

RANCIÈRE, JACQUES

## **EL DESTINO DE LAS IMÁGENES**

TRAD. LUCÍA VOGELFANG Y MATTHEW GAJDOWSKI

BUENOS AIRES: PROMETEO LIBROS, 2011, 144 PP.

La colección *Arte & Estética* de Prometeo Libros, dirigida por Marías Bruera y Marcelo Burello, acerca una traducción del francés de un libro esclarecedor de las investigaciones del argelino Jacques Rancière, en lo que a las relaciones entre los textos y las imágenes respecta.

*Le Destin des Images* (inicialmente publicado por La Fabrique en 2003) establece una continuidad con textos referidos al ámbito de la estética del autor

de Mallarmé, *la Politique de la Sirène* (1996); *La Chair des mots: Politique de l'écriture* (1998); *La Parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature* (1998); *Le Partage du sensible* (2000); *L'Inconscient esthétique* (2001); *La Fable cinématographique* (2001). En particular, los argumentos que sostienen los cuatro últimos mencionados, son reubicados en nuevos o iguales (caso Edipo de Corneille en *L'Inconscient*) ejemplos que pueblan los capítulos.

El prólogo de Domin Choi, titulado “Rancière para una filosofía de la emancipación estética”, sintetiza el modo en que el orden de la policía y la interrupción política de ese orden se conectan con el arte —en particular la cuestión de la imagen— como poder de refiguración de una nueva repartición de lo sensible (nuevas maneras de hacer, ser, decir y formas de visibilidad: lo compartido y lo repartido del francés *partager* [14 y 19]), así como los motivos de la inclinación del argelino en temas de estética. La confrontación con el presente (9), con los discursos apocalípticos como síntomas de época (Lyotard, Hal Foster, Guy Debord, Godard, Barthes, Bazin y Benjamin), es la estrategia metodológica elegida por Rancière para manifestar las insuficiencias teóricas, la impotencia del pensamiento crítico (duelo), el fracaso del proyecto de la modernidad (9) y la propuesta de una triple división del arte en tres regímenes que apuntan a una periodización no homogénea, a una temporalidad de coexistencia —antes que de sucesión— (14).

Cinco son los apartados que se incluyen. El primero, denominado “El destino de las imágenes”, es producto de una conferencia dictada en el Centre National de la Photographie el 31 de enero de 2001. Al respecto caben los siguientes interrogantes: ¿por qué la cuestión de las imágenes en relación con el arte? ¿Qué nociones de imagen se establecen? ¿Qué significa su destino?

Es posible asociar la nominación de la sección con el título elegido por Lyotard (1998) referido al destino de las vanguardias; crítica que luego se especifica en relación con la inclusión del sublime burkeano y kantiano en arte. Rancière se propone analizar la vinculación de determinada idea del destino y de la imagen en los discursos apocalípticos (23). La caracterización ternaria de la imagen, frente al sentido doble otorgado por la crítica contemporánea, conlleva operaciones, contenido y técnica. Rancière insiste en el reduccionismo utilizado en la determinación de la especificidad del arte por sus medios

técnicos (Barthes y Bazin apuestan al carácter indicial de la imagen fotográfica y cinematográfica, mientras que Baudrillard y Debray afirman la imagen como simulacro). Este “encorsetamiento” técnico olvida que las relaciones entre “las imágenes del arte, las formas sociales de la imaginiería y los procedimientos teóricos de la imaginiería” (37) tienen una historia. Apuesta, según lo indica Choi en el prólogo, a un giro visual (18).

A lo largo del texto, el argelino hace hincapié en el carácter triple (29) antes señalado, incluso en las categorías en que podrían agruparse las imágenes expuestas en museos y galerías (*desnuda, ostensiva y metamórfica* [42-50]), en una *alteridad* de las imágenes frente a la identidad elogiada por la crítica contemporánea (reivindicadora de una *archisemejanza* [30]) a fin de mostrar que “la imagen nunca es una realidad sencilla” (27). A partir del ejemplo fílmico de Robert Bresson, *Al azar Baltazar* (1966), destaca la importancia de las *operaciones del arte* (como relaciones entre un todo y las partes que implican *funciones-imágenes* diferentes, diversos sentidos de la palabra imagen) y el pasaje de *regímenes de imageneidad* (26) por sobre la técnica.

El destino de las imágenes señala “un entrelazamiento lógico y paradójico entre las operaciones del arte, los modos de circulación de la imaginiería y el discurso crítico que devuelve su verdad oculta a las operaciones de uno y las formas de otra” (38). Uno de los duelos explícitos es el de la “semiología como pensamiento crítico de las imágenes” (38), por lo que el punto de ataque es sobre todo el carácter indicial de la imagen y la dominancia del medio técnico en el discurso del Barthes de *La cámara lúcida* (1989).

La afirmación del fin de las imágenes no se debe a la revolución digital. Es concebido como “un proyecto histórico que está detrás de nosotros”, iniciado entre 1880 y 1920 con la afirmación del arte liberado de las imágenes (“no simplemente de la antigua figuración sino de la nueva tensión entre la presencia desnuda y la escritura de la historia sobre las cosas . . . , de la tensión entre las operaciones del arte y las formas sociales de la semejanza y del reconocimiento” [39]) en forma de pureza o de supresión.

“La frase, la imagen, la historia” (II) consistió en una presentación de la exposición “Sans commune mesure” organizada por Régis Durand en el

año 2002. La misma estuvo dedicada a las relaciones de las imágenes y las palabras. Rancière reflexiona en esta instancia sobre la doble potencia de la imagen: como singularidad inconmensurable y operación de puesta en comunidad (52); se pregunta por el significado exacto del título de la exposición. El conflicto de medidas y comunidades es aclarado a partir de un fragmento de *Histoire(s) du Cinema* de Godard, cuyo montaje presupone un conocimiento del régimen estético del arte (56); practica el *collage* de heterogeneidades en los vaivenes de los montajes (75). Resulta interesante el diálogo con la tradición aristotélica de la unidad de acción, la disyunción entre las artes del *Laocconte* de Lessing y la fórmula horaciana *Ut Pictura Poesis*, en tanto desplaza los indicadores temporales asociados a la modernidad para instalar una perspectiva en la que se combinan o separan operaciones del arte de distintos dispositivos y que permitiría explicar desde otro lugar la convergencia disciplinar de géneros como la poesía visual o la poesía concreta.

La ausencia de medida “es el núcleo común de la teorización ‘modernista’ del régimen estético de las artes, la que piensa la ruptura con el régimen representativo en términos de la autonomía del arte y de la separación entre las artes” (57). Señala Rancière tres versiones de lo inconmensurable: la *racionalista optimista* de Habermas, la *dramática y dialéctica* de Adorno y la *patética* del último Lyotard. Finalmente, concluye que la pérdida de la medida común entre los medios de las artes significa que “toda medida común es, en adelante, una producción singular y que esta producción solo es posible a costa de enfrentar, en su radicalidad, la sin-medida de la mezcla”. El desplazamiento se produce, entonces, desde las analogías de las formas (parangones entre las artes) a la mezcla de las materialidades (conceptual, antes que real [59]). Esa gran yuxtaposición será luego explicada en términos de gran parataxis, “la ley del ‘profundo hoy’”, que señala que la potencia del arte está dada por lo común de la desmesura o del caos, una medida “contradictoria” entre la esquizofrenia y el consenso (61).

En este contexto, la medida del arte estético es para Rancière la *frase-imagen* como “la unión de dos funciones a definir estéticamente; por la forma en la que deshacen la relación representativa del texto con la imagen” (62). La revisión de la parataxis en términos de ampliación de la categoría de *montaje* permitiría entender de qué manera —y en sentido conceptual— lo heterogéneo conforma una medida común (montaje dialéctico y simbólico [71]).

El tercer apartado “La pintura en el texto”, resultado de una conferencia en la *Akademie der Bildenden Künste* de Viena (marzo de 1999), retoma algunos elementos de “Los enunciados de la ruptura” (*Ruptures. De la discontinuité dans la vie*, ENSBA/Musée du Louvre, 2002). Considero que podría ser leído en el marco de los estudios visuales promovidos por Mitchell (1986) para observar sus puntos de contacto. El objetivo de este capítulo es reflexionar sobre la configuración del terreno del arte, invirtiendo el diagnóstico sobre la abundancia de palabras en la pintura, y observar la articulación entre las palabras y las formas visuales que define un régimen de arte.

En relación con diversas tautologías que especifican el hecho pictórico, como el caso de la auto-demostración de la materia y superficie bidimensional basada en el concepto de *médium* (85), Rancière vuelve al concepto de *mimesis como régime* (operando un desplazamiento en su significación extendida de semejanza) y de los estudios que focalizan en la técnica. Me interesa, en particular, ya que permite pensar que las relaciones entre palabras e imágenes (palabras y formas para el argelino) señala una liberación que no implica separación entre ellas, sino otro modo de vinculación (89).

Rancière destaca un cambio de lugar y de función del texto crítico en correlación con el cuadro o el pintor (91), lo *desfigura* (modifica lo que es visible en su superficie). El sentido del fin del arte hegeliano es interpretado como una convergencia entre el pasado y el futuro para determinar el presente del arte. “El arte está vivo siempre que esté fuera de sí mismo, configurando ‘escenas de desfiguración’” (101). Una lectura de la modernidad basada en la pureza desalienta, porque busca la autonomía en la superficie de la pintura.

“La superficie del *design*” (IV) fue publicado inicialmente bajo el título “Las ambivalencias del diseño gráfico” (*Écoles regionales des Beaux-Arts de Valence*, 2002). Allí el filósofo ensaya la respuesta a la pregunta sobre el modo en que la práctica y la idea del *design* redefinen el lugar de las actividades del arte en el conjunto de prácticas que configuran el mundo sensible dividido (103). Analiza comparativamente dos casos: el del poeta francés Stéphane Mallarmé con su poemario *Una tirada de dados jamás abolirá el azar* (1987) y el de Peter Behrens, arquitecto, ingeniero y diseñador alemán que en 1997 se ocupa de diseñar productos, publicidades y edificios de la compañía eléctrica AEG

(*Allgemeine Elektrizitäts- Gesellschaft*). En primer lugar, tienen en común la palabra y la idea de “tipo” (formas simplificadas y funcionales en Behrens y el trazado de un dibujo —forma analógica típica, poesía gráfica— en Mallarmé). En segundo lugar, el contraste se da con el consumo estético de las semejanzas y las bellezas (106): “se sustituye el decoro de los objetos o de las historias con estos tipos, porque las formas del poema, como las del objeto, son también formas de la vida”; es decir, “los tipos trazan la figura de una cierta comunidad sensible”. Pivoteando por Loïe Fuller, *Arts & Crafts* y la Bauhaus, Rancière retorna recursivamente al paradigma de la superficie plana como historia ideal de la modernidad (114 y ss.) —de la autonomía moderna del arte—: la renuncia de la pintura a la tercera dimensión y la constitución del plano bidimensional como su espacio, la explicación de su concepción de mimesis (no como semejanza sino como codificación y distribución de ella).

La superficie del diseño se justifica en simultáneo con el caso de las imitaciones autónomas y heterónomas de la pintura y la poesía. El argelino concluye, entonces, un plano de igualdad de lo que ingresa al arte, una superficie de conversión e intercambio y una superficie de equivalencia entre escritura simbólica de las formas, arte puro y arte utilitario (117).

El último apartado se titula afirmativamente “Sí existe lo irrepresentable”. Había sido editado en un número de *Genre humain*, dirigido por Jean-Luc Nancy, con el título “El arte y la memoria de los campos” (2001). El desgaste y el uso inflacionista del concepto de lo irrepresentable y sus asociados son lo que inquietan a Rancière en esta instancia. La pregunta que organiza la indagación se formula en los siguientes términos: ¿bajo qué condiciones se pueden declarar irrepresentables ciertos acontecimientos? ¿Bajo qué condiciones se le puede dar a este irrepresentable una figura conceptual específica? (119). Para ello, reanuda su explicación de la representación como régimen de pensamiento del arte. Una imposibilidad relativa a una impotencia del arte (de hacer presente el carácter esencial de la cosa, una forma de representación sensible acorde a la idea [sublime hegeliano]) y una imposibilidad por los medios del arte (exceso de presencia material, estatus de irrealidad).

Se trata de explicar el lugar de lo testimonial (como testigo de *lo indeterminado* para Lyotard) al proponer ejemplos de representaciones del exterminio

en los campos nazis y una lectura distante de la estética de lo sublime lyotardiana (lo propio del arte sublime es inscribir la huella de este impresentable [121]). Al respecto, despliega diferentes significaciones en las que retoma como conceptos centrales la representación (122-26) y la antirrepresentación (127-31). En cuanto a la representación de lo inhumano (*La especie humana* de Robert Antelme y *Shoah* de Claude Lanzmann, como ejemplos) concluye que no hay irrepresentable como propiedad del acontecimiento (136 y ss.) y que se produce en la propuesta apocalíptica del último Lyotard una “hipérbole especulativa de lo irrepresentable” (137 y ss.), porque la misma hipótesis destruye la lógica de este. “Existe lo irrepresentable en función de las condiciones a las cuales un sujeto de representación debe someterse para entrar en un régimen determinado del arte, en un régimen específico de relaciones entre mostración y significación” (142).

*El destino de las imágenes* es una investigación en curso que Rancière despliega. Es una compilación cuidadosamente seleccionada que, pese a operar recursivamente, permite entender las categorías referidas al análisis de las artes y esbozadas en publicaciones anteriores del autor.

ORNELA SOLEDAD BARISONE

Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Santa Fe- Santa Fe CP 3000, Argentina  
ornelabarisone@yahoo.com.ar