

El cruce entre estética y política en una práctica de danza.

Singer y Mariela.

Cita:

Singer y Mariela (2014). *El cruce entre estética y política en una práctica de danza. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-099/446>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eCvm/agH>

El cruce entre estética y política en una práctica de danza

Mariela Singer

UBA-IIGG

marielasing@hotmail.com

Resumen

En este texto reflexiono sobre los vínculos entre estética y política en una forma de danza, el Contact Improvisation (CI). El CI es una práctica que irrumpe a comienzos de los años `70 en Estados Unidos, en un contexto general de movilización política y experimentación estética. En ese marco y con el proyecto de “devolver la danza a la praxis vital”, grupos de coreógrafo/as y bailarine/as se concentraron en explorar maneras de aumentar la informalidad y la horizontalidad en la producción dancística. Desnaturalizando el tipo de lazos instituidos, tanto en el encuentro de los cuerpos en movimiento como en los modos de organización propios de las compañías de danza; promovieron la construcción de otras modalidades físicas y de interacción intersubjetiva. Estas búsquedas dieron surgimiento a una danza de improvisación colectiva que franquea las delimitaciones propias del “arte”, e involucra formas “otras” de encuentro entre los cuerpos en la cotidianeidad. Tomando la práctica del CI, este trabajo reflexiona sobre diferentes problemáticas vinculadas a los modos o zonas de implicación entre estética y política, centrándose en perspectivas que se interesan por la politicidad y las potencialidades de experimentaciones capaces de operar transformaciones en el terreno de lo sensible.

“El cruce entre estética y política en una práctica de danza”

Introducción.

¿Cómo pensar posibles zonas de implicación entre estética y política? ¿Por qué establecer lazos entre estas dimensiones, y a la vez resguardar su especificidad? ¿En qué medida puede pensarse una especificidad no identitaria de diversos modos de explorar con y/o intervenir en órdenes sensibles? Parto por comentar lo que origina estas inquietudes.

La concepción de “arte” como esfera autonomizada me resulta problemática. Políticamente –y en líneas con planteos de vanguardias del siglo XX-, encuentro en esa autonomización la reproducción y conservación de un orden cuyas posibilidades de experimentación son relegadas a una esfera diferenciada, en la que, al mismo tiempo que ciertas prácticas adquieren “licencia para ser”, pierden potencia de afectación en otros estratos de la existencia; y finalmente, se convierten en territorio de mercantilización de las prácticas y los objetos. De ahí que en general considere potente y transformador el proyecto de las modernas vanguardias de “devolver el arte a la praxis vital”, de identificar arte y vida.

Ahora bien, el acercamiento a la práctica de “Contact Improvisation” (CI) me ha permitido actualizar un interrogante en torno de esa cuestión. El CI es una “danza” –la designación como tal es polémica- cuya irrupción actualizaba, en los comienzos de los años ´70, el intento de devolver el arte a la praxis vital: de integrar la práctica a la vida cotidiana, de trascender la modalidad representativa, de desestructurar los “roles” en la formación del movimiento –roles de género, jerarquías entre coreógrafo/as y bailarine/as, etc. Sin embargo, si bien el CI desde sus comienzos se opuso a la disociación arte (o danza)-vida, había conseguido materializar este intento a partir de la propia experimentación “formal”; esto es, gracias a la existencia de un ámbito específico que daba espacio a la exploración; a la experimentación que habilitó la “forma” del contact. Forma que integra en su propia materialidad la desestructuración de lógicas representativas; que provoca una fisura en la diferenciación de roles por género, desmarcando la división de funciones o tareas específicas; así como desvirtúa las fronteras entre artistas y espectadore/as -entre otros aspectos. Es su materialidad formal, resultante de un terreno de experimentación específico, la que escapa a las tipificaciones tradicionales que permitirían identificarla como una “danza” sin más, como una práctica propiamente “artística”.¹

¹Sobre el modo en que el CI constituye una práctica cuya forma misma asimila cuestionamientos políticos del período podemos detallar: en los roles de género, se produce la disolución del binomio masculino-femenino en cuanto a movimientos específicamente asignados, como los levantamientos de otros cuerpos o los juegos de peso –cualquier cuerpo puede levantar cualquier otro en el CI-; se desdibujan las jerarquías entre coreógrafo/as –que deciden- y bailarine/as –que ejecutan-, puesto que desaparece la coreografía y por consiguiente el rol de coreógrafo/a; desaparece la supeditación de la danza a la narrativa –el CI no intenta “contar” una historia-; tiende a disolverse la división entre artistas o especialistas y espectadore/as, en tanto cualquiera puede practicar esta danza y a la vez se produce un distanciamiento de la tentativa de lograr formas estabilizadas a “exhibir”. La forma improvisada, sin planificación previa ni especificación externa de un/a director/a, supone que nadie que no ponga el cuerpo a la danza puede decidir sobre el movimiento, apropiándose así lo/as bailarines/as del proceso de producción-composición. A estas cuestiones nos referimos cuando afirmamos que la forma misma de movimiento que le es constitutiva al CI integra los cuestionamientos del período, sin que queden relegados al plano de una mera “consigna” y tornándose potenciadores, en cambio, de la propia fisicalidad o materialidad del movimiento.

El interrogante entonces que el CI me ha permitido actualizar refiere a la posibilidad y a las implicancias de desentenderse de un ámbito definido de exploración sensible. Quiero decir: la identificación arte-vida me resultaba inicialmente convincente, pero advertía también que de no haber habido una esfera diferenciada propiamente “artística” (o “dancística”), la experimentación que había derivado en el contact no habría existido.

Por otro lado, el acercamiento entre arte y vida me resultaba convincente no por una cuestión de mera “corrección política”, sino por considerarlo efectivamente potenciador: mientras presenciaba encuentros de contact pensaba que, de dejar de denominarlo “danza” y de observarlo sin más como una práctica social, lo que devolvía la mirada era una relación entre sujetos sumamente disruptiva, en varios sentidos, de los lazos instituidos normativizados. Desde este punto de vista me parecía necesario no considerarlo “danza”, acentuar que lo que estaba sucediendo allí era una práctica social (y política) que hacía posible –que estaba posibilitando- otra relación intercorporal entre sujetos; profundamente disruptiva, y tanto más potenciadora cuanto menos autorizada por un campo propiamente “artístico” -cuanto menos autonomizada, cuanto menos asimilada a una esfera que la “dejara ser” por separarla de la vida y del riesgo de ruptura frente a la normalidad instituida, neutralizando el carácter cuestionador y transformador que implicaba allí, en el terreno social, en la cotidianidad.

Deseaba “resolver” esa paradoja, dirimirla “para un lado” o “para otro”. Me topé entonces con algunas lecturas, dentro del marco de la obra de Jacques Rancière, que me acercaron una respuesta satisfactoria. Pero que significaron a la vez un reparo a ese intento de “resolución” o disipación de la paradoja. Hay en estos textos, creo, una postura diferente a las que venía manejando respecto de la cuestión arte-vida.

Aquí entonces interpelo un conjunto de textos de Rancière desde las inquietudes referidas y los interrogantes expuestos. La pregunta rectora –de mis intereses y del escrito- básicamente puede formularse del siguiente modo: ¿Es posible resguardar una zona específicamente “estética” sin volverla identitaria (sin recaer en lo que supone la “esfera arte” como zona de identificación de objetos y de prácticas autonomizados, “propiamente artísticos”, separados de la vida, de la existencia cotidiana)? ¿Cómo mantener una práctica regular y específicamente diferenciada del orden sensible cotidiano sin recaer en la identidad “arte”? Tomo la perspectiva rancièreana porque considero que aporta a la reflexión sobre estas cuestiones y a pensar las eventuales potencialidades (y formas posibles) de especificar lazos o relaciones entre política, estética y subjetividad.

Comienzo el texto reponiendo brevemente algunos elementos que hacen a la concepción de *política* en el autor y a la importancia en ésta de la dimensión estética. Luego profundizo en

su concepción específica de *estética*. Me meto entonces con los corolarios de estos planteos en diferentes cuestiones ligadas al “arte” dentro del marco rancièrèano –la relación espectador-actor, la cuestión de los ámbitos heterogéneos diferenciados, entre otros– rescatando distintos trabajos dentro de esta perspectiva y ensayando un hilo que intenta hacer coherentes las diversas argumentaciones sobre aspectos del “arte”. Finalmente, interpelo al contact desde estas preguntas y conceptualizaciones.

La inquietud principal que recorre este trabajo, en definitiva, tiene que ver con pensar condiciones de posibilidad para la creación de formas que operen transformaciones en el terreno de lo sensible, que puedan habilitar prácticas y sentidos emancipatorios.

La implicación entre *estética* y *política* en Rancière: La *política* como transformación *estética*

En el marco rancièrèano, hay una preocupación por alejar la *política* de la concepción estatal-representativa. Así como la democracia no es asimilada a democracia representativa –de hecho, se ocupa por mostrar el oxímoron que supone la identificación de esos dos términos,² la *política* no consiste en aquello que despliegan expertos en un ámbito específico autonomizado. En cambio, es concebida como una acción transformadora, y esa transformación interesa al orden de lo sensible.

En su libro *El Desacuerdo* (2007), Rancière se aboca a conferir un sentido específico a la noción de *política*. Su intento responde a un contexto en el que resulta cada vez más asimilada a la gestión técnico-administrativa y a la economía –a la distribución de recursos en el sistema–, de ahí que se oriente a resguardar la subsunción de su sentido a su identificación con el accionar en el ámbito estatal, o aun con el mero cumplimiento de funciones en un orden.

Las líneas aristotélicas le permiten desentrañar una operación primordial, propia del momento “fundante” de la *política*,³ y a partir de lo cual Rancière despliega su propia concepción. En el discurso aristotélico, el orden de la ciudad encuentra su principio en una división entre “dos modos de ser” en lo sensible: el animal político, definido por la posesión exclusiva del *logos*, queda habilitado por la palabra a *manifestar* lo justo y lo injusto, el bien y el mal;⁴ mientras el

2 Cfr. por ejemplo Rancière, J., *El odio a la democracia*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007.

3El autor discute el modo en que efectivamente pueden considerarse fundantes estas líneas, planteo interesante que sin embargo trasciende los problemas que abordamos en este escrito.

4El argumento se concentra en problematizar el pasaje, en las líneas aristotélicas, entre la manifestación de “lo útil y lo nocivo” (que la palabra habilitaría) y la de “lo justo y lo injusto”; “falsa” deducción de lo útil en lo justo que se realiza a partir de sus contrarios y que finalmente deriva en una concepción de “justicia” asimilada al orden judicial de la ciudad.

resto de los seres, simplemente dotados de voz, quedan rezagados del lado de la pura animalidad, limitada a *indicar* placer o dolor. El orden de la ciudad se organiza y legitima, entonces, por una división de lo sensible entre seres parlantes y no parlantes, entre animales *lógicos* y animales *fónicos*; división sustentada en la dualidad del *logos* que, sostiene Rancière, en rigor es siempre a la vez *palabra* y *cuenta* de la palabra.

A partir de la problematización de las líneas aristotélicas, el teórico francés plantea dos lógicas contrapuestas: la de la *policía* y la de la *política*. La *policía* es el orden que define las “partes” –o su ausencia- en una comunidad: circunscribe los cuerpos confiriéndoles una visibilidad específica, asigna y distribuye tareas entre las partes configurando los modos de ser, hacer y decir de cada una; es el orden de gobierno basado en una distribución jerárquica que reúne a los hombres y a las mujeres de una comunidad definiendo sus posiciones y orientándose a lograr su consentimiento, la armonía con lo establecido. Lejos de reducirse a unas “fuerzas represivas”, es el conjunto de los procesos que organizan la distribución de las identidades, las funciones y los lugares que cada uno ocupa, así como lo que *cuenta* su *palabra*.

La *política* es aquello que provoca una ruptura en ese orden, que “desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado” (2007: 45), que instauro como *discurso* aquello hasta entonces no escuchado más que como ruido. Es la actividad que cobra forma haciendo manifiesta una exclusión: instituye una parte “que no es parte”, produce una transformación que tiende a la igualdad guiándose por su principio (principio en sí mismo vacío, puesto que la “igualdad” no tiene una “forma”, para cristalizarse debe ejercer efectos que descompongan umbrales desigualitarios en el orden policial) y habilitando la verificación de ese principio en su misma realización.

En lugar de concebirse como orden o método de distribución de los recursos del sistema, la política en este marco procura alejarse de cualquier postura que la asimile a una “gestión” de lo dado; su acción supone, en cambio, una disrupción en el orden. No es el arte de optimizar una distribución de recursos entre partes sino una irrupción que trastoca el orden de las “partes”, la distribución de los lugares y de las identidades instituidas.

Entonces: la *política* no consiste en una administración o manejo de recursos –tarea propia de la *policía*, del orden instituido, que funciona haciendo coincidir cuerpos y nombres, lugares y ocupaciones, operando identificaciones y reforzando identidades-; sino en una transformación de lo instituido.

Ahora bien, para que sea *política*, esa transformación implica inevitablemente un trastocamiento en los modos de ver, decir, sentir. Quiebra el orden de coincidencias entre

cuerpos y nombres, desenaja los modos de ver y percibir los cuerpos, los “lugares” que “naturalmente” les corresponden en el orden; evidencia, en definitiva, el carácter radicalmente contingente de todo orden social y del ordenamiento instituido. La *política* en Rancière es concebida como transformación –no como gestión- y esa transformación concierne a lo sensible.

Así es que desde este marco, no es posible pensar la política escindida de su implicación con la sensibilidad, con la *esthesis*. Puesto que de no producirse una transformación estética, se permanece aún en el orden policial, en el orden instituido que hace ver, pensar, decir y sentir según los parámetros establecidos. Cualesquiera sean las optimizaciones o armonizaciones logradas respecto de la distribución de los recursos del sistema, si éstas no implican una desfiguración de las identidades, de las “partes” percibidas e instituidas en ese orden, se permanece todavía en el terreno policial. De ahí la radical implicación entre estética y política en este autor: la dimensión estética es constitutiva de la política, la política interesa al reparto o división de lo sensible.⁵

La estética en Rancière y su vinculación con la política

La noción de *política* ligada al reparto de lo sensible expuesta en *El desacuerdo*, conduce a Rancière posteriormente a ahondar en la explicitación de su perspectiva sobre los vínculos entre estética y *política* y sobre su concepción de *estética*. En *La división de lo sensible* (2002),⁶ explicita su proyecto -a largo plazo- de reelaborar el sentido mismo de la noción de *estética*, en pos de actualizar las condiciones de inteligibilidad de los debates que la implican. Allí, volviendo sobre los planteos de *El desacuerdo*, subraya que un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas, una partición de lugares, tiempos y formas de actividad que establece los modos de participación de unas y otras partes en esa distribución. Retomando el tratamiento de las líneas aristotélicas, recuerda que una división de lo sensible determina quién puede tomar parte en lo común en función de su identidad, tarea y ocupación, que definen las respectivas competencias. Esto configura modos de ver y de hacer, media la percepción estableciendo quiénes son o no visibles en un espacio común para tomar la palabra, participar de un hacer, etc. Es desde esta “estética inicial”, sostiene Rancière, que puede plantearse la cuestión de las “prácticas estéticas”, es decir, “las

⁵ El término en francés es “partage”, que significa al mismo tiempo “repartir”, “dividir”, “compartir”; es decir que refiere a los modos posibles de tomar parte en lo común, a los modos en que ese común es “(com-)partido”.

⁶ El título de la obra “Le partage du sensible” ha sido traducido en diferentes versiones castellanas como “El reparto de lo sensible”, “La división de lo sensible” y “La distribución de lo sensible”.

formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ocupan y de lo que ‘hacen’ con respecto a lo común” (Rancière, 2002: 4). Y agrega que “las prácticas artísticas son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad” (2002: 4).

A partir de allí, esboza el sentido preciso en que él propone pensar la *estética* y lo que va a designar en adelante con ese término: “no la teoría del arte en general, ni una teoría del arte que lo devuelve a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones, lo que implica una cierta idea de efectividad del pensamiento” (Rancière, 2002: 3). “Estética”, desde esta perspectiva, consiste en un régimen particular de pensamiento de las artes que corresponde a un período sociohistórico; específicamente, al último de los tres regímenes que postula para la historia de Occidente.

Cuestionando el empleo de los conceptos de “modernidad” y “posmodernidad”,⁷ Rancière propone distinguir en la tradición occidental tres grandes regímenes históricos de identificación del arte: 1) un *régimen ético* de las imágenes, platónico, en el que el “arte” no es identificado –no existe- como tal, sino que se encuentra subsumido bajo el orden de las imágenes: “se trata, en este régimen, de saber en qué concierne la manera de ser de las imágenes al *ethos*” (Rancière, 2002: 8); 2) un *régimen (poético o) representativo* de las artes, mimético, que clasifica las maneras de hacer definiendo maneras de hacer bien y modos de apreciar las imitaciones, y que denomina “representativo” por cuanto “es la noción de representación o de mimesis la que organiza estas maneras de hacer, ver y juzgar” (Rancière, 2002: 9), pero en el que la mimesis no consiste en un procedimiento del arte sino más bien en un régimen de visibilidad de las artes, en “lo que da autonomía a las artes y lo que articula esa autonomía en un orden general de maneras de hacer y ocupaciones” (Rancière, 2002: 9), lo que hace del arte una esfera diferenciada con objetos, prácticas y competencias específicas; finalmente, 3) un *régimen estético* de las artes, en el que la identificación del arte no se produce ya por el tratamiento de objetos propios –propiamente “artísticos” según temáticas o maneras de hacer específicas y/o competencias exclusivas de quienes lo hacen-, sino por el modo de ser sensible de sus productos: por conformar un sensible heterogéneo al corriente,

⁷ Resultaría objeto de una larga discusión adentrarnos en las críticas de Rancière a estos conceptos. Simplemente aclaramos que su cuestionamiento alude a que las nociones de modernidad y posmodernidad fortalecerían un modo de acercamiento cronológico a estas cuestiones, una historización simplista que trazaría una mera línea de paso o ruptura entre lo antiguo y lo nuevo, neutralizando la especificidad de las relaciones de cada régimen de identificación de las artes, así como de los vínculos (o las formas de pensar los vínculos) entre estética y política, o arte y política, en cada uno.

por contener una “potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha convertido en algo extraño respecto de sí mismo” (Rancière, 2002: 9), por implicar una “suspensión” respecto del sensible cotidiano.

Resultan interesantes especialmente, para el interés que motiva este escrito, las características atribuidas en el marco rancièrano al régimen estético, y la ruptura que implica respecto del representativo: si el régimen representativo supone una *jerarquía* de los temas, de los géneros y los objetos que le son específicos; el régimen estético produce una *democratización* de los mismos, así como de los sujetos: del qué y del quiénes producen arte. Primera cuestión entonces para pensar este nuevo régimen: indistinción de los temas y de las ocupaciones.

Segunda cuestión: el régimen estético, al derribar la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer propias del arte respecto de otras maneras de hacer, y que separaba sus reglas del ámbito de las ocupaciones sociales; produce un acercamiento entre el arte y la vida. Ahora bien, lo que Rancière rescata de este acercamiento es que se efectúa de un modo tal que ambas dimensiones subsisten como componentes de una conjunción polémica: “inaugura al mismo tiempo la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas mediante las cuales la propia vida se da forma” (Rancière, 2002: 10). El régimen estético no supone “el fin del arte” por acercarlo a la vida, sino un trastocamiento de lo que se concibe como arte, consistente en la integración de aquello antaño disociado, pero de un modo tal que ni el arte ni la vida se subsumen cada uno en esferas propias ni se supeditan entre sí. El régimen estético implica a la vez el derribamiento de una esfera propia del arte y la supervivencia de un sensible que no se confunde con el de la vida corriente, pero que tiene potencia de afectar la vida precisamente por cuanto el arte no se produce en una esfera simplemente separada de ella. En este régimen, el “arte” pierde su autonomía como tal, deja de ser en el marco de una “esfera” escindida de la existencia, sin embargo subsiste a la vez una zona de autonomía en tanto ámbito de experimentación estética distanciado de los modos sensibles instituidos para la vida. Y es de esa distancia con lo sensible instituido en lo cotidiano que extrae su potencial disruptivo y transformador, su potencia política –al menos si pensamos, como nos interesa, a la *política* alejada de la toma del poder y enlazada más bien a modos de vida y subjetividad. Si lo propio del régimen estético es la identificación arte-vida, esta asimilación no supone una unidad armónica, sino una conjunción paradójica o polémica cuya especificidad reside en mantener ambas dimensiones como “inasimilables”. El “arte” se junta con la “vida” en tanto irrupción de un sensible heterogéneo que configura una suspensión en lo cotidiano, habilitando una distancia y un extrañamiento con él. El “arte” afecta la “vida” porque no queda escindido de su cotidianidad, se produce un acercamiento, pero no bajo la forma de

una subsunción que dispersara su especificidad sensible. Es el acercamiento/extrañamiento, el lazo y el resguardo a la vez de su especificidad, lo que permite al “arte” una transformación (estética) del terreno vital.

De actores, espectadores y ámbitos específicos

Si en *La división de lo sensible* (2002) Rancière despliega sus conceptualizaciones sobre *estética* a partir de ser interrogado por su libro hito sobre *política*, *El desacuerdo* (2007), y sobre cómo los postulados realizados allí pueden extrapolarse al terreno de la estética; es en base a preguntas sobre otro de sus libros fundamentales, *El maestro ignorante* (2008), que extiende lo allí expuesto sobre la cuestión educativa a la problemática del/a espectador/a.

En *El espectador emancipado* (2010), Rancière problematiza las tentativas de franquear las barreras entre actore/as y espectadore/as al modo de una disolución de instancias específicas de producción y de recepción. Allí cuestiona los proyectos que, esgrimiendo el carácter pasivo del papel de espectador/a, se orientan a convertir a todo sujeto en actor/a haciendo desaparecer el rol de espectador/a.

Rancière avizora en esas iniciativas un nuevo intento pedagógico-jerárquico, que pretende anular una distancia que es estructurada, en rigor, en el mismo momento de proclamar la necesidad de su anulación. Así es que cuestiona perspectivas en torno del teatro como las inspiradas en las figuras de Bertol Brecht y Antonin Artaud, emblemáticas cada una de tentativas de transformación del teatro que se orientan a sustraer al/a espectador/a de su rol de observador/a. Para una, sostiene Rancière, el o la espectadora debe tomar distancia crítica, afinar su mirada, razonar concienzudamente sobre lo que se le ofrece. Para la otra, debe abandonar incluso la posición de observador/a. Lo que en ambas se encuentra implicada es la suposición del o la espectadora como un ser sin competencias, ni saberes, ni capacidad de actuar, a quien hay que conducir al razonamiento o a la acción. Sin embargo, continua, es ese mismo intento de direccionamiento el que establece una distancia jerárquica, partiendo de un supuesto desigualitario que no considera la potencia de lo/as otro/as y despliega la imposición de un saber-hacer o saber-pensar sobre el resto.

“Los modernos emprendimientos de reforma del teatro han oscilado constantemente entre estos dos polos de la indagación distante y de la participación vital, a riesgo de mezclar sus principios y sus efectos. Han pretendido transformar el teatro a partir del diagnóstico que conducía a su supresión”, acentúa Rancière (2010: 12). En uno u otro caso, el teatro se

presenta como un dispositivo generador de receptore/as pasivo/as y por tanto, como una mera mediación que debe emplearse orientándose a su propia supresión, enseñando a lo/as espectadore/as los medios para dejar de ser tales y convertirse en seres actuantes.

En contraposición a ese tipo de posturas, el teórico francés propone partir de un principio igualitario en el que el y la espectadora queden supuesto/as como seres capaces de pensar y de actuar. Esto es, una relación entre actore/as y espectadore/as no pedagógica, donde no haya la pretensión de imponer al/a otro/a ni un sentido definido a interpretar sazónadamente ni “concientización” alguna sobre su pensar o actuar. Basta reformular esa relación, desplegar un tipo de actuación, producción estética u obra, sustentada en la consideración de lo/as otro/as como sujetos pensantes, para reformular en ese mismo gesto el rol pasivo usualmente asignado a la recepción. Leemos aquí el siguiente planteo: producir “obras emancipadas”, obras no pedagógicas, supone –y construye, genera- espectadore/as emancipado/as, inteligentes –si la inteligencia no es vinculada a dones ni caracteres innatos sino a una voluntad de hablar, actuar, pensar, preguntar.⁸ No se trata de comprobar “la verdad” de la inteligencia de un espectador de hecho, sino más bien de partir de un principio y explorar su verificación: se trata de asumir un supuesto igualitario como condición de posibilidad de su actualización.

En vinculación con ello se pueden pensar los planteos de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2010), que insisten en no reducir el sentido a su expresión lingüística. El sentido excede la relación significante-significado, no se agota en lo asible por un sujeto en tanto yo racional y lingüístico que opera en el terreno simbólico del Significante. El sentido afecta los cuerpos como entrecruzamientos de subjetividades y de un modo en que escapa a lo que pueda reponerse o “interpretarse” por una operación analítica. Desde aquí podemos acentuar que una obra puede afectar un cuerpo sin que se produzca una “traducción” a un orden significante lingüístico, sin que podamos explicitar una “interpretación”. Para quien recibe, no ejerce en la materialidad de su subjetividad efectos menores lo recepcionado, por el hecho de no poder rearmar, a nivel lingüístico, un discurso lógico y lineal sobre lo producido y atestiguado.

⁸ Por otro lado, podemos agregar que la inteligencia en Rancière, lejos de un don innato ligado a un saber, o a una “facilidad” de comprensión o acceso a una Verdad; se vincula más bien a un modo de ver, sentir, percibir. La inteligencia se encuentra estrechamente enlazada, desde esta perspectiva, a la sensibilidad. “Enteligir” supone un modo de percibir, de ver, de sentir. De ahí que más que hablar de “una inteligencia” y/o de “grados de inteligencia”; desde la concepción rancièrana puedan pensarse “diferentes inteligencias”: distintos modos de ver, sentir, percibir, pensar, interactuar en el mundo e instituir sentido en él, diferentes modos de “comprenderlo” (de “abarcarlo” o de “estar de acuerdo” con mundos sensibles específicos).

Volviendo a Rancière, su argumento es que no debemos tender ni a la anulación del teatro ni del espectador o espectadora. Actor/a y espectador/a, productor/a y/o receptor/a, escritor/a y lector/a, etc., revisten roles cambiantes que indistintamente podemos asumir sin suponer uno u otro un carácter de mayor pasividad o acción por sí mismos (entendemos por esto que se podría ser “actor/a” y generar una relación no emancipada, y en cambio, ocupar el papel de espectador/a mediante una observación atenta y activa).

Por otro lado, encontramos implicada en estos planteamientos de Rancière su concepción sobre la potencia de los sensibles heterogéneos, lo que puede generar un ámbito específico de exploración. Y también, la potencialidad de las “imágenes”, no en un sentido estrictamente “visual” sino más bien en tanto evidencias sensibles que in-forman subjetividades. De ahí su defensa del resguardo de terrenos que den apertura a la irrupción de otras posibilidades sensibles.

Las barreras entre actore/as y espectadore/as, si se ven franqueadas en este marco, no es a partir de su disolución sino por la reformulación de lo que suponen ambas instancias, la producción de una obra y la recepción. Ambas deben, desde el inicio, sostenerse en una práctica igualitaria que asuma tanto la indeterminación del sentido –y no el intento de lograr su control- como el saber-hacer y actuar de la inteligencia en la propia recepción.

Este posicionamiento, finalmente, pareciera corresponderse y complementar los planteamientos respecto de la supervivencia de un ámbito de experimentación estética que realiza en *La división de lo sensible* (2002), como viéramos más arriba.

Cierre contactero

El Contact Improvisation es una práctica que irrumpe en un contexto posterior al Mayo del '68 y en el marco de críticas estéticas y políticas, muchas de las cuales se focalizan en el cuestionamiento a la lógica de representación, tanto en arte como en política. El CI incorpora esta crítica a la misma materialidad de su forma, ya por el carácter no mimético de sus movimientos, como por la liberación de la danza de su supeditación a la narrativa –e incluso a la música, de la que el CI se desliga en sus primeros años, en que se practica en silencio. No se trata de representar, ni siquiera de “danzar”, o más bien el “danzar” se resignifica y concibe en términos de experimentación con movimientos cotidianos. Es decir que esta “danza” integra la vida, pero integra la vida con una distancia propia de lo exploratorio, con una experimentación que produce una potencia heterogénea respecto del sensible cotidiano.

Asimismo, no se trata de “contar”. La ruptura con la representación, como decíamos, va de la mano de la liberación de la narrativa, y allí mismo, del intento de producir un sentido direccionado en el espectador. El sentido no se restringe a la relación significante-significado, no es un sentido a objetivar o a racionalizar; se ofrece y queda abierto a una percepción imaginativa, o a una imaginación perceptiva sin que, por no objetivarse o traducirse al registro de lo asible a nivel racional o lingüístico, ejerza menos efectos en el orden de la subjetividad, de la percepción e imaginación sensible.⁹

En varios sentidos, puede decirse que el CI se inscribe y encarna los componentes del “régimen estético del arte”. Tanto por lo que recién exponíamos –su carácter no representativo- como por la *democratización* que supone en el ámbito de la danza, considerando que el CI no es una práctica ceñida a especialistas y que cualquiera puede bailar. No sólo eso: a diferencia de otras disciplinas, no se ha producido una institucionalización de la práctica que disponga un cúmulo de saberes necesarios para adquirir su maestría o ejercer su enseñanza.

En lo que hace a la división entre actore/as y espectadore/as, esta práctica trasciende, por un lado, la división entre especialistas y meros espectadore/as. Por otro lado, franquea las fronteras actore/as-espectadore/as en el sentido de que no se propone la exhibición de un espectáculo, sino escapar a la espectacularización de un producto mostrando un proceso de investigación en el aquí-ahora. Ese proceso, lejos de pretender evaluarse desde un criterio de belleza que juzgara desde una trascendencia, invita más bien a observar, interpela a dedicar una mirada concentrada genuinamente en la investigación que va aconteciendo, exhorta a una mirada y a una observación a ser desplegadas desde la *atención*. Más que un/a espectador/a pasivo/a a “entretener” o a quien “transmitir” un sentido específico, la forma CI implica un/a observador/a atento/a, concentrado/a en la indeterminación misma del proceso exploratorio y en el sentido indeterminado que puede producir el encuentro entre lo que va cobrando forma y esa mirada exploratoria.

Finalmente, sobre la cuestión de si el CI constituye o no un “arte”, una “danza” –siguiendo las discusiones que se dieron en la década del `70 podríamos formularlo en términos de si

⁹ Sobre la cuestión del sentido no reducido a la relación significante-significado puede confrontarse del libro *Mil mesetas...* de Gilles Deleuze y Félix Guattari, por ejemplo, el capítulo 4, “Postulados de la lingüística” (Deleuze y Guattari, 2010). Sobre la cuestión de las imágenes como evidencias sensibles, en la obra de Rancière pueden encontrarse varias referencias. Además de los textos aquí expuestos, pueden consultarse sus textos sobre imágenes -*El destino de las imágenes* (2009a), entre otros-, sobre estética -*El malestar en la estética* (2011)- y también, artículos como los expuestos en su libro *Momentos políticos* (2009b), por ejemplo, “Siete reglas para contribuir a la difusión de las ideas racistas en Francia”, en el que rescata los efectos de la producción y circulación de evidencias sensibles y les confiere prioridad frente a los efectos “ideológicos”.

conforma una “danza social” o “artística”-; de echarle esta pregunta al conjunto de lecturas rancièranas, podríamos contestar que lo interesante del CI es la supervivencia de esa unión polémica: el de consistir en una práctica social, puesto que parte de la vida, que integra la vida y los movimientos cotidianos, y abre acceso a cualquiera; y a la vez, el de mantener una distancia de los modos sensibles cotidianos y el de preservar un ámbito de experimentación constante que habilita modalidades disruptivas respecto de la subjetividad y corporalidad instituidas. Es decir que afecta la vida, pero por el hecho mismo de no autonomizarse de la existencia cotidiana y a la vez suponer una suspensión que habilita lo heterogéneo, y desde allí, producir un extrañamiento que conlleva posibilidades transformadoras en la habitualidad. Es este sensible heterogéneo el que nos permite arriesgar la posibilidad –y potencialidad- de mantener una zona de exploración estética que, al mismo tiempo que no se autonomic de la vida ni adquiera una dimensión identitaria clausurante, mantenga una distancia con la normalidad, con las subjetividades y modos sensibles dominantes en el orden social. La implicación estética-política que creemos potente, transformadora, consistiría entonces en resguardar una zona específica de exploración estética que no devenga identitaria, que no se estabilice ni estanque con reglas exclusivas a “esferas” sustraídas de la existencia.

Bibliografía

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2010) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Pre-textos.

GAGO, Verónica y SZTULWARK, Diego (2011): “Lo que quisiéramos preguntar a Rancière”, en SIMONS, Maarten; MASSCHELEIN, Jan y LARROSA, Jorge, *Jacques Rancière. La educación pública y la domesticación de la democracia*, Buenos Aires, Miño y Dávila.

RANCIÈRE, Jacques (2007): *El desacuerdo. Política y filosofía*, Bs. As., Nueva Visión.

_____ (2002): *La división de lo sensible*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca.

_____ (2010): *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.

_____ (2008): *El maestro ignorante, cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Buenos Aires, Libros Del Zorzal.

_____ (2011): *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital intelectual.

_____ (2009a): *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo.

_____ (2009b): “Siete reglas para contribuir a la difusión de las ideas racistas en Francia”, en *Momentos políticos*, Buenos Aires, Capital intelectual.