

<https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.2017.i22.14>

AIESTHESIS DEL SIGLO. FIGURAS, ESCENAS, FRAGMENTOS

EL SIGLO

ALAIN BADIOU

MANANTIAL, BUENOS AIRES, 2005

AISTHESIS. ESCENAS DEL RÉGIMEN ESTÉTICO DEL ARTE

MANANTIAL. BUENOS AIRES. 2013

El título de esta nota juega con las denominaciones de las que quizá sean un par de las mejores miradas calidoscópicas y fragmentarias de la cultura estética y política del siglo XX en tanto expresión antisistémica y fracturada de la voluntad de anti-totalidad de lo moderno: la colección de 14 ensayos (*escenas*) de Jacques Rancière (*Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Manantial, Buenos Aires, 2013 –Galilée, París, 2011-) y el conjunto de 13 clases seminariales de Alain Badiou (*El siglo*, Manantial, Buenos Aires, 2005 –Du Seuil, París, 2005-).

El conjunto de Badiou se propone más bien una descripción político-cultural del siglo y Rancière en cambio se plantea presentar una caracterización de una modernidad más larga concentrada en ponderar la relevancia del arte moderno en la construcción de la cultura así llamada: el propio Badiou en su libro, cuando desarrolla el tema de las vanguardias, ubica al

grupo de la revista *Tel Quel* y al mismo Rancière en la postura de quiénes consideran que el arte posee un rol determinante en la política del siglo justamente en torno de la emergencia de una idea de *vanguardia* cuyo potencial de ruptura y crítica debió ser a la vez político y estético.

El libro de Badiou se presenta como un curso seminarial del cual luego se editaron los escritos preparatorios y en su capítulo 1 (*Cuestiones de método*) se expone como *método* a una estrategia definida como: *Tomar de la producción del siglo algunos documentos, algunas huellas que indiquen como se pensó el siglo a sí mismo.* (2005:15), es decir momentos en que la producción cultural además del valor intrínseco que sea, se caracteriza por una cierta conciencia autorreflexiva sobre lo que implica el siglo XX, como voluntad de historizar eso que piensa y produce.

Badiou asume el *siglo corto* o *hosbawamiano* que va desde la primera guerra hasta la

caída del muro para confrontarlo con el último desencantado cuarto de siglo que clausura el socialismo y el *welfare state* y propone una neo-restauración anti emancipadora (suspensión transitoria o negación definitiva del programa iluminista) uno de cuyos matices estético-políticos será extinguir la voluntad moderna en torno de la búsqueda y consagración de *lo real* para alcanzar cierta consolatoria asunción de un fin de la historia consistente en aceptar *la realidad* tanto como territorio de felicidad como escenario de penuria casi como reedición del destino prefigurado de cada vida individual a la manera fatalista medieval ya no bajo el panteón teológico sino dentro de la realidad capitalista que mercantiliza todas las relaciones globales humanas.

Aletea en este pasaje de la prosecución de lo real a la aceptación teleológica de *la realidad dada* (que aunque construida se hace pasar por *natural* y Fukuyama mediante, intentará presentarse en lugar de contingentemente histórica, esencialmente ontológica e histórica-final) cierta adscripción a la idea de *real* que Lacan propone en la matriz del sujeto tardo-moderno (real/simbólico/imaginario) que ya no es *lo real-moderno objetivo* sino *lo real-inefable-inconsciente* que sin embargo operará a favor de aquel fin de la historia, que también podría ser leído en la posmoderna articulación de capitalismo y esquizofrenia de Deleuze y Guattari.

Lo real lacaniano en tanto tributario o articulado a las otras claves de la matriz (lo simbólico/lo imaginario) puede alcanzar la pérdida de sentido y es en ello que se presenta el pasaje de lo real-moderno a la realidad-posmoderna en donde por caso, anti-epidícamente, el sujeto esquizado (con su *real* triádico debilitado) resulta necesario a la consumación de la realidad capitalista.

El segundo ensayo llamado *La bestia* gira en torno del análisis de *El siglo*, poema de Ossip Mandelstam, epigramáticamente referido a Stalin. Aquí se trata de establecer cierto subsuelo de modernidad que basado en Nietzsche, pone en marcha lo que Badiou presentará como el intento de desmontar o desvelar el *semblante*, o el profuso enmascaramiento simbólico que opaca lo real. Esa desvelación se podría ligar en el siglo a las poéticas de la *espera* o del *umbral* en propuestas como *L'amour fou* (Breton), *L'homme habite en poete* (Heidegger) o *Par ou la terre finit* (Bonniefoy).

Buscar, mediante el atravesamiento del semblante, la identidad real y lo auténtico –que según Badiou se emblematiza en los trayectos modernos de Sartre y Heidegger– implica un programa de desvelamiento destructivo que clausura la moral moderna o kantiana y adquiere una modalidad de violencia en la medida que busca alcanzar por cualquier medio la promesa de vida emancipada presentada desde el siglo XVIII, lo cuál explicaría las relaciones teórico-políticas de Sartre con Stalin o de Heidegger con Hitler.

La continuidad moderna de prosecución de lo real anticipada y fundamentada con violento voluntarismo por Nietzsche y Marx será quizá el motivo de la creciente disociación moderna entre ética y política y es lo que lleva a Badiou a una dificultad equivalente al programa sartreano, al comparar o considerar homogéneamente procesos y productos de modernidad: la violencia depurativa de las *razzias* ideológicas de Stalin junto a los violentos mecanismos desplegados por la abstracción estética del siglo.

En el tercer ensayo *-Lo irreconciliado-* aparecen otras pulsiones de modernidad como el *número* o las *guerras* cuyas características so-

cio-políticas Badiou, de acuerdo a sus simpatías juveniles, identifica con Mao como un curioso motor de modernidad incluso más allá que el eurocéntrico Lenin.

El cuarto ensayo *-Un mundo nuevo sí, pero cuándo?-* se centra en otro personaje del siglo como fue Bertold Brecht y a través de unos de sus textos (*El proletariado no nació con chaleco blanco*) se procura presentar el fenómeno de la temporalidad del despliegue moderno de búsqueda de lo real y en todo la exasperación de esa búsqueda y la lentitud o imposibilidad de su emergencia.

El quinto trabajo *-Pasión de lo real y montaje del semblante-* se apoya en Malevich y su *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* y es quizá el más medular en la voluntad de Badiou de presentar la convergencia política y estética de la búsqueda de lo real. El argumento principal es que la invención de lo nuevo-moderno se basa en la intención de dismantelar o atravesar los semblantes o las máscaras mediante dos metodologías que son las de la *destrucción* y la *sustracción*.

Por tales vías se puede consumir el ideal antimimético de la búsqueda moderna de lo real replanteando drásticamente los formatos de la representación estética y socio-política para conseguir lo real (que no puede sino ser lo verdadero en el presente) lo cuál se manifestará en preferenciar la acción o procedimiento por el que la obra artística presenta lo real, dando más importancia al proceso que al producto de tal obra. Hacer arte es actuar, *accionar* antes que *representar* y esa es otra explicación del horizonte fundamentalista del arte moderno, que Adorno instaló en su obcecada negación de la condición de mercancía. La preferencia moderna de búsqueda de lo real trata de romper el semblante mediante la negación de la representación: la

torsión posmoderna de aceptar la realidad es desactivar la acción política de negar la representación y confluir en el magma globalizado de las semimercancías.

La operación de Malevich en su famoso cuadro de 1918 en maximizar lo destructivo-sustractivo lo cuál implicará *sustraer* cualquier noción de *belleza* y *destruir* cualquier modalidad de *representación* (no hay nada fuera del cuadro al que éste aluda) a fin de acercarse a una intensificación absoluta de lo real que es pura o meramente lo real del cuadro.

El sexto capítulo (*Uno se divide en dos*) plantea cierta discusión sobre un tema del siglo *-el hombre nuevo-* dentro de lo que enfoca como *el siglo de los 2* o la exasperación de los antagonismos. Desde esa postura Badiou cree que lo novedoso del siglo es a la vez su negación de la vieja ontología de lo Uno pero también por la cancelación si se quiere de la dialéctica hegeliana, acomodada por Marx en una suerte de tensión finita que debería consumarse en lo Uno de la revolución.

El abandono y superación moderna de la dialéctica es precisamente negar su resolución y en cambio, estabilizar la confrontación, es decir, eso que Deleuze llamó *síntesis disyuntiva*. Lo *posdialéctico* del siglo es directamente eliminar los términos a confrontar y su posibilidad de síntesis, entronizando un estado de antagonismo pos o anti dialéctico. De allí podría deducirse la actitud estética de negación de lo total y por el contrario antagonico, centrarse gozosamente en un elogio productivo y metódico de la fragmentación cuyo costo lo pagará la obra (casi en virtual extinción) a favor del interés por el proceso de producción de la obra.

En el trabajo inserto en séptimo término *-Crisis de sexo-* se asume la novedad que el

siglo trae con Freud y el psicoanálisis a favor de cierta rehabilitación de lo subjetivo y del reconocimiento de la pulsión sexual como motor de inserción social que por una parte venía a restituir la complejidad psíquica ulterior a la descalificación y ocultamiento victoriano y por otra abría la perspectiva creativa del inconsciente y a la vez su proceso de paulatina domesticación a favor del imperio de las mercancías.

Pero el ensayo también o mas bien, se centra en aspectos de la resistencia y hasta negación cultural, científica y política del psicoanálisis mediante una lectura de varios casos clínicos freudianos como el caso Dora en que la intervención freudiana convierte el análisis en una pretendida manipulación objetiva de las pulsiones del paciente, cuya psique podría ser manipulada igual que lo que hace un médico clínico o un ginecólogo. Lo que se rechaza del psicoanálisis sería su determinismo objetivista pero ello es asimismo constancia moderna de como también Freud maneja sus cuestiones inspirado en la obstinada búsqueda de lo real-sexual como aparato objetivo de la subjetividad.

En todo caso Freud vale más como pensador político-cultural de lo inconsciente que como demiúrgico orfebre de las terapéuticas. O quizá espectador calificado de una realidad: la enfermedad del siglo es incurable puesto que es necesaria al montaje del capitalismo pleno.

La octáva parte llamada *Anábasis* trata sobre *la retirada a la casa* que Jenofonte relató con ese título sobre el penoso retorno de los mercenarios griegos en tierras de Persia y que luego fue retomado en sendos poemas emblemáticos del siglo por Saint John Perse y Celan.

El motivo griego alude a la desesperanza implícita al fin del trabajo de la guerra y su redención basada en la asunción de un comu-

nitario *esprit de corps* y la ilusión del regreso a casa y fue rescatado por Saint-John Perse alrededor del tema de la fraternidad nihilista o del unirse frente a la incertidumbre de futuro y las cuestiones violentas que el ejército desocupado elabora en su ausencia de patria y errancia por lo ajeno. Y por Paul Celan, bajo el mismo título, como discurso sobre-protectivo del *estar juntos de los diferentes* en un ambiente histórico en que la racionalidad moderna casi extingue la morada fraterna y el espíritu de convivencia.

Del múltiple tratamiento de la *anábasis* Badiou se pregunta si la celaniana convivencia solidaria de extraños que mantienen su diferencia y se respetan pero no se disuelven-fusionan no será una de la apuestas frustradas del siglo, tanto o más si quiere que la crispada e inútil tentativa sartreana de una clase de fraternidad políticamente y violentamente impuesta e idealmente tendiente a un *hombre nuevo* que quiere super y deglutir la diferencia de cada sujeto con sus congéneres.

En la posición novena va el trabajo *Siete variaciones* que desarrolla cauces analíticos políticos, ideológicos y epistémicos sobre la naturaleza del yo moderno y en décimo término figura el ensayo *Crueldades* que efectúa cierta exégesis del pesimismo en Pessoa y Brecht. La posición undécima se destina al tema *Vanguardias* y después de comentarios sobre los obvios protagonistas de este término tales como Webern, Malevich, Breton o Debord se aborda un típico producto de estas formaciones como fueron (y ya no son) los *manifestos* que a su manera, un tanto patética hoy, se tratan de formas específicas de construcción volitiva de lo real mediante un cierto modo de pensar sobre el tiempo de la modernidad cuya pretensión máxima en el siglo ha sido hipertrofiar la *conciencia de pre-*

sentness y tal desafortunada presentidad moderna exploró en los manifiestos una clase de prospectiva que propusiera futuros cuya garantía fuera construir –aunque sea simbólicamente– tal futuro en el presente.

La obra de vanguardia trata de ser eso; una pre-visión actual de los futuros imaginados o deseados. La pulsión moderna al manejo o diseño del tiempo se diferencia de la vocación utópica de los dos siglos precedentes dado no sólo la aceleración técnica que comprimía y presentizaba rápidamente los imaginarios tecnológicos sino además por la extrema vocación de hacer que *el futuro suceda ya* aunque sea mediante el único expediente de ruptura vanguardista que fue la acción formalista o las modificaciones estéticas. El siglo también manifiesta según Badiou, la generalización de un modo de pensar político, científico, filosófico y estético que tributa enteramente al *kunstwollen*, la *voluntad de forma* como *a priori*.

El duodécimo ensayo *-Lo infinito-* aborda el un tanto trabajado tema de las relaciones entre las vanguardias estéticas y políticas de las cuales Badiou parece reconocer el más relevante peso en el siglo de las primeras sobre las segundas lo que ejemplifica en la postura del grupo de la revista *Tel Quel* y emblemáticamente también en la práctica crítica de Rancière, su compañero de ruta en este ensayo.

El décimotercero y final escrito *-Desapariciones conjuntas del hombre y de dios-* reelabora todo el vitriólico discurso de Nietzsche (quién quizá sea a la postre, el verdadero fundador o diseñador del siglo) para confirmar el modo en que el moderno siglo XX se retira en su devenir, de toda certidumbre para imponer teóricamente la paradoja de que lo único cierto es la constante, genérica y sistemática incertidumbre

incluso llevándose en ello el valor de verdad de las figuras de recambio secular de Dios como todas esas construcciones pretenciosas de la *revolución* o la *libertad* o los sistemas de legitimación social de la *política* y la *historia*. Cómo si el siglo pagase su abolición de Dios con el simultáneo antihumanismo que conseguirá la irrelevancia del sujeto de donde pensadores críticos de la modernidad como Guattari extraerán el programa de que lo único revolucionario y reconstructor de cierta esperanza histórica deberá ser la empresa de la *resubjetivización*.

Para Rancière *el término aisthesis designa el modo de experiencia conforme al cual, desde hace dos siglos, percibimos cosas muy diversas por sus técnicas de producción y sus destinaciones como pertenecientes en común al arte... Se trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual (las obras de arte) se producen.*

Para esta demostración, Rancière toma catorce escenas que, a diferencia de lo que hace Eric Auerbach en *Mímesis* –donde se estudian las representaciones de la realidad en la literatura occidental de Homero a Virginia Woolf–, no proceden solo del arte de escribir sino también de las artes plásticas, las artes de la representación o las de la reproducción mecánica.

Cada una de esas escenas presenta por lo tanto, un acontecimiento singular y explora, en torno de textos emblemáticos, la red interpretativa que le da su significación. La primera escena parte de la lectura de un fragmento de la *Historia del arte en la Antigüedad*, de Johann J. Winckelmann, publicado en 1764, donde este ensayista reflexiona sobre el Torso de Hércules diciendo que, lejos de expresar la figura de un atleta vencedor, puede ser interpretado como el símbolo de un hombre reconcentrado en su pensamiento.

Luego toma también un texto de las *Lecciones de estética* de Hegel, donde el filósofo alemán ve en una pintura de Murillo sobre la soledad de unos niños mendigos andaluces más que una instancia triste o dramática, una suerte de manifestación o expresión de una existencia ideal, pues sin hacer nada presentan una condición de puro estar. Análogamente, en un film de Dziga Vertov extracta más que la voluntad narrativa o de construcción de relato, la intención de describir neutralmente la manifestación ampírica de la vida cotidiana comunista.

Rancièr elabora estas escenas con el propósito benjaminiano del contrapelo capaz de constituir una especie de contrahistoria de la cultura moderna estético-artística, identificando a ese efecto que entre 1764 y 1941 se producen deslizamientos perceptuales acerca de lo que hasta entonces se entendía como arte. Esa categoría manifiesta una ruptura de su ensimismamiento en una autonomía clásica y explora nuevos tópicos sociales y convivenciales y trata de aprehender aquello temáticamente sintomático que acaece en la historia.

En tal primera escena Rancièr desmenuza un fragmento de la historia del arte antiguo de Winckelmann que adjudica al Torso de Hércules la condición de expresar *la época más alta del arte* el que empero para Rancièr, evitando completar perceptualmente la totalidad perdida ve en dicha obra no al Hércules triunfador sino *un cuerpo sentado, carente de miembro alguno que sea apto para una acción de fuerza o de destreza*. La ausencia de totalidad que para Winckelmann es virtud por su reclamo de completamiento perceptivo resulta para Rancièr una manifestación más intelectual que sensible puesto que la ruina *ya no es más que puro pensamiento, pero los únicos indicios de esta con-*

centración son la curva de una espalda que supone el peso de la reflexión, un vientre que se muestra inepto para cualquier función alimentaria y unos músculos que no se tensan para ninguna acción, y cuyos contornos se derraman unos en otros como las olas del mar.

Aquí se encuentra un quiebre con la idea de un arte entendido como automatismo calculado para la maximización de un efecto. Winckelmann –sin saberlo, en medio de su romanticismo neoclásico de armonía y belleza perdida pero aún visible en las sugerentes ruinas– abre el camino de la disociación entre forma, función y expresión (hacia la inexpressividad, la indiferencia o la inmovilidad en el plano estético).

En *Los pequeños dioses de la calle*, la escena murilliana comienza a ser interpretada con un fragmento de las *Lecciones de estética* de Hegel, en donde dos pinturas de Murillo (dos niños miserables comiendo melón y uvas; una mujer explorando el cabello de un niño) son comparadas por Hegel con un joven retratado por Rafael.

Enseguida destaca el comentario de Hegel acerca de su recorrido del museo de arte en que conviven inteporalmente diferentes telas fruto cada una de condiciones especiales y hechas por artistas variados lo que constituía algo reciente en el momento del trabajo de Hegel en que recién se instalaban esas instituciones al inicio del siglo XIX.

Si había una condición estática –sólo parcialmente desestabilizada en su condición de ruina– en el Torso de Hércules, en las escenas del pintor español emergía la pura vida, el abandono de un existir elemental y hasta alegre en su pobreza que más que denuncia social era imagen estereotípica de color local.

A pesar del error de atribución que Hegel comete con el ejemplo rafaelita en que observa que la cabeza del muchacho reposa inmóvil *con tamaña felicidad de gozo despreocupado que uno no puede cansarse de contemplar esta imagen* y ello también emergería en la (aparente) despreocupada buena y feliz vida de los niños pobres de Murillo y ambas escenas expresarían una existencia que Hegel percibe como *similar a la de los dioses olímpicos*.

Su placentera inmutabilidad impermeable al destino hace que Hegel imagine que todo podría ocurrir de la posible vida futura de tales personajes: la futuridad impuesta por Hegel (cuya filosofía del arte es enteramente tributaria del pasado) implica una incierta esperanza en que Rancière intuye un carril para el arte moderno por nacer.

En los siguientes estudios –*El cielo del plebeyo*. París, 1830 y *El poeta del mundo nuevo*. Boston, 1841-Nueva York, 1855– Rancière aborda sus casi únicas exploraciones sobre lo moderno-literario lo hace en torno de autores colaterales a las habituales explicaciones de modernidad (apoyadas más bien en Baudelaire o en Poe; en Sterne o en Melville a lo sumo- para explorar la narrativa realista y de contención del descripcionismo romántico y a la vez del incipiente psicologismo en el caso del *Rojo y negro* de Stendhal en el primer estudio y del retorno del aeda populista y comarcal referente a Emerson en el segundo).

Luego Rancière se interna en uno de sus tópicos preferidos de modernidad; esa que se liga al movimiento acompasado de las gimnásticas bailarinas de varieté que tanto incidió en sus propias representaciones artísticas (en Toulouse o Degas) pero más allá en el desarrollo de las teorías de la imagen-tiempo de Fechner

y Bergson a inicio y fines del siglo, las investigaciones ópticas de Marey y hasta del desnudo duchampiano en dos pasajes centrados en el neotemplo moderno del Folies Bergère: *Los gimnastas de lo imposible*. París, 1879 y *La danza de la luz*. París, Folies Bergère, 1893.

En la misma tapa de la edición argentina de *Aisthesis* figura la imagen de una bailarina, se trata de Loïe Fuller, la norteamericana que inventó la *danza serpentina* a la que Rancière dedica la segunda de esas escenas: *La danza de luz*.

El texto analizado es una crónica periodística Mallarmé impresa en mayo de 1893 en el *National Observer* comentando su visita a la performance de Fuller en el *Folies Bergère*. Parafrasea Rancière a Mallarmé quien dice: *la bailarina se embelesa, es cierto, en el baño terrible de las telas, flexible, radiante, fría, e ilustra tal o cual tema circunvolutorio al que tiende la pirueta de una trama desplegada a lo lejos, pétalo y mariposa gigantes, caracola o marejada, todo de orden nítido y elemental*. Indica el poeta y crítico que lo que ofrece la danza de Fuller es *el arte soberano, el armonioso delirio* ya que esos movimientos entretelados remiten a arquetipos religiosos primitivos pero también a la novedad moderna de la obra y artista fundidos en una sola cosa. Fuller usa su cuerpo como materia prima de expresión artística y las novedades que su arte maquínico pone en escena son fruto de improvisaciones, no perduran y nunca se repiten.

Si Loïe Fuller es una artista maquínica que neutraliza la sexualidad de su cuerpo en movimiento (escapando a cualquier rasgo de sensualidad) lo suyo supondrá indirectamente un primer triunfo afirmativo de género aún en dicho pleno fragor victoriano, siete décadas después los *parangolés* –o las obras de arte sus-

citadas por su propio cuerpo en movimiento recubiertas por materiales residuales y populares- hará del carioca Helio Oiticica otro eslabón de esta artistización política del movimiento corporal en este caso al servicio del des-cubrimiento de la sexo-cultura *queer*.

Los siguientes dos capítulos –*El teatro inmóvil*. París, 1894-5 y *El arte decorativo como arte social: el templo, la casa, la fábrica*. París, Londres, Berlín– se proponen enfocar cierta idea de materia, sea en la dramaturgia de Ibsen leída por Maeterlinck como esencialidad despojada de acción y paso al materialismo escénico de los grandes escenógrafos, sea en la reinención simbólica de los edificios industriales de Behrens para la AEG y su voluntad de investir lo maquínico como religión del siglo dando inédito peso en el albor de modernidad al registro decorativo en que se vislumbra la potencia del lenguaje (o sea: más significado político que estético).

Pero el aporte sustancial de Rancière para otorgar entidad aisthética al siglo se manifiesta en plenitud en los finales 6 capítulos del volumen: *El maestro de las superficies*. París, 1902 en que se presenta a Rodin según la lectura moderna de Rilke.

La escalera del templo, Moscú, Dresde, 1912 donde refulgen en plena espléndidez de definición de la artísticidad del siglo los escenógrafos Craig y Appia; *La máquina y su sombra*. Hollywood, 1916, destinada a colocar la multifacética figura de Chaplin en su cine entendido como crítica social; *La majestad del momento*. Nueva York, 1921, dedicado al aporte de la fotografía de Stieglitz como nueva verdad enunciativa; *Ver las cosas a través de las cosas*. Moscú, 1926 centrado en el desglose de las aportaciones visivas de Vertov y su cine-ojo y *El resplandor cruel de lo que es*. Hale, 1936-Nueva York, 1941 en que se discute el poder discursivo moderno del artículo de prensa alrededor de los reportajes de los mundos populares invisibles de James Agee.

En la prestidigitación de su magia manipuladora Rancière cumple con un método abierto de visitación casi anárquica a los sucesos materiales del siglo moderno, ofreciendo el destino inevitable de una falsa o inapresible totalidad histórica (lo moderno) solo comprensible mediante la selección, análisis y ensamble de fragmentos verificándose en paralelo la marcha irreversible hacia una cultura de imágenes.

Roberto Fernández