



*Le spectateur émancipé*  
Jacques Rancière  
París, La fabrique, 2008

Buena parte de las expresiones artísticas contemporáneas se fundan bajo el principio de ser una experiencia más allá de toda explicación; vivencia única que exige no el previo conocimiento de parámetros de lo que es bello o no, sino que apelan a la intuición y a la astucia de generar en nosotros una reflexión. De ahí que ni el artista ni la obra sean los ostentadores del significado absoluto sino que juegan el rol de un ignorante enseñando a otro ignorante lo que no éste no sabía desde un inicio. Esta frase, “un ignorante puede enseñarle a otro ignorante lo que él mismo no sabe”, pertenece a Joseph Jacotot, un pedagogo francés que a comienzos del siglo XIX propuso concebir una relación pedagógica diferente y opuesta a la tradicional enseñanza que asume una distancia o diferencia de inteligencias entre el maestro y el aprendiz. Ha sido Jacques Rancière quien, en su libro *El maestro ignorante* (Laertes, 2003), rescató del olvido las ideas de Jacotot y las orientó hacia otro fin: la emancipación. En dicho libro, Rancière emprende la crítica a la pedagogía tradicional —y, en general, a la relación maestro-aprendiz— que, según el autor, tiene lugar como un proceso de transmisión objetiva: el maestro busca suprimir la distancia de inte-

ligencias que se supone existe respecto al alumno; es decir, la acción del maestro está dirigida a reducir la distancia entre conocimiento e ignorancia. Sin embargo, dice Rancière, para reducir tal distancia el maestro tiene que reafirmarla constantemente. De ahí que el ignorante sea no sólo aquel que no sabe lo que no sabe sino también aquel que no sabe cómo hacer cognoscible aquello que no sabe, ni el momento, ni el lugar o de acuerdo a qué protocolo. Esta igualitaria transmisión es denunciada por Rancière como una relación desigual, un proceso de degradación (*abrutissement*) por el cual el primer conocimiento que se transmite al estudiante es el conocimiento de su ignorancia, el conocimiento de su incapacidad. La propuesta —que no se salva de numerosas críticas— es la apelación a lo opuesto a este proceso de degradación: la emancipación, como una verificación de la igualdad entre inteligencias que, en sí, no implica la igualdad de todas las manifestaciones de la inteligencia. Según Rancière, ello subraya el hecho de que no hay dos tipos de inteligencia. El “maestro ignorante” debe disociar su maestría de su conocimiento: la distancia no es un mal a abolir, es la condición natural de toda comunicación.

En *Le spectateur émancipé*, Rancière vuelve sobre el tema del maestro ignorante para preguntarse qué uso se le puede dar en el debate artístico contemporáneo. Al hacer un análisis sobre el teatro y la “paradoja del espectador” que dicta que no hay teatro sin espectador y que el espectador es algo malo (*mauvaise*), Rancière rescata que, en general, a lo largo de la historia del teatro, mirar es lo opuesto de conocer, y mirar es el opuesto de actuar (*agir*). Del marco de esta anterior reflexión, se desprende que al espectador, tal como el aprendiz o estudiante, le es asignado un rol pasivo, degradado, distanciado por la presuposición de unas alegorías de la desigualdad, incluso en los casos en que el autor expresa su voluntad de transformar al espectador en “actor”, presuponiendo de igual modo su condición previa de sujeto pasivo. Según Rancière:

La emancipación comienza cuando ponemos en cuestión la oposición entre mirar y actuar, cuando comprendemos que las evidencias que estructuran las relaciones del decir, del ver y del hacer, pertenecen ellas mismas a la estructura de dominación y de sujeción. Ella comienza cuando comprendemos que mirar es también una acción que confirma o transforma esta distribución de posiciones. El espectador también actúa, como el alumno. Él observa, selecciona, compara, interpreta (2008: 19).

En el teatro (expresión artística que a Rancière le resulta ejemplar del proceso de degradación) tiene lugar lo que Platón llamaba la manifestación de una enfermedad a través de otra enfermedad, la de la visión empírica que mira las sombras. De ahí que, si el teatro implica al espectador, pero el espectador es una cosa mala, se necesita entonces un nuevo teatro, un teatro sin espectador. Y dos han sido los más recientes e importantes movimientos por reformar el teatro en este sentido: el emprendido por Bertolt Brecht con su *teatro épico* y, otro, el de Antonin Artaud y su *teatro de la crueldad*. Para el primero, el espectador se tiene que convertir en más distante; para el segundo, debe perder toda distancia. Cambiar la mirada por otra mejor, o abandonar la posición de visor; en ambos casos, una reafirmación de la estructura de dominación, de la distancia y del presupuesto de transformar al espectador, de transformarlo en espectador ideal. Y sin embargo, discute Rancière, en la restauración de su autenticidad — sea como individuo o como ceremonia de la comunidad— el teatro se da en el mismo contexto del espectáculo, donde *visión* significa *exterioridad, desposesión (dépossession) de sí*. La crítica es tomada de Guy Debord: *Plus il contemple, moins il est* (2008: 12). En este dispositivo del espectáculo, o del teatro con el rechazo del teatro, hay otra vez, en el origen, unas ideas fundacionales que deben ser criticadas; se trata de las oposiciones entre ver y pasividad, exterioridad y aprehensión, imagen y realidad viva, autposesión y alienación. Sea en el teatro

brechtiano, donde la mediación teatral hace consciente al espectador de la situación social sobre la que descansa y de ahí su llamado a actuar en consecuencia; o sea de acuerdo al proyecto artaudiano que obliga a dejar la posición de espectadores; el teatro es una mediación “autocontenida”, es el intento de suprimir la distancia entre el teatro y el espectador lo que constituye la distancia misma. Es en este punto donde ha de encajarse la reflexión sobre la emancipación, ahora, del espectador.

Desde luego, el dramaturgo o el *performer* no busca “enseñar” nada, pero sigue suponiendo que aquello que será sentido o comprendido será mediado por aquello que él ha dispuesto. La propuesta de Rancière no es en ningún caso hacer del espectador un actor, ni fundirlo en la idea de un público colectivo donde, como anónimo, el espectador sea idéntico al resto. La propuesta radica en reconocer en el espectador a un actor de su propia historia y reconocer su poder de traducir y vincular aquello que observa consigo mismo a través de asociaciones y disociaciones. ¿Pretende entonces, el autor, una anárquica lectura de los saberes, los discursos, los actos, fundada sólo en la experiencia individual? Es verdad que la tesis del maestro ignorante redundante en moralismos de un buen enseñar y un buen saber, pero Rancière sabe los límites de lo que discute, su modelo —abiertamente indicado— es el mismo que el de Jacotot: el lenguaje, el espectador como un intérprete que es dueño de su propia traducción.

No obstante, una lectura mucho más acuciosa del libro nos revela otras direcciones y modos de entender y aplicar la noción del *espectador emancipado*. Es justamente en el arte contemporáneo —en las instalaciones y la fotografía— y en la crítica política donde el filósofo francés aterriza sus reflexiones.

El libro, dividido en cinco partes (*Le spectateur émancipé*, *Les mésaventures de la pensée critique*, *Les paradoxes de l'art politique*, *L'image intolérable* y *L'image pensive*), ejemplifica en la parte final

unas ideas que tienen que ver con la percepción del arte y del no-arte, esto es: de una expresión cuyo valor no radica ya en la imagen como producción de una representación sino como una operación sobre el arte. Referido sólo a unos cuantos ejemplos de fotografía (lo cual hace echar de menos una reflexión más general sobre el arte), Rancière nos sugiere la noción de la *imagen pensativa* (*image pensive*) para analizar aquellas obras que nos llaman a emprender el juego libre de nuestra inteligencia, emancipados de la idea del arte. Lo pensativo designa aquí una resistencia, un dudar ante el pensamiento de certeza. Uno de los ejemplos citados es el de una instalación montada por el artista chileno Alfredo Jaar con motivo del genocidio ocurrido en Ruanda en 1994. La instalación intitulada *Real Pictures* consistía en una serie de cajas negras en cuyo interior existía la imagen de un Tutsi (individuos nativos de Ruanda) completamente masacrado. Pero las cajas estaban cerradas y la imagen del Tutsi jamás se veía: considerémosla pues como una imagen invisible. A primera vista, este tipo de instalaciones oponen a la imagen invisible o fallida —porque no se deja ver— el testimonio visible de un texto que describe el contenido de cada caja. Pero el objetivo no está en oponer a la imagen el lenguaje sino en construir una imagen (la caja negra) que se conecta tanto con un elemento de orden lingüístico como con otro vinculado a la fe: confiamos en que cada caja tenga, en efecto, una imagen de un Tutsi masacrado, pero lo que nos dice Rancière y en donde recae el mérito de toda su reflexión, es que aquí se juega otra idea de la percepción y la comunicación de ideas. Alejandro Palizada Sánchez