Schiller, la ilusión estética es necesaria como reacción al espectáculo del Terror revolucionario parisino. Para cargar las tintas, podría decirse: la igualdad en y por el espectáculo cultural: ¡sí! La igualdad política (“en su esencia misma”): ¡no! Más bien la cultura del juego y la estetización de la ciudad que la revolución. Se irá por ende en el sentido de una puesta en juego de la masa, siempre incontrolable, mediante fiestas y espectáculos: de allí la interpretación de la opereta del Segundo Imperio (Offenbach) por Siegfried Kracauer, el

¹⁰ Winnicott, Donald W., *Playing and Reality*, Nueva York, Basic Books, 1971; trad. cast.: *Realidad y juego*, Barcelona, Gedisa, 2008.

¹¹ Rancière, Jacques, *La Mésentente : politique et philosophie*, París, Galilée, 1995; trad. cast.: *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

¹² Von Schiller, Fredrich, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, op. cit..

amigo de Benjamin y el mentor de Adorno. Pero, en la segunda lectura, las cosas se aclaran a partir del momento en que por el contrario se interpreta ese “Estado” como una situación de la cultura, sensibilidad e inteligibilidad mezcladas, es decir, como un estado de la cultura a fines del siglo XVIII en Europa occidental marcado por la capacidad de todos de juzgar no sólo en materia de obras, sino de modo más general en materia de acontecimientos. “Todos”, es decir, tanto el obrero destinado socialmente por otra parte a obedecer como el más “noble” que imparte las órdenes. “Todos” son iguales en un mismo reparto de lo sensible que precede y hace posible la ciudadanía política.¹³ En síntesis, “el Estado estético” no es otro que esta fundamental igualdad en cuanto al juicio del gusto que describe Immanuel Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar* (el alcance universalizante de este juicio que sólo tiene como objeto cosas singulares).¹⁴ Es esta igualdad en cuanto al gusto, ante su doble determinación artística y política, que constituye el basamento de la sociedad democrática moderna. Ahora ella es indisociable de una institución cultural que la pone en forma en este fin del siglo XVIII: el museo y la exposición pública.

Planteemos la hipótesis de que es necesario partir de este estado –la apariencia– porque es el común de toda comunidad (lo que no es el caso ni de los datos sensibles

¹³ Para retomar una expresión de Rancière de la cual sigo aquí el análisis (cf. *La Mésestante*).

¹⁴ Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (1790), Hamburgo, F. Meiner, 1963; trad. cast.: *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

que nuestro cuerpo recibe del “mundo”, ni del orden de la ley que impone su universalidad como un don, si se sigue al Kant de la *Crítica de la razón práctica*). No es preciso partir de una estricta oposición entre el cuerpo sensible y el de la ley, incluso si allí se trata de los constituyentes de toda política o de toda estética. Hace falta partir de la puesta en forma de la apariencia con los aparatos culturales como el museo y la exposición que articularán entonces, según épocas diferentes, según revoluciones que será necesario distinguir, el cuerpo y la ley.

Existe, en efecto, un innegable hacer-mundo y hacer-época que vincula estética y política, pero que probablemente es más el asunto de la cultura que del arte (la multiplicidad de las obras). Pues, en realidad, el terreno de Schiller es fundamentalmente el de la cultura, de la estética en el sentido antiguo de la *aisthesis*, la *formación*¹⁵ por la cultura o la estética, pero nada o poco la obra (a diferencia, por ejemplo, de su casi contemporáneo Gotthold Lessing y su *Laocoonte*). El objeto de las *Cartas* es la educación por y para la cultura. Los únicos ejemplos donde podría comenzar un análisis de obras son griegos, hiperclásicos: esa estatua de Juno, las Olimpíadas, etc. Y, puesto que Schiller está a favor de la elaboración del mito alemán de una buena educación (*paideía*) de la humanidad, opondrá, como más tarde Martin Heidegger, Atenas a Roma, la más alta manifestación del espíritu objetivo a la decadencia de los juegos del circo y de los templos abandonados.

¹⁵ En el sentido en que ese término y sus derivaciones van a adquirir una extraordinaria extensión en Goethe.

Los neokantianos examinaron a Schiller como ellos lo hicieron con Kant. Filosóficamente, ¿puede señalarse lo que constituye el nudo de la intriga neokantiana? ¿La ilusión que va a abrir un camino a la gran filosofía idealista alemana y a la política de las vanguardias? Esta ilusión se enraíza en una interpretación del sentido común en el Kant de la *Crítica de la facultad de juzgar*, que no puede ser detallada aquí, pero que Jean-François Lyotard deconstruyó a la perfección.¹⁶

La deriva consiste en decir que, poniéndolo en claro, la cultura y entonces toda la educación de la humanidad entrañan una unificación según principios que son los del derecho. La torsión habitual, entre los neokantianos, consiste en interpretar el sentido común kantiano como una dimensión necesaria del estar-juntos (es necesario recordar que los principios del *sensus communis* en Kant no hacen imposible tal interpretación: ponerse en el lugar del prójimo y juzgar a partir de este lugar, pensar en concordancia con sí mismo, etc.), mientras que no se trata, en Kant, más que de una dimensión estética que surge en el “interior” de la singularidad que contempla estética y sentimentalmente una cosa, llegado el caso de una cosa de la cual se dirá que es bella sólo porque provoca en nosotros el libre juego de las facultades del conocer. Es, en efecto, el momento cuando, en Kant, aparece la noción de *juego*, de juego *armonioso* entre las facultades *heterogéneas* (la imaginación, la ley del entendimiento). Noción central para la estética moderna

¹⁶ Lyotard, Jean-François, “*Sensus communis*. Le sujet à l’état naissant”, en *Misère de la philosophie*, París, Galilée, 2000.

de la cual sería necesario, pero en otra parte, seguir el camino de Kant a Benjamin pasando por Schiller y Friedrich Nietzsche, sabiendo que ella está en el corazón de la interpretación benjaminiana del cine como aparato.¹⁷

Además, para imaginar un Estado estético, también sería necesario sustantivar la belleza, atribuirle como una cualidad objetiva a ciertas cosas, lo que prohíbe formalmente Kant. En el *sensus communis* de Kant, sólo hay de común dos facultades que concuerdan con motivo de un objeto que permanecerá indeterminado; mientras que en los neokantianos la belleza se volverá una cualidad objetiva, no solamente la de un arte pasado, sino de una época (Grecia) que no pide más que ser restaurada. Los neokantianos han convertido en mito a Kant dado que, intentando reunificar las tres *Críticas*, han desarrollado una epopeya en la cual residirá el gran relato de la Ilustración alemana que huye del tumulto parisino y cuyo programa fue realizado, como parece, por Georg W.F. Hegel, Friedrich Hölderlin y Friedrich Schelling.¹⁸

El abuso de autoridad neokantiano ha proyectado un estado puramente subjetivo, aunque desde lo jurídico perfectamente comunicable en cuanto universal, hacia una realidad histórica y política futura, el “*Estado estético*”, que a partir de ese momento adquirió una consistencia jurídica y política. El sentido común se volverá el común de un

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc, “Le plus ancien fragment systématique de l’idéalisme allemand”, en *L’Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, París, Le Seuil, 1978; trad. cast.: *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.

Estado que tendrá su constitución, su policía, su ejército, una política exterior y, por qué no, ¡cultural!

Pero lo esencial es que Schiller elabora la primera filosofía sistemática de la cultura, desde un punto de vista afirmativo, asociando *Kultur* y *Bild* (*Ausbildung der gebildete Mensch*, de la importancia de la imaginación como fuerza productora de formas o de imágenes: *Einbildungskraft*). La cultura será entendida como puesta en forma de lo sensible, determinación por lo sensible de la forma indeterminada e inseminación sensible de la forma. La cultura “precederá” a lo artístico y lo político, contenidos materiales inmediatos e idealidades inteligibles, perceptos y conceptos, objeto y sujeto. La gran originalidad de Schiller consiste en poner el acento en la apertura de la sensibilidad y por ende de Eros, en el contexto de esta formación del gusto, tal como lo llamaba, no hace mucho, Herbert Marcuse.¹⁹ Es decir, que no será preciso buscar en él el principio de una concepción negativa de la cultura, como en Adorno, Heidegger y tantos otros para quienes, en nombre de una crítica de la industria cultural, el arte no puede más que encontrar su alienación al volverse cultural. Lo que será necesario retener es el vínculo entre cultura y juego (*play*). El juego como energía cultural ya no caracteriza más dos categorías heterogéneas, animándose armoniosa y recíprocamente como en Kant, sino la potencia anónima que hace surgir nuevos estados de humanidad. Para decirlo siguiendo a Johan Huizinga,

¹⁹ Marcuse, Herbert, *Culture et société*, París, Minuit, 1970; trad. cast.: *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1967.

no hay institución sin juego, sin *agon*, sin rivalidad, sin conflictos reglados.²⁰

Rancière, contra la moda situacionista, ha contribuido en gran medida a volver a dar al espectáculo, a la ficción, a la cultura en general, ese lado infraestructural esencial que ya se encuentra en Benjamin, y de ningún modo en los heideggerianos continuadores del maestro, o en los adonianos y los discípulos de la Escuela de Frankfurt, o incluso en los deleuzianos más adeptos a las ciencias naturales que a la comprensión de la *tékhné*. Rancière reivindica, siguiendo a Schiller, con el tema de la ficción, que el hombre es precisamente hombre en la elaboración de este tercer estado, que es, en realidad, el primero: la apariencia. La apariencia que no es ni lo sensible ni lo inteligible (lo que integra además para nosotros la cosmética en el sentido de Marcel Mauss,²¹ como el arte de la cortesía o del decorado, la tipografía, etc.). La ficción no es ni el acontecimiento histórico en sí mismo (el *eso ha sido*) ni su archivo auténtico, ni la verosimilitud de la poética clásica (*eso habría debido ser*), sino la posibilidad de la verdad de una época histórica. Ficción y verdad histórica (archivo) no se oponen.

No obstante, para todos ellos, platónicos o no, las condenas proclamadas por Heidegger contra la cultura son ampliamente retomadas, de forma explícita o implícita. En

²⁰ Huizinga, Johan, *Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, Haarlem, H.D. Tjeenk Willink & Zoon, 1938; trad. cast.: *Homo ludens*, Buenos Aires, Emecé, 1968.

²¹ Mauss, Marcel, *Manuel d'ethnographie* (pról. de Denise Paulme), París, Payot, 1947; trad. cast.: *Manual de etnografía*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

el mejor de los casos se reconocerá, como lo hace Jean-Luc Nancy, que todo arte es técnica: ¿no tienen ambos por otra parte la misma raíz: *ars*?²² Nancy llegará incluso a proponer que no hay sentidos perceptivos más que los producidos por las artes, y sugerirá de ese modo que nuevas artes podrían muy bien enriquecer la esfera sensorial de la singularidad cualquiera. Pero habrá que cuidarse de estudiar con seriedad la proposición benjamimiana según la cual no hay producción poética (artística) sin reproducción, es decir, sin aparato de reproducción. Ahora bien, no hay cultura sin reproducción, escritura sin lectura, escucha musical sin aparato que mezcle técnica y derecho jurídico, así como lo analiza Peter Szendy²³ a continuación de los trabajos de Jacques Derrida sobre la escritura, y de Bernard Stiegler²⁴ acerca de los archivos y la técnica.

Aparentemente, según Rancière, la cultura da toda su consistencia a los diferentes regímenes del arte y de la política, pero ella no tiene una dimensión esencialmente técnica, como lo recuerda en su trabajo sobre el cine.²⁵ Por

²² Nancy, Jean-Luc, *Les muses*, París, Galilée, 1994; trad. cast.: *Las musas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008.

²³ Szendy, Peter, *Musica practica, arrangements et phonographie, de Monteverdi à James Brown*, París, L'Harmattan, 1997 y *Écoute : une histoire de nos oreilles*, París, Minuit, 2001; trad. cast.: *Escucha. Una historia del oído melómano*, Barcelona, Paidós, 2003.

²⁴ Stiegler, Bernard, *La Technique et le temps*, París, Galilée, 1994; trad. cast.: *La técnica y el tiempo*, Hondarríbia, Hiru, 2003.

²⁵ Rancière, Jacques, *La Fable cinématographique*, París, Le Seuil, 2001; trad. cast.: *La fábula cinematográfica*, Barcelona, Paidós, 2005; y *Le Destin des images*, París, La Fabrique, 2003; trad. cast.: *El destino de las imágenes*, Nigrán, Politopías, 2011.

otra parte, la paradoja de los grandes libros de filosofía sobre el cine es la de pasar completamente por alto la tecnicidad del *aparato* cinematográfico. Ya sea al declarar, como lo hace Rancière, que la fábula cinematográfica no depende de la técnica cinematográfica, sino, antes bien, de la poética aristotélica,²⁶ ya sea al reducir pura y simplemente, como lo hace Gilles Deleuze,²⁷ las imágenes propiamente cinematográficas a imágenes “naturales”, puesto que las verdaderas imágenes no son algo distinto de las cosas del mundo natural del que proceden y deben alcanzarnos sin pasar por la dupla cerebro-máquina, la cual, como es sabido, es inevitablemente reductora. Si las imágenes son las cosas, entonces sólo las apariencias son verdaderas; no hay mundo en sí, verdadero, bajo las apariencias. Si hay modos de temporalización por el cine, se deben al hecho de un misterioso cristal sobre el cual uno se pregunta de dónde viene y cuál es su estructura, probablemente goetheana. La ruptura deleuziana con la metafísica clásica es consumada por un gesto brutalmente nietzscheano, pero uno se prohíbe entonces pensar la técnica en sus relaciones con el aparecer, puesto que la biología en el sentido lato es considerada como ¡dar cuenta del cine! Deleuze vuelve a los antiguos fundamentos de la crítica fenomenológico-heideggeriana de “la época de la técnica”, que va a terminar por volverse evidente como un lugar común,

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Deleuze, Gilles, *Cinéma 1, l'image mouvement*, París, Minuit, 1983; y *Cinéma 2, l'image temps*, París, Minuit, 1985; trad. cast.: *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1986.

y se prohíbe entonces pensar la historia. Pues ¿cómo pensar la historia teniendo como fondo a la historia natural? Uno puede preguntarse cómo justifica la extenuación de la imagen movimiento (el cine sensorio-motor de antes de la guerra) y cómo legitima el cine en su régimen estético²⁸ de la posguerra (la imagen-tiempo). Para Rancière²⁹ los libros de Deleuze sobre el cine nos ilustran más sobre la ontología deleuziana que sobre el cine.

Pero en Rancière la clave de un “régimen del arte” es siempre *una o varias* obras literarias o filosóficas matriciales. Entonces no se escapa en el fondo a una estética, que es siempre la de las obras, incluso si la exigencia se pretende distinta. Rancière es profundamente retórico en su voluntad de describir esa nueva época del arte y de la ciencia a partir de una revolución poética fijada primero por la literatura (*La República* de Platón, la *Poética* de Aristóteles o *Madame Bovary* de Gustave Flaubert) para ejemplificar tres regímenes diferentes del arte: el régimen ético de las imágenes, el régimen representativo clásico y el régimen estético. Para este último, que finca su origen en el siglo XVIII, es la literatura la que iguala los contenidos posibles e inventa lo prosaico; en síntesis, que democratiza (principio de indiferencia) todo al articular de otro modo la idea poética y lo sensible, el pensamiento y el

²⁸ Para retomar una bella expresión de Lyotard al analizar la concepción deleuziana del cine, expresión próxima a la de “régimen estético” de las artes cara a Rancière (*Le Partage du sensible*, París, La Fabrique, 2000; trad. cast.: *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2009).

²⁹ Rancière, Jacques, *La Fable cinématographique*, op. cit.

no pensamiento. Una obra literaria, que desencadena tal o cual revolución estética, es también la referencia a un destino general que crea como un sitio universal (lo sensible compartido) para todos los saberes y las habilidades, y para todos los valores.

Así, cuando Rancière escribe en *Los Nombres de la historia*³⁰ que el fracaso de los escritores-proletarios del siglo XIX se debe, salvo alguna excepción, a la incapacidad de elaborar una nueva estética (lo que por el contrario hacen Victor Hugo o Flaubert), se nota que no hay para él revolución completa sin un nuevo reparto de lo sensible, que liga de forma indisoluble política y estética, indisociable de la irrupción en la escena pública de nuevas prácticas, poblaciones y motivaciones políticas, en estrecho contacto con nuevas prácticas de escritura (nuevos temas, otras relaciones con el pasado, etc.) y por tanto con las artes. Pero la pregunta que puede plantearse a Rancière es la siguiente: si los actores políticos de entonces no creron una estética a la altura de lo que hacían surgir sobre el plano político, si al contrario son escritores conservadores como Flaubert los que realizaron en el plano estético sus ideales políticos, democráticos, ¿no es debido a que estética y política permanecen irreductiblemente separadas si se toman en cuenta las obras y los acontecimientos? ¿No es necesario buscar en otra parte la razón del nuevo reparto de lo sensible? ¿Es razonable hacer de una obra, por

³⁰ Rancière, Jacques, *Les noms de l'histoire : essai de poétique du savoir*, París, Le Seuil, 1992; trad. cast.: *Los nombres de la historia: una poética del saber*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993.

importante que ella sea, la razón de una transformación propia de su época de la sensibilidad común? Una obra puede dar la clave de una época de la *aisthesis*, pero no tiene la capacidad de engendrar un nuevo régimen de la temporalidad, una nueva definición del ser del ente, una nueva determinación de la singularidad, etc.

Pero al mismo tiempo se reconocerá a Rancière que todos los acontecimientos políticos siempre han repartido lo sensible de otro modo, aunque más no fuera haciendo surgir públicamente actores hasta entonces situados en los márgenes o en los bajos fondos de la sociedad, y por eso invisibles, no aparentes.

¿Es posible escapar a la ilusión en virtud de la cual son las obras las que constituyen lo común de la comunidad? Recordemos que la obra, a diferencia de la cultura, no unifica sino que divide. La obra es lo que divide todo reparto de lo sensible instituido por la cultura.

Por una parte, porque la obra no genera un mundo, una comunidad, una época, sino que simplemente reencuentra un público que no existía antes de ella. Hay ahí una paradoja: cuando la obra es expuesta por primera vez, en última instancia no hay para el público nada que ver o entender, si no lo que es producido sería inmediatamente reconocido. Si la obra es inmediatamente reconocida como tal, es que ella no es un acontecimiento sino sólo un efecto de dispositivo estético, como por ejemplo el filme *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* (*Amélie*) que no implica ninguna verdad nueva sobre el cine. La obra debe pues ser considerada por un público que en primer lugar no existe. A veces, una obra,

como el recién nacido en Roma, tarda terriblemente en ser reconocida.³¹ Por eso, es necesario que, poco a poco, la placa sensible que ella es sensibilice a un público, instituyéndolo de tal manera como su público. Es el tiempo que necesitó *En busca del tiempo perdido* de Proust. Desde entonces, la idea de una “obra maestra desconocida” es una contradicción: ninguna campaña de comunicación puede hacer obra. Entre la obra y su público hay entonces una dialéctica de la sensibilización y del reconocimiento donde los medios de comunicación no son esenciales, y no esa relación de destino, a la vez necesario e improbable, que se analizará entre un aparato y la singularidad cualquiera, el colectivo.

Por otra parte, incluso si el público está instituido por tal obra, si la reconoce, no lo hace más que en el *dissensus*. La prueba de que la obra divide y sigue dividiendo es la multiplicidad de interpretaciones a las cuales ella da lugar y que genera una temporalidad específica, que no es ni la de la sucesión de acontecimientos sensibles en el tiempo, ni la del Yo, la del “carácter” schilleriano, que preserva su unidad “intemporal” contra el tiempo de las cosas. El tiempo de la obra es el que necesita para desplegarse a través de interpretaciones todas diferentes entre sí, superponiéndose como los estratos de un palimpsesto, a un punto tal que el último intérprete deberá, para alcanzar ese umbral de división, pasar por todas las capas de escritura anteriores acumuladas.

En el fondo, si la obra divide más de lo que unifica, es que ella está intrínsecamente dividida, de allí el tema de la

³¹ Déotte, Jean-Louis y Huyghe, Pierre-Damien (dir.), *Le Jeu de l'exposition*, París, L'Harmattan, 1998.

cesura en Benjamin³² cuando analiza la estructura del verso holderliniano. Desde entonces, el aspecto de la fractura de las artes contemporáneas (Nancy intentó, corriendo el riesgo de una confusión, la noción de obras “fractales”) caracterizaría no sólo a las obras que elaboran una cierta experiencia –la de la fractura de la experiencia totalitaria y posttotalitaria–, sino también al arte en general: toda obra que es tal porque uno allí se divide. Las obras de las artes contemporáneas son ciertamente de *no relación* en cuanto efectos de la época posttotalitaria, pero también, simplemente, debido a que jamás ha estado en la “naturaleza” de una obra ligar sea lo que fuese. Tampoco se adherirá a un arte orientado a reforzar el lazo social en el cuadro de una “estética relacional”³³ o a un arte “citadino”. Sin por eso reconciliarse con la dramatización romántica de la obra “pequeño erizo cerrado sobre sí mismo” (*El Athenaeum*) o de la obra ya perdida para siempre como esa estrella lejana de la cual sólo distingue el brillo porque está muerta (Benjamin).³⁴

Pero entonces ¿cuál será el instrumento de la cultura en la edificación de un mundo común? No las obras sino los aparatos (para la modernidad: la perspectiva, la *camera obscura*, el museo, la fotografía, el pasaje urbano, el cine,

³² Benjamin, Walter, 32 “Goethes Wahlverwandschaften” en *Gesammelte Schriften*, I, 1, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (ed.), Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1974; trad. cast.: *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1970.

³³ Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2002; trad. cast.: *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

³⁴ Benjamin, Walter, *Gesammelte Briefe. 1919-1924*, I, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1996.

la cura analítica, etc.). Puede enunciarse lo que por eso se entiende planteando la pregunta del *hacer época*: ¿qué es una época de la cultura? ¿Qué es lo que hace lógicamente, necesariamente época para la cultura, y no sobre un modo historicista? En cada oportunidad, una cierta determinación de la superficie de inscripción del acontecimiento, es decir, una cierta modificación del cuerpo parlante, por el hecho de la relación que un cierto aparato esencial de escritura y de registro establecen con la ley. Eso supone que llega algo al cuerpo parlante, un acontecimiento, en su relación con la ley. Que esa relación con la ley sea siempre mediatizada por un aparato. Un aparato técnico y legal a la vez. El aparato es pues la mediación entre el cuerpo (la sensibilidad afectada) y la ley (la forma vacía universal) que Schiller designaba *forma soberana*. La ley, que no debe entenderse aquí en un sentido limitado, jurídico, es aquello por lo cual, gracias a un aparato, el cuerpo parlante se abre a lo que él no es: el acontecimiento.

El aparato no es un medio de comunicación (correspondencia mediante cartas, prensa, radio, teléfono, televisión, etc.). Los medios modernos están sometidos al capital y a su temporalidad: ganar tiempo y comprar el tiempo futuro (el crédito).