

La modernidad estética : una noción por repensar

Conferencia de Jacques Rancière impartida en la Universidad Jorge Tadeo Lozano

Traducción: Andrés Castro (profesor de la Universidad de Rennes, Francia)

Antes de abordar mi pregunta es necesario recordar algunas de las tesis fundamentales que formulé en mi libro *El reparto de lo sensible*. “Estética”, para mi, no designa la filosofía del arte o de lo bello sino un régimen específico de identificación del arte. Efectivamente, el arte no es algo que exista por si mismo. Aunque los libros de historia del arte comienzan por los tiempos inmemoriales de las pinturas rupestres, el arte como noción que designa una forma de experiencia específica no existe en Occidente sino desde finales del siglo dieciocho. Seguramente que existieron antes todo tipo de artes, en el sentido de técnicas, de procedimientos. Entre estas, algunas gozaron de un estatus privilegiado como por ejemplo las «artes liberales» o mas tarde las «bellas artes». Pero el Arte, en singular y con mayúscula, el Arte como esfera de experiencia específica no existía en Occidente antes del final del siglo dieciocho.

Esto implica dos cosas. En primer lugar, el Arte existe solamente al interior de un régimen de identificación que permite que cosas muy alejadas por su técnicas de producción y su destino sean percibidas como perteneciendo en común a un mismo campo de experiencia. No se trata de la «recepción» de las obras de arte. Se trata de un tejido de experiencia sensible en el seno del cual son producidas. Son las condiciones puramente materiales - los lugares de [performance](#)¹ y de exposición, las formas de circulación y de reproducción – pero también los modos de percepción y los regímenes de emoción, las categorías que las identifican, los

¹ Nota del traductor. En francés la palabra *performance* puede tener tres significados. En sentido general significa el logro increíble, la **prestación** notable o excepcional, la hazaña ejecutada por una personal. Es usada en deporte para destacar por ejemplo la **prestación** de un atleta en una prueba deportiva. Calcada del inglés la palabra se aplica también a objetos y en este caso se refiere a su **rendimiento** potencial, a su **desempeño** (en el caso de máquinas o aparatos), o a su **resultado** optimo (en el caso de materiales). El tercer significado, que es el único que se usa en español, se refiere a una expresión artística espontánea o efímera, generalmente acciones o gestos que constituyen arte de vanguardia como en el caso de los *performances* de Joseph Beuys. Rancière utiliza con frecuencia la palabra en este texto y juega con estos tres significados.

esquemas de pensamiento que las ordenan y las interpretan. Estas condiciones hacen posible que palabras, formas, movimientos y ritmos sean sentidos y pensados como arte.

Miremos ahora el segundo punto : si la existencia de algo llamado Arte depende de tales condiciones, esto quiere decir que depende de un cierto reparto de lo sensible. Por esto último entiendo un conjunto determinado de relaciones entre modos de ser y modos de hacer. Pero este sistema de relaciones que distribuye los objetos y las **prestaciones** ([performances en francés](#)) en esferas de experiencia específicas, llamadas por ejemplo «arte» o «política» es el mismo que distribuye los seres humanos según su manera de ser y de hacer. La visibilidad de algo que llamamos arte depende pues de una cierta distribución de actividades humanas, del carácter noble o vulgar atribuido a estas actividades, de la visibilidad o invisibilidad de los que lo practican. Así, la jerarquía que opone las artes «liberales» a las artes «mecánicas» estaba fundada no en la calidad propia de estas artes sino en la calidad de las personas para quienes era su actividad o su distracción. El Arte, con mayúscula, empezó a existir en occidente cuando esta jerarquía comenzó a tambalear. Empezó a existir algo así como la consecuencia de una redistribución de las formas de acción y de vida y de sus modos de visibilidad.

A partir de este punto parece necesario revisar ciertas nociones que han servido para pensar las transformaciones en el mundo del arte y sus implicaciones políticas, como las nociones de «modernismo», de «modernidad» o de «vanguardia». Estas nociones querían historicizar y politizar las transformaciones del arte. Sin embargo, aunque parece ser que el Arte es ya una configuración de experiencia históricamente determinada y que su historicidad implica una redistribución de las relaciones entre las formas de vida y las esferas de experiencia, estas nociones deben ser revisadas bajo este ángulo y conviene reexaminar la visión de la acción del tiempo que las sostiene. En efecto, me parece que las nociones usuales de modernidad y de vanguardia se apoyan en una visión simplista de la temporalidad. Pensemos por ejemplo en el análisis de Clement Greenberg en «Vanguardia y Kitsch». Este análisis sigue la visión de la modernidad forjada en la época de la Contra-Revolución y del romanticismo : la modernidad como proceso de aceleración que provoca la ruptura de la tradición. Por un lado, nos explica este autor, esta aceleración destruye el tejido de las creencias y los valores comunes que unían la práctica de los artistas, el contenido de sus obras y las expectativas de su público. En este sentido, deja huérfano al arte. Pero, por el otro, hace pesar sobre él una presión fatal. La industrialización masiva que empuja a las masas campesinas hacia las ciudades crea así poblaciones separadas de su cultura tradicional pero también privadas, dice Greenberg, « del ocio y la comodidad necesarios para disfrutar de la

cultura urbana tradicional». Estas masas « presionan a la sociedad para que les procure una forma de cultura hecha para su consumo propio». Ahora bien, la misma industria que crea esta demanda provee también la respuesta al desarrollar formas musicales o revistas populares cuyo éxito es para los artistas a la vez una competencia desleal y una tentación fatal.

Así pues, en este análisis, la cuestión del tiempo está asociada a la acción de esta aceleración industrial que crea una ruptura entre dos formas de actividad : una que produce objetos destinados al consumo popular acelerado y en particular una «industria cultural»; y otra que no tiene destino social y debe en consecuencia replegarse en si misma hasta llegar a ser un fin en si mismo. De cierta manera, la autonomización del «gran arte» no es más que un efecto de este proceso de aceleración. El «gran arte» no tiene mas remedio que proyectarse siempre hacia adelante sin otra preocupación que su propia existencia. Pero este camino forzado produce al mismo tiempo la oposición entre aquellos que van adelante, adelantados a su tiempo, y aquellos que van rezagados : hijos e hijas de campesinos que aprecian, en los Estados Unidos, la música de Tin Pan Alley, y en Rusia las pinturas del realismo soviético. No hay que pasar por alto que el arte encargado por el estado estalinista es analizado por Greenberg como una manifestación de la cultura kitsch. Este atajo, que hace recaer toda la culpa en los hijos e hijas de campesinos, le permite olvidar lo que ha sido, en los años 1920 en Rusia, el proyecto modernista que unía formas de arte y de vida y lo lleva a proponer un dilema simplista : o bien la pureza modernista del «gran arte» o bien la cultura kitsch. Para lograrlo, el autor lleva la cuestión del tiempo a la simple oposición entre lo rápido y lo lento, entre lo avanzado y lo atrasado. Es decir que solo concibe el tiempo como medida cuantitativa, cuando lo que esta en juego es la calidad del tiempo, aquella que está en juego al interrogar la capacidad de los hijos e hijas de los campesinos para saber disfrutar del ocio. Pero si el autor se permite una tal concepción, es quizás porque piensa que aquellos que busca enterrar no habían conseguido por su lado distinguir, el tiempo como forma de reparto de lo sensible, del tiempo como simple cuestión de velocidad o de lentitud, de novedad o de antigüedad. Entonces, repensar la modernidad estética quiere decir para mi tratar de despejar este aspecto del tiempo como forma de reparto de lo sensible, mirar el rol que ha tenido en el proyecto modernista, las tensiones que lo caracterizan y que han conducido a esta visión simplista que gobierna todavía la discusión sobre el modernismo y el posmodernismo.

Para llevar a cabo esta investigación, me concentraré en dos ejemplos característicos donde podemos ver condensadas las formas de redistribución de lo sensible que están en juego cuando hablamos de modernidad y de vanguardia. Vemos aquí dos afiches dibujados en 1928 por dos artistas soviéticos, los hermanos Stenberg, para una película emblemática, *El*

Hombre de la cámara de Dziga Vertov. En la distribución de las palabras y de las formas, de los cuerpos y los espacios, percibimos de entrada que estos posters son algo más que publicidad para cine. Dibujan muy pronto las coordenadas de un mundo sensible nuevo al cual esta película pretende pertenecer : el mundo del hombre en movimiento con las máquinas. Este mundo nuevo está significado por la distancia de la figuración adoptada aquí en relación a la manera como son normalmente evocados los personajes y las atmósferas de una película. Los dos afiches nos muestran un cuerpo de mujer. Pero éste no adopta aquí su rol habitual de objeto del deseo. Tampoco se trata de un personaje que manifieste los signos de un sentimiento identificable. Es solamente un cuerpo en acto, un cuerpo **capaz de rendimiento** (*performant en francés*) – aunque, y sobre esto volveremos, el cuerpo debe escindirse en dos partes para lograr estos dos **desempeños** (*performances en francés*) – moverse y ver – que son exactamente los mismos que los de las máquinas.

Los afiches acoplan el ojo de su cuerpo con el de la cámara y la curva de sus piernas con la de del camarógrafo inclinado hacia su cámara. La imagen nos dice claramente : esta película pertenece a un tiempo nuevo. No cuenta una historia; no presenta actores encarnando personajes que nos inviten a compartir sus emociones. No hay aquí representación. Solamente un **performance** de arte directo y lo que muestra el afiche son los elementos –humanos y mecánicos – que componen este **performance**.

A primera vista, esta oposición podría parecer avalar la idea de la modernidad artística resumida por Clement Greenberg : la modernidad vista como el desvanecimiento de la representación y la concentración del arte en la exploración de su medium propio. Pero muy lejos de confirmar esta tesis, el afiche y la película - de la cual hablaré más adelante – cambian efectivamente la noción de medium. Hacen de éste no el material o el soporte de una práctica específica sino un sensorium global donde se funden prácticas diferentes.

La idea de «modernidad» como especificidad del medium reposa en la distinción hecha por Lessing entre arte de las palabras y arte de las formas plásticas, arte del tiempo y arte del espacio. Ahora bien, esta distinción es aquí abruptamente negada. El afiche construye un sensorium en el cual un ensamblaje de palabras y un despliegue de las formas visibles aparecen como manifestaciones de un mismo movimiento. En el segundo afiche, en particular, las partes del cuerpo y las letras que indican el nombre del cineasta, del camarógrafo y de la responsable del montaje están combinadas en una espiral que sugiere a la vez el objetivo de una cámara y la hélice de un avión en vuelo. Palabras, formas visuales y movimientos se confunden en una sola realidad dinámica. En la superficie del afiche, todo está en movimiento y todos los movimientos son homogéneos. Esta convergencia entre el arte

de las palabras, el arte de las formas y del movimiento hace tiempo ya que ocupaba una posición central en las tentativas de renovación artística. Hacia 1890, poetas como Mallarmé encontraron la inspiración de una escritura nueva en las coreografías de Loïe Fuller, concebidas no como ilustración de una historia sino como el despliegue de formas en el espacio. Los inventores de la puesta en escena de teatro, también soñaron un arte del teatro donde las palabras, según lo expresa Meyerhold, no fueran mas que «dibujos en una trama de movimiento» ; Luego los pintores cubistas , siguiendo a Braque y a Picasso, incorporaron titulares de prensa en sus cuadros antes de que los pintores futuristas como Boccioni o Severini estallaran en mil facetas la superficie del lienzo para expresar el dinamismo de la vida moderna o de los bailes populares. Pero evidentemente, los artistas soviéticos son los que mejor nos muestran lo que está en juego en esta fusión de palabras y de formas en el dinamismo del movimiento : lo que está en juego es la fusión de las formas del arte y las de la vida nueva : estamos frente a una revolución estética pensada inmediatamente como política porque agrupa estas formas de actividad y de vida que la antigua sociedad tenía separadas, porque opera, en definitiva y según mis propios términos, un nuevo reparto de lo sensible.

Queda por saber cómo se puede caracterizar esta revolución. Hay una respuesta bien conocida a esta pregunta. Es aquella que dice que de ahora en adelante los ensamblajes de palabras, de formas o de movimientos dejan de ser un espectáculo ofrecido a la contemplación del espectador pasivo. Y esta transformación es particularmente sensible allí donde, como en la Rusia Soviética, la acción productiva, la de los hombres que trabajan con las máquinas, ha sido reconocida como el centro mismo de la vida colectiva. «Todo es movimiento» sería entonces sinónimo de « todo es acción ». Sin embargo, estos afiches confieren a esta acción una extraña figura. Esta acción es la de cuerpos que son sombras, como el camarógrafo, o bien cuerpos fragmentados, que se han tornado semejantes a los engranajes de una máquina en el caso de la bailarina. Parece entonces que el problema no es solamente oponer un **desempeño** (**performance en francés**) directo de los cuerpos a las antiguas historias de amor y de odio. El problema reside en destruir el modelo orgánico que sostenía tanto la concepción representativa de la acción como los modelos representativos de la belleza visual. El punto fundamental es en efecto que el orden representativo no estaba normado por la noción de imitación sino por la noción que servía, desde Aristóteles, para regular y legitimar la imitación artística, es decir, precisamente la acción. La poesía, dice Aristóteles, no está definida por el verso, está definida por la acción, que es un ensamblaje de acontecimientos unidos por la necesidad o la verosimilitud. Y el mismo Aristóteles, al definir

la acción poética como un todo, opone esta concepción causal a la simple sucesión de hechos que llegan uno después del otro.

La tradición representativa a hecho de este modelo poético de la acción como formadora de un todo, una norma general del arte : una pintura, una escultura o un ballet eran obras de arte si sus combinaciones de formas o de movimientos podían ser consideradas como representaciones de acciones. Recíprocamente el modelo narrativo de la acción estaba gobernado por el modelo del cuerpo viviente, con sus miembros articulados y comandados por la cabeza. Pero este modelo orgánico se vinculaba él mismo con los privilegios de una cierta forma de vida. La acción no era solamente una conexión de acontecimientos, era también la forma de vida de una cierta categoría de hombres. Era la categoría organizadora de un reparto de lo sensible que oponía dos maneras de ser y dos clases de hombres : por un lado, los llamados activos, capaces de concebir y de perseguir grandes fines o de actuar por el solo placer de actuar; por otro lado, los hombres pasivos, no porque no hicieran nada, sino porque estaban encerrados en el ciclo de la vida productiva en el cual no se actuaba más que para satisfacer las necesidades inmediatas de esta producción. Se les llamaba también «hombre mecánicos», hombres encerrados en la esfera de los medios destinados a fines utilitarios. Frente a ellos, a los hombres de acción se les llamaba también hombres de ocio, porque el tiempo libre era la sustancia misma de su actividad, mientras que no podía ser, para los «mecánicos», sino el descanso entre dos tiempos de trabajo. Solo los hombres de acción y de ocio podían proporcionar los modelos del cuerpo armonioso y solamente su forma de vida se prestaba a la perfección de las intrigas narrativas. Tal es el reparto de los tiempos que estructuraban la lógica representativa. No se trata de lentitud o de velocidad, de avance o de retraso sino de separación entre formas de vida. Los hombres de acción - y de ocio - que proporcionaban los modelos a la perfección artística no vivían inmersos en el mismo tiempo que los hombres mecánicos.

Por esta razón, para volver a mi ejemplo, la destrucción de la intriga representativa no puede reducirse a oponer un [performance](#) directo a la distancia representativa. Lo que está en juego, es la destrucción del modelo orgánico de acción y del reparto de lo sensible del cual hacía parte. Es también la razón por la cual el devenir-político del arte no puede identificarse simplemente con su devenir-activo, con la transformación del espectáculo en acción. La oposición entre la acción y la “pasividad” del espectáculo permanece encerrada en el modelo representativo. Solo la ruptura misma de la oposición fractura este modelo. Y es lo que procura aquí la unión del ojo y del movimiento que se oponen a la acción y al cuerpo orgánico. Si el movimiento es el medium en el seno del cual las palabras y las formas se

confunden, no es porque signifique la energía de la acción, sino al contrario porque significa la destrucción del modelo clásico de acción. El movimiento de la bailarina propone un paradigma estético y político del nuevo dinamismo porque es un cuerpo no-orgánico, dotado por su fragmentación de un doble poder. Es un cuerpo funcional completamente consagrado a su **rendimiento** (*performance en francés*) y es la expresión de una potencia superior a la del organismo : la vida, el principio de todo lo que se mueve y que disuelve el privilegio de la acción en la igualdad del movimiento. Es también el punto en el que interviene la máquina. La fusión del cuerpo y de la máquina en los afiches y en un sentido más general el rol de la máquina en el arte que llamamos de vanguardia ha sido con frecuencia reducida a aquella admiración ingenua por la novedad técnica, la velocidad y la eficacia que se encuentra en el Manifiesto futurista de Marinetti. Se ve aquí que lo que está en juego es aún más radical : se trata propiamente de la destrucción de un modelo orgánico. La máquina representa aún más que el poder de la técnica eficaz. Es la abolición de la oposición entre hombres activos y hombres mecánicos. La máquina no conoce la oposición entre actividad y pasividad. Los movimientos conjugados de la bailarina y de la máquina marcan de hecho la ruina del reparto jerárquico de lo sensible. Claro que esta destrucción no es más que figurada y su figuración no opera sin cierta extrañeza. Así, el tablero de damas en el cual baila la bailarina se encuentra transformado en un rascacielos, de suerte que la danza parece un vuelo o una caída vista desde una perspectiva invertida. El suelo y el cielo, lo alto y lo bajo parecen confundirse, anulando la profundidad de la escena en la cual los bailarines ejecutan ordinariamente sus figuras, para construir en su lugar un espacio simbólico. Este espacio simbólico quiere ser un espacio americano, al menos tal y como se le imagina en Europa, un espacio que no es más que una sinfonía de rascacielos. Correlativamente la bailarina, con sus talones altos y su cabello corto, se parece más a una mujer libre al estilo americano que a una trabajadora soviética de choque. Pero la perspectiva en la cual rascacielos y bailarina son arrebatados está ella misma en desequilibrio, arrastrada por la ley de aquella línea oblicua que ha obsesionado a los artistas soviéticos de aquel tiempo y que El Lissitzky ha definido como la línea generadora del nuevo mundo, sucedánea de la vertical gótica y de la esfera clásica. Esta línea tiene dos grandes propiedades. En primer lugar construye un espacio igualitario, aboliendo la jerarquía de lo alto y de lo bajo. Pero construye también un espacio infinito. Es en el tiempo donde se proyecta la bailarina-hélice. Pero este tiempo es de una especie particular : es un tiempo como adelantado de si mismo. Y este espacio temporalizado, construido por la línea oblicua, es el que comunica a la bailarina sus propiedades. También ella está como fuera de si misma, va adelante de ella misma. Es a la vez el cuerpo fragmentado de la industria

taylorizada y la impulsión holística de la vida. O más bien es a la vez la unidad de ambos y su disyuntiva.

Bien se ve entonces lo que da a esta figuración su extrañeza. Los afiches intentan fundir tres cosas en una : la modernidad artística como anti-representación, el impulso **unanimista** de la vida moderna y la revolución comunista. Justamente esta identificación no puede ser directa, hay que simbolizarla. Y no es posible hacerlo sino con el movimiento de un cuerpo separado de si mismo en un espacio imposible. Esta torsión no tiene para mi nada de accidental. No está relacionada con las dificultades específicas de adecuación entre un programa estético modernista y un programa político comunista. Implica la revolución estética como tal, es decir aquella destrucción del modelo representativo de la acción en beneficio de los nuevos paradigmas del movimiento y de la vida. Implica la política propia a esta revolución. El proyecto de un arte nuevo, siguiendo el movimiento de la vida nueva, revela una tensión que ha sido desde el principio el punto esencial de la revolución estética y de las paradojas de su política.

Para probarlo se hace necesario un pequeño aparte histórico hacia aquel siglo dieciocho donde el modelo representativo es cuestionado de diversas maneras. Particularmente en los años 1760 el modelo clásico de la acción dramática sufre dos grandes tipos de crítica que dos libros pueden resumir : *Las conversaciones sobre el Hijo Natural* de Diderot y *La Carta a D'Alembert* de Rousseau. Diderot impugnaba dos aspectos de la convención teatral : a la habilidad artificial de las intrigas con sus cambios repentinos oponía la realidad de las situaciones tal y como se presentan en la vida corriente. Y a las convenciones del lenguaje noble, oponía la multiplicidad de tonos, de gritos sofocados, de interrupciones, de silencios, de gestos y de actitudes que, en la vida real, traducen la verdad de los sentimientos y la intensidad de las emociones, con todas sus variaciones imperceptibles. Proponía entonces sustituir a la convención de la acción un lenguaje de signos corporales. Lo mas relevantes de esta crítica era la palabra expresión.

Algunos años más tarde, *la Carta sobre los espectáculos* de Rousseau ponía en tela de juicio los efectos supuestos de la acción teatral. A pesar de sus pretensiones, decía Rousseau, el teatro no enseña nada. El único sentimiento real que produce en el espectador, es el amor al teatro, el amor por sus sombras y por aquella sombra de felicidad en beneficio de la cual se renuncia a la búsqueda de la felicidad en la vida real. A las falsas lecciones de moralidad del teatro oponía la energía colectiva de los ciudadanos espartanos irradiada por sus cantos y sus bailes o el sentido de comunidad fraternal producido por las fiestas populares suizas.

El uno y el otro impugnaban pues el modelo representativo en nombre de la vida y del movimiento. Y sabemos que sus críticas y propuestas tuvieron una larga posteridad en las tentativas por imponer al teatro un lenguaje del cuerpo o por revocar el espectáculo en provecho de la acción. Ambos sin embargo permanecían al interior de una lógica mimética. Lo que oponían al orden de la mimesis era de hecho una forma de híper-mimesis. El lenguaje del cuerpo que proponía Diderot era un lenguaje de signos enteramente motivados, que radicalizaba el principio mimético de correspondencia entre las pasiones y los signos. Y al proponer remplazar el teatro por la fiesta, Rousseau retomaba la oposición platónica entre la mentira teatral y la autenticidad del desempeño coreográfico donde los gestos de los ciudadanos «imitan» el principio mismo de su virtud colectiva. Ninguna de estas dos formas de «expresión de la vida» podía derrumbar el viejo privilegio de la «acción». Podía romperlo una forma de movimiento que aboliera al mismo tiempo la separación jerárquica entre acción y pasividad y la separación jerárquica entre el ocio y el descanso. Por extraño que pueda parecer, era necesario que la «vida expresiva» fuera tomada por poderes de inexpresividad, que su movimiento se aficionara por una potencia de inmovilidad.

Es lo que constatamos en el [performance](#) de la bailarina del afiche. Pero es interesante estudiar la genealogía de este [performance](#), pues nos reserva algunas sorpresas que arrojan una luz bastante nueva sobre el papel que juega el movimiento en el paradigma modernista. Al mismo tiempo que Diderot y Rousseau oponían la vida expresiva a los artificios de la acción teatral, Winchelmann publicaba su *Historia del arte en la antigüedad*, quizás el primer libro que hiciera existir el Arte en singular, dándole una historia. En aquel libro figura en particular un paradójico análisis de la estatua conocida como el Torso del Belvedere, la estatua de un Hércules privado de brazos y piernas, miembros tan necesarios para sus *Trabajos*. Este Hércules, nos dice el autor, medita sus trabajos pasados, pero, como tampoco tiene cabeza, su meditación se expresa solamente a través de la curva de la espalda y de los músculos de su torso cuyas formas intrincadas en un movimiento continuo se parecen a las olas que, incesantes, se elevan y recaen. Este movimiento incesante de músculos semejante a olas implica de hecho una idea nueva de movimiento que neutraliza la oposición misma de movimiento y de reposo. La posteridad le ha dado un nombre a esta identidad del movimiento y del reposo : el libre movimiento, un movimiento que no se encuentra sujeto a la necesidad de ejecutar acciones o expresar sentimientos. Esto implica una idea nueva del cuerpo, de la vida que lo atraviesa y del movimiento por el cual se expresa. Y es justamente esta idea que los renovadores y renovadoras de la danza en el siglo XX se han empeñado en revivir a partir de las pinturas de las cerámicas griegas o de los frisos antiguos. La vida del cuerpo no es ya la

del organismo donde los movimientos se coordinan para obedecer a una cabeza. Tampoco se trata del lenguaje del cuerpo expresivo que traduce las emociones en actitudes. El movimiento libre es un movimiento sin fin, en los dos sentidos de la palabra : un movimiento que no tiene ni principio ni final, pero también un movimiento desprovisto de finalidad. Esta ausencia de fin hace que las ondulaciones en forma de oleaje del Torso encarnen mejor la libertad griega que un desfile de efebos espartanos. También por esta razón es propicio a la revolución que va a autonomizar el movimiento. En el modelo orgánico, el movimiento es la actividad en si misma sin fin que sirve los fines de la acción. Es, de alguna manera, la inacción alojada en el centro de la acción y que favorece a la acción. Pero esta inacción puede ser autonomizada independientemente de la acción o incluso contra ella.

Schiller resumió esta emancipación de la potencia de la inacción interna a los medios de la acción treinta años después de la publicación del libro de Winckelmann. Lo que llamó la pulsión de juego, es la equivalencia de la acción y de la inacción. La pulsión de juego es más que un tipo de movimiento, es una forma de experiencia, la forma en la cual el sujeto no está determinado, como lo está en la experiencia sensible ordinaria, a aplicar una capacidad específica para responder a una necesidad, un interés o una pulsión. La libertad estética, o el juego, es la experiencia de una capacidad de indeterminación que es una experiencia de humanidad como tal, la experiencia de una capacidad compartida por todos, que se deshace de las oposiciones que estructuraban a la vez la acción y la inacción. Lo que brilla sobre la figura de la diosa, dice Schiller, es el ocio, la ausencia de toda preocupación y de toda voluntad. Pero estas propiedades de la diosa son de hecho las del pueblo que a encargado la estatua. La libertad estética es una libertad en relación con los encadenamientos de fines y de medios propios a la libertad. Es en este sentido que funda una idea nueva del arte pero también del arte de vivir individual y colectivo.

Podemos ahora volver a nuestros afiches. El **desempeño** ([performance en francés](#)) de aquel cuerpo escindido en un espacio-tiempo puesto fuera de si mismo expresa una configuración del espacio y del tiempo donde la actividad constructiva de hombres y mujeres es idéntica a la indiferencia del movimiento libre y a la inacción del juego que expresa la libertad colectiva. Esta unión de la «indiferencia» divina con la construcción del nuevo mundo comunista puede parecer paradójica. Podemos decir que se trata aquí de una visión toda «estética» del comunismo. Para aquellos que, en tiempos de Vertov y de los hermanos Stenberg, dirigen el Partido Comunista y la Unión Soviética, el comunismo es en efecto diferente a una danza sin fin ni finalidad. Pero lo contrario es también verdad. Antes de ser un objetivo por alcanzar, el comunismo es una idea estética : la idea de una forma de experiencia

sensible donde justamente los medios y los fines ya no están separados. Es así como el joven Marx lo había presentado : como una forma de vida donde la actividad productiva, en la cual se expresa la esencia genérica del hombre, no era ya un medio sino un fin en si mismo. Era, claramente, una idea heredada de Schiller y de sus interpretes románticos : la idea de una forma de comunidad donde la idealidad de la esencia humana no esta ya separada de la vida concreta de los individuos. Mientras el comunismo sea un objetivo por alcanzar gracias a un ajuste calculado de los medios a los fines, sigue estando al interior de la vieja lógica representativa. Para zafarse de ella, debe estar existiendo ya, adelantado de si mismo, como una forma ya presente de experiencia sensible. Tal anticipación define una presencia del futuro en el presente que está bastante alejada de lo que se entiende habitualmente por «vanguardia». No se trata de estar por delante de su tiempo o adelante de la multitud atrasada. Se trata de reunir dos temporalidades en una sola : una temporalidad de los medios y los fines y una temporalidad donde ambos se han vuelto indistinguibles. Es así como podemos entender el gran proyecto del joven Marx: unir el corazón francés con la cabeza alemana, la temporalidad francesa de la acción y una temporalidad alemana donde la acción ha incorporado el momento de la inacción. Es la razón por la cual, la modernidad, tal y como la concibe, no es la aceleración del tiempo. Es el tiempo de una separación de temporalidades.

Pero quizás sea otro discípulo del idealismo alemán, del otro lado del Atlántico, quien ha expresado mejor esta idea de separación. Pienso en Emerson y en aquella conferencia sobre «El Poeta» que es contemporánea de los primeros escritos de Marx. Como Marx, Emerson afirma que lo que la humanidad moderna necesita para redimir sus pecados es una nueva confesión. Y es ahí, dice, donde radica la obra del poeta por venir. Este deberá encontrar « en la barbarie y el materialismo del tiempo, otra ronda de los mismos dioses que tanto admira en Homero ». Deberá dar a las vitrinas de objetos prosaicos y a las operaciones de la vida prosaica su valor de símbolos de la vida común. Pienso que definiendo así la tarea del poeta por venir, Emerson ha formulado quizás de la manera más exacta lo que modernidad y modernismo pueden querer decir. La tarea que confiaba a su poeta es exactamente aquella que los artista dichos de vanguardia se dieron por objetivo : la construcción de un sensorium en el seno del cual las viejas divisiones jerárquicas que estructuraban la experiencia común son ya abolidas, en donde todas las actividades expresan el mismo espíritu de comunidad – un espíritu presente de la misma manera en el trabajo de las máquinas útiles o en la jovial vitalidad de una mujer que danza, un espíritu que liga todo con todo en un movimiento sin fin.

Es un tal movimiento y una tal relación de cada cosa al todo lo que manifiesta la película misma de Dziga Vertov, *El hombre de la cámara*. La película no cuenta historias. Solamente pone en relación actividades, actividades que se ejecutan todos los días en las calles, las tiendas, las fábricas, las oficinas, los estadios o los clubs obreros. Pero no se trata de representar estas acciones. Se trata de una actividad que vincula todas estas actividades y las organiza en una «cosa-película» que es en si misma un elemento de la vida nueva. En este sentido el montaje ejecuta la tarea del poeta emersoniano : tejer el hilo espiritual que une todas las actividades en un único todo sin jerarquía. Recordemos que el primer poeta que se conformó con el programa de Emerson, Walt Whitman, había tejido entre todas las actividades – por más prosaicas que fueran – el mas inmaterial de los vínculos : aquellos puntos suspensivos que dan a la primera edición de *Leaves of Grass* su aspecto tan singular. El montaje vertoviano funciona a la manera de esos puntos suspensivos para tejer el vínculo espiritual que es el alma común de todas esas actividades. Su operación principal consiste en volver iguales todas esas actividades. Esto implica tres cosas : en primer lugar, concederles la misma importancia a todas, en segundo lugar, fragmentarlas en pedazos extremadamente cortos, y por fin, montarlos en un tiempo acelerado, aquel tiempo « adelantado de si mismo » que arrastraba la bailarina/avión en medio de los rasca-cielos. La máquina del operador y la de la montadora confieren a estas actividades la expresión de una nueva vida colectiva caracterizada por la conexión instantánea de todos los movimientos. Pero lo hacen a expensas de desplegar, en el montaje de estas actividades, la misma tensión que ya dejaba ver la superficie inmóvil del afiche. Es lo que les propongo ver en el siguiente fragmento :

(Proyección 1)

La escisión de la bailarina vitalista/mecánica vuelve a aparecer aquí en la dualidad de la clienta elegante de un salón de belleza y de la obrera de una fábrica de cigarrillos. El montaje parece primero oponer el ocio de una «nepwoman» que se ocupa de su belleza a la actividad de las trabajadoras soviéticas. Pero, suponiendo que esta haya sido la intención del cineasta, la práctica misma del montaje vendría a refutar esta intención. El montaje no relaciona la sonrisa de la clienta del salón de belleza con su estatus social. Lo relaciona con la diligencia de las manos de la peluquera y de la manicurista y con una multiplicidad de manifestaciones de vitalidad, desde la rapidez de los gestos de las obreras en cadena hasta su conversación juguetona. Lo que nos presenta este episodio, es de hecho una muestra de un proyecto jamás realizado por Vertov : una película sobre las manos, compuesta de ciento veintisiete gestos diferentes. Y es en esta óptica que son mostrados aquí tanto el trabajo de la manicure como el embalaje de los cigarrillos en cadena, el paso del paño del embolador de zapatos, el golpe de

pico del minero y un sin número de otros gestos, incluyendo el del camarógrafo que hace girar la manivela y el de la montadora, cortando, clasificando y pegando los fragmentos. Todos estos gestos son manifestaciones equivalentes de la misma energía colectiva. Su conexión generalizada compone un tejido de vida común donde todo es movimiento. Pero reconozcamos la naturaleza de este movimiento : es el movimiento libre, el movimiento sin fin de la ola que recae sobre la ola. La condición de esta conexión ininterrumpida, consiste en que cada una de estas actividades está desconectada de su temporalidad propia y de los fines que persigue. Los detractores de Vertov ya habían denunciado esta reducción en sus películas anteriores : estas máquinas componían quizás una sinfonía grandiosa del movimiento, pero era imposible saber como funcionaban y lo que producían. Y es que en efecto Vertov no « representa » el comunismo como el resultado de una organización planificada y de una jerarquía de tareas. El comunismo se manifiesta aquí como ritmo común de todas estas actividades. Pero este ritmo común supone que aquellas comparten todas la misma característica : la ausencia de fines. Esta propiedad común vuelve el trabajo productivo idéntico al libre juego shilleriano. Pero esta identidad no se manifiesta ella misma sino en el espacio del juego. Es lo que quiero ilustrar con los extractos del final de la película donde volvemos a encontrar la bailarina y el trípode del afiche en la sala donde los «actores» del día son invitados a convertirse en sus propios espectadores.

(extracto 2)

Vemos en esta secuencia dos **desempeños** ([performances en francés](#)) opuestos de la máquina - que son también dos metáforas de la actividad cinematográfica : está el **desempeño** de los empleados en la central telefónica que cambian sin cesar sus fichas para permitir las nuevas conexiones. Esta es la metáfora de la acción filmica como conexión de todas las actividades. Pero, de antemano, hemos visto la condición de esta conexión generalizada a saber : todas las acciones deben estar escindidas en fragmentos que aparecen y desaparecen a la misma velocidad acelerada. La cámara y el trípode también nos proponen otra imagen de la acción del cineasta, en la medida en que aparecen como autómatas que vienen a saludar a la audiencia antes de hacer la demostración de su truco de magia. Por un lado el cineasta es el empleado de la central telefónica que conecta cada actividad con todas las demás. Por el otro, es el mago que las transforma todas en actos de prestidigitación. Esta coincidencia del trabajo y del juego es mostrada ella misma en un espacio consagrado al juego : la sala de cine donde los espectadores se reconocen en la pantalla y se ríen del espectáculo de la aceleración frenética de sus actividades cotidianas, lo que quiere decir, en definitiva, que juegan con la

idea de que estas actividades son la realización del comunismo y que construyen el comunismo. Claro está que los constructores del comunismo « real » no apreciaron ninguna de estas dos metáforas. Y levantaron contra el cineasta dos acusaciones : unos denunciaban su « panteísmo » o su « whitmanismo », es decir la fascinación por el raudal sin fin de la realidad tal y como es ; otros denunciaban su formalismo, su indiferencia al contenido y su atención exclusiva al montaje. Pero las dos acusaciones venían a ser lo mismo. El « libre movimiento » panteísta y el libre juego « formalista » tienen esto en común : ambos vuelven equivalente el fin y la ausencia de fin, la actividad voluntaria y el rechazo de voluntad. Pero de hecho no se trata de los yerros de un cineasta en particular. Esta equivalencia está en el centro de la revolución estética y de sus dos hijos : la modernidad artística y el comunismo. Una película que revelaba esta parentesco no podía claramente gustar a los constructores del comunismo « real », aquel de los medios bien ajustados a los fines de la igualdad futura. Es la razón por la cual los oficiales de la cultura soviética decidieron que era el momento de explicar a los artistas que su tarea no era tejer el tejido sensible del comunismo. No podía existir mas que una sola temporalidad, la de los medios y de los fines que era también la del trabajo y el descanso. Lo que los artistas tenían que hacer era mostrar los esfuerzos y los problemas de los trabajadores y distraerlos después de su esfuerzo laboral. De esta manera, se les pedía volver a la lógica representativa dando a un público definido la combinación de placer y de educación que le era propicia. Pero este asunto no se refiere solamente a las relaciones de los artistas soviéticos con su gobierno. Se refiere también al significado mismo de lo que podría llamarse modernismo estético. En este sentido, lo que proclamaba la represión soviética era sin duda el final de su tiempo. Era, en un sentido lato, el final de una modernidad que daba al arte la tarea de construir las formas de una nueva vida común. Esta represión del comunismo estético por parte del estado estalinista abría el camino a la operación que mencioné al principio de este ensayo : la operación de esos intelectuales marxistas que aprovecharon para borrar los rasgos del modernismo histórico para inventar ese modernismo retrospectivo, identificando la modernidad con la autonomización del « gran arte », apartándose de la industria cultural y de la propaganda política para consagrarse a la sola exploración de las posibilidades de su medium. Quizás sea hoy tiempo de repensar esta historia.