

Gilles Deleuze y Jacques Rancière. Arte, montaje y acontecimiento

PATRICIO LANDAETA MARDONES
Universidad de Playa Ancha, Chile

Resumen: La crítica de las imágenes se entiende como la crítica del montaje para la emergencia de un pensamiento crítico en la era de la proliferación de los sistemas de comunicación e información, que se imponen en su aparente objetividad. El presente artículo aborda en siete párrafos el vínculo de montaje, imagen y acontecimiento de acuerdo al pensamiento de Gilles Deleuze y Jacques Rancière.

Palabras clave: Rancière, Deleuze, arte, montaje, acontecimiento

Abstract: The critique of images is seen as a set-up's critique for the emergency of critical thinking in the era of the proliferation of information and communication systems, imposed due to their apparent objectivity. This article discusses in seven paragraphs the link among montage, image and event according to the thoughts of Gilles Deleuze and Jacques Rancière.

Keywords: Rancière, Deleuze, art, montage, event

Pour quoi la terre entièrement éclairée, resplendit sous le signe des calamites triomphant partout? Comment se fait-il que le savoir, qui est un pouvoir, ne connait de limites, ni dans l'esclavage auquel la créature est réduite, ni dans la complaisance à l'égard des maîtres de ce monde? Questions récurrentes –on les trouve chez de très nombreux penseurs, tels Aby Warburg, et Sigmund Freud, Walter Benjamin et Siegfried Giedion, Hannah Arendt et Günter Grass, mais aussi chez Gilles Deleuze ou Michael Foucault, Guy Debord ou Giorgio Agamben, Friedrich Kittler ou Vilém Flusser, Jean Baudrillard ou Paul Virilio–, questions communes à ceci près que Harun Farocki les aborde depuis une observation spécifique: tous ces phénomènes de autodestruction en passent aujourd'hui –aujourd'hui comme hier, sans doute, mais aujourd'hui plus que jamais– par un certain travail sur les images.

George Didi-Huberman³⁴¹

§ 1.

Para Gilles Deleuze y Jacques Rancière las expresiones artísticas no son meramente *estéticas*, si por ello entendemos unas creaciones *desinteresadas* del espíritu que serían ajenas a la razón y al cálculo. Todo arte, con el fin de *hacer sentir*, incorpora una cierta lógica: dispone con sus materiales no sólo la “sensibilidad”, sino también el “espíritu”. Por tal motivo, cabe reconocer que el supuesto de la gratuidad del arte constituye una de las más altas conquistas *políticas* de la estética, ya que con un velo se disimulan los intereses que envuelve la producción de imágenes; intereses que, particularmente, apuntan a disponer en una determinada manera el sentir de una comunidad de individuos. Frente a esto, artistas como Chris Marker, Alfredo Jaar y Gordon Matta-Clark han mostrado que el trabajo de la imagen debe tomar posición como una forma de crítica contra el sistema de evidencias del reinado contemporáneo de la imagen. Si tal forma de crítica posee un interés filosófico es en razón del pretendido agotamiento actual de las esferas del arte, la política y la filosofía: el arte parece consumirse en la sobreabundancia de imágenes mediáticas o relegarse a una lejanía en la que prescinde de lo social para desarrollarse en su pureza. La política, separada de todo pensamiento político, queda reducida a la mera administración o técnica del ejercicio del poder. Y la filosofía, incapaz de alcanzar el rigor de la ciencia positiva, se juzga relegada a las sombras de un

341 Didi-Huberman, Georges, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire II*, París: Minuit, 2010, pp. 82-83.

pseudo saber anquilosado. Nuestra propuesta es adentrarnos en el contexto de este supuesto agotamiento de la autonomía de tales esferas para mostrar que crear (arte), actuar (política) y pensar (filosofía) son actividades afectadas en su conjunto por la circulación, producción y montaje de imágenes provistas de una radical ambigüedad: apreciadas como testimonio, las imágenes parecen ser la piedra de toque de la historia reducida a la información inmediata y, despreciadas en su anomia, éstas mismas parecen condenadas a la ley de su repetición. Apuntando al centro de este equívoco, Deleuze y Rancière afirman que las artes de la imagen pueden tomar dos vías: o bien la producción y montaje de imágenes se ejerce sirviéndose de sus propios medios como crítica activa al primado de la imagen *shock*, o bien, ocultándose en su aparato, se convierten en instrumento de dominio (ideología).

El arte, en tanto forma de crítica al sistema de evidencias del primado de la imagen, apuntará a *romper* la supuesta neutralidad y conocimiento consensuado de las imágenes de la “historia en directo”; a *denunciar* los clichés de la imaginería que subyace al sistema de sujeción que se instala como repertorio de imágenes disponibles, dando cuenta de que antes que imágenes *de* lo real, de la historia, de los hechos, etc., constituyen una puesta en escena; a *mostrar* que, tratándose de “actos de resistencia”, la creación de una contra-información pasa por un montaje de lo real a partir del ensamblaje, reunión y disposición de imágenes dispares, que no llegarán formar un todo homogéneo, sino un conjunto heterogéneo que busca *instalar* una distancia entre los hechos y los espectadores para *ofrecerse* como interrogante y *darse* a la reflexión del espectador, en lugar de *imponerse* como un hecho a la mirada pasiva del espectador. Erigiéndose como el retrato verosímil y contingente de la historia, este montaje del arte crítico se opondrá a la forma conclusiva de la “historia en directo” con el fin de romper todo consenso y sustento de la opinión forjada a partir de las imágenes que han sido puestas (y con ello decimos trabadas en una puesta en escena) como testimonio fiel de los hechos.

§ 2

El siglo XX fue testigo de la polémica surgida en torno al estatuto objetivo de la historia, defendido por el positivismo que décadas antes había dominado la producción de conocimiento en las ciencias naturales y sociales, cuando un

pensamiento crítico consideraba que los cálculos de la historia yacían mancillados por una tendenciosa parcialidad que era ciega ante la emergencia y proliferación de un poder bélico fraguado en los estados europeos al calor de la ciencia. Asimismo, esa crítica nos advertía del riesgo que entrañaba la manipulación que plasmaba o intentaba plasmar sin brecha alguna el cine y la historia en directo, que se populariza gracias a la expansión de las comunicaciones de masas. Pues la guerra, presente en lo más cotidiano, llenando a diario las páginas de la prensa escrita, las salas de cine, las emisiones de radio, constituía, en esos momentos, la dividida razón del mundo. Desde ese momento, preguntas como *para quién, con qué fin y cómo* se ha escrito la historia de las tragedias que enlutaron el siglo recién pasado no resultan anodinas, porque entre los hechos (fenómenos y cosas del mundo) y el público se habrá instalado una distancia insalvable. Perdida la inocencia, es decir, roto el pretendido vínculo entre las palabras (de los doctos) y los hechos (del mundo), la escritura de la historia se convierte en el ejercicio que no intentará convencer a sus lectores de acuerdo a razones, sino “seducir” un público por medio de imágenes y discursos que llevan a cabo un montaje de lo real. En ausencia de un saber que aglutine el todo con sentido, sólo contamos en el montaje con esas partes y esquirlas del mundo fragmentado. Para Aby Warburg y Georg Simmel, el montaje surgirá, precisamente, como posibilidad de conocimiento y de procedimiento formal de la propia guerra, con el fin de pensar y componer algo en/frente al desorden del mundo³⁴².

§ 3

Las imágenes que circulan en vivo y en directo pretenden ser portadoras de una cierta verdad, apelando a la objetividad que administra *in situ* las secuencias causales en que se relacionan supuestamente los acontecimientos, denunciando la falta de solidez de cualquier otro modo de representación de la historia y exposición del presente. No obstante, las imágenes del arte son creadas, precisamente, como un acto que, en lugar de afirmar, *interroga* acerca el estatuto de verdad de la imagen y critica el carácter pasivo y acomodaticio del telespectador en el contexto de la llamada cultura visual, y *produce* una

342 Cf. Didi-Huberman, Georges, *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire I*, París: Minit, 2009, p. 86.

historia, buscando hacer inteligible aquello que nos fuerza a pensar, mediante la dislocación del esquema secuencial acostumbrado por la historia mimética y representacionalista de la historia, del que parece desprenderse la verdad con total evidencia. Mientras que la noticia construye ideología, el trabajo del arte nos fuerza a interrogarnos acerca de la producción y consumo de la historia y, específicamente, sobre el modo en que podría gestarse una actitud crítica frente a lo que (nos) sucede como espectadores del desgarro y la destrucción del mundo.

La marcha triunfal de la historia en directo y la consecuente pasión de lo real yace hoy en día íntimamente ligada al desfondamiento del estatuto objetivo de la historia y la pérdida de autoridad de sus especialistas. No obstante, aun cuando dicho desfondamiento sea la condición de emergencia de un montaje que se alimenta casi exclusivamente de la reiteración de la información homogeneizada, éste se ofrece, a su vez, como la condición de un acercamiento a la historia en la forma de un particular tipo de creación, de ficción, que intentará liberar los hechos del encadenamiento causal al que son sometidos. Contra el sensacionalismo de la historia en directo que busca remecer sin interpelar, la crítica de las imágenes *produce* una historia(s) bastante distante a la que se ofrece como verdad del espíritu o como objetividad inserta en la aséptica información del montaje comunicacional, ya que invita a la intervención activa del espectador pasivo (que suponen y promueven, contrariamente, tanto la escritura de la historia como la comunicación de masas) para el devenir actor de su propia historia. Justamente, la historia *puede* ser convertida en memoria cuando es reelaborada *desde abajo*, por cada grupo, pueblo y minoría, como el duelo que modela la forma de su propia pasión, pues el pasado no está menos abierto que el presente para ser problematizado. Aunque los hechos yazgan siempre inmersos y, en suma, “fagocitados” por un relato que niega el espacio del espectador activo, estos siempre conservan el carácter de incógnitas, permitiendo la emergencia de la condición colectiva de la historia y la historicidad.

§ 4

La estrategia del especialista del saber objetivo en el estudio de la historia consiste en convertir la distancia temporal en distancia física para impedir

que la fría mirada científica caiga confundida en la turbulencia del devenir. A través de esa distancia, pues, se pretende conjurar, bloquear, la sensibilidad predispuesta a adquirir una perspectiva en la que prima el carácter parcial de la opinión. Sólo así es posible organizar los hechos, aparentemente inconexos, en una narración causal de la que extrae su significado último. La postura de los medios de comunicación, aunque inversa, pretende asimismo expresar la verdad de los hechos “tal como son”, en el instante mismo en que suceden, es decir, sin ninguna mediación, con el fin de llegar, directa e instantáneamente, a sensibilizar al espectador frente a una realidad (historias, hechos y cosas) seleccionada (en razón de su popularidad e interés) para ser presentada. Pese a la distancia y diferencia de ciencia y medios, se advierte que coinciden en pretender hacer hablar a los “hechos mismos”, sin mediar voluntad, sin transgredir ni violentar su verdad. Así, el testimonio encarnado en los hechos deviene la diana de la verdad objetiva. No obstante, la divisa “dejar que hablen los hechos mismos” constituye el callejón sin salida de una época como la nuestra, porque en su materialidad no hay historia que no obedezca a un tipo determinado de selección y montaje de los hechos a la que, al mismo tiempo, se dirija la mirada del espectador. No existe, en suma, un montaje que no opere según una determinada y parcial voluntad, más aun tratándose de la historia en directo, que pretende estar *más allá* de toda apropiación y agenciamiento parcial de los hechos. Un montaje comunicacional, como el de la información televisada, siempre valora, jerarquiza, decide aquello que está en el aire en virtud de presuponer lo que guarda interés para un público ya constituido en base a la opinión que representa el sentir *general*, donde se juega la transmutación definitiva del ciudadano en espectador. Así, este montaje que predefine su audiencia asegura su reproducción gracias a la presentación desafectada de los hechos, disimulando su extrañeza en la banalidad del cliché³⁴³. Aprender a percibir el acontecimiento en los hechos sometidos al ordenamiento causal es tarea de otro tipo de montaje, un montaje que reclama desde su contingencia la importancia de la heterogeneidad y la disparidad.

343 Cf. Rancière, Jacques, “Le théâtre des images”, en: Jaar, Alfredo, *La politique des images*, Lausanne: JRP/Ringier, 2007, p. 74.

§ 5

Para Gilles Deleuze, el arte resiste si sabe desarmar la mirada ante el acontecimiento, desnudarla de sus hábitos de espectador. En sus palabras: “El acontecimiento más común nos convierte en videntes, mientras que los *media* nos transforman en miradas pasivas, o lo peor en mirones. [...] No son los *media*, sino el arte quien puede alcanzar el acontecimiento”³⁴⁴. Es fundamental, entonces, denunciar las pequeñas máquinas de la sumisión, como la que opera en los medios de comunicación, que nos atan, nos imponen una comunidad del sentir, y promover, en su lugar, un trabajo distinto sobre la mirada, que nos libere al encuentro con los otros, deshaciendo el yugo del “nosotros” presupuesto. Georges Didi-Huberman declara que es necesario que la mirada adquiera una forma para llegar a ser lenguaje, pues una mirada sin forma es muda, se desvanece. Con la forma (u a partir de la forma) es posible enseñar (conocimiento) y educar (ética), forjar por ese medio una-experiencia-junto-con-otros, a partir de la imagen que se vuelve documento³⁴⁵. Todo ello, sin embargo, requiere de una ascética que no es reducible a los términos formales del arte. Una mirada en este contexto supone el ser afectado, *implicarnos*, dando forma a nuestra experiencia para tener la oportunidad de explicar a los otros. Por ello, cada elección formal es política, independiente hasta cierto punto del contenido, pues a través suyo se abren dos vías diferentes e incluso opuestas, a saber: dar a ver *implicándonos* o significar *desafectándonos*.

Un acontecimiento no se presenta sino gracias a una forma que se expone a los ojos de otros constituyendo otro montaje. Y el montaje del arte *para* la mirada es fundamental, pues *ficcionando* el acontecimiento lo arranca de la historia y del estado de cosas que caen indefectiblemente bajo el gobierno de la información. Existe una voluntad de subvertir la historia que permite a los artistas escoger el montaje de la realidad, oponiéndose de manera tenaz al cuadro preconcebido de los aparatos mediáticos, no sólo referido al montaje sino al horizonte de sentido que contribuyen a gestar³⁴⁶. He ahí la autonomía creadora de una contra-información, un arte de la resistencia, un arte *para* la

344 Deleuze, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*, versión castellana de José Luis Pardo Torío, Valencia: Pre-textos, 1995, p. 252.

345 Cf. Didi-Huberman, Georges, “L’émotion ne dit pas ‘je’. Dix fragments sur la liberté esthétique”, en: Jaar, Alfredo, *op. cit.*, p. 58.

346 Cf. *ibid.*, p. 67.

vida que procura una transgresión de nuestros hábitos y, por esa misma vía, de nuestra propia constitución como sujetos pasivos.

§ 6

Félix Guattari y Jacques Rancière presentan un diagnóstico similar acerca del carácter complejo del capitalismo actual. Para el psicoanalista, el Capitalismo Mundial Integrado (CMI) representa un ensamble productivo, económico y subjetivo que procura la producción estandarizada de individuos³⁴⁷. De acuerdo a La Máquina de Información Planetaria (MIP), para Rancière el problema actual no es tanto la sobreabundancia de imágenes, cuanto la homogenización que opera en la información consumida como mercancía³⁴⁸. No se trata, por ello, de que existan demasiadas imágenes en circulación, sino de la singularidad en la representación de los acontecimientos que sacuden el presente³⁴⁹. La puesta en escena de los medios de comunicación parece un instrumento incapaz de generar un contacto entre la imagen y *nuestra* mirada. En las redes de información, cada *historia* se convierte en una nueva mercancía, en un nuevo objeto suculento servido a los consumidores anestesiados. En suma, la MIP reduce al mínimo el número de imágenes singulares puestas a disposición de los espectadores³⁵⁰, bajo la premisa de hacer asimilables los hechos que se dicen por medio suyo. Las imágenes se convierten en la materia predigerida sin las cuales *no sería posible ninguna síntesis del mundo*. Los profesionales —y hoy en día también los *amateurs*— de la información han hecho posible que los acontecimientos trabados con sentido y causalidad en la noticia devengan el principal sustrato de la comunidad de las afecciones que nos hace sufrir y regocijarnos en masa frente a la misma historia³⁵¹.

347 Cf. Guattari, Félix, *Las tres ecologías*, Valencia: Pre-textos, 1996, pp. 41-44.

348 Cf. Rancière, Jacques, “Le théâtre des images”, p. 73.

349 Cf. *ibid.*, p. 71.

350 Cf. *ibid.*, p. 73.

351 La síntesis del fin ético-político de la comunidad de las afecciones concebida por Platón se resumiría en la idea de que todos los ciudadanos llegásemos a sentir lo mismo, como un solo cuerpo, frente a un mismo espectáculo. Por ello, la comunidad de las afecciones incumbe al pensamiento en general y no sólo al pensamiento clásico, que pone en el lugar de lo político al *arkhé* que estructura la comunidad y el espacio de la ciudad. Filósofos, oradores e historiadores dotaban de personalidad esa unidad, le atribuían un alma y una razón que le permitía salir airoso de las situaciones más terribles y catastróficas, principalmente frente al desgarramiento de la guerra civil. La ciudad reconciliada era el mejor ejemplo de esa voluntad de unidad del pensamiento

El carácter de mercancía de la información nace con las tecnologías asociadas a la comunicación desde principios de la revolución industrial, pero la representación que “europeíza” el mundo se halla presente ya desde inicios de la modernidad³⁵². La propia modernidad, cabe enfatizar, crea el lenguaje mediante el cual se expresan los fenómenos; entre ellos, los de la historia. Hasta la idea de objetividad, asociada a dicho lenguaje universalizable, es *européa* antes que ser *científica*. La asepsia y neutralidad característica del sujeto cognoscente sólo es comprensible si se observa que es la vida científica la que oculta sus raíces en la Europa de la razón. En otros términos, sólo Europa sería el territorio de la subjetividad para llevar adelante el proceso de desterritorialización de la identidad. Esta cuestión, como se verá, no quedará restringida al horizonte del conocimiento científico, sino que se instalará a nivel de la percepción del mundo con el desarrollo de la publicidad y, posteriormente, con el de la información.

§ 7

Para Deleuze, en su relación con el acontecimiento, el arte no tiene nada que comunicar³⁵³, no tiene relación alguna con un “lugar común”; es más, se dispone contra los clichés que lo soportan³⁵⁴. En tanto forma de una “fabulación creadora”, el arte se opone a los mitos dominantes y se concentra en “crear nuevos mitos”³⁵⁵; para ello, debe descomponer nuestros esquemas sensoriomotores, haciendo emerger otro tipo de imagen: “una imagen óptica-sonora pura, la imagen entera y sin metáfora que hace surgir la cosa en sí misma, literalmente, en su exceso de horror o de belleza, en su carácter radical o injustificable, pues ya no tiene que ser ‘justificada’”³⁵⁶. Arrastrado por el acontecimiento, el artista “ha visto algo demasiado grande, demasiado intolerable para entrar

apropiado por la historia, la filosofía o la tragedia. No obstante, tal unidad, más que una situación, designaba un anhelo que difícilmente podía tenerse por un hecho consumado, aunque su imagen valiera más que los hechos. En otras palabras, el retorno de la comunidad “una” era tan engañoso como el origen mítico de la misma.

352 Cf. Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, Barcelona: Anagrama, 1994, p. 31.

353 Cf. Deleuze, Gilles, *Conversaciones 1972-1990*, p. 275.

354 Cf. Deleuze, Gilles, *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós, 1987, p. 283.

355 Cf. *ibid.*, p. 358.

356 *Ibid.*, p. 36.

en la percepción, obligado a convertirse en vidente³⁵⁷. Es esencial apuntar que para Deleuze, por un lado, el acontecimiento disloca la Historia en tanto que entidad totalizante y, por otro lado, el acontecimiento hace posible que la fabulación creadora se constituya como montaje de partes heterogéneas. Al concebir ese vínculo entre montaje y acontecimiento, ensamble de lo dispar, se muestra que la unidad formada es real sin tener necesidad alguna de reenviar a un principio exterior. En otras palabras, el montaje afirma que no hay un orden, ni una ley de composición que rijan absolutamente, porque la propia idea de orden “verdadero” se ha desfondado. Tal es la condición del montaje, a saber: si no hay orden verdadero, principio (*arkhé*) y jerarquía, el orden sólo puede ser provisorio. Tributaria de esta idea, la propia filosofía, los conceptos creados y ensamblados juntos con otros, cobran un nuevo aliento que abandona el carácter anquilosado del inventario que realiza, a los ojos de Deleuze y Guattari, la historia oficial o historicista de la filosofía, gobernada por la línea progresiva que trenza los hitos del pensar, descubriendo un sentido, una marcha segura de las ideas y los hechos.

La fabulación creadora comprendida como una historia poética afirma en último término la potencia del montaje como medio de (re)constitución de lo real contra su reproducción *exacta*. La ficción, por su parte, tal y como la concibe Rancière, no se refiere a alterar los hechos, a encubrir evidencias o a menospreciar las jerarquías causales. La ficción se refiere solamente a la combinación de elementos dispares, de testimonios heterogéneos en una vinculación que renuncia y, a la vez, denuncia la supuesta evidencia de una línea *a priori* que nos entrega predigerida la verdad de los hechos. El trabajo de agrupación y presentación de elementos heterogéneos que participan de la construcción de la historia, por el contrario, nos fuerza a pensar y nos muestra que, en palabras del discípulo de Althusser, “lo real debe ser ficcionado para ser pensado”³⁵⁸. Tal es la posición que descubre en el montaje un trabajo asociado a la producción de instancias de encuentro y de distanciamiento entre realizador, acontecimiento y espectador: las imágenes actúan como encrucijadas, como laberintos donde las cosas y los personajes se posan o se dan a ver según su propio lenguaje. Allí ya no existe el índice que los destina

357 Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama, 1993, p. 173.

358 Rancière, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París: La Fabrique, 2000, pp. 60-61.

a un horizonte compartido, donde adquieren una verdad sin la necesidad de un tercero. En la ficción, al contrario, la obra no está acabada hasta que el espectador es de cierta manera confundido por ese montaje inusual e inédito que da forma a la historia como encuentro de bloques de tiempos y de sensaciones diferentes. Lo que afirma, finalmente, el montaje como ficción es la ruptura de la forma del tiempo (el tiempo de Cronos) que sostenía la potencia de las evidencias y se concentra en un tiempo descentrado (Aion) que permite la unión y la comunicación de lo heterogéneo.