

**ESTÉTICA DE RANCIÈRE
Y
EL ARTE
EMANCIPADOR**



TRABAJO DE FIN DE MÁSTER
ESTÉTICA DE RANCIÈRE
Y EL ARTE EMANCIPADOR

Alumna Garazi Valluerca Albeniz
Tutora Laura LLevadot
Máster Pensamiento contemporáneo y Tradición clásica
Centro Universidad de Barcelona
Curso 2016/2017



B Universitat de Barcelona

AGRADECIMIENTOS.

Antes de empezar a leer el trabajo que me costó casi dos años escribirlo y más aun me costará llevarlo a la práctica, quiero que se sepa que nada esto hubiese salido adelante si no fuese por todo el apoyo recibido durante este tan largo viaje que por fin llega a su fin.

Gracias a todos aquellos que me han escuchado y me han leído; entre ellos se encuentran mis compañeros de clase Oscar y Noelia, mi tío Andoni o mis aconsejadores cineastas Jone, Romen y David. Gracias ama, gracias aita, gracias abuela y gracias alba por haber aguantado y escuchado mis locuras, desesperaciones y chapas durante este tiempo, mejor dicho durante toda mi vida. Pero sobre todo gracias Maitia por haber estado ahí todo este tiempo, por animarme a seguir luchando constantemente, por hacerme reír cuando lo necesitaba, gracias por acompañarme en mi viaje.

Gracias por todo familia, sin vosotros no hubiese podido seguir adelante.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
1. UN FILOSOFÍA GENERAL.....	11
1.1. Subjetivación y distanciamiento.....	13
1.2. “El inteés del más fuerte”.....	17
2. POLÍTICA Y POLICÍA EN RANCIÈRE.....	19
2.1. Política.....	19
2.2. Policía.....	23
3. ESTÈTICA EN RANCIÈRE.....	27
3.1. Resultado de las circunstancias de la estètica.....	34
4. RÉGIMEN ARTÍSTICO/RÉGIMEN ESTÈTICO, SUS DIFERENCIAS.....	38
5. PRÁCTICAS ARTÍSTICA Y ESTÈTICAS ¿SALVACIÓN?.....	44
5.1. El común y el arte.....	45
6. EMANCIPACIÓN ; A SUBIRNOS A LAS ESTRADAS DE LOS TEATROS!.....	53
6.1. Las desventuras del pensamiento crítico.....	61
6.2. Las paradojas del arte político.....	62
6.3. La imagen intolerable.....	64
6.4. La imagen pensativa.....	67
7. ARTE-POLÍTICO EMANCIPADOR EN RANCIÈRE. PARADOJAS DEL ARTE POLÍTICO EN RANCIÈRE.....	70
7.1. ¿Existe o ha existido un arte político emancipador?.....	83
7.2. Callejeando entre artistas, arte y vida común.....	93
8. CONCLUSIÓN ¿EXPERIMENTEMOS!.....	103
BIBLIOGRAFÍA.....	104

INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene como objetivo estudiar las relaciones entre arte y política en el contexto contemporáneo. Propone una lectura e interpretación de las tesis estético-política de Jacques Rancière. Por un lado, se elabora su concepto de política, planteado como un desacuerdo respecto a la hegemonía contemporánea del pensamiento neoliberal. Del otro, el modo en que su razonamiento se sostiene sobre la noción estética, la cual redefine las prácticas artísticas como medios eficaces de intervención política en la realidad. Esta investigación no se limita a una simple interpretación del pensamiento del filósofo francés. Las ideas de Rancière serán puestas en diálogo con las aportaciones de otros autores y disciplinas y, sobre todo, se pondrán en relación con el análisis de unas obras en concreto tomadas como un ejemplo terminado del concepto de “arte político emancipador” elaborado por Rancière.

Este trabajo aborda la cuestión de las prácticas artísticas sin asignar estrictamente a los usos convencionales de la disciplina histórico-artística. El trabajo se verá encaminado por diversas disciplinas y campos, pasando por la comprensión específica de Rancière como su puesta en diálogo con otras aportaciones, como los estudios visuales consideraciones específicamente artísticas e históricas. Esto se debe a que el trabajo de Rancière se resiste a ser circunscrito a los requerimientos de una disciplina en singular.

Biografía, contexto y obra

Jacques Rancière nació en Argel en 1940, es filósofo francés, profesor de política y de estética, hoy emérito de la Universidad de París VIII y European Graduate School. . Al principio, se adhirió a la línea del mundo obrero: *La palabra obrera* o *La noche de los proletariados*. Como discípulo de Louis Althusser¹, participó junto a otros, en la escritura del trabajo colectivo *Para leer el capital* (1965). Durante el Mayo Francés, sus diferencias ideológicas lo separaron de Althusser. Seguidamente, continuó reflexionando sobre la ideología, la lucha de clases y la igualdad. En ese territorio destaca *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual* (1987), donde describe el método revolucionario que el pedagogo Joseph Jacotot puso en acción tras la Revolución francesa: un proceso educativo

¹ Louis Althusser (Argelia francesa, 16 de octubre de 1918 - París, 22 de octubre de 1990) fue un filósofo marxista y estructuralista. *Para leer el capital, La revolución teórica de Marx...*

donde se persigue la igualdad, partiendo de ella. Luego, ha escrito sobre temas estéticos como *Malestar de la estética* o *Aisthesis*. ¿Cómo pudo efectuarse en la mente de este pensador este enfoque de ideas en cuestiones? La manera de pensar de un individuo está fuertemente determinada por el contexto histórico y cultural en el que le toca vivir.

A continuación, se aportarán algunos datos sobre cuál era el *statu quo* político y económico de esa época en la que vivió Rancière antes de escribir sus obras, que pueden ayudar a comprender el enfoque de su filosofía política y de sus contemporáneos

Durante el siglo XX y finales de la Segunda Guerra Mundial el sistema democrático liberal del mundo occidental sufrió un desarrollo que provocó una serie de críticas al estado del bienestar por su excesiva intervención en la vida de los ciudadanos. Esta situación incitó a varios pensadores plantearse la posibilidad de idear una manera de administrar a la población con la intención de liberar al individuo de las presiones a las que venía sometiéndole el Estado. Jacques Rancière acabará formando parte de este grupo de pensadores.

Los trabajos de Rancière tiene la intención de avisar y analizar la prepotencia del poder. Seguramente su línea de trabajo fue el fruto del contexto histórico en el que se hallaba inmerso. Dicho contexto es característico por la notable estabilidad de las estructuras económicas y políticas del conjunto de democracias occidentales que contrastaba con la tendencia a la crisis que dominaba la etapa histórica precedente. Esta estabilidad es relacionada con el consenso general sobre el orden vigente de la mayoría de los países occidentales.

Pese a esto, los acuerdos constitucionales posteriores condenaron el triunfo y la permanencia del capitalismo. El Estado comenzó a desempeñar funciones cada vez más significativas, garantizaba un crecimiento económico continuo que se iba adaptando a una administración social mediante los programas de bienestar. Asimismo, estos consensos afectaron al sistema político y supusieron el fortalecimiento de la democracia de tipo representativo. Todas las fuerzas democráticas reconocieron la legitimidad de los procesos electorales y las formas de Estado monárquicas o republicanas que se institucionalizan en los regímenes parlamentarios. A partir de entonces, la intervención del Estado aumentó. Se pueden distinguir algunos elementos del naciente estado del bienestar según el modelo que se dio en el mundo occidental desarrollado después de la Segunda Guerra Mundial:

- 1) «Intervención del Estado en la economía y en la demanda agregada con el objeto de intentar mantener el pleno empleo o garantizar un alto nivel de ocupación.
- 2) Provisión pública de una serie de servicios sociales de carácter universal incluyendo transferencias para cubrir necesidades humanas básicas de los ciudadanos en una sociedad compleja y cambiante (Educación, sanidad, pensiones)

3) Responsabilidad estatal de dotar a cada ciudadano de un nivel mínimo de vida entendido como un derecho social y no como caridad pública»².

Esto supuso el fortalecimiento del papel del Estado en la prevención de las situaciones ante la precariedad económica. Así pues, la acción del Estado consiguió calmar los disensos entre la ciudadanía y el sistema social, político y económico dominado por el capitalismo. La economía de libre mercado encontró así libertad para desarrollarse con la máxima plenitud.

Pese a todo, comenzaron a surgir problemas como el debilitamiento de los factores que habían permitido una bonanza económica en las décadas anteriores, o la reconstrucción de la Europa de posguerra. Para solucionar este problema tuvieron que reconsiderarse las políticas gubernamentales que ya no eran tan eficaces. Esto llevó a las primeras críticas al Estado del bienestar.

Desde un enfoque liberal, se comenzará a desconfiar en la intervención del Estado dando paso así a la intervención del mercado como protagonista de la economía capitalista y el encargado de regular la conexión de fuerzas entre la oferta y la demanda. La economía capitalista y liberal defiende el mercado libre, por unos impuestos más moderados así como por la reducción de las funciones del Estado.

Rancière parece que parte de este marco histórico, político y económico para escribir sus comienzos filosóficos. El filósofo francés se podría decir que trabaja en una línea de pensamiento en la que se manifiesta su desconfianza hacia la institución del Estado y su disconformidad con la intervención del Estado en la vida de los ciudadanos a los que “administra sin permiso”. Jacques Rancière trabaja en torno a este enigma las nociones como *el reparto de lo sensible*, la lucha entre política y policía, la cuestión del interés del más fuerte, los dispositivos, y junto a esto remueve la noción estética. No solo con esto, busca algún tipo de solución e indaga en las cuestiones y nociones como la igualdad de inteligencias, un mundo-común y la emancipación llevándole a unas cuestiones alrededor de las prácticas artísticas, los regímenes que rodean el mundo del arte y la relación arte-política. Estas nociones son trabajadas en los libros: *El desacuerdo: política y filosofía*, *El espectador emancipado*, *El maestro ignorante*, *El reparto de lo sensible: estética y política...*

Por consiguiente, se pueden distinguir cuatro momentos enlazados en la producción filosófica de Rancière:

1. Según Ruby³, uno de los intérpretes de Rancière, el primer momento se aproxima a las relaciones entre *saber* y *poder*. Contribuye al desarrollo de una crítica de

² Díez Espinosa, Jose Ramón: Historia del mundo actual desde 1945 hasta nuestros días, p. 38; La ética y la racionalidad instrumental en el neocontractualismo político de Robert Nozick, http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/133595/JSP_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y

³ RUBY, Christian (2011). Rancière y lo político, Prometeo libros, Buenos Aires

los discursos como consecuencia del trabajo emprendido con su maestro y filósofo Althusser. En este procedimiento insiste en mantener el mundo apartado a una verdad principal.

2. El segundo Rancière emprende un viaje hacia el corazón de la palabra obrera. En ella analiza el entrelazado de los discursos y las prácticas de las que una clase ha comenzado a pensar su identidad y a reivindicar su lugar.

3. El tercer momento atañe más conceptualmente en su reelaboración de la *política*. Rancière clarifica la oposición entre *policía* y *política* e introduce el concepto de *división de lo sensible*. De esta manera, propone un sistema de distinción que permite catalogar aquellas maneras de construir la política con la policía o la gestión del *statu quo*. Deduce que existen tres grandes figuras de la filosofía política: la *archipolítica* de Platón, la *parapolítica* de Aristóteles y Hobbes y la *metapolítica*. “Estas tres figuras constituían las maneras de hacer del daño cometido a los sin-parte un error invisible, también inaudible.”⁴

4. En el cuarto momento, Rancière estudia la cuestión de la *división de lo sensible*, basando su análisis en la revisión completa de la noción de *estética*. Remarcando que “hoy, el terreno estético es aquel donde se continua una batalla que ayer produjo las promesas de la emancipación y las ilusiones y las desilusiones de la historia”⁵, Rancière profundiza la noción de subjetivación, concluyente para disponer las relaciones entre lo visible y lo decible y, por lo tanto, para pensar la acción *política*.

Rancière, a través de la reelaboración conceptual de la política y del estudio de la cuestión de la *división de lo sensible*, ha conseguido introducirse en espacios creando nuevas dinámicas de pensamiento. La filosofía de Rancière fija simultáneamente sus apariciones en dos afirmaciones positivas. Estas afirmaciones aspiran a una acción realmente emancipadora: ayudar al individuo a restablecer la confianza en la capacidad propia de interrumpir el curso creciente del mundo. Para ello, como ya se comentó, fija la igualdad en el centro del razonamiento y reconduce la política a la acción. Rancière trata de desarrollar entonces una filosofía que conlleva una renovación de la práctica de la emancipación.

Esta tesis, por tanto, sigue los pasos de la filosofía rancièreana, y propone como conclusión la posibilidad de un arte emancipador. Este trabajo se basa en la escritura del filósofo Rancière por su particularidad: crea nuevos espacios de pensamiento, y desplaza las significaciones, no para anunciar una verdad única y definitiva, sino para cambiar el registro de lo visible y lo decible al que el sujeto está momentáneamente habituado. Y esta particularidad no se ve solo

⁴ RUBY, Christian. Rancière y lo político, Prometeo libros, Buenos Aires 2011, p. 17

⁵ RUBY, Christian. Rancière y lo político, Prometeo libros, Buenos Aires 2011, p. 18

expuesta en Rancière sino también en artistas contemporáneos. Así que como artista cito una frase de Ruby en la que me hizo sentir parte de ella:

“A nosotros nos corresponde devolver la confianza a la fuerza humana y confiar en la búsqueda de formas políticas que permitan fomentar los intentos de reconfigurar lo que ya está dado sabemos, sin embargo, que esto no se puede lograr sino podemos compartir con cualquiera el poder igual de la inteligencia. Afirmar entonces que todos somos capaces de esta es la condición por la que cada uno aumenta su propia fuerza.”⁶

Los sistemas políticos van evolucionando y no disponen de laboratorios donde poder efectuar ensayos previos antes de ponerse en práctica sobre el terreno. Nosotros, los ciudadanos, como consumidores de mensajes políticos debemos exponernos cuando no es operativamente viable y lleva dentro de sí algún error, ya que al exponerlo y trabajarlo se puedan producir los fenómenos más imprevisibles.

Esto ocurre cuando pensadores entregados a estos temas propician tensión entre lo que los pensadores políticos piensan acertado y el resultado final de sus pensamientos cuando se introducen en el tejido social. La generación de ideas y su comprensión, no están aisladas del contexto histórico en el que se han producido, puesto que suele ser lo que genera la inquietud que actúa como el motor de arranque de una nueva idea para solucionar un problema.

Cada forma de idea política se percibe como contemporánea por sus coetáneos, que la juzgan y evalúan a través de su subjetividad, de su manera particular y única de ver el mundo, adquirida a través de sus experiencias. Pero como bien Rancière lo demuestra es importante no olvidar el pasado, puesto que todo está encadenado a la historia. Esta perspectiva necesaria para la comprensión de cómo se ha llegado a un mundo occidental desarrollado y dominado por la democracia liberal en el campo político.

Pese a todo, el pensador francés da una esperanza de que este mundo se pueda cambiar, y habla de que el hombre es capaz de idear formas de convivencia y de vida más elevadas y morales, es decir, mejores. Así pues, la intención es, teniendo como base y centro del estudio la obra de Rancière, introducir y profundizar en su pensamiento político-estético y en cómo aborda los temas expuestos anteriormente.

Consideraciones metodológicas

Este trabajo se estructura en dos partes fundamentales: una primera parte teórica, centrada en la interpretación y ampliación de las tesis estético-políticas de Rancière (capítulos 1-7) y una segunda parte centrada en el análisis del arte político y posiblemente emancipador acompañado de ejemplos y desarrollo de obras contemporáneas (capítulos 8-9).

⁶ RUBY, Christian. Rancière y lo político, Prometeo libros, Buenos Aires 2011, p. 110

A la hora de abordar la metodología para realizar esta tesis me he basado principalmente en la lectura e interpretación de algunas obras de Jacques Rancière dialogando con algunos filósofos tanto contemporáneos, como modernistas. A la hora del análisis del arte político he adquirido lectura e interpretación de historiadores y críticos del arte acompañados de análisis de obras contemporáneas.

Asimismo, un tema principal a la hora de abordar esta investigación son los distintos métodos que se debe utilizar para estudiar el pensamiento de Rancière y poder interpretarlo. Este punto es de una importancia crucial, pues marca y determina el carácter y la composición de esta tesis. Esta investigación tiene un carácter multidisciplinario, puesto que en su elaboración se ha imbricado varias disciplinas: la filosofía estética, la filosofía política, el arte y la historia.

Esta tesis se ha concebido incluyendo en su desarrollo tres partes: documentación, argumentación y conclusión. Por ello, después de abordar los conceptos de estética y política según Rancière y para enfocar nuestra investigación hacia el análisis del arte político emancipador, apporto, con el fin de poder efectuar las argumentaciones correspondientes que nos llevarán a unas determinadas conclusiones.

Los objetivos generales de esta tesis son varios. En primer lugar, investigar una introducción de la subjetivación, seguido de la interpretación de Rancière entre política y policía, con la intención de poder explicar la relación entre estética y política en sus obras, es decir, el reparto de lo sensible. Después se definen los regímenes que señala Rancière y seguido se verá la conexión y diferencias de las prácticas artísticas y políticas llevando la tesis al análisis e interpretación de la idea de emancipación que desarrolla el filósofo francés. Finalmente, se hace un análisis del arte crítico, arte político, arte relacional y la propuesta de un arte político emancipador. Así pues, el objetivo principal de esta tesis es investigar la naturaleza del pensamiento rancièreana enfatizando la relación del arte con la política y la emancipación.

Asimismo, hay que añadir también que, a lo largo del tiempo en el que se ha ido realizando esta tesis, la obra de Rancière parece que ha ido incrementando y tomando fuerza y vigor en la comunidad intelectual, y cada vez está más viva. Espero que esta investigación pueda ayudar a colocar a Jacques Rancière en el verdadero lugar que le corresponde dentro de la filosofía contemporánea en general.

La obra del filósofo francés es un continuo reflexión sobre la ideología, la lucha de clases y la igualdad. Desde su investigación simultáneamente histórica y filosófica, también dispara contra las formas canónicas de entender lo sensible a través de sus trabajos sobre el cine, la literatura y la crítica de arte. Su libro *El desacuerdo* (1995) y la distinción entre la política, lo político y la policía se ha convertido en un clásico de la teoría política.

La cuestión de la pedagogía es otra clave de su obra vinculada directamente a un pensamiento radical sobre la igualdad. En suma: la trama común de todas estas preocupaciones que lo inscriben más allá de las fronteras disciplinarias es la pregunta por la emancipación política en todos sus lenguajes, en este caso el del arte.

Por consiguiente, este trabajo se propone un análisis de dichos conceptos, fundamentalmente referentes a la relación entre *política* y *estética*. El concepto que se analizara entorno a estas dos nociones será en primer lugar, la definición fundamental en la filosofía rancièreana, lo *sensible*, lo que estructura la existencia humana entorno al tiempo y a la acción. Es decir, Rancière cuando habla de lo *sensible* se refiere a la ley de la *aesthesis*, la subvención entre *estética* y *política* que naturaliza el litigio de lo múltiple y lo uno. Lo *sensible* se refiere a la organización de la dominación tanto social como política, lo que visibiliza e invisibiliza. Seguidamente, respecto a esta noción de sensibilidad esta unido la *subjetivización* y *distanciamiento* en Rancière, en relación con el filósofo estructuralista Michael Foucault⁷, que trabaja estos conceptos con las nociones *poder*, *saber* y *sexualidad*, los tres principios de las *tecnologías del yo* o *dispositivos* de hoy en día. La *subjetivización* se encuentra en un régimen semiótico y de significantes donde no hay hueco para la alteridad, donde no hay lugar para nuevas identidades. Todo se reduce a un individuo-grupo-maquina, lo que se demuestra en la película *Planeta libre* cuando hablan entorno al dinero o en la escena en la que Mila conoce por primera vez al medico

Después, el texto se dirigirá a analizar unos de los conceptos más importantes en Rancière: la oposición entre *política* y *policía*. El pensamiento de Rancière desemboca en una nueva concepción de la política relacionada con la *política* de Platón, Aristoteles y la del filósofo Jean Luc Nancy⁸, ya que se basa en el análisis del *ser en conjunto*. En el texto *El desacuerdo* permite comprender la *política* como un acto de interrupción respecto al vínculo social ya establecido. Ante esto, organiza la respuesta en la que genera sus propios conceptos. Su filosofía, en primer lugar, da nacimiento a un desarrollo articulado alrededor de las nociones de lo *sensible*, *estética*, historia y lenguaje. Esta filosofía enseguida se despliega aclarando de otro modo las experiencias políticas. Rancière ayuda a concebir un sistema de interpretación de referencia capaz de otorgar una significación a las luchas emprendidas, al encuentro de divisiones y fronteras, cuya vocación es mantener las distribuciones desiguales. Para Rancière el sistema modifica lo que es pensable, nombrable y realizable. Este sistema del que habla está dirigido y organizado por la *policía*. El concepto de *policía* en Rancière es el orden que dice que es visible y que no, donde debe ir cada uno, como hay que pensar y hablar. La *policía* del filósofo francés es el *poder disciplinario* del que habla Foucault, la organización política estrictamente

⁷Michel Foucault (pronunciación francesa: [mi'ʃɛl fu'ko]), nacido como Paul-Michel Foucault (Poitiers, Francia, 15 de octubre de 1926-París, 25 de junio de 1984) fue un historiador de las ideas, psicólogo, teórico social y filósofo francés.): Historia de la sexualidad 1-la voluntad de saber, Siglo XXI, Madrid.

⁸ Jean-Luc Nancy (Burdeos, 26 de julio de 1940) es un filósofo francés. *La creación del mundo o la mundialización* (Paidós, 2003)

jerarquizada de Platón o/y la *policía* como introducción del sujeto en un orden de una circulación que nombra Nancy en *El sentido del mundo*.

Estas dos nociones, *política* y *policía*, abarcan más sentido en la noción *estética* de Rancière. Este concepto se ratifica en la noción griega *Aesthesis* y en la concepción estética y juego de Kant⁹ y Schiller¹⁰. *Estética* se refiere a la *distribución de lo sensible* que determina un modo de articulación entre las formas de acción, la producción, la percepción y el pensamiento. Esta definición general extiende *estética* más allá del “Reino estricto de arte” para incluir las coordenadas conceptuales y modos de visibilidad operativa en el ámbito político.

Rancière menciona dos grandes regímenes en la relación entre *política* y *estética*: el régimen del arte y el régimen estético. Ambos con un gran peso en la sociedad. El régimen de arte de Rancière tiene que ver con el texto schilleriano que aclara adecuadamente la lógica de un régimen de identificación del arte y su política. Esta lógica se traduce a la oposición entre un *arte sublime* de las formas y un arte “modesto” de los comportamientos y las relaciones.

Toda esta contextualización analizada es lo que lleva a preguntarse si hay arreglo alguno o un tipo de salvación. Y aquí es donde me atrajo el mayor interés hacia las cuestiones que trabaja Rancière: la cuestión si las prácticas artísticas o estéticas serán la salvación de los individuos, la noción de emancipación y como dicha emancipación a través del arte puede crear nuevos mundos, un mundo-común. Las prácticas en el contexto rancièriano son modos de discurso. El concepto prácticas es relacionado con el *dispositivo de producción subjetiva* del filósofo Antonio Negri¹¹. Ambos comparten que la figura común de este dispositivo es la multitud, una indeterminada fijación de identidad en la que Negri pone el foco de atención al *cuerpo* o Foucault al *bio-poder*.

En lo que se refiere a la emancipación, Rancière no la denomina como el fin teleológico de un proyecto político, ni como un estado de liberación social. El proceso de emancipación, en este contexto, consiste en la verificación polémica de la igualdad de la que habla el pedagogo francés Joseph Jacotot¹². Ya que esta verificación es necesariamente intermitente y precaria, la lógica de la emancipación es en realidad un heterológica, es decir, es la introducción de un correcto-incorrecto que desafía la orden de la *policía*. Por esta misma razón existe la posibilidad de un arte emancipador, por el mero hecho de que el arte ya juega fuera de dicho

⁹ Immanuel Kant (Prusia, 22 de abril de 1724-ibídem, 12 de febrero de 1804) fue un filósofo prusiano de la Ilustración. *Crítica del juicio (Kritik der Urteilskraft)* (1790).

¹⁰ Johann Christoph Friedrich Schiller, desde 1802 von Schiller (Marbach am Neckar, 10 de noviembre de 1759 – Weimar, 9 de mayo de 1805), fue un poeta, dramaturgo, filósofo e historiador alemán. *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795)

¹¹ Antonio Negri, también conocido como Toni Negri (Padua, Italia, 1 de agosto de 1933) es un filósofo y pensador postmarxista italiano

¹² Jean Joseph Jacotot, nació Dijon en 1770, murió en París en 1840, fue un pedagogo francés, creador de un método de enseñanza, llamado « método Jacotot ». *Enseñanza Universal. Lengua Materna*, Editorial Cactus, Buenos Aires (2008). Con prólogo de Jacques Rancière.

orden, como bien dice Platón en sus escritos. Y aquí es donde se crea la unión entre *arte* y *política*.

La política del arte consiste en suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial y en la elaboración del *mundo sensible* de lo anónimo que está hecha del entrelazamiento de tres lógicas: la lógica de las formas de la experiencia estética, la lógica del trabajo ficcionalidad y la de las estrategias *metapolíticas*. En esta idea de la política del arte, el arte corre el riesgo de volverse no-arte, en tanto que arte y vida se hacen uno. Esto recuerda a la noción de estética relacional de Bourriaud¹³, un *ismo* artístico contemporáneo en el que el arte adquiere formas de vida, donde el espectador no es un mero individuo que observa, sino que es parte de la obra o el artista en sí. En ambos estilos de arte es el resultado que adquiere la obra, es una igualdad común, una emancipación entre individuos y objetos en la propia brecha del *reparto de lo sensible*.

Por último, los capítulos ocho y nueve se centrarán en el estudio de proyectos artísticos contemporáneos y la conclusión de la tesis. El objetivo principal de este análisis es ilustrar el concepto de “arte político” elaborado por Rancière a través de las experiencias asociadas a estas propuestas artísticas. El análisis del mismo no sólo recogerá el bagaje teórico asimilado durante la primera parte del trabajo sino que, igualmente, servirá para ampliar algunas consideraciones en torno a una iniciativa de poder emancipar en el campo artístico.

A través de esta investigación podrá descubrirse a un Rancière amante de la igualdad y las libertades de todos y para todos, y por encima de todo incita a emanciparse y emancipar a demás individuos.

¹³ Nicolas Bourriaud (1965) es un teórico del arte y la estética. *Estética relacional*. Editorial Adriana Hidalgo, 2004

1. UNA FILOSOFÍA GENERAL

Rancière observa el mundo contemporáneo y ve preciso bosquejar cierto acontecimiento que surge en el pensamiento moderno. La intención del filósofo es descubrir y suspender la constante despolitización de la política y esbozar los dispositivos responsables de las nuevas disposiciones de lo visible y de lo decible. Siguiendo estos pasos, presta atención a lo *sensible* y a su multiplicidad de significaciones. La referencia a lo *sensible* y a la *sensibilidad* permite problematizar la existencia humana estructurada por el tiempo y por la capacidad de acción.

Cuando Rancière habla de lo *sensible* se refiere más bien a *le partage du sensible*, traducido en ocasiones como el *reparto de lo sensible*. El *reparto de lo sensible* es la ley implícita que dirige el orden *sensible* que reparte lugares y formas de participación en un mundo común, estableciendo los modos de percepción de cada “lugar”. La *distribución de lo sensible* por lo tanto produce un sistema de percepciones basado en los horizontes del sistema y las modalidades de lo que es visible y audible, de lo que puede ser dicho, pensado, o hecho. Estrictamente hablando, “distribución”, por lo tanto se refiere a la relación de la visibilidad/invisibilidad que da cuerpo al mismo espacio social. Cada cual permanece y se limita a su espacio. Y lo *sensible* se refiere a lo que es *aistheton* o capaz de ser aprehendido por los sentidos. En el Reino de la estética, Rancière ha analizado tres diferentes “*partages du sensible*”, el régimen ético de las imágenes, el régimen representativo del arte y el régimen estético del arte. En el ámbito político, ha estudiado la relación entre la policía, un relato totalizante de la población y la política, la perturbación de la distribución policial de lo *sensible* por la subjetivación de los que no tienen ninguna parte en él.

“La articulación entre lo sensible, la contingencia, la historia sin reconciliación y el lenguaje constituye el final de una modalidad singular del pensamiento que otorga un nuevo impulso a la antigua teorización de las relaciones sociales y de las relaciones de dominación, reorientándolas hacia una teoría de las divisiones.”¹⁴

Los campos de representación lingüística y política definieron con anterioridad el criterio ante el cual se originan los sujetos mismos y las consecuencias. Dicha representación se ha convertido hoy día en el propio sujeto. Para Judith Butler¹⁵ las nociones jurídicas de poder regulan la esfera política mediante la limitación, la prohibición, la reglamentación, el control y hasta la protección de las personas vinculadas a esa estructura política a través de la operación contingente y retractable de la elección.

¹⁴ RUBY, Christian. Rancière y lo político, Prometeo libros, Buenos Aires 2011, p. 33

¹⁵ Judith Butler (n. 24 de febrero de 1956, Cleveland, Estados Unidos) es una filósofa post-estructuralista que actualmente ocupa la cátedra Maxine Elliot de Retórica, Literatura comparada y Estudios de la mujer, en la Universidad de California, Berkeley. ‘El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad’(1990); ‘Vida precaria: el poder del duelo y la violencia’(2007)

Estas construcciones políticas de sujetos, con objetivos legitimadores y excluyentes se esconden y naturalizan a través de un análisis político. Los análisis sociológicos convencionales intentan focalizar la idea de persona en función de la capacidad de actuación que requiere prioridad ontológica respecto de los distintos papeles y funciones. Según el papel o función adquirida, el individuo tendrá una visibilidad social y un significado. La coherencia y la continuidad de la persona son normas de inteligibilidad socialmente dadas y mantenidas. Es decir, las construcciones sociales internan conceptos, ideas específicas estabilizadoras, mediante dispositivos que producen el modo de ser y de deber ser, el comportamiento correcto de un sujeto en la posición en la que se encuentra. Todo esto es un mecanismo, una subjetivación controlada por el poder.

Por esta misma razón Butler, en *El género en disputa*,¹⁶ dice que no hay cuerpo inmediato, sino que todos tenemos un cuerpo textual. El cuerpo está mediado y atravesado por discursos. El lenguaje no solo describe, sino que interviene, y puede ejecutar cambios tanto en el mundo, como en la realidad. En consecuencia, el cuerpo siempre está significado, a causa de la mediación cultural que impide una experiencia natural, una percepción natural del cuerpo. La construcción variable de la identidad es un requisito metodológico y normativo, además de una metapolítica¹⁷.

La sociedad es proyectada como distribución y es revestida por las ficciones que rodean el mundo social y que celebran su unidad. La política inventa ficciones a fin de contar con la mayor cantidad posible de cegados a su arbitrio. Estas ficciones “definen los modelos de la palabra o de acción, pero también los regímenes de intensidad sensible”¹⁸. Se trata de un sistema que fija las identidades. Estas ficciones no deben ser confundidas con ilusiones: la palabra ficción remite a un conjunto de construcciones imaginarias que permite que un sistema funcione. Es necesario que haya una ficción que ligue el hecho de gobernar con una constitución política del todo. Las ficciones son el ligamiento para gobernar con una constitución política del todo, y son construcciones destinadas a favorecer el funcionamiento de las superficies de división.

Estas ficciones ordenadas y coordinadas por el *reparto de lo sensible* del que habla Rancière guardan una cierta similitud con los *dispositivos y tecnologías del yo* de las que habla el filósofo Foucault en sus trabajos. Este mecanismo es una construcción del sujeto a través de la historia que comienza en la edad clásica, exactamente en la represión, el modo fundamental de

¹⁶ BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, Barcelona.

¹⁷ Meta-política, es una de las tres formas principales de filosofía política, creada a través de una crítica marxista por el distanciamiento que separa los fingimientos dudosos de los derechos y la representación de la dura verdad de la realidad social. Este término balancea entre dos extremos: la condena de las ilusiones ideológicas de la para-política y el recurso a una encarnación comunitaria de la verdad social que es estrictamente homóloga con la archi-política.

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques, *La parte de lo sensible. Estética y política*, París, La Fabrique, 2000. p. 62

relación entre poder, saber y sexualidad. Con esta teoría el filósofo, en *Historia de la sexualidad, voluntad del saber*¹⁹, demuestra que el sujeto está condicionado por la política girando mayormente en las ficciones del núcleo de la familia, la represión del sexo y el capitalismo, como dedicación al trabajo y finalmente en las incitaciones de los discursos. Es decir, el sujeto está compuesto de implantaciones y regulaciones del poder, creadas con la intención de controlar una subjetivación de la comunidad que le pertenece. El sujeto ha terminado siendo el componente de una gran cadena industrial, al que se le va moldeando según las necesidades del poder. “El hombre se hace verdaderamente hombre cuando imita a otros hombres. No solo porque el yo privado esté engranado siempre en lo social, sino porque le debe literalmente su existencia.”²⁰ Es decir, el sujeto es tal como es a causa de las transformaciones adquiridas por merced de sus “superiores”.

La comunicación juega desde su fundamento un rol pleno en el estado moderno y la política es reducida de lleno a las prácticas oficializadas de las instancias del poder del Estado. Este juego se realiza en el intercambio de la palabra entre socios que ponen las normas de sus discursos en discusión. Por tanto, las partes ya están constituidas como tales y las formas discursivas del cambio implican una comunidad previa del discurso. Como un observador atento, Rancière está convencido de haber comprendido también de qué manera estas configuraciones mantienen el silencio de los sin-parten. Un doble caso de la policía y *consensus* ficticio.

1.1. Subjetivación y distanciamiento

¿El interés de orden supremo está de algún modo condicionado por la clase de cultura en la que viven? ¿Hasta qué punto es la sociedad donde vive la que hace al individuo ser quien es y la que pone a su alcance las formas de vida que puede adoptar? Como ya se mencionó antes, Foucault lleva a cabo un gran estudio y análisis histórico alrededor de la subjetivación a través de los dispositivos, o como dice Rancière el *reparto de lo sensible*.

La subjetivación es la construcción interna de cada sujeto, pero dichos análisis histórico-filosóficos especifican que esta construcción de la manera de ser, hablar, pensar y actuar ha sido y es homogenizada en todos o en la mayoría de sujetos. Esta homogenización significa una igualdad de experiencia en todos los humanos, una constitución de la subjetividad, convirtiendo a los sujetos en simples espectadores pasivos ante una gran teatralización del mundo. El individuo en esta situación es incapaz de sentir realmente de modo singular.

¹⁹ FOUCAULT, Michel (1977): *Historia de la sexualidad 1-la voluntad de saber*, Siglo XXI, Madrid.

²⁰ Matas Pons, Álex (2015): “Falseamiento y consumo de la identidad, de Rousseau a Adorno, Distortion and Consumption of Identity, from Rousseau to Adorno” *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*, n.º 53, julio-diciembre, 2015, 631-646.

Foucault hace un recorrido en sus escritos con la intención de verificar los principios de la subjetivación. Estos principios los encuentra en la filosofía grecorromana, la espiritualidad cristiana y los principios monásticos. La moral cristiana exige la renuncia de sí como principio de salvación (insiste en que se debe rechazar el sujeto) y considera el cuidado de uno mismo como una inmoralidad. La religión de salvación se caracteriza por:

1. El deber de aceptar un conjunto de obligaciones;
2. El deber de considerar cierto número de libros como verdad permanente;
3. El deber de aceptar las decisiones autoritarias en materia de verdad;
4. El no sólo creer ciertas cosas sino el demostrar que uno las cree;
5. Y finalmente, el aceptar institucionalmente la autoridad. Junto a estas características subraya también la importancia de la “manipulación” del sujeto al imponer la confesión.

Desde la hipótesis represiva, todavía vigente en la sociedad, Foucault se centra en la concepción del sexo, como unos de los sectores manipulados de modo más evidente. Es decir el *sexo* y la *sexualidad* en Foucault son considerados dispositivos de las *tecnologías del yo*. El filósofo ve el *sexo* constreñido bajo un poder que lo limita, hasta su negación y posterior estudio del poder mostrándolo en todas sus dimensiones sobre la vida. La nueva sexualidad es el sector producido en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sexuales por la tecnología política.

“El proletario por mucho tiempo no quiso aceptar, ya que le era impuesta con fines de sujeción. Sí es verdad que la “sexualidad” es el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por ciertos dispositivos dependientes de una tecnología política compleja.”²¹

Foucault quiere decir que la *sexualidad* es la creación de un discurso y de un poder, exactamente un dispositivo de sexualidad, una tecnología sobre la cual se ha transformado el sexo y la sexualidad del hombre. El filósofo declara que el *biopoder* creó desde el siglo XVII todo un dispositivo de sexualidad a través del campo de las ciencias humanísticas y en un proceso de periodización descritos en la obra. El poder por tanto no reprime el sexo, sino que lo hace hablar y lo incita bajo un deseo que constituye el principio interno de este dispositivo de poder.

Foucault también explica el dispositivo del principio de “el poder de matar para poder vivir”. El poder sobre la vida se desarrolló concretamente a partir del siglo XVII, en dos polos de desarrollo enlazado. Uno de los polos es el cuerpo como máquina: su educación, el aumento de

²¹FOUCAULT, Michel (1977): Historia de la sexualidad 1-la voluntad de saber, Siglo XXI, Madrid p. 154

sus actitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos etc. Todo ello asegurado por la *Anatomopolítica*²² del cuerpo humano. El segundo, hacia mediados del siglo XVIII, es centrado en el cuerpo-especie que sirve de soporte a los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, la duración de la vida y todas las condiciones que varían todos esos problemas. Estos están al cargo de una *bio-política*²³ de la población, un poder cuya más alta función es invadir la vida enteramente.

A mitades del siglo XVIII surgen los controles reguladores, es el inicio de la *bio-política* de la población, el principio del *bio-poder*, a causa del desarrollo del capitalismo. El hambre y la peste desaparecen y entra la vida a la historia. Lo biológico cobra importancia en lo político, es decir, empieza el juego del *bio-poder*, un juego “político” en el que se trabaja la tecnología política de la vida a través de la disciplina del sexo. El cuerpo y la vida de los individuos son imprescindibles para que la maquina funcione.

Las investigaciones del filósofo muestran cómo los dispositivos de poder se articulan directamente en el cuerpo, como se desarrollan las tecnologías modernas del poder que toman como blancos suyos la vida. La historia recreada de Foucault no es una historia de las mentalidades que tiene en cuenta los cuerpos, según el modo de percibirlos y de darle sentido y valor, sino una historia de los cuerpos y de la manera en que se invade lo que tienen de material y viviente.

“La política es asunto de sujetos o más bien de modos de subjetivación. Por subjetivación se entenderá la producción mediante una serie de actos de una instancia y una capacidad de enunciación (...). Un modo de subjetivación no crea sujetos ex nihilo. Los crea al transformar unas identidades definidas en el orden natural del reparto de las funciones y los lugares en instancias de experiencia de un litigio.”²⁴

²²Una de las dos formas que distingue Foucault en que se realizó el *bio-poder* desde el siglo XVII. Se considerada una tecnología de control de la modernidad.

La *anatomopolítica* del cuerpo humano está centrada en cada cuerpo en particular, se piensa en el cuerpo como máquina. Mediante este tipo de política sobre el cuerpo se puede asegurar según Foucault "su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos". Surgió en el ejército para adiestrar a los soldados, docilitarlos y también se utilizó para aumentar sus aptitudes. Luego se trasladó a otras instituciones como la escuela y la fábrica.

²³Una de las dos formas que distingue Foucault en que se realizó el *bio-poder* desde el siglo XVII. Se considerada una tecnología de control de la modernidad.

La *biopolítica* no piensa al cuerpo individual, sino por el grupo en su conjunto, es pensado en la idea de cuerpo-especie. Son una serie de intervenciones y regulaciones que afectan a la población, por eso se piensa en una *biopolítica* de la población. Las tácticas que utilizan son la estadística, la encuesta y el censo; que extraen información de la población para luego emplearla en políticas públicas como regulación de la natalidad y mortalidad, la salud o la inmigración.

²⁴RANCIÈRE, Jacques (2012): el desacuerdo, Política y filosofía, Nueva Visión, Buenos Aires., p. 53

Este texto del libro *El desacuerdo* de Rancière explica la influencia del reparto de las funciones y lugares, impartidas por la policía, en la subjetivación, es decir, en las maneras de ser, pensar y actuar de un sujeto. La subjetivación política se preocupa de ir clavando, insertando los roles específicos a los obreros, mujeres y demás. Por ejemplo, la mujer se ve como complementariedad sexual y el proletario es el que está entre el trabajo como función social y la ausencia de parte de quienes lo ejecutan en la definición de lo común de la comunidad.

La subjetividad solo puede existir por la presencia de otra subjetividad: a través de los territorios encontrados constituye un territorio, y lo moldea sobre su diferencia como principio de alteridad. La subjetividad surge al encontrarse y al relacionarse los individuos con los sectores de subjetivación. Esto quiere decir que la subjetividad no se encuentra en los propios sujetos, sino en los regímenes semióticos a significantes. Según Foucault los significantes que componen la subjetividad son: el entorno cultural (la familia, la educación, el ambiente, la religión, el arte, el deporte); luego, el consumo cultural (los elementos fabricados por los medios, el cine etc.); y finalmente, el conjunto de la maquinaria informativa que forma el registro a-semiológico, a-lingüístico de la subjetividad contemporánea, que funciona en paralelo o independientemente del hecho que producen significados.

“La subjetividad individual se forma entonces a partir del tratamiento de los productos de esas maquinarias: fruto del disenso, de las separaciones, de acciones de distanciamiento, la subjetividad es inseparable del conjunto de las relaciones sociales (...). La decisión de considerar la existencia como una red de interdependencia, en el marco de una ecología unitaria.”²⁵

Es decir, todas las relaciones e intervenciones externas que tiene el sujeto, tanto lingüísticas, como de imagen o incluso de afecto, son intervenciones, influencias y transformaciones en la subjetividad del sujeto. El sujeto nunca puede tener interdependencia, siempre irá de la mano de estos dispositivos. Los dispositivos o tecnologías comentados unen campos heterogéneos, es decir, los bloques individuo-grupo-máquina. A partir de intercambios múltiples entre ellos y con ayuda de la pasividad de los individuos, se compone una corporeidad existencial. Los diversos dispositivos establecidos entre ellos homogenizan a los individuos heterogéneos. La homogenización significa una pasividad conjunta, una misma sensibilidad para todos. Pero ¿A casusa de que y de quién viene esta homogenización?, es decir, ¿Cuál es el interés de que no haya heterogeneidad y alteridad en la sociedad?

²⁵BOURRIAUD, Nicolas (2013): *Estética relacional*. Adriana hidalgo editora, Buenos Aires. p.115

1.2. “El interés del más fuerte”

El trabajo sobre la sujeción y la homogenización que crean los bloques individuo-grupo-maquina es por un fundamento, por el “interés del más fuerte”. “*Interés del más fuerte (...): la ganancia de uno no solo es el perjuicio del otro, sino que, además, la superioridad exactamente entendida nunca tiene sino un beneficiario, el inferior sobre el cual se ejerce.*”²⁶ Es decir, debe de haber sujetos “inferiores”, sujetos “sin voz”, para que otros sujetos tengan más posibilidad y poder ante ellos. Según Foucault el fundamento de esta estructuración es la articulación de los cuerpos por los dispositivos de poder. Esto es un análisis donde lo biológico y lo histórico no sucede, sino que se liga al desarrollo de las tecnologías modernas del poder que toman como blanco suyo la vida.²⁷

Las teorías de estos filósofos generan un discurso sobre el cuerpo contemporáneo. Dicho cuerpo es un mero instrumento, un medio con el cual se relaciona sólo externamente un conjunto de significados culturales. La estructuración de una identidad, dentro de los límites culturales disponibles, establece una definición que descarta por adelantado la aparición de nuevos conceptos de identidad en acciones políticamente comprometidas. A causa de dicha transformación, la táctica fundacionista no puede tener la transformación o la ampliación de los conceptos existentes de identidad como fin donativo. Asimismo, las identidades acordadas ya no son el tema de un sujeto de la política.

Concretamente, la filosofía de Rancière y Foucault denuncian las formas de pensamiento y de acción política que han estructurado el mundo pensante desde el fin del siglo XX por el motivo de que éstas han generado teorías de alineación y de referencia a un mundo escondido que debe ser reencontrado. La filosofía de Rancière se encarga de substituir principalmente esta teoría de alineación, aquellas de los intelectuales universales y de la dialéctica de los antagonismos de clase, orientando el pensamiento y la acción política hacia los recortes y las observaciones que no se relacionan con las mismas acentuaciones. En consecuencia, Rancière formaliza un cuerpo de conceptos que se reparten en tres ramas:

1. En primer lugar, Rancière explica la configuración y la organización del modo de percepción de aquello que es notable, importante, accesorio, posible o imposible en ellas. A esta primera rama pertenecen notablemente los conceptos de configuración, división *de lo sensible, policía, ficción, consensus*.
2. La segunda rama engloba los conceptos destinados a reforzar el alcance de su filosofía. Tales son, entre los principales, los conceptos de brecha o distancia, de montaje, de subjetivación, de desacuerdo.

²⁶ RANCIÈRE, Jacques (2012): El desacuerdo, Política y filosofía, Nueva Visión, Buenos Aires. p.16

²⁷FOUCAULT, Michel (1977): Historia de la sexualidad 1-la voluntad de saber, Siglo XXI, Madrid p. .184

3. La tercera rama, justifica el uso de las nociones de la filosofía sacadas de obras que considera cercanas a las suyas. Así trasmite las nociones de acción comunicacional, de diferencia y de política o de *bío-poder*.

En última instancia, cada configuración produce esta repartición paralizándolas en objetivaciones que componen tanto categorías como roles para una sociedad determinada: competencias, del orden socio-profesionales o sexuales, pertenencias étnicas... objetivaciones que codifican, en suma, dispositivos identitarios y excluyentess. La sociedad es una gran maquinaria donde los individuos son las piezas moldeadas y “perfeccionadas” para su uso específico en el engranaje que hace funcionar a dicha maquina. Pero, ¿Qué es lo que hace que esas piezas no adquieran otra formán y pueda cambiarse de maquinaria? Tal vez esas piezas quieran ser la aguja del reloj y no el engranaje que la hace mover.

POLÍTICA Y POLICÍA EN RANCIÈRE

Rancièrre realiza una reconceptualización de la *política* y *policía*. Para justificar su posición reinterpreta textos clásicos de Platón y de Aristóteles. Diferencia esta concepción de las teorías clásicas apoderándose del concepto *policía* y de la lógica que organiza las relaciones. Su teoría política se caracteriza por constituir al mismo tiempo al sujeto y al escenario en el que se producen las relaciones

2.1. Política

Una de las reinterpretaciones del concepto política de Rancièrre se basa en la vida social de Platón en el cual, el predominio de la ciudad-estado es una forma de organización de la vida social que fortalece el predominio de la vida comunal. La política es el lugar del en-común en cuanto a tal, es decir, un lugar del ser-conjunto. Este conjunto, según Platón, es la puerta común de los números como tal, incluso lo que es innumerable. Platón piensa que la *polis* debe estar dividida jerárquicamente en tres clases: en la parte inferior, la clase de los trabajadores manuales; la posición intermedia la ocupa la clase de los guerreros; y en la cúspide, la clase de los dirigentes. Platón justifica la división en clases rígidamente separadas con el argumento de que es imposible que un mismo hombre pueda desempeñar dos oficios a la vez, con lo que se opone al concepto mismo de ciudadano, en el que se basaba la *polis* griega clásica. La “ausencia de tiempo” es, de hecho, la prohibición naturalizada, inscrita en las formas mismas de la experiencia sensible. La política se crea entonces cuando aquellos que “no tienen” tiempo toman ese tiempo necesario para proponerse como habitantes de un espacio común y demostrar que su boca emite efectivamente una palabra que enuncia lo común, y no solamente una voz que señala el dolor.

Con el fin de justificar su tesis sobre política, Rancièrre hace también una reinterpretación de un texto de Aristóteles²⁸ donde se define la naturaleza política del hombre. El hombre es un ser diferente al resto de los animales ya que tienen la palabra (*logos*) que les permite manifestar lo justo y lo injusto. De allí es donde Aristóteles manifiesta la naturaleza política del hombre. La política de Aristóteles, según Rancièrre, es un reparto equitativo de las partes de lo común.

Aristóteles diferencia tres *aixia* de la antigua Grecia, un reparto que se basaba en la riqueza (*oligoi*); virtud (*aristoi*) y libertad (*demos*). Los dos primeros tenían parte de todo, la riqueza tenía virtud y libertad; la virtud tenía riqueza y libertad; en cambio, la libertad, solo se tenía a ella misma, era la parte de los que no tenían parte, pero a la vez, el *demos* es libre y algo que

²⁸ Aristóteles pensaba que no se había escrito una teoría política seria y fundamental quitando la de Platón, con la que no estaba de acuerdo, como sale en el libro 2. En la ética a Nicómaco dice “ el hombre por naturaleza es un animal político” quiere decir que el verdadero hombre es por su pertenencia a la *polis*. Aristóteles pretende de escribir un tratado de política seria, es decir no solo teórica, sino con deseo de formular la esencia de la polis. “la *polis* por naturaleza es anterior a la casa y a cada uno de nosotros, porque el todo es necesariamente anterior a la parte” la *polis* es el fin perfecto hacia el que tienden las comunidades inferiores.

todos comparten. Y Rancière ante esta noción se pregunta ¿Y si pedimos la igualdad en tanto libres? *Demos* es una parte propia porque la tienen todos, pero a la vez impropia ya que no es una parte si no lo tiene todo. Por tanto Rancière considera que es de aquí de donde viene el proletariado. El *demos* al ser la cualidad de los que no tienen ninguna otra, se cuenta al mismo tiempo como una virtud común y se identifica como homonimia con el todo de la comunidad. Pero hay una cuenta errónea ya que una parte de la comunidad no contribuye nada, porque la libertad no le es propia. Por tanto, el *demos* aporta a la cualidad una propiedad litigiosa y constituye así el común litigioso, es decir, la clase de distorsión.

Rancière rectifica que solo con el hecho de ser contados los que no tienen derecho a ser contados instituyen una comunidad al poner en común la distorsión. Así afirma Rancière:

“el enfrentamiento mismo es la contradicción de dos mundos en uno solo: el mundo en que son y aquel en el que no son, el mundo donde hay algo “entre” ellos y en quienes no lo conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada.”²⁹

Es decir, la comunidad es el enfrentamiento entre dos partes que no se tratan, ni viven por igual. Esta comunidad de la distorsión surge del desacuerdo³, el cual, proviene de la igualdad de los seres parlantes. Está claro que debe de haber un mismo lenguaje en la comunidad para que los sujetos se entiendan entre sí y capten lo que solicita el uno del otro y haya acuerdo entre ellos. ¿Pero qué pasa cuando ya tiene un mismo lenguaje? Los sujetos tras entenderse se dan cuenta de la diferencia de principio, no piensan de la misma forma, y por lo tanto se crea una heterogeneidad. “La heterogeneidad de los juegos de lenguaje no es un destino de las sociedades actuales,(...) es constitutiva de la política, es lo que la separa del igual intercambio jurídico y mercantil por un lado, de la alteridad religiosa o guerrera por el otro.”³⁰ Es decir, la heterogeneidad siempre ha sido el intercambio no acorde de ideas. Por consecuencia, estos seres parlantes crean una comunidad común de distorsión.

No hay lugar para uno solo, ni para dos, sino para muchos, la comunidad se define en el común. ¿Cuál? Según Jean Luc Nancy tenemos que decidir bien, qué significa nosotros, cómo nosotros podemos decir nosotros y llamarnos nosotros. El uno y el otro han sido elegidos en nuestra tradición como dos paradigmas conexos y antagonistas, de alguna manera expuestos del uno al otro, desagradándose y rechazándose el uno al otro. La política para Nancy al igual que

²⁹ RANCIÈRE, Jacques (2012): El desacuerdo, Política y filosofía, Nueva Visión, Buenos Aires, p. 42

³ Rancière aísla una diferencia fundamental de conflictos sobre la distribución de lo sensible. Mientras que la *meconnaissance* (falta de comprensión) y le *malentendu* (malentendido) producen obstáculos a los litigios que son - al menos en teoría - superables, la *mesentente* es un conflicto sobre lo que significa “hablar” y “comprender”, así como sobre los horizontes de percepción que distinguen a las escuchados de los inaudibles, a lo comprensible de lo incomprensible, y lo visible de lo invisible. Un caso de desacuerdo surge cuando la persistencia constante de un mal entra en conflicto con el orden establecido de la policía y resiste a las formas de litigios jurídicos que son impuestas.

Rancière es la participación entre opuestos, es decir, es un tipo de acción paradójica. La política viene siendo la manifestación del disenso³¹, en tanto a la presencia de dos mundos en uno.

“Para la *política*, que el pueblo sea diferente a sí mismo no es un escándalo a denunciar. Es la condición primera de su ejercicio. Hay política desde el momento en que existe la esfera de apariencia de un sujeto pueblo, de que lo propio es ser diferente a sí mismo.”³²

Es decir, el sujeto pueblo existe a causa del desacuerdo, por tanto hay una redistribución de poderes y apariencias de poder como cada *politeia*³³, la cual se relaciona con el gobierno de la ley. Rancière sostiene que la política es la instauración de un desacuerdo, que relaciona con las partes de una sociedad. Se trata de las partes que deben ser siempre redefinidas de acuerdo con las condiciones que hacen a una sociedad históricamente determinada. La política es instaurada cuando una parte de la sociedad que no es reconocida como parte actúa y habla para demandar reconocimiento. La política fractura en el orden social establecido y plantea una reestructuración.

“La política-dice Rancière- es la actividad que tiene por principio la igualdad y el principio de igualdad se transforma en distribución de comunidad en el modo de un aprieto (aporía) (...) Tal es el aprieto propio de la política por el cual se convierte en un aprieto (aporía) para la filosofía, un objeto de la filosofía.”³⁴

La política así entendida es un conflicto político, es decir, la tensión entre un cuerpo social estructurado en el cual cada parte tiene un lugar y “ la parte de ninguna parte” perturba ese orden en principio del vacío de la universalidad: la igualdad es el principio de todos los hombres en tanto seres parlantes.

Rancière, en consecuencia, llega a la conclusión que una parte de la política es una cuestión estética, es decir, la política es orden natural del reparto de las funciones y los lugares en instancias de experiencia de un litigio. Esto quiere decir que es un asunto de sujetos o más bien de modos de subjetivación. Por subjetivación quiere llegar a entender que son modos de producción de sujetos y espacios mediante una serie de actos de una instancia y una capacidad de enunciación. El reemplazo de “sujeto” por modos de subjetivación es central en la tesis de Rancière, ya que “los modos de subjetivación” adquieren tres notas distintivas: Parte de la multiplicidad y no de la unidad; su rasgo distintivo es la acción significativa; y no está definido a priori, sino por y para la política.

³¹ Disenso no es una pelea por intereses personales u opiniones. Es un proceso político que resiste el litigio jurídico y crea una fisura en el orden sensible al confrontar el marco establecido de percepción, pensamiento y acción con el 'inadmisible', es decir, un sujeto político

³² *Ibíd.*, p. 114

³³ *Ibíd.*, ps. 86-87. *Politeia* es el régimen de la comunidad fundado en su esencia, aquel donde todas las manifestaciones de lo común dependen del mismo principio. (...) Es un modo de política según el modo de vida de un organismo regulado por su ley.

³⁴ RANCIÈRE, Jacques: *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Vision, 1996, pp. 7-8

La teoría de Rancière de la política como cuestión estética vuelve a recordar a la sociedad de Platón, una sociedad que tiene un único modelo de comportamiento moral y un carácter absoluto, una sociedad repartida y ordenada como el alma. Platón llama a dicha sociedad *arqueolítica*, uno de los tres tipos principales de la filosofía política, en la que se encuentra mencionada por primera vez en sus escritos. Las actividades de los ciudadanos son reguladas a función de su papel preestablecido en la organización del cuerpo comunal, de tal manera que cada uno tiene un lugar designado y un papel asignado. La configuración democrática de la política es sustituida por un orden de la *policía* con la intención de proteger el *nomos* y excluir cualquier rotura en el edificio social. Se hace interiorizar a la comunidad estas maneras de ser y pensar por el bien de la armonía del *ethos*³⁵ y por el vínculo comunitario. De este vínculo surgen las ciencias del propio sujeto, la sociología y psicología. Estas ciencias investigan la transformación de los saberes del alma individual en la distribución de los saberes. La transformación concilia con el dominio pedagógico, la an-arquía de la circulación democrática de los saberes y la formación republicana de la armonía de los caracteres y costumbres.

“Las lenguas, sus escrituras, esto no quiere decir en primer lugar la literatura en cuanto modelo, sino la poesía de los estilos, de los modos de existencia, de las modulaciones de las relaciones y de retrasos, las lenguas, los pueblos, es decir también las culturas y las etnias que las clases populares y las poblaciones no identificadas, los pueblos, sus idiomas, sus países, sus pasajes de país en país, los paisajes, los mundos que son el mundo, los mundos que son un mundo”.³⁶

Lo cual quiere decir que la política impone unas leyes que definen la manera de ser del sujeto, las cuales son aceptadas por el propio convencimiento de la historia, creando, así un clima de la comunidad.

La política no tiene lugar ni temas predefinidos para Rancière, esto no significa que todo sea político. En su sentido estricto, política sólo existe en intermitentes actos de ejecución que carecen de cualquier principio o ley general, y cuya característica común sólo es un operador vacilante: el disenso. La esencia de la política reside así en actos de subjetivación que separan a la sociedad de sí misma por desafiar el orden natural de los cuerpos en nombre de la igualdad y

³⁵ Posteriormente Aristóteles se encarga de otorgar un segundo sentido a este *ethos*, entendiéndolo como "hábito: carácter o modo de ser derivado de la costumbre" o conducta fija que va formando el hombre a lo largo de su existencia.

El *éthos*, pues, al entenderse como un hábito o costumbre adquiridos, constituye para la tradición griega una segunda naturaleza. Se trata de una creación genuina y necesaria del hombre, pues éste, desde el momento en que se organiza en sociedad, siente la necesidad imperiosa de crear reglas para regular su comportamiento y permitir modelar así su carácter. De la misma raíz griega proviene la palabra *ethikos* (ἠθικός), que significa *teoría de la vida*.

«Nomos» (νόμος, -"dispensar", "asignar" o "adjudicar"-, en el sentido de ley como forma de justicia que distribuye o retribuye) es la palabra griega que significa «ley».[1En la mitología griega, Nomos es la personificación de las leyes. Más que una divinidad en sí misma, es un aspecto de Zeus.

³⁶ SAVATER, Amador Fernandez (2015); ¿No nos representan? Discusión entre Jacques Rancière y Ernesto Laclau Estado y democracia, El País, 08/05/2015

polémicamente reconfigurar la distribución de lo sensible. La política es un proceso anárquico de emancipación que opone la lógica del desacuerdo a la lógica de la policía.

2.2. Policía

¿Por qué dentro de la sociedad hay diferentes clases³⁷ de sujetos a los cuales no se les trata por igual? ¿Cuáles son estas clases? ¿De dónde vienen? ¿Qué establece a cada sujeto en una clase distinta? ¿Hay igualdad entre clases?

Los principios de la política son la igualdad y el orden, pero esta igualdad se convierte en una distribución de lugares y funciones, de modos de ser y de decir, es decir, crea unas maneras de vivir, en la que “los mejores” van al espacio central de lo político y el resto, el “populacho”, dominados por el terror. El orden es, entonces, un orden de la distribución que Rancière llama *policía*, la cual se preocupa de cuales modos de ser y de decir deben ser visibles y cuáles no. La policía es un orden más general que dispone de lo sensible distribuyendo así los cuerpos en la comunidad, de modo semejante a lo que Foucault llama “poder disciplinario”.

“La *policía* es primeramente un orden de los cuerpos que definen las divisiones entre los modos de hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente a discurso y tal otra al ruido.”³⁸

La definición de policía utilizada por Rancière recuerda de nuevo a la organización política estrictamente jerarquizada de Platón: una división de clases sociales de forma piramidal. Platón plantea una educación adecuada de los ciudadanos para la organización de la sociedad que se basa en una totalidad estructurada en partes. La sociedad de Platón está estructurada en tres partes como el alma. La sociedad son tres clases sociales, cada una diferente y con distinta función, pero constituyendo una totalidad. El ejercicio correcto de la función de cada una de las partes deberá suceder en la *polis*. Según Platón, el bien colectivo sólo se adquiere por el correcto equilibrio-relación (de subordinación) entre las diferentes partes. Las clases son fijas en un estado social ya organizado: gobernantes, guardianes y productores. Aquí se encuentra una limitación de los componentes de cada clase, una función distinta, unas condiciones de vida diferentes y también una diferente educación. Dicha organización es pensada en función de la naturaleza de los individuos y de la armonía y justicia social. El estado es la suma de las virtudes de cada clase social. Para Platón el estado justo es aquel en el cual cada ciudadano cumple su deber de acuerdo a la clase a la que pertenece.

³⁸ *Ibíd.*, p. 44

Rancière basándose en Platón opina que la finalidad de la policía consiste en constituir un sistema ordenado de diferencias, donde cada parte tiene su lugar y donde el antagonismo y el conflicto se superen o disuelvan. Para dar a entender este suceso, Rancière en vez de centrarse en el propio sujeto se centra en un común, que sería los integrantes de una comunidad en la que sólo comparten la ausencia de identidad común. Todo esto crea una única forma de impedir exclusiones y antagonismos, aunque vacíe el contenido identitario de la comunidad. Podría decirse que la comunidad es primero formas de ser, de ser con-los demás, es decir, las nuevas formas de intersubjetividad. Esta forma de ser asume finalmente la figura del pueblo, el cual recoge los recortes que definen los lugares y partes respectivas, definiendo a posteriori si el sujeto es visto o no visto. La repartición establecida es principalmente el reparto de lo sensible, una repartición del espacio, tiempo y formas. Esto recuerda a la *estetización política* de las masas de Benjamin, de cómo el sistema de las formas determinan a priori lo que se ha de sentir. La figura común del dispositivo es la multitud, una indeterminada fijación de identidad, en la que Negri pone el foco de atención en el *cuerpo* o Foucault en el *biopoder*. Este dispositivo también sería una actividad renovada de constitución del ser, un ser como sustancia, sería un producto táctico de subjetividades inestables y difusas.

Rancière también se vale del concepto de policía del filósofo Nancy: la *policía* como introducción del sujeto en el orden de una circulación. La policía para Nancy es una articulación, un intercambio, un reparto, una localización múltiple sobre determinada y móvil. El ciudadano se encuentra en un espacio con lugar, localidad y circuitos. En un sentido el ciudadano no hace otra cosa que compartir con sus conciudadanos las funciones y los signos de la ciudadanía. Así el sujeto político o la política según el sujeto, consiste en apropiación de la exterioridad constitutiva de la ciudad. El espacio de la ciudad se encuentra pre-supuesto en cuanto su principio o su fin. El espacio es una identidad, la cual cristaliza la identidad en una figura, en un nombre único. La comunidad será una interioridad de la soberanía constituyendo así el cruce de caminos entre ellos. Nancy dice que la soberanía y comunidad son la mejor representación de toda la puerta occidental, por el sentido de la interioridad apropiada y la exterioridad in apropiable.

Foucault, en lo que se refiere a esta noción, en *La historia de la sexualidad-voluntad del saber*³⁹, comenta que ya en el siglo XVIII había una incitación política económica y técnica con la *policía del sexo*, es decir, no el rigor de una prohibición sino la necesidad de reglamentar el sexo mediante discursos útiles, a través de dispositivos arquitectónicos (reglamento de disciplina y organización interior) y dispositivos de contención, mayormente infantiles en los que se imponía un conocimiento canónico. Foucault también comenta el gran poder de lo moral

³⁹ FOUCAULT, Michel (1977): Historia de la sexualidad I-la voluntad de saber, Siglo XXI, Madrid

a través del mecanismo de la confesión. Este mecanismo es un orden de poder civil y religioso, que censura y crea formas de sujeción.

Ambos filósofos son utilizados por Rancière para refutar la noción de policía y de sus dispositivos. Rancière analiza la historia como dispositivo en su libro *Los nombres de la historia*, en el que se pregunta: qué relación hay entre la lógica detrás de intrigas y la de un cierto número de usos sintácticos: maneras de disponer sujetos, complementos y predica activos, de aprovechar la conjunción y la subordinación, el presente y el pasado de los rasgos, su presencia y su ausencia⁴⁰. Rancière encuentra la respuesta en la *Poética del saber*, un estudio del conjunto de los procedimientos literarios por medio de los cuales un discurso se sustrae a la literatura. Este estudio es un estatuto de ciencia y de lo que significa. La *Poética del saber* trata de definir el “modo de verdad” al que se entrega, se aleja de la sospecha de pertenecer a las obras de la literatura o de la política, incluso de ambas a la vez. Las ciencias humanas y sociales nacieron en la era de la ciencia: la era de un cierto número de revoluciones decisivas en las ciencias fundamentales, pero también en la era de la creencia científica, en la que se concibe la racionalidad de toda actividad según una idea de la racionalidad científica que no está necesariamente ligada a las revoluciones en cuestión. La era de la literatura está junto a la de la democracia, el destino social de la política moderna, la era de las grandes masas y las grandes regularidades que se presentan a los cálculos de la ciencia, pero también de desorden y de una nueva arbitrariedad que perturba su rigor objetivo. “Un contrato político que enlaza lo invisible de la ciencia y lo legible de la narración con las imposiciones contradictorias de la era de las masas; secreto –oculto a las multitudes y a la narración, legible para todos y enseñable a todos- de una historia común.”⁴¹ Es decir, la *poética del saber* es un nuevo régimen de verdad. Ya no se trata de insertar acontecimientos relatados en la trama de una explicación discursiva. La puesta en presente del relato vuelve sus poderes afirmativos análogos a los del discurso. El sistema del presente se encuentra con el acontecimiento y su aplicación, la ley y su ilustración.

“Aquello que lo constituyen son esas voces y esas escrituras para citar que no sólo invaden el escritorio del soberano sí no que sobrecargan su cuerpo-el verdadero cuerpo del pueblo-con fantasmas hechos de palabra sin cuerpo-el fantasma de un ser para matar-confiriendo hacia la multitud dispersa de los cuales quiera los atributos el cuerpo político.”⁴²

Así se constituye la escena extravagante de una política-ficción, cualquier orden de un emisor o receta legal de un discurso del pueblo va armado con profecías cívicas o con formas antiguas, incluso con una mezcla de ambas, con imitaciones y sub-imitaciones de las dos. El

⁴⁰ RANCIÈRE, Jack (1992): *Los nombres de la historia, una poética del saber*, Nueva Visión, Buenos Aires. p.16

⁴¹ *Ibid*, p.18

⁴² *Ibid*, p.30

problema es que los discursos de los “pobres” también están constituidos por este tipo de discurso, que les hace hablar fuera de “la verdad”. Rancière dice que es el exceso de vida lo que enferma la vida. Es el efecto de vida lo que provoca la muerte. Es decir, que la vida esta “predeterminada” por las vidas pasadas de la historia.

Todos los acontecimientos de los seres hablantes están ligados al efecto de la palabra bajo la forma de desplazamiento del decir, es una apropiación “fuera de la verdad” de la palabra del otro (fórmulas de la soberanía, del texto antiguo, de la palabra sagrada) que hace que signifique algo diferente. “Lo social se vuelve ese *envés* o esa trastienda de los acontecimientos de las palabras que siempre hay que arrancar a la mentira de su apariencia. *Social* designa la distancia de las palabras y de los acontecimientos del texto de su verdad no fáctica y no verbal.”⁴³ Rancière quiere decir que lo social viene a ser la distancia que va de las palabras a las cosas, o mejor dicho, la distancia que va de las denominaciones a las clasificaciones. Esa distancia es la policía.

“Toda habla, todo tiene un sentido a la medida en que toda producción de palabra es afirmable a la expresión legítima de un lugar: la tierra que moldea a los hombres, el mar donde se juega sus intercambios, los objetos cotidianos en los que se leen sus relaciones, la piedra que retiene su huella. La inclusión de la muerte y la teoría del testigo mudo son una sola y misma teoría: una teoría del lugar de la palabra.”⁴⁴

Resumiendo la noción de policía en Rancière es una teoría determinada de las relaciones entre el orden del discurso y el orden de los cuerpos, una teoría determinada del sujeto hablante, en las relaciones entre el sujeto, el saber, la palabra y la muerte. La *policía* viene siendo un orden del reparto que se preocupa de lo que debe ser visible y no, lo que tiene que ser oído o entendido y lo que no debe serlo y para conseguirlo se apropia de formas de discursos y dispositivos, como la narración de la historia, los medios de comunicación, las artes visuales, etc.

⁴³ Ibid, p.44

⁴⁴ Ibid, p.84

ESTÉTICA EN RANCIÈRE

La comprensión de la filosofía política de Rancière, es factible si se conoce la contextualización de la estética en su filosofía. Rancière designa el término estética no en la teoría del arte en general, sino en un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: un mundo de articulación de maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones. Rancière para refutar la noción de estética se basa en el concepto griego *Aesthesis* y en la concepción estética de Kant y Schiller. El significado de *aesthesis* es una potencia sensitiva y sensación actual correspondiente a los términos de “sentido” y “sensaciones”, ambos casos en griego. *Aesthesis* es un concepto de percepción con la excepción de la unidad en lo múltiple.

La noción de estética de Rancière se vale de la teoría expuesta por Kant en *Crítica del Juicio*, una estética definida como una experiencia sensible *a priori*. Kant diferencia tres especies de *a priori*: el de la intuición que determina las formas generales de la experiencia y constituye la propia sensibilidad; el *a priori* de los principios, que es el propio contenido, es decir, una construcción de la experiencia por y en las leyes; y el *a priori* de las ideas que puede y debe avanzar en su eterna tarea pese a los límites de las direcciones de la conciencia, ya que no son limitadas realmente. Como consecuencia, Kant afirma que los juicios estéticos no expresan un modo de ser de las cosas, sino un modo de sentir las cosas siendo el *a priori* estético un *a priori* de la idea y la finalidad. El juicio estético es un juicio sin conceptos; ya no tiene eficacia la idea de una naturaleza humana que determina una armonía entre las formas de producción y las formas de recepción. La experiencia del sujeto es siempre condicionada, pero también representa una tarea infinita en la que el espíritu no puede dejar de pensar. Según Kant la distancia estética disimula una realidad social marcada por la separación entre los gustos de necesidad⁴⁵ y distinción cultural en el goce estético desinteresado de negación de lo social. La estética es ruptura de la relación, el fin de la *mimesis*, el fin de la figuración.

La estética de Kant es tomada como ciencia de la sensibilidad, es decir, la estética es un conocimiento de confusión entre arte y ciencia. La estética no es una esfera especial de la cultura, no es un producto del espíritu, sino la aprobación o desaprobación que conferimos a todo lo dado, al conocimiento y a la moral. Estética es el nombre de una confusión que permite identificar los objetos, los modos de experiencia y las formas de pensamiento del arte. Esta confusión es el nudo que instituye pensamientos, prácticas y efectos de sus territorios u objetos

⁴⁵ El gusto de necesidad: la necesidad subjetiva que es representada como objetiva bajo la suposición de un sentido común. Por tanto, la necesidad es condicionada ya que el juicio de gusto requiere el consentimiento universal. FINOL, Indira: Análisis de la crítica de juicio. Immanuel Kant. Pdf. Pg.6

propios. La confusión se esfuerza en interpretar la ruina de los antiguos cánones que separaban los objetos del arte de los de la vida. La estética camina por la relación entre las producciones consientes del arte y las formas involuntarias de la experiencia sensible eficiente. La confusión estética nos dice que no existe un arte en general, sino conductas o sentimientos estéticos en general. Según Kant, la confusión o la distinción estética es la unión de los ambientes indicados que alcanzan al orden social y sus transformaciones.

Rancière siguiendo el trascurso de la concepción de la estética en la historia verifica que la estética como discurso realmente nació hace dos siglos, en la misma época en que comenzó en la lista de bellas artes y artes liberales, cuando comenzó la singularidad indeterminada del arte. Para que haya arte y exista un sentimiento estético, tiene que haber una mirada y un pensamiento que lo identifiquen. Rancière sitúa esta identificación como un proceso complejo de diferenciación. Se debe percibir algo distinto al producto de un arte, es decir, del ejercicio regulado de un saber hacer. Para verificar esta idea el filósofo se coloca en la constatación histórica de la “estética” que aparece a finales del siglo XVIII para designar la filosofía de lo bello, es decir, la filosofía del arte; pero verifica que en realidad lo que denomina estética es una disciplina muy distinta que designa un modo de experiencia en que las «formas del arte» se producen, circulan y son recibidas. Rancière, en consecuencia, piensa la estética simultáneamente como un régimen de identificación del arte y como un régimen nuevo de experiencias. Los escritos del filósofo retoman categorías tradicionales, como la representación, haciendo ver cómo el concepto estética define en realidad un régimen de identificación de prácticas artísticas, es decir, la expresión de un mundo jerarquizado.

En su sentido reducido, la estética no es ni la teoría del arte en general ni la disciplina que toma el arte como objeto de estudio. Estética para Rancière es un régimen específico para identificar y pensar las artes. En su sentido más amplio estética se refiere a *stetika stato*, una disciplina filosófica con un puente entre las formas sensibles (el arte en mayúsculas) y la vida misma. Dicha disciplina encuentra su mayor expresión en las esferas de lo político y lo social. La estética no solo pertenece al régimen de la forma sensible, sino también al orden social y por ende político; es decir, se refiere propiamente al reparto de lo sensible que determina un modo de articulación entre las formas de acción, la producción, la percepción y el pensamiento. Esta definición general amplía la estética más allá del Reino del arte para incluir las coordenadas conceptuales y modos de visibilidad operativas en el ámbito político.

No solo con la teoría de Kant Rancière refuta su teoría estética basándose en los *Escritos sobre la estética* de Schiller, un filósofo e historiador alemán dedicado al estudio de Kant. Schiller unió su ideal de perfección moral a la búsqueda de la belleza, dos valores que asumidos individualmente determinan los progresos y las transformaciones de la sociedad. *Escritos sobre la estética* describe a la humanidad como una fragmentación y alineación en una vida mecánica

y artificial. La humanidad, según Schiller, son formas y figuras bosquejadas en el entendimiento, la colección y el ensamblaje de partes y relaciones. Schiller ve el conflicto entre impulso sensible y la forma como la enfermedad de la civilización que la tiranía represiva establece a la razón sobre la sensibilidad. La única salida posible que ve es la armonía de ambos y el temple estético del ánimo⁴⁶.

Schiller llama a esta “mecánica” “juego”, un concepto sistematizado por el análisis kantiano de la experiencia estética. El «jugador» se encuentra pasivo ante la diosa que no hace nada, absorbida en este círculo de una actividad inactiva. En el análisis kantiano el libre juego y la libre apariencia suspenden el poder de la forma sobre la materia, de la inteligencia sobre la sensibilidad. Schiller traduce estas proposiciones filosóficas kantianas al contexto de la Revolución francesa de un modo antropológico y político. “El poder de la «forma» sobre la «materia» es el poder del Estado sobre las masas, es el poder de la clase de la inteligencia sobre la clase de la sensación, de los hombres de la cultura sobre los hombres de la naturaleza.”⁴⁷

En la concepción de la “educación estética de la humanidad” de Schiller aparece la idea de una comunidad estética en la que el mundo de la percepción estética es un universo sensible desconectado de las formas normales⁴⁸ de la experiencia de los sentidos. La comunidad estética convierte el deseo en amo y hace que el orden organice los actos y el conocimiento controle los fenómenos. La idea central de esta educación estética de la humanidad es la existencia reconfortable de la percepción que se escapa de las formas normales.

Según Rancière nos encontramos en un mundo atrapado entre el sistema de las necesidades, en el que los principios abstractos de la moral, la organización social y política artificial son mecanismo de relojería. Lo estético schilleriano es una forma de comunicación que interviene las relaciones intersubjetivas de los hombres, y el arte es una encarnación genuina de una razón comunicativa. El gusto es lo que introduce armonía en la sociedad porque infunde armonía en el individuo. Las otras formas de representación separan a los hombres porque se fundan exclusivamente, o en la parte sensible o en la parte espiritual del ser humano; sólo la representación bella hace un todo del hombre, porque en ella han de coincidir ambas naturalezas. Y cualquiera otras formas de la comunicación separan la ciudad, ya que se refieren exclusivamente a la receptividad o a la actividad particular de los miembros singulares, es decir, a la diferencia entre un hombre y otro.

⁴⁶ El temple de ánimo corresponde al estado anímico del hablante lírico, lo que se infiere a partir del discurso poético enunciado. La idea es adentrarse en el ámbito emocional del hablante.

⁴⁷ SCHILLER, Johann Christoph Friedrich, (1990): Escritos sobre estética. Tecnos, Madrid, Estudio preliminar y las cartas del I al IX p.31

⁴⁸ Formas normales se refiere a las formas dominantes de percepción del mundo sensible.

Rancière refutándose en estas teorías entiende la estética como una repartición de lo sensible, el “juego” llamado por Schiller. El reparto de lo sensible define los lugares y partes respectivas del sujeto que es visto y del que no lo es. Es decir, la estética es una repartición de espacio, tiempo y formas. Rancière se refiere a la ley implícita que rige el orden sensible de lugares y formas de participación en un mundo común que establece los modos de percepción en el que éstos se inscriben. La repartición de lo sensible, por lo tanto, produce un sistema de hechos evidentes de la percepción basada en los horizontes del sistema y las modalidades de lo que es visible y audible, además de lo que puede ser dicho, pensado o hecho. «Repartición» se refiere, por tanto, a las formas de introducción y a las formas de exclusión. Rancière analiza los análisis sociológicos convencionales que intentan dar cuenta de la idea de persona en función de la capacidad de actuación que requiere prioridad ontológica respecto de los distintos papeles y funciones, mediante los cuales adquiere una visibilidad social y un significado. La coherencia y la continuidad de la persona son normas de inteligibilidad socialmente dadas y mantenidas.

Esta concepción de la estética recuerda a la “estetización política” de las masas de Benjamin⁴⁹, un tema también investigado por Foucault: cómo el sistema de las formas *a priori* determina lo que se ha de sentir. Benjamin añade que la crítica de la representación del rostro humano tiene una estatización de la política producida a través de la reproductividad técnica, creando un aumento del valor exhibitivo, que hace bajar el valor cultural y disminuye la experiencia contemplativa y aumenta la experiencia del shock. Esta “técnica” crea una homogenización de la experiencia, constituye la subjetividad y finalmente crea sujetos iguales.

La homogenización de la experiencia aporta una relación con la vida estética de los hombres de Kant. La vida para Kant es el deber, es decir, la necesidad de la comunidad en el sentimiento, después de la comunidad en el deber y la comunidad en el conocer. Este poder común del sentimiento significa para Kant la conciencia universal del sentimiento, “el sentir común, el sentir como hombre, humano, sentirse todos sujetos, en el sentimiento universal es donde encuentra la humanidad una expresión totalmente humana.”⁵⁰ Pero pese a la conexión del “todos iguales” en el caso de la homogenización de la experiencia hay una deshumanización del rostro, es decir un estatización de la política en la que la política ya no se encuentra en los parlamentos sino en las imágenes, ya que los gobernantes son actores de teatro que deben cuidar su imagen y palabras, acomodando su actuación al público durante su función. Es imposible ordenar una sola perspectiva sin un mecanismo detrás. La sociedad es un teatro, donde el individuo permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción. El sujeto permanece inmóvil, pasivo, separado de la capacidad de conocer y de poder actuar, igual que en el drama del teatro. El

⁴⁹ Sus obras más destacadas son sus ensayos La obra de arte en la era de la reproducción mecánica, (1936), Iluminaciones, (1961) y El autor como productor (1934).

⁵⁰ KANT, Immanuel, Crítica del juicio. Espasa, Madrid, 1999. p.74

teatro⁵¹ es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que se movilizan. Benjamin demuestra cómo el capital nos anestesia, nos duerme, y al embotar nuestras experiencias nos incapacitan a sentir. Pero el problema no es tanto la anestetización, sino la homogenización.

“La Estética ha pasado a ser una verdadera *qualitas occulta* y, tras esta palabra incomprensible se han ocultado numerosas afirmaciones vacías de sentido y círculos viciosos de la argumentación que desde hace mucho tiempo habría que haber puesto en evidencia.”⁵²

Rancière en este texto sitúa a la estética en un sistema de articulación que oculta el significado de las ficciones que exponen a la sociedad. La estética no es el pensamiento de la «sensibilidad», sino del *sensorium*⁵³ paradójico que permitirá definir las cosas del arte. La naturaleza humana del orden representativo ajustaba las reglas del arte a las leyes de la sensibilidad y las emociones de éstas a las perfecciones del arte. La humanidad ha pasado y está pasando por unas transformaciones sociales que encuentran expresión en cambios de la sensibilidad. La reproducción técnica por petición de las masas de la vida de hoy quita la envoltura a cada objeto y tritura su áurea, «es la asignatura de una perversión cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, uno por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible.»⁵⁴ El sujeto ha llegado a un alcance limitado tanto para el pensamiento como para la contemplación.

“Igual que el agua, y la corriente eléctrica viene a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible así, estamos también previstos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo y que del mismo modo nos abandonan.”⁵⁵

El escritor, poeta y filósofo francés Paul Valery expresa aquí la idea de hasta qué punto ha llegado la inserción de la imagen y sus ficciones a la vida cotidiana del sujeto. Esta postura política existe desde las esferas del arte en la modernidad. De ahí que toda oposición sistemática a los valores modernos que siguen aún vigentes sean signo de lo “apolítico de la política” de una

⁵¹ RANCIÈRE, Jacques (2010): El espectador emancipado, Ellago Ensayo, Castellon, p. 12. Platón quería sustituir la comunidad democrática e ignorante del teatro puro de comunidad, resumida en otros performances de los cuerpos. La oponía a la comunidad coreográfica en la que nadie puede permanecer como espectador inmóvil, en la que cada uno debe moverse de acuerdo con el ritmo comunitario fijado por la proporción matemática, aunque para ello hubiese que emborrachar a los viejos reacios a entrar en la danza colectiva.

⁵² RANCIÈRE, Jacques: El malestar de la estética.p.13

⁵³ El *sensorium* es una naturaleza humana perdida, es decir, de una norma de adecuación perdida entre una facultad activa y una facultad receptiva. Esta norma de adecuación perdida es sustituida por la unión inmediata, unión sin concepto de opuestos de la actividad voluntaria pura y la pura pasividad quien quiere suprimir la contradicción del pensamiento, suprime también el arte y el sentimiento estético que, de este modo, crearía preservar.

⁵⁴ BENJAMIN, Walter, (1989): La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Taurus, Argentina.p.24

⁵⁵PAUL VALERY Ibid., p.20

suerte de inercia cultural en la que el consenso ha terminado por excluir al disenso propio de la crítica y por ende del discurso estético.

Para Rancière el consenso antes de ser una plataforma para el debate racional, es un régimen específico de lo sensible, un particular modo de demanda de los derechos como *arche* de la comunidad. Más específicamente, el consenso es la presuposición según la cual cada parte de la población, junto con todos sus problemas específicos, puede ser incorporada a un orden político y que le tengan en cuenta. El consenso suprime el disenso entre las morales y los derechos de la división de las maneras de oponer el derecho al hecho y reduce la política a la policía al prohibir la subjetividad política. Algunos la reducen al acuerdo global de los partidos del gobierno y la oposición sobre los grandes intereses nacionales. El consenso es la reducción de los pueblos a uno solo, se atiene a la población y sus partes, de los intereses de la comunidad global y los intereses de las partes.

El consenso al tratar de reducir el pueblo a la población, trata también de reducir el derecho al hecho y crea una transformación de la comunidad en ética, es decir, crea un pueblo en el que todo el mundo cuenta. Pero esta cuenta tropieza con el excluido, dado que es un actor conflictual que se hace incluir como sujeto político suplementario, portador de un derecho no reconocido o testigo de la injusticia del derecho existente. Este suplemento, en la comunidad ética, supuestamente ya no tiene lugar pues todo el mundo está incluido, pero en los tiempos del consenso y la acción humanitaria este “otro” sufre una mutación radical. El “otro” ya no es el ciudadano que se añade al hombre, es lo inhumano que lo separa de sí mismo. En esas violaciones de los derechos humanos que se tacha de inhumanas Lyotard ve la consecuencia del desconocimiento de otro «inhumano», un inhumano positivo podría decirse.

“ Este «inhumano» es la parte de nosotros que no controlamos, la parte que toma diversas figuras y diversos nombres: dependencia del niño, ley del inconsciente, relación de obediencia hacia otro absoluto. Lo «inhumano» es la radical dependencia de lo humano con respecto a un absolutamente otro que no puede dominar.”⁵⁶

Rancière ve que la política y la estética⁵⁷ se relacionan mutuamente en un tiempo constante en la relación entre estética de la política y «política de la estética», es decir, el modo de intervención de las prácticas y las formas de visibilidad del arte en el reparto de lo sensible y en su reconfiguración. En esta relación se mezcla la historicidad propia de un régimen de arte en general y las decisiones de ruptura o de anticipación operadas en el interior de ese régimen.

⁵⁶ RANCIÈRE, Jacques: El malestar de la estética.p.112

⁵⁷ La belleza que singulariza al objeto artístico

“La cultura, lejos de ponernos en libertad, desarrolla con cada fuerza que en nosotros forma, una nueva exigencia; los lazos de la constricción física nos oprimen cada vez más amenazadores; el miedo de perder apaga el ardiente deseo de mejorar, y la máxima de la obediencia pasiva se convierte en suprema sabiduría de la vida. Así vemos el espíritu de nuestro tiempo oscilar entre la perversión y la grosería, la monstruosidad y la mera naturaleza, la superstición y la incredulidad moral; sólo equilibrio del mal suele a veces imponerle un límite.”⁵⁸

Según este escrito de Rancière la propia cultura es la que ha descargado este golpe sobre la humanidad, por la creciente complicación del mecanismo político que exige la separación de las frases y los oficios. El entendimiento insípido especulativo y la armonía de las fuerzas son hoy enemigos su respectivo territorio, dando un amor autoritario que a menudo acaba oprimiendo. Y en lugar de elevar al sujeto a una vida más perfeccionada, lo ha rebajado a una mecánica vulgar y grosera. La humanidad en vez de seguir por el camino de aquella naturaleza de los estados griegos, semejante a la de los pólipos, que permitía al individuo gozar de una vida independiente, se ha dejado llevar por un puesto complicado e ingenioso aparato de relojería, en el cual, por composición de infinitos trozos imperceptibles funda toda una vida mecánica y artificial. Sin contar con que rara vez, el estado está interesado en que las capacidades de un sujeto sean superiores a su cargo o que las elevadas necesidades espirituales de un hombre de genio, compitan con las exigencias de su empleo. Se puede testificar que el orden social está sometido a una necesidad material irrevocable que rueda como los planetas según leyes eternas que nadie puede cambiar. Pero también se puede testificar que tal orden social sólo es una ficción, es decir, mera creación de la imaginación. Todo lo que es género, especie, sociedad, no tiene realidad alguna. Sólo los individuos son reales y pertenecientes de una voluntad y una inteligencia.

Si las circunstancias y las convenciones separan y jerarquizan a los sujetos, crean el orden y fuerzan la obediencia es porque son las únicas en poder hacerlo. Por el mero hecho de ser todos iguales por naturaleza debemos ser desiguales por las circunstancias. En realidad es imposible que la igualdad perdure, pero incluso cuando es destruida, la igualdad sigue siendo la única explicación razonable de las distinciones.

⁵⁸ SCHILLER, Johann Christoph Friedrich, Escritos sobre estética. Tecnos, Madrid, 1990. P. 111

3.1. Resultado de las circunstancias de la estética

Rancière dentro del sistema de relojería producido por el reparto de lo sensible ve un reparto de la política dividido en dos núcleos representativos; el poder y el pueblo.

El poder es aquel que tiene y usa el arma común de aquellos que quieren reinar sobre la impotencia: la división. Los que ejercen el poder creen que la memoria del “otro” es débil porque no cree en el poder de la inteligencia humana; Creen en la división entre los inferiores y los superiores. “El poder” quiere un orden social donde las clases estén separadas y donde los individuos se conformen con el estado social que les ha sido destinado. Esta superioridad con la que ellos se aprecian no se mide con sus instrumentos, es decir, con el materialismo. Su superioridad, en realidad, es espiritual sólo por la buena opinión que tienen de ellos mismos.⁵⁹

La puesta en rangos es debida a la ficción distribuidora y justificadora de una desigualdad que no tiene otra razón que su ser. *La sociedad* es la que *se* perfecciona, la que piensa su orden bajo el signo del perfeccionamiento. Ella progresa, pero solamente puede progresar socialmente, es decir, todos juntos y en orden. El problema viene siendo que hoy en día el progreso es la nueva manera de decir desigualdad. Es cierto que el orden social no obliga a nadie a creer en la desigualdad, que no impide a nadie anunciar la emancipación a los individuos y a las familias, pero como Rancière dice:

“El problema es la lógica que entra en juego, la de la reducción de las desigualdades. Quien ha aceptado la ficción de la desigualdad de las inteligencias, quien ha rechazado la única igualdad que puede implicar el orden social, solo puede correr de ficción en ficción y de ontología en corporación para conciliar pueblo soberano y pueblo atrasado, desigualdad de las inteligencias y reciprocidad de los derechos y de los deberes. La Instrucción Pública, la ficción social instituida de la desigualdad como retraso, es la hechicera que reconciliara a todos esos seres de razón.”⁶⁰

Es decir, una vez aceptado la desigualdad establecida se vivirá en una ficción constante. Esta ficcionalización se debe al el juego del interés y su éxito surge por la debilidad intelectual de las

⁵⁹ El destino de la voluntad humana era someterse a esa inteligencia ya manifestada, inscrita en los códigos, tanto en los del lenguaje como en los de las instituciones sociales. RANCIÈRE, Jacques (2013): el maestro ignorante. Laertes, Barcelona. p.31

Para negar toda anterioridad del pensamiento sobre el lenguaje, para prohibir a la inteligencia todo derecho a la búsqueda de una verdad que le fuese propia, tenía que unirse con los que habían reducido las acciones del espíritu al puro mecanismo de las sensaciones materiales y de los signos del lenguaje; hasta burlarse de estos monjes del monte Athos que, al contemplar los movimientos de su ombligo, se creían habitados por la inspiración divina. RANCIÈRE, Jacques (2013): el maestro ignorante. Laertes, Barcelona. p.34

El lenguaje del sentimiento era anterior al del análisis. Pero sobre todo desafiaba la idea misma de un orden natural y las jerarquías que dicho orden podía inducir. Todos los lenguajes eran igualmente arbitrarios. No existía lenguaje de la inteligencia, lenguaje más universal que los otros. RANCIÈRE, Jacques (2013): el maestro ignorante. Laertes, Barcelona. p.37

⁶⁰ RANCIÈRE, Jacques (2013): el maestro ignorante. Laertes, Barcelona. p.117

razas parlamentarias y el estado de servidumbre en el que los mantiene la autoridad. De este modo es posible, sobre el teatro mismo de la política, oponer los principios de la razón desinteresada a los sofismas del interés privado. Eso supone una cultura de la razón que ha invadido el campo de la política, que ha creado seres a partir de las palabras, que ha forjado razonamientos absurdos y que ha lanzado prejuicios sobre la verdad. Así es como el *cuero político* ha producido un gran número de ideas falsas y raras. Citando a Rancière, “La perversión se produce cuando este poema se da por otra cosa que un poema, cuando quiere imponerse como verdad y forzar a la acción. La retórica es una poética pervertida.”⁶¹ Es decir, cuando una ficción como la desigualdad se da por verdad y no como ficción se crea la perversión de la sociedad.

Según Rancière en este “poema” la justicia infinita toma la figura «humanista» de la violencia que expulsa el trauma y mantiene el orden de la comunidad. El trauma toma el nombre de terror en la política como una realidad del crimen y del horror. La política (del Estado) utiliza el terror como excusa de imponer su propia justicia. Al mismo tiempo, es una justicia a la que ninguna otra justicia puede servir de norma, una justicia que se sitúa por encima de toda regla del derecho. La justicia infinita ejercita contra el eje del mal⁶² y la ética insta en la forma de lo humanitario a través de la intención creciente del hecho y el derecho.

Este proceso, en las escenas nacionales, significa una debilidad de los intervalos entre el derecho y el hecho por los que se constituían disensos y sujetos políticos. Esta debilidad se opera mediante un desvío, pasando por la constitución de un derecho más allá de todo derecho, el derecho absoluto de la víctima. La debilidad implica una inversión significativa de lo que es el derecho⁶³ y su fundamento metajurídico⁶⁴.

⁶¹ RANCIÈRE, Jacques (2013): el maestro ignorante. Laertes, Barcelona. p.

⁶² El mal es una forma específica de igualdad que establece el “solo universal” de la política como un punto polémico de la lucha por lo relativo de manifestación de sujetos políticos a la orden de policía. A diferencia de los litigios jurídicos, el mal no se produce entre determinadas partes y no se puede resolver por procedimientos jurídicos. El mal solo puede ser tratado por los modos de subjetivación política de reconfiguración en el campo de la experiencia. RANCIÈRE, Jacques. *The Politics of Aesthetics, The Distribution of the Sensible*, Editorial Continuum, United State of America, 2004. Glossary of Technical Terms.

⁶³ Los derechos humanos habían sido el arma de disidentes, oponiendo otro pueblo al que su Estado pretendía encarnar. Pasaban a ser los derechos de poblaciones víctimas de nuevas guerras étnicas, los derechos de individuos expulsados de sus casas destruidas, de mujeres violadas o de hombres masacrados. Se convertían en los derechos específicos de aquéllos sin posibilidad de ejercer derechos.

la alternativa es o bien esos derechos humanos que ya no eran nada, o bien se convertían en los derechos absolutos del sin-derecho, derechos que exigen una respuesta a su vez absoluta, más allá de toda norma jurídica formal.

Este derecho absoluto del sin-derecho no podía ser ejercido sino por otro. Esta transferencia se llamó en primer lugar derecho de injerencia y guerra humanitaria. Ha pasado a ser la justicia infinita frente al enemigo invisible y omnipresente que llega a amenazar al defensor del derecho absoluto de las víctimas en su propio territorio. El derecho absoluto llega entonces a identificarse con la simple exigencia de seguridad de una comunidad de hecho. La guerra humanitaria se convierte en la guerra sin fin contra el terror: una guerra que no lo es, sino que es un dispositivo de protección infinita, una manera de gestionar un trauma elevado al rango de fenómeno de civilización.

Lo que se opone entonces al mal del terror es o un mal menor, la simple conservación de lo que es, o la espera de una salvación que vendrá de la misma radicalización de la catástrofe. RANCIÈRE, Jacques: *El malestar de la estética*. p.109

⁶⁴ Algo metajurídico significa que va más allá de lo estrictamente jurídico. Estaría al margen de lo que se califica como jurídico porque se superpondría a las reglas existentes.

Este sistema o reparto de poder, según Rancière, es dirigido por un sujeto político. El sujeto político no es un grupo que “toma conciencia” de sí mismo, sino que se da así mismo una voz e impone su peso en la sociedad. El sujeto político es un operador que une y desune las regiones, las identidades, las funciones, las capacidades existentes en la configuración de la experiencia dada. Es decir, el sujeto político se encuentra en el nudo entre los repartos del orden policial y lo que ya está inscripto allí de igualdad, por más frágiles y fugaces que sean esas inscripciones⁶⁵. Este sujeto político es un “propietario egoísta” con el que juega el no-propietario, cuyos derechos de ciudadano sólo sirven para el no-derecho radical. Rancière refuta esta idea con lo escritos sobre el bio-poder de Foucault. El bio-poder es un juego “político” en el que se trabaja la tecnología política de la vida. Este “juego” lleva al fracaso de la ciudadanía en el cumplimiento humanitario del hombre que se convierte en su capacidad de servir, enmascarando así los intereses del propio propietario. El bio-poder convierte la “participación” política en la mera máscara de la repartición de las partes. La política como ya se ha dicho, es la mentira sobre algo verdadero, la sociedad. Pero, lo social es en última instancia la no verdad de la política.

Al otro lado del poder Rancière menciona al pueblo, a los ciudadanos, “la clase que no lo es”, los “sin voz”, los “parte de nada”, los “sin identidad, el “proletario”⁶⁶ que produce su multiplicidad y no merecen ser contados. Este sujeto como ciudadano se someterá a lo que la sinrazón de los gobernadores pide, preocupándose tan solo en adoptar las razones que ella da. No por ello dejará de lado su razón, sino que la remitirá a su primer principio. La razón se conservará fiel controlando su propio sacrificio, al alinear parcialmente su razón conforme al orden de la sinrazón para mantener la racionalidad de la capacidad de vencerse uno mismo. Así se guardará la razón bajo la fortaleza inconquistable en el seno de la sinrazón, creando una actividad de la voluntad pervertida poseída por la pasión de la desigualdad. Los individuos, al *conectarse* los unos a los otros en la *comparación*, reproducen constantemente esta sinrazón, este atontamiento que las instituciones codifican y que los explicadores solidifican en los cerebros.

El excluido, por tanto, no tiene un estatuto en la estructuración de la comunidad. Por un lado, es el individuo que ha caído por accidente fuera de la igualdad de todos con todos: el enfermo, el retrasado o el abandonado al que la comunidad tiene que tender una mano caritativa para restablecer el «lazo social». Ser el otro radical, el extranjero, no comparte la identidad y al mismo tiempo la amenaza. Según Rancière a este conjunto de sujetos los une un daño común causado por el poder, por la consistencia de este en empujar la inexistencia de los “sin nada” y

por ser llamados a vivir en “todo es posible”, siendo a la vez prometidos a la decepción. A través de este daño común crean una comunidad política de sujetos universalizantes de la distorsión.

El estado ha sido el causante de todo este mal, lejos de fundar mejor la humanidad. Pero todo intento de modificar el estado, toda esperanza de tal modificación, es inadecuada y utópica, y lo seguirá siendo mientras esa división interior en el hombre no haya desaparecido y su naturaleza no se desenvuelva lo bastante como para ser ella misma la artista de la nueva obra y garantizar la realidad de las reacciones políticas pensadas por la razón. Educar la facultad sensible es, por tanto, la más urgente realidad de nuestro tiempo, no solo porque verifica hacer en la vida los progresos del saber, sino porque constituye la mejora del conocimiento mismo.

RÉGIMEN ARTÍSTICO / RÉGIMEN ESTÉTICO SUS DIFERENCIAS

Rancière menciona dos grandes regímenes en la relación entre política y estética: el régimen del arte y el régimen estético. Ambos regímenes cargan con un gran peso en la sociedad misma.

La política y la estética⁶⁷ se relacionan mutuamente en un tiempo constante en la repartición de lo sensible. En esta relación se mezcla la historicidad propia de un régimen de arte en general y las decisiones de ruptura o de anticipación operadas en el interior de ese régimen. El régimen de identificación del arte conlleva una política o una metapolítica. El régimen no solo pone en juego las cosas del arte, sino también las maneras de percibir nuestro mundo y aquellas con las que los poderes afirman su legitimidad. En términos generales, un régimen de arte- dice Rancière- es un modo de articulación entre tres cosas: maneras de hacer, sus correspondientes formas de visibilidad y las maneras de conceptualizar el primero y el último.⁶⁸ Un régimen específico de identificación depende de las formas del reparto de lo sensible, tanto del arte como de la política. Considérese que el régimen de arte es una relación específica entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad que permitan identificar sus productos, como pertenecientes al arte o a un arte, es decir, fundar el “edificio del arte”.

Con el fin de justificar su tesis sobre el régimen de arte, Rancière interpreta el texto schilleriano, el cual aclara adecuadamente la lógica de un régimen de identificación del arte y su política que hoy en día todavía se traduce a la oposición de un arte sublime de las formas y un arte modesto de los comportamientos y las relaciones. Schiller enseña cómo las dos oposiciones vienen en realidad del mismo principio.

Rancière explica la existencia de otro régimen establecido analizando la crítica de Aristoteles a Platón, en la cual se establecieron una serie de axiomas que eventualmente fueron codificados en la edad clásica. El régimen al que se refiere Rancière es el régimen representativo del arte, también conocido como el régimen poético del arte. El régimen representativo liberó las artes de los criterios morales, religiosos y sociales del régimen ético de imágenes y separó a las Bellas Artes, en cuanto a imitaciones de otras técnicas y modos de producción. En lugar de reproducir la realidad obedece a una serie de axiomas que definen formas adecuadas de las artes: la jerarquía de géneros y temas. Según lo que le conviene se adapta a las formas de expresión y acción de los sujetos representados, y parte del género que es el ideal de la expresión como acto que privilegia la lengua sobre la imaginería visible que lo complementa.

⁶⁷ La belleza que singulariza al objeto artístico

⁶⁸ RANCIÈRRE, Jacques: El malestar de la estética. ps.16-17

Opuesto al régimen del arte Rancière nombra el régimen estético. El régimen estético para Rancière es una línea de ruptura entre lo antiguo y lo moderno, es un salto fuera del *mimesis*⁶⁹, es decir, es una destrucción de los marcos en los que funcionaba y una contradicción de lo antiguo y moderno. El régimen estético de las artes comenzó con las decisiones de reinterpretación, que se encontraba en el principio de un sistema nuevo de relación antigua. Los futuristas o los constructivistas proclaman el fin del arte como identificación con la vida comunitaria, y la identificación de sus prácticas con aquellas que elaboran demás o decoran los espacios y los tiempos de la vida común. En el régimen estético trasforma la repartición de los espacios y pone en causa el “desdoblamiento mimético en beneficio de la inmanencia del pensamiento en materia sensible, y el estatuto naturalizado del *tekhné*”⁷⁰. El régimen estético de las artes es la ruina del sistema de representación⁷¹ por dos causas: dar visibilidad a las masas y al individuo anónimo; y porque es el portador de la belleza que caracteriza al propio arte.

El régimen estético suprime la distribución jerárquica de la característica sensible del régimen representativo del arte, incluyendo el privilegio del discurso sobre la visibilidad, así como la jerarquía de las artes, su tema y sus géneros. Mediante la promoción de la igualdad de temas mencionadas aquí, la indiferencia del estilo en cuanto al contenido y la inmanencia del significado en las cosas mismas, el régimen estético destruye el sistema de géneros y aísla “Arte” en singular, que identifica con la unidad paradójica de los opuestos: *logos*⁷² y *pathos*⁷³. Sin embargo, la singularidad del arte entra en una contradicción interminable debido al entredicho del régimen estético en la distinción entre arte y otras actividades. En este sentido, el régimen igualitario de lo sensible lo único que puede hacer es aislar la especificidad de las artes a costa de perder, pero lo hace volando en pedazos la barrera *mimética* que distinguía las maneras de hacer del arte de otras maneras de hacer y separaba esas reglas del orden de las ocupaciones sociales”⁷⁴. Aquí es donde aparece el trabajo de la ficción, el trabajo de operar disensos, que cambia la percepción de los acontecimientos sensibles, la manera de relacionar los sujetos entre sí. El régimen igualitario de lo sensible crea una nueva distribución de las formas de vida al romper toda jerarquía. En el régimen estético la política del arte consiste en la elaboración del mundo sensible de lo anónimo y está hecha del entrelazamiento de tres lógicas:

⁶⁹ Imitación en el arte de la naturaleza, entendida como objeto de la obra artística

⁷⁰ Idea de la técnica como imposición de una formas de pensamiento a una materia inerte. Es decir, que actualiza el reparto de las ocupaciones que sostiene la repartición de los ámbitos de actividad. El reparto político entre aquellos que actúan de aquellos que sufren; entre las clases cultivadas y que tienen acceso a una totalización de la experiencia vivida y las clases salvaje, hundidas en la fragmentación del trabajo y de la experiencia sensible. RANCIÈRE, Jacque(2014) El reparto de lo sensible, estética y política. p. 69

⁷¹ Sistemas de la representación definía, junto con los géneros las situaciones y las formas de expresión que convenían a la bajeza o a la elevación del tema.

⁷² "razonamiento", "argumentación", "habla" o "discurso". También puede ser entendido como: "inteligencia", "pensamiento", "sentido",

⁷³ Sufrimiento existencial, también significa pasión. Suele utilizarse para referirse a la íntima emoción presente en una obra de arte que despierta otra similar en quien la contempla. «*todo lo que se siente o experimenta: estado del alma, tristeza, pasión, padecimiento*».

⁷⁴ *Ibid.*, p.36

la lógica de las formas de la experiencia estética, la lógica del trabajo ficcionalidad y la de las estrategias metapolíticas⁷⁵. La política del arte reflexiona sobre la articulación interna de la obra, reflexiona sobre su entorno desde sus organizaciones de significado hasta su propia retórica de los medios.

La relación entre estética y política consiste en la relación entre estética de la política y la «política de la estética», es decir, el modo de intervención de las prácticas y las formas de visibilidad del arte en el reparto de lo sensible y en su reconfiguración, distinguiendo espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular. La política del arte, por tanto, consiste en suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial.

Rancière observa una tercera ficción dentro de las dos ficciones de la modernidad artística de la lógica del trabajo ficcionalidad de la política del arte. Las dos ficciones de la modernidad son el arte de la idea artística expresada materialmente y el modelo trágico sublime donde la presencia sensible manifiesta la ausencia de toda idea y materialidad. La tercera de Rancière, en cambio, es la emancipación frente a la lógica unificadora de la acción; un nuevo estatuto de la figura. Rancière presenta la figura como presencia sensible y operación de desplazamiento que pone una expresión en el lugar de otra. Pero, en el régimen estético, la figura son dos regímenes de expresión entrelazados sin relación definida. La figura es la combinación de dos artes, es decir, de dos maneras de hacer ver: la del artista y la del espectador. Esas combinaciones crean formas de pensatividad de la imagen que refutan la oposición entre el *studium*⁷⁶ y el *punctum*⁷⁷, entre la operatividad del arte y la inmediatez de la imagen. La política del arte en el régimen estético del arte o, más precisamente, su metapolítica, se encuentra determinada por esta paradoja fundadora: el arte es arte en tanto que también es no-arte, en el régimen estético. La soledad de la obra entraña una promesa de emancipación, pero al cumplirla le supone su propia supresión de realidad separada, la obra se transformaría en una forma de vida. Pero, esta supresión de la forma niega en el acto la gran figura de la «política» propia del régimen estético del arte: se crea la política de la forma resistente.

Rancière cita: “La obra que no quiere nada, la obra sin punto de vista, que no transmite ningún mensaje y no se preocupa ni de la democracia ni de la anti-democracia, es «igualitaria» por esta indiferencia misma que suspende toda preferencia.”⁷⁸ Es decir, la obra que no le da una importancia preferente a una idea, la obra que toma todo por igual será una obra emancipadora. Esta obra es a la vez una obra “apolíticamente política” con una dialéctica en el régimen estético

⁷⁵ Que lo social es lo verdadero de la política, al precio de ser lo verdadero de su falsedad, es el discurso sobre la falsedad de la política. RANCIÈRE, Jacques (2012): El desacuerdo, Política y filosofía, Nueva Visión, Buenos Aires p. 107

⁷⁶ RANCIÈRE, Jacques (2008): El espectador emancipado, Ellago Ediciones, Pontevedra p. 114. *Studium*, esa antigua función imaginal, esa función de efige que asegura la permanencia de la presencia sensible del individuo.

⁷⁷ RANCIÈRE, ibid, p. 114. *Punctum*, afirma la resistente singularidad de la imagen. Pero, finalmente, abandona esa especialidad al identificar la producción y el efecto de la imagen fotográfica con la manera en que la muerte o los muertos nos afectan.

⁷⁸ RANCIÈRE, Jacques (2010): El espectador emancipado, Ellago Ensayo, Castellon. P.39

del arte y con un proyecto de su propia anulación. De este modo, la política de la forma resistente alcanza su anulación en la identificación del trabajo del arte con la carga ética del testimonio, en el que arte y política son ambos nuevamente anulados. La obra «apolíticamente política» disuelve la disensualidad política y reduce toda forma de dominación o emancipación a catástrofe ontológica.

El régimen estético del arte, por tanto, se encuentra con dos políticas de la forma resistente. La primera identifica las formas de la experiencia estética con las formas de otra vida, con la finalidad de que el arte construya nuevas formas de vida común, esto es, su autosupresión como realidad separada. La segunda, en cambio, encierra la promesa política de la experiencia estética en la propia separación del arte, en la resistencia de su forma a toda transformación en forma de vida. Estas dos políticas permiten identificar el arte como objeto de una experiencia específica, aunque la tensión de ambas haga funcionar al régimen estético del arte al mismo tiempo que lo amenaza. Según Rancière se declara un final de la estética y de la propia política, de la historia o de las utopías. Pero este fin puede ayudar a comprender las tensiones paradójicas que se crean sobre el proyecto de un arte “crítico” que vierte la explicación de la dominación en la forma de la obra, o la confrontación de lo que el mundo es con lo que podría hacer.

Volviendo a la identificación de las formas de la experiencia estética con las de la vida, Rancière detecta aquí la creación de las formas de cumplimiento de tarea y de destino de la modernidad. Dichas formas conciben las formas y auto-formas que están relacionadas con la propia vida. Pero, Rancière observa un “pequeño detalle” que es una de las características centrales del régimen estético del arte: el discurso silencioso. El discurso silencioso es la conjunción contradictoria entre dos elementos de este régimen. Por un lado, es el ser consustancial en las cosas mismas que, por lo tanto, todo adquiere una voz propia. Por otro lado, sin embargo, las cosas mudas del mundo sólo se animan a hablar si alguien descifra su significado oculto y habla por ellas (de lo contrario se mantienen completamente en silencio). Esta contradicción crea al menos dos formas principales de expresión silenciosa: el significado oculto bajo la superficie jeroglífico de signos escritos y la presencia bruta o punto lagrimal que sigue siendo un obstáculo sordo y silencioso de todas las formas de significación. Los dos extremos que caracterizan el discurso silencioso, absorben paradójicamente el inconsciente estético. Por un lado, el significado está inscrito como jeroglíficos en el cuerpo de las cosas y espera ser descifrado. Por el contrario, un silencio inexplicable e irrepresentable por ninguna voz actúa como un obstáculo insuperable para la significación y el significado. Esta contradicción entre lenguaje y silencio, *logos* y *pathos*, es el lugar de donde han surgido concepciones rivales del inconsciente.

Otro detalle a tener en cuenta según Rancière es la paradoja política inspirada en el régimen estético. La política es paradójica por la indeterminación al afirmar la voluntad del artista para

imponerse al espectador. El artista ya no envía mensajes, sino que construye otro tipo de tejido con un fondo sensible común, un espacio indeterminado de libertad creando así la idea de una política estética, es decir, de una comunicación directa entre las formas de vida y las formas del arte. Rancière da importancia a la tensión que se encuentra en el centro del régimen estético y que continuamente queda oculta por la máscara de supuestos esquemas que los artistas planifican para los efectos de sus obras, dando a entender que la política consiste en producir obras que provoquen efectos específicos. Pero Rancière advierte que justamente no es así como funcionan las cosas en el seno del régimen estético. Un régimen es un funcionamiento global dentro del cual las prácticas artísticas pueden funcionar. El régimen estético es fundamentalmente recursivo, ecléctico, e integra formas y funcionamientos antiguos. Es el régimen de liberación, que el mismo Schiller decía que el artista no debería producir un efecto determinado en nuestra sensibilidad, sino que la dimensión emancipadora se debe crear a través de las situaciones en las que se desea producir un efecto específico en el espectador.

Rancière refutándose en la idea de Schiller señala la conciencia de la educación estética que crea una revolución estética y política. La educación estética crea una relación sensible de la humanidad común que se encuentra en las formas de la vida con preferencia popular y libertad incondicional del pensamiento para formar a los hombres susceptibles de vivir en una comunidad política libre. La educación estética crea una revolución estética y política. Rancière nombra, por tanto, dos tipos de revoluciones; la revolución técnica y la estética. La revolución técnica sería la fotografía y el cine, en los cuales cave retomar la creencia novelesca, es decir, ideas de lo verdadero y la tradición al “pensamiento crítico” en el juego en arte esencial, que es la constitución del paradigma crítico, de la teoría marxista⁷⁹, las cuales serán las ciencias humanas y sociales. La revolución estética, en cambio comenzó a cuestionar el régimen representativo del arte en nombre del régimen estético en el siglo XIX. Esta “revolución silenciosa” transformó un conjunto organizado de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo perceptible y lo imperceptible, conocimiento y acción, actividad y pasividad. Sin embargo, la revolución estética en el orden sensible no destruyó el régimen representativo, por el contrario, presentó una contradicción irresoluble entre los diversos elementos de los regímenes representativos y estéticos del arte. Pero, Rancière señala que la revolución estética es la gloria de lo indistinto de lo pictórico y literario, es el borrador de las fronteras de la razón de los hechos y de las ficciones y del nuevo modo de racionalidad de la ciencia histórica. La revolución estética trae acuerdos de signos del lenguaje bajo las formas del lenguaje mudo de las cosas y del lenguaje cifrado de las imágenes. Estos acuerdos definen la nueva ficcionalidad, es decir, el arreglo de signo, que es propia de la “era estética”, una potencia de significación consustancial a toda cosa muda, una desmultiplicación de modos de palabra y de niveles de

⁷⁹ RANCIÈRE, Jacques (2014): El reparto de lo sensible, estética y política, Prometeo Libros, Buenos Aires, ps 53-54

significación. La revolución en Rancière es la posibilidad de crear formas de anulación con poderes de producción. La revolución consta de la positividad, es decir, de la distinción entre ficción y falsedad. Esta distinción es la separación de especialidad en el régimen representativo de las artes y en la automatización de las formas del arte. En consecuencia el régimen representativo de las artes rige el principio de ficción que estabiliza la liberación artística y asigna el *tekhé*,⁸⁰ El régimen representativo puede inscribir societativas y exclusiones propias en el plan de repartos de artes liberales y artes mecánicas.

Rancière observa aquí otro régimen, el régimen ético de las imágenes, el cual se vasa en juzgar las imágenes en función de su verdad exclusiva y de sus efectos en la manera de ser de los individuos y la colectividad. El régimen de ética precede a los regímenes representativos y estéticos del arte, que de ninguna manera ha desaparecido en los tiempos modernos. Su formulación paradigmática fue proporcionada por Platón, que establece una distribución rigurosa de imágenes- Que no debe confundirse con el arte, en relación con el espíritu de la comunidad. Mediante la disposición de las imágenes según su origen (el modelo copiado) y su fin o propósito (los usos que se ponen a y los efectos que producen) , el régimen ético separa simulacros artísticos de las verdaderas artes , es decir imitaciones modeladas sobre la "verdad" , cuyo objetivo final es educar a la ciudadanía de acuerdo con la distribución de las ocupaciones en la comunidad.

⁸⁰ La *tekné*, *tecné* o *téchne*, designa la «producción» o «fabricación material», la acción eficaz, en la Antigua Grecia. El *Tekne* dice que el arte de las imitaciones es una técnica, no una mentira.

PRÁCTICAS ARTÍSTICA Y ESTÉTICAS
¿SALVACIÓN?

Rancière toma los actos estéticos como configuraciones de la experiencia, dando lugar a nuevos modos de sentir con nuevas subjetividades políticas. Es decir, las “simples prácticas” a fin de cuentas son modos de discurso.

Como ya se ha comentado, la política es cuestionada por el “reparto de lo sensible”. Esta expresión, en opinión de Rancière, da la clave de la confluencia necesaria entre prácticas estéticas y prácticas políticas. En la “estetización de la política” hay una estética dentro de una parte de la política, la cual se rompe a través de las prácticas artísticas, que son las maneras de hacer del propio arte, las que desregulan la repartición de la sociedad. Para Platón las prácticas artísticas eran la palabra, la escritura y el teatro, es decir, las formas de estructuración en el sistema de las artes. Este sistema está comprometido con la política dado que es un régimen de indeterminación de identidades y desligamiento de la posición de la palabra, y de desregulación de la repartición del espacio y del tiempo. Las mismas ideas de las prácticas artísticas pero en práctica colectiva son nombradas por el filósofo postmarxista Antonio Negri⁸¹ como *dispositivo de producción subjetiva*. La figura común de este dispositivo es la multitud, una indeterminada fijación de identidad en la que Negri pone el foco de atención al cuerpo⁸² o Foucault al biopoder. El *dispositivo de producción subjetiva* es una actividad renovada de constitución del ser como sustancia, un producto táctico de subjetividades inestables difusas. Para Negri el arte es el poder creciente del trabajo obrero. El arte y la producción son la repartición de lo sensible que abre visibilidad y fabrica objetos. El arte y la producción son prácticas artísticas que representan y configuran el reparto de las actividades.

“Las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas.

Pero tampoco salen de ellas mismas para convertirse en formas de acción política

⁸¹ Toni Negri filósofo y pensador postmarxista italiano. MASSÓ CASTILLA, Jordi (2013): “Las ontologías de lo común en la estética y en el arte actuales” ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política, N.º 49, julio-diciembre, 2013, 533-547

⁸² El cuerpo como material y ser viviente. El cuerpo es como una máquina, un procedimiento de poder característicos de la disciplina, se crea una anatomopolítica del cuerpo. No hay cuerpo inmediato, es un cuerpo textual, esta mediado y atravesado por discursos. El lenguaje no solo describe, sino que interviene, hace cosas en el mundo y puede cambiar la realidad. Se producen transformaciones corporales con el lenguaje. Nuestro cuerpo siempre esta significado, ya que la mediación cultural impide una experiencia natural, una mediación natural del cuerpo. El cuerpo es un mero instrumento, un medio con el cual se relaciona sólo externamente un conjunto de significados culturales.

colectiva. Ellas contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible.”⁸³

Según Rancière las prácticas artísticas no son lo exterior al trabajo, sino su forma de visibilidad desplazada. El ser mimético es un ser doble, es decir hace dos cosas al mismo tiempo, da al principio privado del trabajo una escena pública. En este desdoblamiento mimético se actúa en el espacio teatral y al mismo tiempo se consagra y visualiza esta realidad.

¿Las prácticas artísticas pueden ser políticas al mismo tiempo? Sí, pues el artista al producir esta práctica está creando un mínimo de innovación y se sale de dentro de lo establecido, es decir, del reparto de lo sensible. Estas dos acciones ya son acciones políticas al demostrar el desacuerdo ante lo establecido. El productor de la práctica artística es un ser político solo por ser un doble ser, ya que seguramente se dedica tanto al arte como a otras prácticas para sobrevivir y crear al mismo tiempo. Por ejemplo, un músico de flamenco que no intenta reconfigurar el flamenco sino continuar el lento proceso de desarrollo del género, ¿carece de implicaciones políticas en su actividad? ¿Existe el arte no político? ¿O la política, en tanto reconfiguración de lo sensible, es el problema del arte cuando nos referimos al régimen estético en el que nos inscribimos?

5.1. El común y el arte

Como se ha mencionado, la subjetividad política viene de la separación que crea otro uso del tiempo y del espacio, otros lazos entre los individuos, otros posibles en el pensamiento. Pero la subjetividad política también nace de una multiplicidad de transformaciones en las prácticas y las formas de vida y de pensamiento. Rancière observa dos grandes tipos de transformaciones “subjetivadoras” de este tipo: una de ellas es la creación de lazos a través de las experiencias concretas de solidaridad en el trabajo y en la lucha, y de las formas de intercambio que se experimentan en la vida cotidiana o a través de los distintos servicios que pueden prestarse entre sí. Por otro lado, están las diferentes maneras en que las personas reafirman su identidad mediante la apropiación de una cultura diferente o mediante la experiencia de los viajes y la multiplicidad de culturas.

“Una subjetivación política es el encuentro de estos dos componentes: el lazo que se opone a la separación de los individuos y el devenir-otro que rompe con la asignación identitaria. Pensar las transformaciones y las interacciones entre esos dos componentes nos permite salir de las oposiciones rígidas entre lo individual y lo colectivo, entre lo cotidiano y la política. No hay oposición entre

⁸³RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*, trad. A. Dilon, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 77.

esos dos términos, sino siempre un cierto trenzado de lo individual y lo colectivo, del tiempo cotidiano y el tiempo del mundo.”⁸⁴

Es decir, la identidad de un sujeto no está sólo definida por sus propias experiencias y transformaciones, sino también por la influencia complementaria de los colectivos que le han rodeado y a los que ha pertenecido. Según Rancière, la experiencia de la historia ha demostrado que las formas de organización común traen consigo un perjuicio a un futuro subordinado a las estrategias de toma y ocupación del poder, a causa de los problemas que afectan a la comunidad. Por tanto, no podemos separar la lucha por lo común y la organización de lo común.

Rancière recuerda las formas fuertes de contra-sociedad del pasado que formaban parte de una fuerza colectiva traducida también en poderosos medios de lucha y en una clara visión del porvenir. Los movimientos democráticos recientes vuelven a estas instituciones alternativas, pero en este caso ellos deben constituir de la nada el terreno de lo común, cuando en el pasado era el terreno de lo común el que fundaba las instituciones alternativas. En opinión de Rancière es un problema de difícil resolución. Las “comunidades de aparición” se encuentran con una oposición entre identidad y subjetivación. Y hay que tener en cuenta que construir un común vivido va más allá de acumular las fuerzas que requieren los objetivos militantes específicos.

Hoy el sujeto se encuentra con una comunidad que no comparte la identidad, una comunidad que se delimita a la común exclusión de quien no se ajusta, al extraño, al otro o incluso al enemigo. Rancière coincide con la solución de Nancy⁸⁵: compartir la ausencia de identidad que el sujeto tiene en común, es decir, crear una nueva ontología de la comunidad de esas formas de ser, el ser-con-los demás, crear nuevas formas de intersubjetividad sin remitir a relaciones entre conciencia dependientes del esquema sujeto-objeto. Este ser-con-los demás asume los rasgos de una figura determinada, el pueblo. “Nunca hay uno, sino siempre de uno hacia otro, siempre entre uno y el otro.”⁸⁶ Por consecuencia, Rancière en vez de centrarse en el propio sujeto se centra en un común, que serían los integrantes de una comunidad, en el que sólo se comparte la ausencia de identidad común. Todo esto crea una única forma de impedir exclusiones y antagonismos, aunque vacíe el contenido identitario de comunidad.

Rancière nombra este proceso como una señalización sin identificación, esto es, sin recuperar las viejas identidades con las que operaba la política. La intención es alejar completamente al sujeto de la multitud en la que los entes son cuerpos singulares inmersos en procesos de subjetivación que se transforman en estrategias de resistencia frente al poder.

⁸⁴ Amador Fernandez Savater: Potencias y problemas de una política del 99%: entrevista con Jacques Rancière. Eldiario.es, 24/01/2014. http://www.eldiario.es/interferencias/Ranciere-politica_del_99_6_221587865.html 24/01/2014 - 20:45

⁸⁵ NANCY, Jean-Luc, (2003): El sentido del mundo. La marce, Buenos Aires. pp. 65-71 y pp. 137-203

⁸⁶ Massó Castilla, Jordi (2013): “Las ontologías de lo común en la estética y en el arte actuales” ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política, N.º 49, julio-diciembre, 2013, 533-547

Y aquí es donde Rancière ve la conexión entre el común y el arte, ya que el arte de las últimas décadas ha sido una de las bases de un pensar lo común. Tanto la ficción artística como la acción política socavan este real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico. Ambas forjan contra el consenso otras formas de sentido común polémico, es decir, las formas disensuales. El arte crítico⁸⁷ es aquél que desplaza las líneas de la separación en el tejido consensual de lo real como la mera línea que separa el documento de la ficción. El arte crítico da divergencia entre la proposición artística (que otorga potencialidades nuevas al paisaje de la exclusión) y las potencias propias de la subjetivación política. El arte crítico expone al arte para que confronte su potencia y su impotencia.

“El cine, la fotografía, un libro, las instalaciones y performances del cuerpo de la gauche y de los sonidos contribuyen a forjar de nuevo el marco de nuestras percepciones y dimensión mismo de nuestros afectos. De ese modo, abren posibles caminos hacia nuevas formas de subjetivación política. Pero nadie puede evitar el corte estético que separa los efectos de las instituciones y prohíbe todavía regía hacia un real que sería el otro lado de las palabras y las imágenes. No existe el otro lado. Un arte crítico es un arte que sabe qué es conjunto político que pasa por la distancia estética. Sabe que este efecto no puede ser garantizado, que conlleva siempre una parte imprescindible. Pero hay dos maneras de pensar eso que es indefendible y de hacer con ello una obra.”⁸⁸

A este movimiento Rancière lo llama revolución estética como formación de una comunidad de sentir. Es decir, el objetivo de ese nuevo camino de transformación estética tiende a desplegar el campo de lo sensible hacia lo comunitario. Una comunidad del sentir, en términos de Rancière es, sin duda alguna, aquella que hace posible concebir el arte como parte fundamental de la estructura social. Dicho de otra manera, arte y estética le dan consistencia a lo político. En la política de la estética, el sentir se erige como un bien común y la ideología no está contemplada, o más bien no es parte de su esencia. Esto mismo sucedió con las vanguardias de comienzos de siglo XX. Rancière deduce en este camino que el arte político se aleja de las formas que comercializan y administran las obras de arte. En este sentido no todo arte es político, como se afirma consecuentemente.

La propuesta de Rancière es la “fábrica de lo sensible”, es decir, constituir un mundo sensible común a través del tejido de una pluralidad de actividades humanas, pues este mundo común es una repartición de maneras de ser y de “ocupación” en el espacio de los posibles, dentro del cual ya existe una polémica en el arte. Por tanto, Rancière reivindica un mundo

⁸⁷ Crítica separación a la discriminación.

⁸⁸ RANCIÈRE, Jacques (2014): El reparto de lo sensible, estética y política, Prometeo Libros, Buenos Aires, ps. 84-85

sensible común mimético en el que el trabajador hace dos cosas al mismo tiempo y da escena pública común, lo cual debería determinar el destierro de cada uno en su lugar. Rancière habla del trabajador tal y como ya he mencionado; el trabajador como ser doble de lo sensible que sale de su espacio “doméstico” y consigue “tiempo” de “ser en el espacio de las discusiones públicas y en la identidad de ciudadano deliberante”⁸⁹.

El arte es un vehículo de construcción de comunidades disensuales con nada en común, un objetivo político de comunidades que concluye como “fábrica de lo sensible” y el arte como fin. El fin del arte como identificación con la vida comunitaria y la identificación de sus prácticas con aquellas que decoran los espacios y los tiempos de la vida común, se ve en los propios futuristas o constructivistas. Rancière llama a este movimiento, como anteriormente se ha mencionado, régimen estético de las artes, que supone la ruina del sistema de representación⁹⁰. La política de la forma resistente del régimen estético, como ya se ha explicado, identifica las formas de la experiencia estética con otras formas de vida, y otorga al arte la finalidad de construir nuevas formas de vida común, permitiendo identificar el arte como objeto de una experiencia específica.

Rancière saca de aquí la idea de crear micro-situaciones que apenas se diferencien de la vida ordinaria y que se presenten de modo más irónico y lúdico que crítico y denunciativo. La intención es crear o recrear los vínculos entre los individuos, y suscitar modos de confrontación y participación nuevos. Estas micro-situaciones reafirman una función “comunitaria” del arte, la construcción de espacios específicos, es decir, una forma inédita de reparto del mundo común.

Uno de los ejemplos que se suele relacionar con esta idea es el arte racional⁹¹, una heterogeneidad radical del choque del *aisthethon*⁹². La estética relacional reafirma que el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común. El arte relacional es la desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes. Al mismo tiempo supone la reunión hacia una misma idea y práctica del arte como forma de ocupación de un lugar para redistribuir las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos. El arte, en este caso, se convierte en un dispositivo que hace visibles a los *sin-nombre*.

El “Arte” en singular limita un espacio de presentación que identifica las cosas del arte como tales y la constitución es lo que vincula la práctica del arte a la cuestión de lo común. El arte es político si toma distancia respecto a estas funciones según el tipo de tiempo y de espacio que

⁸⁹ *Ibíd.*, ps 67-68

⁹⁰ Sistemas de la representación definida, junto con los géneros las situaciones y las formas de expresión que convenían a la indignidad o a la elevación del tema.

⁹¹ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*, Adriana Hidalgo editora, Argentina, 2013.

⁹² *Aisthethon* (griego) Sensible, percibido por los sentidos; Utilizado por Platón en contraste con el *noeton* (inteligible) para indicar el aspecto visible de la causa primitiva del mundo manifestado. {FSO 194} <http://translation.babylon-software.com/english/Aisthethon/>

instituye, es decir, toma distancia por la manera en la que esculpe esos tiempos y puebla esos espacios. En cambio, según el arte “relacional” la construcción de una situación indecisa y efímera apela a un desplazamiento de la percepción -el paso del rol del espectador al rol de actor-, es decir, a una reconfiguración de los lugares. En ambos casos lo propio del arte sigue siendo redistribuir el espacio material y simbólico. Exactamente en este punto es donde el arte alcanza a la política.

Como ya se ha explicado, la política es una configuración de espacios específicos, es la demarcación de una esfera particular de experiencia, de objetos establecidos como comunes correspondientes a una decisión común, de sujetos a los que se reconoce capaces de designar estos objetos y de argumentar al respecto. Arte y política son dos formas de reparto de lo sensible dependientes ambas de un régimen específico de identificación. La implicación del arte en la constitución de formas de la vida común crea un conflicto entre la pureza del arte y esta política. Pero este conflicto se encuentra en el propio corazón de la pureza, en la concepción de esa inmaterialidad del arte que prefigura otra configuración de lo común.

Por tanto, refutándose en Schiller, según Rancière la revolución política será reemplazada por la educación estética a través de la extrañeza de la libre apariencia y de la experiencia de imposición y pasividad que esta impone. La expresión del comportamiento de la comunidad y de la autonomía de modo de vida es libre porque expresa una comunidad libre. Una comunidad libre, es decir autónoma, ya no conocerá las esferas separadas de la vida, no conocerá la separación entre vida, arte, religión, etc. Todo será un todo, la comunidad será la suspensión de la libre apariencia. En palabras de Rancière:

“Este reparo se entiende de dos maneras: es el objeto de una experiencia específica e instituye así un espacio común específico separado. Por el otro, es promesa de comunidad porque no es arte, porque expresa justamente una manera de habitar un espacio común, un modo de vida que no conoce ninguna separación en esferas de experiencia específicas.”⁹³

Por consecuencia, la educación estética es el proceso que transforma la soledad de la libre apariencia en realidad vivida y transforma la “inactividad” estética en la “actividad” de la comunidad viva. Rancière aprecia este desplazamiento de una realidad hacia otra en la estructura misma de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller. Schiller habla sobre el combate del mundo contra la sociedad, que vincula a la enseñanza republicana contra la disolución democrática de los saberes, los comportamientos y los valores, las fronteras del arte y la vida, de los signos y las cosas. En opinión de Schiller el arte preservado es la prueba de la potencia del otro y de la catástrofe que su olvido provoca. Rancière comparte el

⁹³ RANCIÈRE, Jacques: El malestar de la estética. p.35

momento en que el arte ya no es testimonio de la contradicción de un mundo por la opresión, sino de un mundo común con pertenencia ética. Ya no es un monumento contra otro, es un espacio que vale como *mímesis* del espacio común. Mientras que ayer la cuestión era dar un nombre a aquéllos a los que la fuerza del Estado se lo había privado, a los *sin-voz*, hoy día los anónimos son simplemente “especímenes de humanidad” con los cuales el sujeto se encuentra inmerso en una gran comunidad. Anteriormente la cuestión consistía en encontrar elementos para subrayar las explotaciones del mundo del mercado y cuestionar el mundo y las instituciones del arte, pero ahora el arte se encarga de archivar y testimoniar un mundo común. Este arte se encuentra en las categorías del consenso, es decir, vuelve a dar sentido al mundo común y repara las fisuras del lazo social.

Rancière testimonia que el arte puede hacer un símbolo del trabajo de producción, y con producción quiere decir un nuevo reparto de lo sensible. El símbolo del trabajo de producción es la identidad del proceso que efectúa la acción material y la presentación de sentido de la comunidad. Basándose en las vanguardias de los años veinte, cuando quitan el arte como actividad separada de la vida (como por ejemplo la arquitectura de Le Corbusier), Rancière imparte la idea de cómo este puede crear una transformación del material sensible en experiencia sensible de la comunidad.

Esta idea también la menciona Negri, que cree que el arte actual propicia formas alternativas de comunidad en las que las identidades dejan de ser fijas y permanentes para pasar a ser inestables y temporales. Negri ve el arte como una liberación de cuerpos⁹⁴ comprimidos por el sistema de producción capitalista. El arte no es una fortaleza creada en la imaginación para evadirse de la realidad, y tampoco está orientado hacia fines terapéuticos. El arte devuelve al cuerpo su carácter ontológico y político. Es ontológico porque es un acto superior de la imaginación, y en el momento en que accede directamente al ser también se consigue de manera concentrada, fuerte y singular una idea que se construye y se muestra al despegarse de la materia. “Político, por cuanto “su mecanismo productivo es democrático, en el sentido de que produce lenguaje, palabras, colores, sonidos que se arriman en comunidades, en nuevas comunidades”⁹⁵. Negri denomina “estética” a “una poética ocupa” como la del arte de Banksy⁹⁶, que propone en lo social, en la metrópoli, lucha de clases y liberación. Negri propone una lucha de apropiación de herramientas fuerte, “de expresión de deseos cada vez más ricos y lenguajes

⁹⁴ Hay enunciados que se apoderan de los cuerpos y los decidían de su destino en la medida en que ellos no son cuerpos. Tampoco producen cuerpos colectivos, sino introducen líneas de fractura en ellos, de desincorporación. Obsesión de los gobernantes y de los teóricos del buen gobierno. La circulación de sus cuasi-cuerpos determinadas modificaciones de la percepción sensible de lo común, de la relación entre lo común de la lengua y la distribución sensible de los espacios y de las ocupaciones. Dibujan de ese modo comunidades aleatorias que contribuyan a la formación de colectivos de enunciación que ponen en cuestión la distribución de los roles, de los territorios y de los lenguajes, en suma, de esos sujetos políticos que cuestionan la parte asignada a lo sensible. RANCIÈRE, op. cit., ps. 62-63

⁹⁵ NEGRI, T (2000) Arte y multitud: ocho cartas, trad. de Raúl Sánchez, Trotta, Madrid, p. 32

⁹⁶ Banksy es el seudónimo de un prolífico artista del street art británico.

cada vez más eficaces, de goce de una comunicación cada vez más abstracta y de una poética cada vez más singular”⁹⁷.

Se podía decir que dentro del régimen artístico surgen tres tendencias artísticas emancipadoras junto a la idea de arte de Negri:

1) *El Arte de la multitud* tiene un carácter singular y una idea para nuevas comunidades. Es una práctica revolucionaria de liberación de los cuerpos. Negri se resiste a denominar estética a esta tendencia de arte, ya que la ve como una poética que atraviesa la ocupación y navega en redes, como las pinturas a lo Basquiat⁹⁸ en los transportes públicos y la poesía a lo Seattle. Tanto Negri como *el arte de la multitud* proponen tener efecto en lo social, generar la lucha de clases y la liberación. Los individuos deben luchar apropiándose de herramientas más potentes, lenguajes cada vez más eficaces, y expresiones de deseos aún más ricos, y deben gozar de una comunicación cada vez más abstracta y de una poética cada vez más singular.

2) Por otro lado existe *el arte de resistir*, una lucha de liberación de los cuerpos fuera de la institución museística. El arte de resistir consiste en imágenes revolucionadas que acontecen en todo el mundo. Este arte es una elección del poder poético de los propios acontecimientos. Aquí se encuentran el activismo y las reivindicaciones sociales en las grandes urbes, que están fuera en cualquier caso de una institución, del “cubo blanco”. No hay que olvidar que se trata de espacios de poder, y que igual que cualquier otra institución tienen dualidades tales que privado/público, individual/colectivo etc.

3) La tercera tendencia estética es la de *seres singulares plurales* mencionada por Nancy. Esta tendencia crea una relación entre el yo y el otro, el artista y el mundo. Las imágenes en movimiento de estos artistas representan una relación entre sujeto firmado y objeto filmado, son afecciones de coexistencia. En este ámbito los artistas profundizan de diversas maneras en la comprensión de la imagen en movimiento como una forma de ser-con y la usan para desmontar dicotomías entre el yo y el otro, lo público y lo privado, el arte y la evidencia, la realidad y la representación. Las lecturas que se han hecho desde el arte sobre las ontologías de lo común no sólo podían inspirar obras como Perth⁹⁹, sino también contribuir a indagar en los modos del ser del arte. Es decir, dichas lecturas pueden inspirar la respuesta a la pregunta no sólo de qué es el arte sino de cómo es. El arte es una de las cosas más profundamente comunitarias y puede tener un mundo político, pero su objeto no es directamente la política.

En este mundo habita el arte del disenso, el conflicto entre varios regímenes de sensorialidad donde el arte, en el régimen de la separación estética, llega a tocar a la política, dado que el disenso, como ya se ha mencionado en los capítulos anteriores, está en el corazón de la política. Rancière ve una tendencia con bastante éxito en la común crítica del mundo del arte y del arte

⁹⁷ MASSÓ, op., cit.

⁹⁸ Jean-Michel Basquiat (1960 - 1988) fue un artista, poeta, músico, dibujante y pintor estadounidense.

⁹⁹ Festival de arte, en el que el arte se mezcla con la ciudad y los visitantes. Uno de los festivales internacionales de arte contemporáneo más famosos y colectivo. Más información en: perthfestival.com.au

racional de los últimos años. Bourriaud¹⁰⁰, el “creador” del arte relacional, engloba estas prácticas que pretenden fomentar la recuperación y reconstrucción de los lazos sociales a través del arte. Las nuevas formas relacionales se presentan como formas micropolíticas de resistencia alternativas al discurso del poder.

El arte relacional crea situaciones de proximidad y nuevas formas de lazos sociales. Por un lado los dispositivos artísticos polémicos se convierten en una función de mediación social, en testimonios o símbolos de participación en una comunidad indistinta. Pese a estas intenciones, el arte relacional según Rancière no llega a proporcionar verdaderos vínculos alternativos que cuestionen lo que él denomina el reparto de lo sensible. Alterar las identidades de este reparto es en consecuencia una operación *estética*; se trata de reconfigurar el espacio de percepción y de acción para que los *sin-voz* puedan hacer que sus voces sean escuchadas. Esto supone la igualdad en los miembros de una colectividad por ser un *yo* cuyo juicio puede ser atribuido a cualquier otro y poder crear así una nueva forma de nosotros, una comunidad estética o disensual. Rancière otorga al arte, como portador de disenso, la misión de invitar a pensar en problemas como la crisis de subjetividad, a la que también responde.

La conclusión es que hay un gran interés en cómo la estética y el arte actual han acogido la idea de lo común. La idea de lo común ha dado lugar a unas propuestas artísticas que aspiran a alcanzar resultados políticos. En algunos casos las obras se pueden encontrar con meros testimonios visuales de prácticas de acciones políticas no necesariamente artísticas, con la consecuencia de que se reduce su potencia crítica.

¹⁰⁰ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*, Adriana Hidalgo editora, Argentina, 2013.

EMANCIPACIÓN

¡A SUBIRNOS A LAS ESTRADAS DE LOS TEATROS!

Rancière en *El espectador emancipado* hace un comienzo con la metáfora *Theatrum mundi* para dar a entender la paradoja del espectador con el teatro, y es que sin él ya no hay teatro. El espectador es un individuo que permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción, permanece inmóvil, pasivo, separado de la capacidad de conocer y de poder actuar.

Rancière propone suprimir esa ilusión y pasividad que impiden el avance del conocimiento y la acción, la acción del conocer y la que es conducida por el saber. La comunidad justa no es aquella pasiva que tolera, sino la que está incorporada en las actividades vivientes de sus cuerpos. Esto es lo que ocurre en el drama del teatro. El teatro¹⁰¹ es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que se movilizarán. Rancière propone reconstruir un teatro a partir del poder activo, un teatro sin espectador *de ser voyeurs pasivos* en el que los concurrentes aprenden en lugar de quedarse seducidos por las imágenes. En palabras de Rancière: “Debe ser despojado de este ilusorio dominio, arrastrado al círculo mágico de la acción que atraen en el que intercambio el privilegio del observador racional por aquel que consiste en estar en posesión de sus penas energías vitales.”¹⁰² Un buen teatro es aquel que utiliza su realidad separada para suprimirla. El teatro devuelve a los espectadores su conciencia de la situación real y la actividad del deseo de transformarla, como el teatro de Bertolt Brecht¹⁰³, *La ópera de tres centavos*. Rancière ve aquí una relación pedagógica: un maestro consiente en suprimir las distancias entre su saber y la ignorancia del ignorante.¹⁰⁴ La distancia es un mal que debe desaparecer, ya que es la condición de toda comunicación, es simplemente el camino que va desde aquello que él ya sabe, hasta aquello que todavía ignora.

“El maestro ignorante capaz de ayudarlo a recorrer este camino no recibe ese nombre por el hecho de no saber nada, sino porque han abdicado del “saber de la ignorancia” y ha disociado de este modo su maestría al de su saber. No les enseña a

¹⁰¹ RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*, Ellago Ensayo, Castellon, p. 12. Platón quería sustituir la comunidad democrática e ignorante del teatro puro o trapo comunidad, resumida en otro performances de los cuerpos. La ponía la comunidad coreográfica en la que nadie puede permanecer como espectador inmóvil, en la que cada uno debe moverse de acuerdo con el ritmo comunitario fijado por la proporción matemática, aunque para ello hubiese que emborrachar a los viejos reacios a entrar en la danza colectiva.

¹⁰² RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*, Ellago Ensayo, Castellon.p.12

¹⁰³ Un dramaturgo y poeta alemán, uno de los más influyentes del siglo XX, creador del teatro épico, también llamado teatro dialéctico.

¹⁰⁴ RANCIÈRE, ibid. p. 15. En la lógica pedagógica, el ignorante (...) es aquel que no sabe lo que ignorar ni como saberlo. El maestro (...) sabe cómo hacer de ello un objeto de saber. Es el saber de la ignorancia, el conocimiento de la distancia exacta que separa el saber de la ignorancia.

sus alumnos *su* saber, sino que les pide que se aventuren en la selva de cosas y de signos, que digan lo que han visto, en lo que piensan de lo que han visto, que lo verifiqué, y lo hagan verificar. Lo que tal maestro ignora es la desigualdad de las inteligencias”¹⁰⁵.

El acto esencial de un maestro de toda la vida, como Rancière lo llama de un maestro Viejo, era *explicar*, poner en cuestionamiento los elementos simples de los conocimientos y hacer coincidir su simplicidad de principio con la simplicidad del hecho que caracteriza a los espíritus jóvenes e ignorantes. El contexto de desigualdad aguda está acompañado de la creciente desigualdad junto a la ineficacia de las políticas educativas estándares y globalizadas. Estas, a su vez, importan un pensamiento limitado que instala discursivamente la educación en manos del público como fundamento único del progreso económico, y atribuye al conocimiento el fin de conseguir la felicidad, la riqueza y el progreso humano. Todo esto es una alfombra que tapa las razones y condiciones propiamente económicas que generan la desigualdad en los sistemas neoliberales actuales. “El discurso de “las ciencias de la educación se ha consolidado (...) como una “actividad” dependiente de otras ciencias, que opera ideológicamente como una forma política para mantener o transformar la apropiación del poder implicado en los discursos existentes.”¹⁰⁶ Es decir, la educación ha adquirido un camino propio, pero un camino de la mano de la forma política del momento. La capacidad individual define los rangos sociales, pero la instrucción es la encargada de desarrollarla. Según Rancière, la pedagogía se constituyó como “arte de la distancia”, es decir; un saber basado en la ficción de la desigualdad de las inteligencias, midiendo el grado de la ignorancia que se encuentra entre aprender y comprender. Este se especializará en impedir la igualdad o la reducción de la distancia, ya que salir de este sistema explicador y asumir las distancias en la experiencia del aprendizaje supondría una igualdad. Para conseguir que otros se aventuren a este camino, el maestro Viejo debe saber reconocer tanto la distancia entre el material enseñado y el sujeto que será instruido, como la distancia entre *aprender* y *comprender*. El maestro será el que pone y suprime, despliega y la reabsorbe tal distancia en el seno de su palabra. A partir de entonces al “aprendiz” le será ajena su realización autónoma de aprendizaje, no podrá aprender a través de su experiencia como un niño, ni por su propia inteligencia. La sociedad le dice al “aprendiz” que a partir de ahora sólo comprenderá las cosas acompañado de otra inteligencia superior y con ayuda de un “maestro”.

La ficción que estructura la percepción de este mundo es la *incapacidad*. El maestro es quien lanza el velo de la ignorancia, el que dice todas las cosas que debemos aprender, y que luego se encargara de desvelarnos. Antes de que apareciese el maestro, el niño tanteaba a ciegas, iba adivinando las cosas, pero “realmente” empezará a aprender cuando el maestro le acompañe.

¹⁰⁵ RANCIÈRE , *ibid.* , p. 17

¹⁰⁶ (Foucault, en Bedoya, 2006).

En consecuencia, se han ido abriendo espacios de reflexión sobre la creación de nuevas formas de pensar e imaginar el bienestar desde principios humanos y justos.

Una de las intenciones de esta tesis, basándose en algunas teorías expuestas por Rancière, es encontrar nuevos modos de “enseñar”, más rigurosos en su principio, y más atractivos en su forma, porque comprender frena y destruye la confianza de la razón, creando una separación entre el niño que busca a ciegas y el joven educado, entre el sentido común y la ciencia. Este comprender crea un proceso de atontamiento en su jerarquía del mundo de las ideas. La actitud que propone Rancière viene inspirado por el método de la *igualdad* y de la *voluntad* creado por Jacotot¹⁰⁷. El sujeto puede aprender solo y sin maestro cuando quisiera, a causa de la tensión de su deseo o la dificultad de la situación. Se necesita crear una relación de una voluntad a otra, es decir, una relación completamente libre de inteligencia, tanto del maestro, como del alumno, como la de la materia de interés, ya que la materia se crea como una cosa común, el vínculo intelectual igualitario entre el maestro y el alumno. Como dice Rancière: “Se llamará *emancipación* a la diferencia conocida y mantenida de las dos relaciones, al acto de una inteligencia que solo obedece a sí misma, aunque la voluntad obedezca a otra voluntad.”¹⁰⁸ La vía rápida no es la de una pedagogía mejor sino la libertad, y hay cuatro formas de enseñar con una combinación diferente: por un maestro emancipador o por un maestro atontador; por un maestro sabio o por un maestro ignorante.

Rancière a través de la experiencia de Jacotot transmite el *enseñar lo que se ignora* si se emancipa al alumno, es decir, si se le obliga a usar su propia inteligencia. Para emancipar a un ignorante sólo se necesita estar uno mismo emancipado, es decir, ser consciente del verdadero poder del espíritu humano. Quien enseña sin emancipar atonta, pero quien emancipa no ha de preocuparse de lo que el emancipado debe aprender. El ignorante aprenderá sólo lo que el maestro ignora si el maestro cree que puede y si le obliga a actualizar su capacidad: “Aprende el hecho, imítalo, concóctete a ti mismo, este es el camino de la naturaleza.”¹⁰⁹ Estas son las palabras de ánimo del filósofo, porque es necesario atreverse a reconocer y proseguir la verificación *abierta* del espíritu humano, sino el método de la impotencia, el Viejo, durará tanto como el orden de las cosas.

El ignorante aprenderá lo que quiera, quizá nada. En cambio, sabrá que puede aprender porque la misma inteligencia actúa en todas las producciones del arte humano, que un hombre siempre puede comprender la palabra de otro hombre. A este proceso Jacotot lo llamaba “enseñanza universal: aprender algo y relacionar con ella todo el resto según este principio: todos los hombres tienen una misma inteligencia. Todo está en todo dice el loco.”¹¹⁰ Es decir,

¹⁰⁷ JACOTOT es un pedagogo francés de 1840, creo un método de enseñanza, llamado “método Jacotot”

¹⁰⁸ RANCIÈRE, Jacques (2013): el maestro ignorante. Laertes, Barcelona.p.11

¹⁰⁹ RANCIÈRE Ibid., p.4

¹¹⁰ RANCIÈRE Ibid., p 15

todas las cosas están relacionadas entre sí y el ignorante puede aprender a través de las relaciones ya que todo tiene la misma importancia. El problema de la educación es que los explicadores, a través de la conciencia de su superioridad, atan el ser en el país del atontamiento. Pena que no se den cuenta de que sólo existe un poder, el de ver y el de decir, el de prestar atención a lo que se ve y a lo que se dice.

Rancière advierte de que no se va a adquirir la ciencia, ni que se conocerá la verdad, ni que se convertirá el sujeto en un genio, pero sí que gracias a la emancipación el sujeto sabrá que puede, en el orden intelectual, todo lo que puede un hombre. Porque en todo ser humano se puede manifestar un cierto potencial de inteligencia. La única distancia que existe de las manifestaciones de la inteligencia es según la voluntad que se tiene para descubrir y combinar relaciones nuevas. Las jerarquías en la *capacidad intelectual* no existen. La *emancipación* hace ser consciente de esta igualdad de *naturaleza* y abre la posibilidad de todo tipo de aventuras en el país del conocimiento. Ya no se trata de aprender las cosas más o menos bien y rápido, sino de atreverse a aventurarse a hacer preguntas, tanto el alumno como el maestro. Ese es el secreto de los *buenos* maestros: a través de sus preguntas guían discretamente la inteligencia del alumno. “El ignorante puede preguntarlo todo, y serán solo sus preguntas, para el viajero al país de los signos las verdaderas preguntas que le obligarán al ejercicio autónomo de su inteligencia.”¹¹¹

El trabajo del maestro ignorante es la experiencia clave de liberación de los verdaderos poderes de la razón, donde la ciencia ya no le puede prestar más ayuda. Al no haber jerarquía en la ignorancia, lo que un ignorante puede una vez, todos los ignorantes lo pueden siempre. El poder de la igualdad es, al mismo tiempo, el de la comunidad porque existe inteligencia allí donde cada uno actúa. El maestro cuenta lo que hace y da los medios para comprobar la realidad de su acción y el de la dualidad, porque colocar una cosa común entre las dos inteligencias, es la prueba de esa igualdad. Una cosa material es, en primer lugar, el único puente de comunicación entre dos individuos, lo cual es un paso, pero también una distancia mantenida. Por tanto, conducir lo examinado a una cosa que el ignorante pueda comprobar con sus sentidos es un arte del examinador. Un buen maestro es el que mantiene al que busca en *su* rumbo particular, en el que cada uno está solo en su búsqueda y en el que no deja de buscar teniendo en cuenta las competencias intelectuales del ignorante. El ignorante en todos los casos debe observar, comparar, combinar, hacer y atender a cómo se ha hecho. El ignorante debe conquistar territorios nuevos, solo en cuestión de comprender y hablar un lenguaje. Como dice Rancière: “La emancipación es la conciencia de esta igualdad, de esta reciprocidad que, ella sola, permite

¹¹¹ RANCIÈRE Ibid., p 20

a la inteligencia actualizarse en virtud de la comprobación. Lo que atonta al pueblo no es la falta de la instrucción sino la creencia en la inferioridad de su inteligencia.”¹¹²

El idiotismo no es una facultad, es la ausencia, o el descanso de esta facultad de la voluntad. Por voluntad entendemos esta vuelta sobre sí del ser racional que se conoce actuando. Este foco de racionalidad, esta conciencia y este aprecio de sí como ser razonable en acto es lo que nutre el movimiento de la inteligencia. El ser racional conoce su potencia y no se engaña sobre ella. Este principio de *veracidad* está en el centro de la experiencia emancipadora. La emancipación no es la llave de ninguna ciencia, sino la relación privilegiada de cada uno con la verdad, aquello que lo hace aventurarse hacia ella, lo que lo lanza como buscador. Este principio es el fundamento moral del poder de conocer. El pensamiento debe decirse, manifestarse, comunicarse a otros seres pensantes a través de lenguajes con significaciones arbitrarias. Esto no es un obstáculo a la comunicación, eso solamente lo ven los perezosos, asustados ante la idea de la arbitrariedad. La inteligencia humana emplea todo su arte en hacerse comprender y en comprender lo que la inteligencia vecina significa. “El pensamiento no se dice *en verdad*, se expresa *en veracidad*”¹¹³. Rancière quiere decir con esto que todo pensamiento debe ser expresado con diversos lenguajes, tanto en habla, como corporal, como artísticamente etc. ya que es la forma en que mejor va a llegar a los demás.

El individuo tiene que tener tanto voluntad para comunicar, como voluntad de *adivinar* lo que el otro ha pensado. También hay que tener en cuenta el *improvisar* uno de los ejercicios de la virtud primera de nuestra inteligencia: la virtud *poética*. La imposibilidad de *decir* la verdad, a pesar de *sentirla*, hace que hablar como poetas, contar las aventuras del espíritu y comprobar que son entendidas por otros aventureros, comunicar los sentimientos y verlos compartidos por otros seres que también sienten. Los sujetos, mediante la improvisación, se conocen y se confirman en su naturaleza de ser razonable, es decir, de animal que crea palabras, figuras, comparaciones, para contar sus pensamientos a los demás sujetos. Como dice Rancière “saber no es nada, hacer es todo”. Una de las formas de facilitar la comunicación es *poetizando*, es decir creyendo en la transmisión del mensaje comunicador y en la emoción susceptible de ser compartida. Por esta razón la práctica de la palabra y la concepción de toda obra como discurso son, en la lógica de la enseñanza universal, un preliminar a todo aprendizaje. Es necesario que el artista *hable* de sus obras para emanciparse; es necesario que el alumno hable del arte que quiere aprender. Para conocer el arte humano hay que hablar de las obras del hombre. “Todo *querer hacer* es un *querer decir* y que este *querer decir* se dirige a todo ser razonable. En definitiva, se verifica que ese *ut poesis pintura*”¹¹⁴ Es decir, que todo se quiere hacer lleva detrás un mensaje que se quiere decir. Un artista al querer decir algo de su obra puede emancipar al que no sabe

¹¹² RANCIÈRE Ibid., p 25

¹¹³ RANCIÈRE , Ibid., p 37

¹¹⁴ RANCIÈRE Ibid., p. 53

pintar. En este caso la obra es la materia en común de ambos, el “libro de aprendizaje”. Al conocer lo que le ha conmovido puede ejercitarlo en conmover a los demás, en utilizarlo como medio de comunicación. Es un lenguaje que se debe de aprender.

Todo el esfuerzo y trabajo del poeta consiste en provocar esa aura alrededor de cada discurso y de cada expresión. Por eso el maestro tiene que analizar, diseccionar y traducir las expresiones de los otros y borrar y corregir sin cesar las de sí mismo, esforzarse en decirlo todo, sabiendo que no puede decirlo todo.

El artista emancipado emplea todo su poder, todo su arte, en mostrarnos su poema como la ausencia de otro que nos enseña esa igualdad, para que los demás conquistemos ese poder a través de nuestro propio trabajo. El artista nos da una lección totalmente puesta al del viejo maestro: cada uno de nosotros es artista en la medida en que efectúa un doble planteamiento; no se limita a ser hombre de oficio, sino que quiere hacer de todo trabajo un medio de expresión; no se limita a experimentar, sino que busca compartir.¹¹⁵

El artista tiene necesidad de la igualdad, así como el explicador tiene necesidad de la desigualdad. De este modo diseña el modelo de una sociedad razonable donde se exterioriza la razón, donde la voluntad razonable es atravesada por la materia, los signos del lenguaje, donde se dice, se hace y se experimenta a los otros y a aquello en lo que se es semejante a ellos. Rancière invita a soñar una sociedad de artistas como una sociedad de emancipados que rechazan la división entre los que saben y los que no saben, entre los que poseen y los que no poseen la inteligencia. En dicha sociedad sólo habría espíritus activos: hombres que hacen, que hablan de lo que hacen, transformando así todas sus obras en modos significativos tanto para ellos como para todos. La superioridad sólo es un manejo de palabras, como la inferioridad de alguien que se debe a las circunstancias.

En resumen, estos hombres sabrían que la perfección puesta por este o aquel en su propio arte, solo es la aplicación particular del poder común de todo ser razonable, el que cada uno experimenta cuando se retira al interior de la conciencia donde la mentira no tiene ningún sentido. Sabrían que la dignidad del hombre es independiente de su posición. El hombre no nació para tal posición particular sino para ser feliz en sí mismo independientemente de la suerte.¹¹⁶

Rancière en este texto trasmite que la inteligencia no depende de donde vengas, ni de tu “clase”, si no de ti mismo, de tu propia voluntad y confianza hacia ti. Tanto la *igualdad* e *inteligencia* como la *razón* y *voluntad* son sinónimo que fundan la capacidad intelectual de cada

¹¹⁵ RANCIÈRE Ibid., p. 57

¹¹⁶ RANCIÈRE Ibid., ps. 57-41

hombre, la cual hace posible generar una sociedad. La igualdad de las inteligencias es el vínculo común del género humano.

Rancière refutándose en Jacotot, piensa que no puede haber un partido de emancipados, asamblea o sociedad emancipada, pero todo hombre puede siempre, en cualquier momento, emanciparse y emancipar a otro, anunciarlo y aumentar el número. Pero, remarca Rancière, una sociedad, un pueblo, un Estado, serán siempre desrazonables. La cuestión no es crear sabios, sino de levantar el ánimo de aquellos que se creen inferiores, dejar de pensar y decir “*Esto era mejor antes*” sino de actuar contra ello. Este método es un método *activo* proporciona el hábito de razonar por sí mismo y de afrontar por si solo las dificultades. Este método da seguridad en la palabra y sentido de las responsabilidades a quien tiene aprecio por la igualdad. El método activo remarca que la igualdad tiene valor para los individuos que son seres reales, no para la sociedad ficción. “La igualdad no era un fin a alcanzar sino un punto de partida, una *suposición* que hay que mantener en toda circunstancia”¹¹⁷ El punto de partida de la emancipación y del método activo es la igualdad entre individuos. La concepción de igualdad no hay que perderla nunca.

Rancière, por tanto, ve a los artistas como los maestros de la emancipación y el método activo, los cuales van atados el uno al otro. Rancière ve a los artistas como maestro puesto que saben que todos somos artistas y que deben destruir el muro que separa la actividad de la pasividad, es decir, romper el reparto de lo sensible¹¹⁸. La emancipación comienza cuando se cuestiona dicha estructura de la dominación y de la sujeción; componen su propio poema con los elementos del poema que tiene delante; convertir a los espectadores en intérpretes activos del espectáculo que se les propone. Según los artistas la lógica de la emancipación es la apropiación de una relación consigo misma perdida en su proceso de separación. El tercer término en las obras de los artistas es la ilusión fatal de la autonomía, atrapada en la lógica del desposeimiento y de su disimulo. En la obra se mezcla la vida con la performance con nuevas aventuras intelectuales, nueva forma de asignación de los cuerpos a su lugar correcto. Los artistas alteran la frontera entre los que actúan y los que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo. Esta unidad de lo general y lo particular, de la libertad y la necesidad, de lo espiritual y natural, Schiller la ve como el principio de la esencia del arte, y quiso llevarla con mucho esfuerzo a la vida real mediante el arte y la formación estética. “La humanidad-dice Schiller- perdió su dignidad; pero el arte puede salvarla y la conservarla en venerables piedras; la verdad continúa viviendo en la ilusión, y por la copia se reconstruirá el modelo.”¹¹⁹

¹¹⁷ RANCIÈRE Ibid., p 75

¹¹⁸ Una distribución a priori de las posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a dichas posiciones

¹¹⁹ SCHILLER, Johann Christoph Friedrich, (1990): Escritos sobre estética. Tecnos, Madrid, p.126

Esta alteración, según Rancière, corresponde ciertamente al arte contemporáneo. Como se sabe el arte contemporáneo está en general centrado en el legado duchampiano, y radicalmente escindido de la larga duración de la modernidad. El arte contemporáneo consta de una arquitecturalización como consecuencia de la ilimitada multiplicidad de las formas de materialización de las obras. A causa de esta consecuencia se produce una espacialidad que va más allá del objeto, es decir, un espacio social definido por las relaciones entre las prácticas, los materiales y la forma; un espacio “ideal”.

En el arte contemporáneo se encuentra la discreción sobre la desmaterialización: “una indicación de que los elementos no constituyen, por sí solos, la obra de arte. Se trata de un primer intento de entender las consecuencias de la multiplicidad abierta de materialización desde cualquier obra de arte: la no-identidad de la obra de arte con cualquier de sus instancias materiales particulares.”¹²⁰ Cada obra tiene su propia espacialidad, singular en cuanto a sus instancias de relaciones temporales, pero social y conceptual en cuanto a sus elementos y estructura de relaciones. Por tanto una obra de arte puede estar en cualquier sitio. El problema filosófico que plantea esta espacialidad artística tan conceptualmente articulada tiene que ver con radical individualismo. Por tanto aquí se plantea la relación entre el concepto del arte contemporáneo y su dimensión estética.

El arte contemporáneo es por tanto donde todas las competencias artísticas tienden a salir de su propio ámbito y a intercambiar sus lugares y sus poderes. Hay tres maneras de comprender y de practicar esta mezcla de géneros:

- 1.- Una es reactualizando la forma de la obra de arte total, la cual creían que era la apoteosis del arte convertido en vida como híper-activismo consumista, cuando no ambas cosas a la vez.
- 2.-Luego está la idea de una hibridación de los medios del arte, vista en la realidad posmoderna del intercambio de los roles y la cinta de identidades. Estas dos conducen, a menudo, a otras formas de embrutecimiento utilizando la alteración de las fronteras y la confusión de los roles para acrecentar el efecto de la performance sin cuestionar sus principios.
- 3.- Y la tercera manera propone una nueva escena de la igualdad que trata de ligar lo que se sabe con lo que se ignora, elaborando su traducción y de ella su propia historia.

Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores,¹²¹ por lo tanto saber que las palabras son solamente palabras y los espectáculos solamente espectáculos puede

¹²⁰ ¹²⁰ OSBORNE, Peter. El arte más allá de la estética, Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo, CENDEAC, Murcia, 2010. p. 201

¹²¹ RANCIÈRE, Jacques (2013): el maestro ignorante. Laertes, Barcelona, p. 26

ayudar a comprender mejor lo que mueve las palabras y las imágenes¹²². Las historias de las performances pueden cambiar algo en el mundo en que vivimos.

6.1. Las desventuras del pensamiento crítico

Rancière para verificar la idea del arte emancipador elabora más teorías junto a obras de arte en *El espectador emancipado*. Este libro expone unos ejemplos artísticos que denuncian la dominación vinculada a la felicidad doméstica, como la obra *Balloms*¹²³, una técnica artística que intenta desvelar lo que los espectadores no suelen ver en la realidad... Esta denuncia corre el riesgo de transformar la ignorancia de la realidad, o la negación de la miseria en ignorancia del hecho de que realidad y miseria han desaparecido. Al mismo tiempo, la crítica corre también el riesgo de transformar el deseo de ignorar, lo que culpabiliza en deseo de ignorar que no hay nada de lo que haya que sentirse culpable. En este caso el dispositivo crítico mostraría simplemente su propia caducidad. Rancière refutándose en el libro *Espumas* del filósofo Peter Sloterdijk, comenta que el individuo ha asumido tanto la realidad que la miseria se ha convertido en una jerga más, y por tanto, acepta sin culpabilidad. Como aquí bien se dice:

Somos víctimas de una estructura global de ilusión, víctimas de nuestra ignorancia y de nuestra resistencia frente a un proceso global irresistible de desarrollo de las fuerzas productivas: el proceso de desmaterialización de la riqueza cuya consecuencia la pérdida de las creencias y de los ideales antiguos.¹²⁴

La posición de la tesis crítica artística, la crítica social según Bourdieu, se apoya en la emancipación social que es al mismo tiempo una emancipación estética y una ruptura con el reparto de lo sensible. Pero la interpretación crítica del sistema se ha convertido en un elemento más del sistema mismo. Rancière frente a esta situación propone la emancipación como salida de un estado de minoridad¹²⁵, tras la sujeción a la ley del capital en el estado de una sociedad. La emancipación solo puede parecer como la apropiación global de un bien perdido por la comunidad, como una apropiación del conocimiento del proceso global de tal separación. La emancipación es un desgarrar de las ilusiones producidas por el proceso de separación y por la ignorancia de ese proceso. Una emancipación no puede sobrevivir más que al final del proceso global que haya separado a la sociedad de su verdad. Por ello es necesario descifrar las imágenes engañosas y desenmascarar las formas ilusorias del enriquecimiento, sacar un poco más a los individuos de la trampa de la ilusión, de la sujeción y de la miseria. “En el mundo

¹²² Ver BENJAMIN, Walter, La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica

¹²³ *Balloons* una obra de Martha Rosler

¹²⁴ RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*, ps. 36-37

¹²⁵ Minoridad de tejido armonioso de la comunidad con el que soñaban. Comunidad platónica el reparto de lo sensible.

realmente invertido, lo verdadero es un momento de lo falso.”¹²⁶ Es decir, en un mundo de ficción lo verdadero tiene cabida en el momento de reconfigurar la cosas. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades.

6.2. Las paradojas del arte político

Rancière demuestra la vocación del arte de responder a las formas de dominación económica, estatal e ideológica, pero también demuestra que esta vocación reafirmada adopta formas divergentes, incluso contradictorias. Se supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, el individuo es movido a la indignación al observar cosas indignantes, etc. Se considera evidente el paso de la causa al efecto, de la intención al resultado y el artista, debe ser incompetente o que el destinatario es incorregible. Esta concepción junto a los modelos de la imagen, cuadro, instalación, video etc. vienen de la Europa del siglo XVIII. ¿Pero esto tiene realmente alguna eficacia en el espectador o son simplemente más imágenes para percibir?

El problema reside más bien en el planteamiento mismo, en la producción de las imágenes, gestos o palabras y la percepción de una situación que involucra a los pensamientos, sentimientos y acciones de los espectadores. El arte sin representación, el arte que no separa la escena de la performance artística y de la vida colectiva, sustituye la dudosa pretensión de la representación que consiste en corregir las costumbres y los pensamientos por un modelo archi-ético¹²⁷.

El consenso, según Rancière, significa el acuerdo entre sentido y sentido, es decir, entre un modo de presentación sensible y un régimen de interpretación de sus datos. La globalización económica impone las imágenes de modo homogéneo, donde hay que adaptarse a la situación, donde la dominación es asimilada a una fatalidad de la civilización democrática o del individualismo en masas. Rancière llama consenso a una cierta organización de las formas del afecto, de la visión, de la percepción y de la temporalidad que producen efectos de distancia en relación al espectáculo del mundo y a su situación, y a su vez constituyen una cierta adecuación de la visión. Como dice Rancière: “Con él se pretenden, hoy como ayer, denunciar el reino de

¹²⁶ RANCIÈRE, ibid, p. 48. Guy Dbord, *La société du spectacle*, op. cit., p. 45-46

¹²⁷ Archi-ético en el sentido de que los pensamientos ya no son objeto de secciones llevadas por imágenes o cuerpos representados, sino que son encarnadas directamente en un comportamiento, hemos de ser de la comunidad-el teatro debe invertir su lógica transformando al espectador en actor, el modelo de la performance artística que saca el arte del museo para hacerte de un gesto en la calle o que anula en el interior mismo del museo, la separación entre el arte y la vida.

la mercancía, de sus iconos ideales y de sus sórdidos desechos mediante estrategias muy probadas (...). Juega con la indecivilidad de las relaciones entre los dos efectos.”¹²⁸

La emancipación artística facilitaría generar formas y centros de percepción, producir reconstrucciones temporales de sucesos y de situaciones, participando en una «constitución de un tejido perceptivo». Con la liberación sería más posible construir mundos sensibles alternativos, mundos sensibles compartidos, en oposición al mundo construido por las tendencias dominantes.

Rancière aconseja cambiar la contemplación que hay de la belleza, ya que esconde los fundamentos sociales de la producción artística y de su recepción, y así se encontraría la conciencia crítica de la realidad y de los medios de actuar en ella. Este disenso del arte entra en terreno de la política a causa de la experiencia común de disenso opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas con fines sociales. El disenso del arte es la disociación de un cierto cuerpo de experiencia. La idea es crear cuerpos consagrados a otra cosa que no sea la dominación, adquirir conocimientos de la situación, y pasiones que sean inapropiadas para esa situación. Lo que produce esas pasiones son las formas de mirar que corresponde a las formas nuevas de exposición de las obras, es decir, a las formas de su existencia separadas. Aquí es donde aparece el trabajo de la ficción, el trabajo de operar disensos que cambia la percepción de los acontecimientos sensibles, la manera de relacionarnos entre sujetos. El trabajo de operar disensos crea una nueva distribución de las formas de vida que rompe toda jerarquía.

Rancière propone suprimir la mediación entre un arte productor de dispositivos visuales y una transformación de las relaciones sociales. El arte empieza a crear formas de relaciones en vez de formas plásticas, la obra se presenta como la realización anticipada de su defecto. Esta tendencia remite a una forma de activismo artístico a la vieja lógica representativa, dando importancia al lugar ocupado con efecto de subversión social. Las salas de los museos están repletas de reproducciones de objetos, e imágenes del mundo cotidiano, o cuentan cuentos monumentalizando sus propias performances, y el arte activista imita y anticipa su propio efecto a riesgo de convertirse en la parodia de la eficacia que reivindica. Los artistas se arriesgan cuando se imponen la tarea específica y se infiltran en las redes de la dominación. Esta nueva era del capitalismo hace que el arte se fusione en diversos campos. El arte al borrar la divergencia entre política de la estética y estética de la política, borra también la singularidad de las operaciones por las cuales la política crea un escenario de subjetivación propia y sobrestima paradójicamente la visión tradicional del artista, identificando nuevamente la efectividad del arte con la ejecución de las intenciones de los artistas.

¹²⁸ RANCIÈRE, Jacques (2010): El espectador emancipado, ps. 71-72

Que el arte juegue en su propio mundo es inapropiado ya que es el mismo de las instituciones y demás, por tanto se convierte en objeto de ficción. La realidad es fracturada y multiplicada de un modo polémico tanto por la acción política como por la ficción artística. Otras formas de sentido común polémico forjan contra el consenso. Estas formas son nombradas como formas disensuales. Es crítico¹²⁹ el arte que desplaza las líneas de la separación, introducirla en el tejido consensual de lo real como la mera línea que separa el documento de la ficción. El arte crítico, según Ranciere, diferencia la proposición artística con potencialidades nuevas al paisaje de la exclusión con las potencias propias de la subjetivación política y expone al arte para que confronte su potencia y su impotencia.

Todas las técnicas artísticas de hoy en día, como ya se ha comentado, crean el nuevo marco de nuestras percepciones y la dimensión misma de nuestros afectos. Así, dichas técnicas pueden abrir posibles caminos hacia nuevas formas de subjetivación política, pero hay que tener cuidado con el corte estético, porque no existe el otro lado. Un arte crítico sabe que al ser un conjunto político debe pasar por la distancia estética, pese a que no sea garantizado.

6.3. La imagen intolerable

El desplazamiento de lo intolerable en la imagen se encuentra en el corazón de las tensiones que afectan al arte político. La reacción ordinaria frente a semejantes imágenes no es no saber qué hacer, sino mirarlas o quejarse de las crueldades de los humanos.

La imagen, la acción y la palabra; esta singularidad aparece claramente en los extractos de westerns o de películas de guerra hollywoodenses insertos en la sociedad del espectáculo. De esta manera se precisan imágenes de acción, imágenes de la verdadera realidad, imágenes inmediatamente imperceptibles en su realidad verdadera para mostrarnos que el simple hecho de ser espectador, el simple hecho de mirar imágenes es algo malo. Rancière denuncia la inversión de la vida que consiste en ser un consumidor pasivo de mercancías que son imágenes y de imágenes que son mercancías. La única respuesta a ese mar es la actividad, pero declara que el individuo no actuará jamás y permanecerá eternamente como espectador de una vida que ha tenido lugar en la imagen.

El acercamiento es lo que saca claramente a la luz la crítica de la imagen en nombre de lo impresentable. La fuerza del silencio que traduce lo irrepresentable del acontecimiento solo existe por su representación. La representación no es el acto de producir una forma visible, es el acto de dar un equivalente, es decir, una palabra puede significar tanto como una fotografía. La identificación en el uso de las imágenes tiene que ser cuestionada con la idolatría, la ignorancia o la pasividad. La intención de la identificación de las imágenes es lanzar una mirada nueva a lo

¹²⁹ Crítica separación a la discriminación.

que las imágenes son, a lo que hacen y los efectos que produce. Se trata de construir una imagen, es decir, una verdadera conexión de lo verbal y lo visual. El poder de esa imagen es entonces el de perturbar el régimen ordinario en esa conexión tal y como lo pone en marcha el sistema oficial de información¹³⁰.

El problema es saber en el seno de qué dispositivo sensible es preciso hacerlo. Su tensión apunta hacia otras políticas de lo sensible, una política fundada en la variación de la distancia, la resistencia de lo visible y la invisibilidad en efecto. Un ejemplo podría ser el arte anti-representativo, que no es un arte que ya no representa, sino que ya no está limitado ni en la elección de los representables, ni en la de los medios de representación. El arte anti-representativo puede transformar la representación adjunta a la ruina del orden representativo en su contrario: una imposibilidad de la representación. Esto vendría a ser una construcción de la modernidad artística, alojando la prohibición en lo imposible, haciendo al arte moderno constitutivamente destinado al testimonio de lo impresentable.

El modernismo en el arte implica una negación deformativa del propio campo artístico: lo nuevo en el arte. Así pues, el modernismo artístico dibuja el término modernidad, se diferencia de la temporalidad de la vanguardia, la cual se orienta más estrictamente hacia el futuro. La modernidad es un periodo que se opone a la tradición. En cuanto cualidad temporal de la experiencia, la modernidad es una categoría inherentemente estética. La estética funciona como un símbolo de lo moderno en cuanto negación. Entre el arte y la estética existe multiplicidad de modernismos. Estos modernismos se diferencian por los aspectos del campo artístico tomados como objeto de sus prácticas de negación de cada arte en cuestión.

Para Baudelaire la *modernite*, es ser moderno (de ser nuevo) y la transitoriedad esencial en cuanto experiencia vital del tiempo. La *modernite* se identifica como forma cultural paradigmática del capitalismo, ya que implica una aceleración en el ritmo del cambio social y porque al condensar toda la lógica cultural metropolitana de la moda hace crecer la importancia del capitalismo. La modernidad aquí es estética en un triple sentido, mientras que el arte es moderno de dos formas diferentes.

1. La modernidad como sentimiento del tiempo. En este caso la modernidad es estética en el sentido técnico que le da Kant en *La crítica de la razón pura*, es decir, la doctrina de la sensibilidad, dado que la modernidad es una cualidad temporal. La modernidad es un *a priori* histórico.

¹³⁰ RANCIÈRE , *ibid* , p. 104. El sistema de información es un sentido común de ese tipo, un dispositivo espacio temporal en el final del cual se congregan palabras y formas visibles como datos comunes, como maneras comunes de percibir, de ser afectado y de dar sentido. El problema no es oponer la realidad a sus apariencias. El problema es que construye otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otras exposiciones espacio temporales, otras comunidades y palabras y cosas, de formas y de significación.

2. La modernidad, es el tiempo *bello*. Aquí se ve como aspecto de la belleza de la vida moderna, “la modernidad” es supuestamente en término “alemán” de lo relativo a la crítica del gusto.
3. La modernidad de Baudelaire. Para Baudelaire, la modernidad en el arte es una purificación del sentimiento bello de transitoriedad, de forma paradójica, efectúa su eternalización.

El modernismo de una obra individual depende de su capacidad para reclamar y obtener el nombre de arte de alguna manera nueva.

Lo moderno es fundamentalmente, un esquema en el sentido kantiano: una regla de síntesis pura o una determinación trascendental del tiempo que sirve como mediadora entre lo puramente dado de las apariencias y las formas categoriales o inteligibles. Lo moderno solo constituye un modo de periodización histórica de forma secundaria o derivativa. La forma fundamental de la conciencia temporal en la sociedad capitalista.¹³¹

Es decir, el arte es moderno al reclamar el presente a través de su negación de formas pasadas, en nombre de un futuro particular y cualitativamente diferente. El arte es la sede social privilegiada de la experiencia de la fracción como forma histórica en y para sí misma. El arte moderno también posee condiciones de existencia espacial, específicamente geopolítica. Actualmente se están transformando mediante la globalización del capitalismo. Este cambio altera la distribución y la dinámica de su forma temporal.

Este proceso se podría resumir como sigue:

1. Se vive en una modernidad global emergente. Es decir, la globalización de ciertos procesos socioeconómicos es constitutiva de la modernidad como forma de experiencia histórica que significa. Esto significa que la modernidad está en todas partes y se ha convertido en una sola. La modernidad forma parte de un espacio donde todos los lugares forman parte pero de forma desigual. Esta diferenciación se distribuyó por el espacio social global de maneras nuevas, más complejas y a menudo rápidamente cambiantes.
2. Al mismo tiempo, existen muchas modernidades; pero la lógica de la multiplicidad de ellas tiene una forma conceptual diferente a las previas. Muchas modernidades son o bien formas de experiencia socio-espaciales específicas de modernidad global o bien el resultado de procesos sociales y prácticas de baja organización espacial. La modernidad condiciona la distribución de diferenciaciones temporales a nivel global.

¹³¹ ¹³¹ OSBORNE, Peter. El arte más allá de la estética, Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo, CENDEAC, Murcia, 2010. p. 152

3. La modernidad global tiene que ver con los efectos históricos de las relaciones entre diferentes formas de capital. Produce identidades históricamente ambiguas y experiencias contradictorias.

Esta emergente modernidad capitalista global tiene dos características especiales adicionales:

- 1) Una intensificación de superioridad de las relaciones temporales sobre las espaciales, hasta el punto de la negación inmanente del lugar como una variable social.
- 2) Una concentración del proceso de cambio en las determinaciones espaciales de los centros metropolitanos, dando lugar a las ciudades globales. Estos cambios derivados de cambios tienen consecuencias claras para el desarrollo o las determinaciones fundamentales del arte como forma cultural.

6.4. La imagen pensativa

Imagen es el término mediador crucial entre la fotografía y la pintura (los medios en cuestión) por un lado, y entre el signo y la estética (los polos semántico de la obra de arte), por el otro.¹³²

La idea de imágenes combina la comprensión estética y espacio-temporal de un objeto de la visión con el elemento de hacer bien inherente a la idea. Una imagen siempre ha sido la presentación visual de la realidad, al mismo tiempo sensual y particular, ideal y abstracta. La imagen es la ética y la simbiótica. Ambas ante una obra de arte “vacila” la teoría del arte contemporáneo en un movimiento final lógico. Esta división histórica, interna la comprensión teórica de la imagen, la división entre sentido y la sensibilidad, la significación y la *aisthesis*-. La imagen es sintomática tanto si hay un cambio de función social en las imágenes como si se desarrollan nuevas tecnologías de producción.

Rancière analiza, por tanto, la concepción de la imagen pensativa que designa un estado singular: el que esta pensativo está lleno de pensamientos, pero eso no quiere decir que lo piense. En la reflexión, el acto del pensamiento parece captado por cierta pasividad. Esta indeterminación pone en cuestión la noción común de imagen como doble de una cosa y la imagen concebida como presente de un arte. Rancière explica:

Hacían de la producción fotográfica la emanación singular e irremplazable de una cosa, a riesgo de negarle por ello el estatuto de arte. La fotografía venía entonces a encarnar una idea de la imagen como realidad única resistente al arte y el

¹³² ¹³² OSBORNE, Peter. El arte más allá de la estética, Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo, CENDEAC, Murcia, 2010. p.332

pensamiento. Y la pensatividad de la imagen se identificaba con un poder que desbaratan a los cálculos del pensamiento y del arte¹³³.

El sujeto que mira debe repudiar todo saber para dejar que se produzca el aspecto del transporte en el objeto. «Poner la imagen contra el arte no es solamente negar el carácter de la imagen como objeto de fabricación, es negar su carácter de cosa vista».¹³⁴ La lógica representativa otorgaba a la imagen el estatuto de elemento expresivo. La imagen era entonces dos cosas: la representación directa de un pensamiento y/o de un sentimiento; y la figura poética que sustituye una expresión por otra para aumentar su potencia. Al final la presentación directa y desplazamiento figural están unidos bajo un mismo régimen de semejanza.

Las obras son creadas para la mirada de cualquiera. El reencuentro “libremente” de la actividad de fabricar y la pasión sensible son como dos fragmentos de una naturaleza que ya no es reflejo de ninguna jerarquía de la inteligencia activa sobre la pasividad sensible. Esto hace surgir una igualdad inédita, una nueva promesa de igualdad. Rancière refutándose en Kant cita: “Kant llamaba ideas estéticas a las dimensiones del arte capaces de operar ese ajuste entre dos formas, que es también un salto entre dos regímenes de representación sensible”¹³⁵. Rancière intenta pensar ese arte de las ideas estéticas ampliando el concepto de figura, para hacerle significar el entrelazamiento de varios regímenes expresión y del trabajo de varias artes y varios medios.

El arte de la era estética no ha dejado de jugar con la posibilidad que cada medio podía ofrecer, de mezclar sus efectos con los de los nosotros, de adoptar su papel y de crear así figuras nuevas, despertando posibilidades sensibles que habían agotado. Las técnicas y soportes nuevos ofrecen a esas metamorfosis posibilidades inéditas. La imagen dejará tan pronto de ser pensativa.¹³⁶

Esta cita de Rancière verifica la igualdad y posibilidad de emancipación del arte, ya que no ve distinción entre materias, sino diversas variaciones para nuevas posibilidades. En esta relación hay unos modos de hacer específicos, las intervenciones políticas de los artistas, las funciones de las palabras, la repartición de lo visible y no visible y la posición y movimiento de los cuerpos. Estas modificaciones de la percepción sensible dibujan comunidades aleatorias, las cuales crean colectivos de emancipación que ponen en cuestión la propia distribución de roles, territorios y lenguajes, en suma, de esos políticos que cuestionan la parte de lo sensible. “Pero precisamente-avisa Rancière- un colectivo político no es un organismo o un cuerpo comunitario.

¹³³ RANCIÈRE , *ibid.* , p. 111

¹³⁴ RANCIÈRE , *ibid.*, ps. 111-112

¹³⁵ RANCIÈRE , *ibid.*, p. 129

¹³⁶ RANCIÈRE , *ibid.*, p. 129

Las vías de la subjetivación políticas no son las de la identificación imaginaria sino las de desincorporación literaria”¹³⁷.

Teniendo en cuenta todas estas puntuaciones la emancipación puede darse en el arte a través de activismos de reivindicaciones sociales fuera de las instituciones. Unos de los ejemplos que se acercan a esta idea de arte son los colectivos *Galeria Mariamagdalena o Basurama*. Esto sería un “arte de la comunidad”, una combinación de carácter de singularidad, un despliegue de la materia y la idea por las nuevas comunidades que originan. Esta actividad poética debe desencadenar prácticas revolucionarias de liberación de cuerpos, es decir, una auto-constitución de nuevas subjetividades, de una nueva multitud. El arte es un vehículo de construcción de comunidades disensuales en nada común, es un objetivo político de comunidades.

¹³⁷ *Ibíd.*, ps. 62-63

ARTE-POLÍTICO EMANCIPADOR EN RANCIÈRE

Paradojas del arte político en Rancière

Hoy en día los contactos humanos se encuentran en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados. Pero la actividad artística lucha por crear modestas ramificaciones, poniendo en relación niveles de la realidad distanciados unos de otros. Las utopías de la comunicación amenazan con imponerse como único trayecto posible y convierten al sujeto ideal de la sociedad de figurantes como un mero consumidor de espacio y de tiempo. El lazo social se ha convertido en un artefacto estandarizado.

A los gobernantes les favorece que las relaciones humanas sean canalizadas, controlables y reproducibles. La separación suprema, aquella que afecta a los canales relacionales, constituye el último estadio de la mutación hacia la sociedad del espectáculo tal como lo describe Guy Debord¹³⁸, quien conceptualizó la noción sociopolítica del “espectáculo”. Esta sociedad hace que las relaciones humanas se distancien en su representación espectacular. “¿Es aún posible generar relaciones con el mundo en un campo práctico—la historia del arte—tradicionalmente abocada a su representación?”¹³⁹ Se pregunta Bourriaud en *Estética relacional*.

Liotard asegura que el arte puede fomentar satisfactoriamente la distancia en torno a la norma económico-cultural. De esta manera, el arte permite inventar nuevas formas de existencia. El arte puede permitir un nuevo mundo posible en el distanciamiento que instaura cada momento. La diferencia o distanciamiento del que habla el filósofo es entre una potencia heterogénea, es decir, una fuerza que siempre es reconducida a un punto original de desacuerdo y de victimización que conserva lo sensible. El escenario de la política del arte se reduce entonces a tres representaciones: la crítica de la autoridad -mercantil, sexual o espectacular; el juego sobre la ambigüedad de la relación crítica con los iconos y los estereotipos; y el trabajo para redefinir las referencias de un mundo común y unas actitudes comunitarias. La aspiración general del trabajo de Rancière es pues, la de contribuir a fundamentar en bases más claras la cuestión de las relaciones entre arte y política.

En el centro de la cuestión, Rancière en *El malestar de la estética* demuestra la necesidad de establecer en las márgenes de lo moderno y posmoderno, homogéneas y englobantes, las nuevas formas del arte desde el último siglo. El centro de esta cuestión, modernidad y posmodernidad, se despliega sobre la manera de instaurar relaciones entre lo antiguo y lo nuevo en las artes

¹³⁸ Revolucionario, filósofo, escritor y cineasta francés, quien se consideraba ante todo como un estratega.¹ Fue él quien conceptualizó la noción sociopolítica de «espectáculo», desarrollada en su obra más conocida, *La Sociedad del espectáculo* (1967). Debord fue uno de los fundadores de la Internacional Letrista (1952-1957) y de la Internacional Situacionista² (1957-1972). Dirigió la revista en francés de la Internacional Situacionista

¹³⁹ BOURRIAUD, Nicolas (2013): *Estética relacional*. Adriana hidalgo editora, Buenos Aires.p.8

(ruptura o repetición). Pero, Rancière encuentra otro punto de ligamento: el odio a la política (la política del estado, del gobierno o capitalista). Estos términos, moderno y posmoderno no describen la realidad, más bien producen identificaciones susceptibles de hacer desaparecer el actuar de esta política. En el poder subversivo del arte se afirma, cada vez más, una vocación del arte para encontrar una respuesta a las formas del poder económico, institucional e ideológico. Pero también se ve esta manifestación bajo formas divergentes e incluso contradictorias. El arte es supuestamente político porque muestra o ridiculiza los estigmas de la dominación, o porque sale del ámbito que le es propio para transformarse en práctica social. Se supone que en este arte hay un determinado tipo de relación entre causa y efecto, entre intención y resultado.

Bajo estas doctrinas Rancière explica la modernidad democrática como desmoronada por un consumo de masas, de la descomposición de la relación social bajo la forma de lo incivilizado y de la reproducción técnica generalizada de la cultura y de las artes. La modernidad hace una distinción del gran arte de la cultura de masas que se encuentra subordinada a la forma de mercancía y pretende despertar una ciudadanía corrompida por el consumo. Los otros, en cambio, los posmodernos proclaman el “gran relato” moderno de la emancipación y reclaman la cultura de masas como única referencia concebible.

Rancière, por el contrario, piensa que el arte debe ser molesto, inquietante, debe provocar un disgusto, una incomodidad, debe introducir un jeroglífico. En la obra de Rancière, se pueden reconstruir tres posibles líneas para su abordaje.

Una en *El maestro ignorante* Rancière de la mano de Joseph Jacotot apuesta a considerar al arte como una lengua más, una lengua más a partir de la cual verifica la igualdad. Una lengua que invita a ser hablada por todos.

La segunda de las líneas que verifica la reconstrucción de esta idea es a partir de un libro titulado *El espectador emancipado*. En este texto Rancière incita a repensar la problemática del espectador como un punto estratégico del debate en torno a la relación entre arte y política, mediada por el problema de la igualdad.

“ Por una parte, –Rancière propone –afirmar que el arte debe ser más modesto, que debe dejar de pretender revelar las contradicciones ocultas del mundo y ayudar en primer lugar a vivir en él contribuyendo a reinstaurar algunas funciones básicas de la vida individual y colectiva que están amenazadas por la anestesia comercial: una mirada atenta sobre los objetos que forman parte de nuestro mundo, la memoria de una historia compartida, un sentido de las relaciones intersubjetivas, en resumen una manera de habitar el mundo juntos. Pero, por otra parte, el debilitamiento de los grandes movimientos de emancipación y la reducción de la escena política generan un vacío y la tentación por parte del arte de ocupar este vacío con sus

propios procedimientos de construcción de disenso. El arte aparece entonces como el refugio de la práctica disensual, como el lugar donde es posible reformular políticamente los conflictos confiscados por la lógica consensual.”¹⁴⁰

Esta cita de Rancière da a ver un nuevo impulso a una determinada política del arte, en la que el arte debe salir de sí mismo para intervenir en el mundo “real”. Este cortocircuito entre la performatividad de la obra y la realidad puede adquirir aún más efecto cuando se pasa a formas de arte que pretenden superar el museo y su entorno, como entre la performatividad artística y el activismo político y social. El cortocircuito también se crea al reivindicar un arte que no produce simplemente objetos, imágenes y mensajes, sino intervenciones efectivas u objetos del mundo social que generan nuevas formas del ambiente y de las relaciones sociales.

Aquí Rancière identifica dos conceptos: relación e infiltración. Por una parte, se trata de reinstaurar un determinado sentido de comunidad contra los efectos de desvinculación social producidos por el consumismo. En este marco puede entrar la estética relacional, que quiere generar nuevas formas de relación social en el mismo seno de las galerías o de los museos, o producir modificaciones del entorno urbano susceptibles de cambiar su percepción. También se “trabaja” la identificación directa de la producción de los artefactos artísticos con la elaboración de nuevas formas de relación social.

Por otra parte, está el arte crítico que sitúa la separación en el tejido consensual de lo real, pero también aquel que desdibuja las líneas de separación entre los ámbitos y las formas que configuran el campo de lo existente. El arte crítico igualmente asume los límites propios de su práctica, se niega a controlar y anticipar su efecto, y tiene en cuenta la separación estética con la que puede producir efectos. Esta es la razón, en opinión de Rancière, por la que el trabajo ficcional más rico en potencialidades políticas lo constituyen hoy día las formas de arte que responden a estas condiciones: por una parte, trabajar sobre la distribución de los lugares, sus transformaciones y reestructuraciones, sobre las fronteras materiales y simbólicas que los definen desdibujando la separación entre documental y ficción. Pero, a su vez, asumen su “insuficiencia”.

Rancière presupone pues el ajuste entre tres procesos: la producción de un extrañamiento sensible, la toma de conciencia de la razón de este extrañamiento, y la movilización que resulta de esta toma de conciencia. En opinión de algunos críticos y filósofos este proceso es sino una lógica contradictoria, pues quiere transformar en un sólo y mismo proceso el choque estético de las diferentes sensorialidades, la corrección representativa de los comportamientos y la separación estética, pero ¿Cómo pensar hoy los fines y las formas de un arte político? ¿Cómo

¹⁴⁰ RUBY, Christian. Rancière y lo político, Prometeo libros, Buenos Aires 2011, p. 31

pensar el destino de lo que ayer fue la forma privilegiada de la política del arte, es decir la forma del arte crítico?

Esta tensión que propone Rancière estuvo mucho tiempo ocultada tras el modelo del arte crítico. Dicho arte, como ya se mencionó antes, consiste en visibilizar el mecanismo de la dominación para concienciar al espectador de la transformación del mundo. El problema está en que los “explotados” no necesitan que les expliquen las leyes de la explotación, ya que el estado existente no es a causa de la incompreensión, sino la ausencia del sentimiento positivo de una capacidad de transformación. El arte crítico se ve inscrito en un círculo vicioso donde la transformación de las cosas en signos se ve aumentada por el exceso mismo de los signos interpretativos que hacen que se evapore cualquier rebeldía de las cosas. La intención del arte crítico es suscitar una determinada conciencia del mundo, pero en realidad es el funcionamiento de su dispositivo el que suponía la evidencia de determinadas formas de interpretación cuya fuerza estaba a su vez provocada por la potencia de los movimientos contestatarios del orden dominante. El problema es que sus interpretaciones y sus formas de movilización sustentan en realidad el funcionamiento de los dispositivos críticos que se supone que debe producir.

Por tanto, en *Paradojas del arte político* se crea la cuestión ¿Qué le ocurre al arte crítico cuando este horizonte disensual ha perdido su evidencia? Este problema viene a causa del contexto de la globalización económica que impone la imagen de un mundo donde el problema para cualquier colectividad nacional consiste en adaptarse a una lógica sobre la que no tiene control. La globalización económica adapta a cualquier dispositivo a su mercado laboral y sus formas de protección social, y se supone que esta necesidad debe valer para todos. Con este panorama, la evidencia de la lucha contra la dominación capitalista mundial que apoyan tantas formas de arte crítico como de contestación artística se desvanece. Las intenciones, los procedimientos y la retórica justificante del dispositivo crítico apenas han variado desde hace décadas a causa de este paisaje, porque el mecanismo gira sobre sí mismo y juega de la indecisión misma de su dispositivo.

El cine, la fotografía, la pintura, el vídeo, las instalaciones y todas las demás formas de arte actuales contribuyen a reconfigurar el marco de las percepciones y el dinamismo de los afectos del sujeto. Estas técnicas abren vías posibles hacia nuevas formas políticas de subjetivación, pero nadie puede evitar la suspensión estética que separa los efectos de las intenciones y prohíbe toda vía despejada hacia un nuevo mundo. Un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que este efecto no puede garantizarse, que conlleva siempre una parte de indeterminación.

Rancière evoca un principio al pensamiento de Walter Benjamin que concierne a la estética, el cual devuelve a la fórmula bien conocida de la estatización de la política. Para Benjamin las

obras de arte ejercen efectos educativos sobre los pueblos. Pero dicho efecto hoy en día en la edad de las masas, ha sido suspendida. Las artes son apenas adecuadas para exposiciones de tipo “caja blanca” y las masas sólo se prestan a su consumo. En adelante, las masas no sueñan más que con distraerse. En su lugar, el capitalismo desarrolla las artes para producir efectos de fascinación y la educación desarrolla un modo de recepción de las obras que es estructurado con el objetivo de distracción para los espectadores que no son más que anticipados de hacer el esfuerzo de atención. El capitalismo deja vacío sus viejos cultos alcanzados hasta entonces en el arte. Benjamin afirma que el fascismo se vale de este proceso general y de sus distintos procedimientos. Este aparato se encuentra al servicio de la producción de valores y recurre una violencia contra las masas. Sin embargo, añade Benjamin, el comunismo responde con la politización del arte y con un arte de resistencia. En suma, las relaciones de la estética y de la política no corresponden más que a un momento específico de la historia del poder.

Pese a esto, Benjamin cree que las artes mecánicas se pueden hacer cargo de la masificación, ya que concibe que las artes mecánicas otorgan visibilidad de un modo particular a las masas. Es decir, las masas se adecuan mucho mejor a este tipo de registros técnicos. En los términos del presente, puede decirse que los nuevos dispositivos y la mediación que ejercen posibilitan, para el autor, canales mucho más fluidos de conocimiento de la realidad socio-política. Para Benjamin las obras de arte son un objeto de conocimiento imprescindible para el nuevo público masificado que se convierte en sujeto de conocimiento de las mismas. Simultáneamente la obra de arte es un objeto que además proporciona nuevos conocimientos sobre la “realidad” y, además en la era de la reproductibilidad técnica, se apropian de un carácter particular inaccesible para las formas anteriores de producción y reproducción. Por ello mismo, las artes mecánicas dan la ventaja al autor de acceder de un modo distinto a las sociedades masificadas. La mediación que ejercen los dispositivos técnicos, junto con los cambios en los modos de percepción, habilitan la apropiación de elementos que antes eran imposibles de ser captados.

Para Rancière, sin embargo, las artes propias de la nueva era no gozan de la particularidad que Benjamin les atribuye en torno a sus potencialidades cognitivas. Lo que sustento a lo anónimo como objeto (y a la vez sujeto) de conocimiento fue un cambio por la emergencia del régimen estético que convirtió a lo anónimo en portador de una belleza específica. Mas aún, para Rancière, en algunas ocasiones los nombres del arte que a priori resultaban transgresores, como el cine, terminaron pujando por un orden jerárquico que invisibilizaba a lo anónimo. Rancière en *Sobre política estéticas* lo anónimo no lo considera una sustancia, sino un concepto de distancia. Lo anónimo en Rancière es una relación de tres términos, de tres anonimatos: el anonimato ordinario de una condición social, el devenir-anónimo de una subjetivación política, el devenir-anónimo característico de un modo de representación artística. Con subjetivación política se refiere al proceso mediante en el que los que no tienen nombre se otorgan un nombre

colectivo que les sirve para re-nombrar y re-calificar una situación dada. El régimen estético del arte no empieza con la bendición del autor, sino con la identificación de la fuerza de creación individual, con la expresión de la vida anónima. Según Rancière, lo que caracteriza el régimen estético del arte es el reconocimiento de un anonimato que significa también el abandono al estatuto funcional de ilustración de una fuerza estatal, social o religiosa, aquella que se convierte en la expresión de cierto silencio.

Lo anónimo es un proceso de distanciamiento puesto en cuestión permanentemente. Este proceso está en juego en la obra misma. Al igual que Rancière cree en la obra-devenida-anónima por la resistencia que otorga a lo anónimo con lo que hace arte, también cree que merece la pena el espacio del arte por la posibilidad que otorga al sujeto anónimo con la experiencia estética. El espacio del arte posibilita al visitante moverse entre varios anonimatos sin saber exactamente qué es lo que viene a buscar en este lugar, y a los administradores el lugar de no saber nunca qué es lo que ha encontrado exactamente. Este juego crea una igualdad del estado estético ligada a la constitución de una forma de «ociosidad», a una ruptura de la relación entre los fines y los medios que da lugar al juego.

“Rancière ve necesario oponer a esta división un metamorfismo que utilice la extraterritorialidad estética para poner en el lugar de los territorios definidos por la división consensual el juego entre las fuerzas disyuntivas de lo anónimo.”¹⁴¹

Por este hilo conductor, Rancière resuelve la paradoja de una filosofía de la política que despliega una parte de su matriz alrededor del arte y de la estética: el arte no es político por el mensaje y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. Tampoco es político por la manera de representación de las estructuras sociales o de los conflictos con las identidades de los grupos sociales. Es político por el distanciamiento que toma en relación con esta función; por la manera en que recorta el tiempo y funda el espacio. Aquí es donde se ejerce un doble vínculo entre estética y política, entre arte y estética. “La política trabaja la división de lo sensible y el arte se aproxima a la política por el hecho de que opera un recorte del espacio material y simbólico.”¹⁴²

Este aspecto de la cuestión no es reconocido claramente por las teorías del arte dominante. Éstas se reparten en dos grupos: las teorías que promueven una utopía estética de la nueva vida, recomendando una alianza entre arte y política; las teorías que valorizan la estética mercantil en el mercado del capitalismo. Rancière juzga que estos dos grupos teóricos carecen de la comprensión de las relaciones del arte y de la política, pues éstas imponen una interpretación demasiado literal de aquello que puede ser la política en la artes.

¹⁴¹ RANCIÈRE, Jacques, *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallés), 2005, p. 82

¹⁴² RUBY, Christian. *Rancière y lo político*, Prometeo libros, Buenos Aires 2011, p. 75

¿En qué otro aspecto todavía puede el arte constituir un resumen de división por lo estético? Rancière capta los comentarios sobre que la política del arte debe reconsiderarse enteramente en el contexto del capitalismo tardío o de la globalización, comunicación informática o cámara numérica. Pero, según sus escritos, siguen presuponiendo mayoritariamente modelos de la eficacia del arte que se habían cuestionado quizá un siglo o dos antes de todas estas novedades. Rancière, por tanto, invierte la perspectiva habitual y toma distancia histórica para plantear la cuestión: “¿a qué modelos de eficacia obedecen las esperanzas y los juicios en materia de política del arte?”¹⁴³

El problema entonces, según Rancière, no consiste en la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo, sino que se refiere al dispositivo en sí mismo. La eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, dar modelos o contra modelos de comportamiento o aprender a descifrar las representaciones. La eficacia consiste en primer lugar en disposiciones de los cuerpos, en divisiones de espacios-tiempo singulares que definen maneras de estar juntos o separados, dentro o afuera, etc.

Pero aquí es donde el arte no separa la escena de la actividad artística de la vida colectiva. Este paradigma designa el lugar de la política del arte en el que inmediatamente es arrebatado al mismo tiempo arte y política. Lo cual opone a la dudosa pretensión de la representación de corregir las costumbres y los pensamientos es un modelo “archi-ético”¹⁴⁴. “Archi-ético” en *Paradojas sobre el arte político* se refiere en el sentido de que los pensamientos no son ya objetos de lecciones vehiculadas por los cuerpos o las imágenes representadas, sino que son directamente encarnadas en costumbres, en modos de ser de la comunidad. Este modelo “archi-ético” nunca dejó a la modernidad como pensamiento de un arte convertido en forma de vida.

Rancière no recrea un dispositivo jurídico de configuración de la vida. La estetización de la vida es la filosofía política como tal, que atribuye tanto al arte como a la política un carácter condicional. Este carácter condicional del arte y de la política Rancière lo percibe desde un comienzo en *La República de Platón*, donde no es la política lo que excluye a los poetas o a los artistas, sino la propia configuración del orden la que a la política la excluye como lo que ya es arte o poesía. He aquí la centralidad decisiva que tiene el arte en el pensamiento de Rancière y que se resume en el hecho de que si éste es político –del mismo modo que toda política es artística– es en virtud de que ambas figuras comparten un mismo descarte: son prácticas que la *polis* apartó en el acto de constituirse. El arte entonces no se hace político por su tendencia o por el modo específico en que irrumpe; “el arte es político en el hecho su irrupción”¹⁴⁵. De manera

¹⁴³ Estética y política: las paradojas del arte político Jacques Rancière (http://pendientedemigracion.ucm.es/info/artepltk/texto_ranciere.html) p.6

¹⁴⁴ Paradojas del arte político p.8

¹⁴⁵ Estética y política: las paradojas del arte político Jacques Rancière. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 17 de Julio de 2017 (http://pendientedemigracion.ucm.es/info/artepltk/texto_ranciere.html) p.11

que a Rancière el arte le interesa como forma de experimentación que introduce el escándalo de la política en el espacio mismo de la filosofía.

Lo que a Rancière le atrae a partir de este punto es unir exactamente lo que las vanguardias clásicas procuraban separar: la autonomía del arte y la producción de nuevas formas de vida colectivas. ¿Por qué pueden producirse anudamientos entre dos cosas que estamos tan acostumbrados a pensar cómo opuestas? Como explica en su texto *Sobre políticas estéticas* se debe a que toda experimentación “define las cosas del arte en función de su pertenencia a un *sensorium* diferente del de la dominación”¹⁴⁶. Eso que el juego, que Schiller define como “lo más humano del hombre”, que hace suspender él mismo, en tanto juego, el poder de la forma sobre la materia. Como redacta Schiller: “La paradoja consiste en que en la más formal de las obras de arte puede percibir el trabajador cansado la gratuidad del juego que le recuerda su condición humana”¹⁴⁷. La libertad del juego le permite al hombre jugar con su condición de materia pasiva dividida entre la forma escultórica del esteticismo y la forma política del arte que lo concientiza. En este juego con la obra se puede volver a percibir la igualdad por la negación de toda relación de necesidad entre la actividad propia de un modo de hacer del arte, y la pasividad propia de una contemplación que debe instruirse.

“El arte es político en la medida en que es capaz de suspender la supremacía de la forma sobre la materia, de la actividad de los inteligentes sobre la pasividad del pueblo o de la presión terminológica del uno sobre la experimentación de lo múltiple.”¹⁴⁸

El famoso tránsito de un arte que pasa del museo a la calle con el fin de destruir la forma es la autonomía de un sentir, cuya indiferencia respecto de la escala jerárquica de las inteligencias impone una nueva división de lo sensible.

Rancière remarca que no es la politización revolucionaria del arte que lucha en vano con destruir su propia autonomía o con expandirse hacia la vida colectiva, sino la propia experiencia de desposeimiento y pasividad la que promete la adquisición de un mundo nuevo. La política del arte, en el régimen estético de las artes, está determinada (no puede no estarlo) por esta paradoja del arte y no-arte. Es decir, por un lado la obra es promesa de comunidad porque ha hecho de la autonomía el espacio de una experiencia en común, un espacio separado en el que los hombres se rigen por modos de sentir que los alejan de otros mundos. Mientras, por otro lado, la obra es promesa de comunidad porque no es arte, porque lo que expresa es una manera

¹⁴⁶ GALENDE, Federico: Rancière, arte, performance y teoría ,p. 16 (RANCIÈRE, Jacques. Sobre políticas estéticas, Trad. Manuel Arranz, Contratextos, Barcelona, 2005, p. 25).

¹⁴⁷ Estética y política: las paradojas del arte político Jacques Rancière. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 17 de Julio de 2017 (http://pendientedemigracion.ucm.es/info/artepltk/texto_ranciere.html)p.14

¹⁴⁸ Estética y política: las paradojas del arte político Jacques Rancière. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 17 de Julio de 2017 (http://pendientedemigracion.ucm.es/info/artepltk/texto_ranciere.html)p.15

de habitar que no reconoce separaciones entre esferas como las de la estética, la ética, la ciencia, etc. Lo que esta teoría propone es que no hay por qué limitar la vida a ser un mero efecto pasivo de la fábrica esteticista o de las imágenes del espectáculo.

Rancière, a su vez, tiene en cuenta la idea del doble ser del artista por su aporte en sí mismo político, porque ofrece la idea de ser todos capaces de más de una cosa, de realizar una tarea distinta a aquella a la que se es confinado. Esto es lo que significa afirmar que lo que subyace al arte como espacio autónomo es en realidad una promesa política libertaria. La puesta en el arte es entonces una performance extraña, inusual, enigmática, que intentará generar el distanciamiento necesario para que el espectador, al experimentar esa situación de extrañamiento, abandone su posición pasiva e incurra en la actividad de ser un observador racional que conoce, aprende, se concientiza y sienta posición al respecto. Rancière manifiesta:

“El poder común a los espectadores no reside en su calidad de ser miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aún cuando esa aventura no se parece a ninguna otra.”¹⁴⁹

Desde aquí es posible componer y acrecentar un nuevo mundo, donde las nuevas formas y modalidades de ser pueden florecer a través de las producciones de subjetividad: la reconstrucción de códigos y estructuras, una inmersión caosmótica en las materialidades de la sensación, un descentramiento estético de perspectivas.

Esta paradoja que comenta Rancière está refutada por la que Schiller desarrolla en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Schiller comenta que la eficacia estética se define allí en primer lugar como la de una suspensión: “el instinto de juego” que caracteriza para él la experiencia estética que supone la neutralización de la oposición que tradicionalmente definía el arte y también su arraigo social: éste se definía por la imposición activa de una forma a la materia pasiva y esta jerarquía lo ponía en relación con una jerarquía social donde los hombres de la inteligencia activa dominaban a los hombres de la pasividad material. La “suspensión” que practica el jugador, a la hora de una experiencia ordinaria, es consecutiva a la suspensión de sus propios poderes a causa de un bloque sensible heterogéneo, un bloque de «pasividad» pura.

Pero Schiller se pregunta por qué esta suspensión funda al mismo tiempo un nuevo arte de vivir, una nueva forma de vida en común, o dicho de otra manera qué tiene de consustancial la «utopía» estética en la definición misma de la especificidad del arte en este régimen. Schiller

¹⁴⁹ ARGENTINA, Rosario. ARTE-17. Walter Benjamin y Jacques Rancière arte y política. Una lectura en clave epistemológica (Wolf). Revista de Epistemología y Ciencias Humanas. Lic. Marilé Di Filippo UBA – CONICET – UNR [83]. P. 52

adquiere la respuesta de su pertenencia a un *sensorium* que es diferente del de la dominación. En el análisis kantiano, el libre juego y la apariencia libre suspenden el poder de la forma sobre la materia, de la inteligencia sobre la sensibilidad, creando así un mundo nuevo. Este juego pone de manifiesto la libertad y la igualdad de los sentidos y el lazo entre arte y la división política de lo sensible en cuanto forma de experiencia autónoma.

De esta forma, el régimen estético del arte instaura la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de la comunidad política, “de un modo que rechaza por adelantado cualquier oposición entre un arte autónomo y un arte heterónimo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte del museo y un arte de la calle”¹⁵⁰. Porque la autonomía estética trata de la autonomía de una forma de experiencia sensible, la cual constituye el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida. El escenario schilleriano nos permite ver la manera en que los dos opuestos están contenidos en el mismo núcleo inicial. La apariencia libre constituye la fuerza de una sensibilidad heterogénea. No hay ningún conflicto entre la pureza del arte y su politización, porque la contradicción está en el centro mismo de la experiencia y de la «educación» estética.

La sociedad que define Schiller es una sociedad donde se multiplica la circulación de imágenes y las producciones estéticas de afectos y preceptos, donde al sujeto le hace especial falta una renovada expertización en el campo estético. Lo importante no es consignar estos modos de producción creativa dentro de un dominio autónomo del arte, sino más bien considerarlos en su potencial de transformación, ruptura y reinención de intereses y normas banales. La función de las artes, según Foucault es una “ruptura con las formas y significaciones que rigen trivialmente en el campo social”¹⁵¹. La ruptura estética elabora así una forma de eficacia: la eficacia de una desconexión, de una ruptura de la relación entre las producciones de los conocimientos técnicos artísticos y los fines sociales perseguidos, entre formas sensibles, las significaciones que se pueden interpretar en ellas y los efectos que pueden producir. En este sentido el arte se encuentra en contacto con la política. Porque el disenso está en el centro de la política. Las producciones artísticas salen de la red de conexiones que les otorgaba un destino anticipando sus efectos; crean en un espacio-tiempo neutralizado para miradas que se encuentran separadas de toda prolongación *sensorimotora* definida. El resultado es la disolución de un determinado cuerpo de experiencia. En un ensayo contemporáneo a *Caosmosis*¹⁵²,

¹⁵⁰ RANCIÈRE, Jacques, Sobre políticas estéticas. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallés), 2005, p. 22

¹⁵¹ BRUNNER Christoph, NIGRO Roberto y RAUNIG Gerald. Hacia un nuevo paradigma estético. Ético-estética y la estética de la existencia en Foucault y Guattari. (http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lo_trans/nota17/index.html) (1995, 130-131).p.2

¹⁵² Lo que Guattari identifica como “caosmosis” define, al mismo tiempo, una práctica y una herramienta de análisis. Se trata de un activismo immanente de relevancia ético-estética que toma en consideración y conforma el juego de las tres ecologías. Caosmosis “es una fuerza que articula la potencialidad creativa con la raíz de la finitud sensible –antes de que sea aplicada a las obras, los conceptos filosóficos, las funciones científicas y los objetos mentales y sociales” (1995, 112). BRUNNER Christoph, NIGRO Roberto y RAUNIG Gerald. Hacia un nuevo paradigma estético. Ético-

Deleuze comenta de un modo similar: “Crear ha sido siempre algo diferente a comunicar. La clave puede ser crear vacíos de comunicación, interruptores para escapar al control (...). El arte es capaz de dar una forma a la existencia que rompe con cualquier otra forma, esa forma es la de vida verdadera”¹⁵³.

Así es la lógica espiral de la emancipación que rompe el círculo del *ethos* y el círculo del ser ahí y de su razón. Esta lógica de la igualdad también se puede decir en los términos de separación y de lo separado. Se dirá entonces para separarse de su asignación a un orden hay que separarse de sí. Para esto Rancière en *El método de la igualdad* afirma el poder de la inseparación de la igualdad bajo la forma de una división. Con este movimiento se refiere al disenso. Disenso en *El método de la igualdad* lo define como el sentido que no va con el sentido, cuando las palabras se separan de las cosas que los cuerpos las usan con la intención de cambiar su capacidad para fragmentar su ser ahí de la razón de este ser ahí. Para Rancière, un fragmento no es una ruina, es más bien un germen, “es la unidad en la cual toda cosa fijada vuelve a introducirse en el movimiento de las metamorfosis”¹⁵⁴. Por tanto, fragmentar equivale a deshacer lazos de unidad para hacer revivir aquello que ha sido sedimentado. Es un momento de formación de nuevas individuaciones.

El concepto “arte”, por tanto, no será pensado por Rancière como el dispositivo que las hace visibles. El autor sostiene, que arte y política no poseen una relación unidireccional sino que son formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible que se imbrican en una vinculación de doble vía, a modo de un vaivén, que va desde la estética a la política y desde la política a la estética. Con ello, Rancière invita pensar que esta vinculación posee un lazo carnal. La primera vía de la relación, la que va desde la estética a la política es una reconfiguración de los datos sensibles por la subjetivación política. Esta se interroga respecto a qué tiene de estética la política, sus prácticas, objetos y sujetos, es decir, cómo la política se sirve de la estética en su praxis cotidiana, vislumbrando así un vínculo entre ellas de carácter necesario. La política de la estética, en cambio, son unos efectos de reconfiguración del tejido de la experiencia común producidos por las prácticas y las formas de visibilidad de las artes. A causa de eso, es imposible definir una relación directa entre la intención que se realiza en una producción artística y su efecto en términos de capacidad de subjetivación política. Rancière llama política del arte al entrecruzamiento de varias lógicas que nunca pueden

estética y la estética de la existencia en Foucault y Guattari. (http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lo_trans/nota17/index.html) (Deleuze 1995, 175), p.2

¹⁵³ BRUNNER Christoph, NIGRO Roberto y RAUNIG Gerald. Hacia un nuevo paradigma estético. Ético-estética y la estética de la existencia en Foucault y Guattari. (http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lo_trans/nota17/index.html) (Foucault 2011, 187), p.2

¹⁵⁴ SOTO, Andrea, El artista como arqueólogo, <http://www.espacionomade.com/es/numero/el-artista-como-arqueologo/expo/el-artista-como-arqueologo/> p. .5[12] Rancière, J. (1998), *La Parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris: Hachette; rééd. coll. "Plurriel", 2005; *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009, p.80.

reducirse a la univocidad de una política propia del arte o de una contribución del arte a la política. Hay una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como división singular de los objetos de la experiencia común que opera por sí misma, es un dispositivo estético de la reunión y de la separación. Estas formas contribuyen a la formación de un tejido sensible nuevo.

“Se puede decir que mientras la política consiste en la producción de un sujeto que da voz a los anónimos, la política del arte en el régimen estético consiste en la elaboración del mundo sensible del anónimo, de los modos del eso y del yo, de donde emergen los mundos propios del nosotros político.”¹⁵⁵

La política del arte es pues el entrelazamiento de lógicas heterogéneas. Y la “ política de la estética, en el campo político, es la constitución de espacios neutralizados, la pérdida del destino final de las obras, la superposición de temporalidades heterogéneas, la disponibilidad indiferente de las obras, la igualdad de los sujetos representados, el anonimato de aquellos a quienes las obras van dirigidas, el ámbito del arte como el de una forma de experiencia propia, pero también determinan la ausencia de separación entre las cosas que pertenecen al arte y las que no.

Una de las ideas que rueda en los pensamientos de Rancière respecto a este contenido son las metapolíticas. Las metapolíticas del arte son la promesa de una revolución del mundo sensible, son intentos para superar esta complejidad y esta indeterminación fijando escenarios de la realización histórica de la promesa política del arte. Esta metapolítica que menciona establece el estatuto mismo de la obra estética, el vínculo original que implica la singularidad de la apariencia inactiva y el acto que transforma la apariencia en su realidad. La metapolítica estética solo podría cumplir la promesa de verdad viva de la indecisión estética, si anula dicha indecisión, al transformar la forma en forma de vida.

“La función social del arte consiste en no tener ninguna”¹⁵⁶ dirá Adorno haciéndose eco. La promesa igualitaria está encerrada en la autosuficiencia de la obra. Una obra sin punto de vista, que no trasmite ningún mensaje y no se preocupa ni por la democracia, ni por la antidemocracia, se considera «igualitaria» por esa indiferencia misma que niega todo.

La politicidad ligada a la indiferencia misma de la obra es lo que ha interiorizado toda una tradición política vanguardista. Su programa, según Rancière en *Sobre políticas estéticas*, se resume a una orden: " salvar lo sensible heterogéneo que es el alma de la autonomía del arte, por lo tanto de su potencial de emancipación, salvarlo de una doble amenaza: la transformación en

¹⁵⁵ Estética y política: las paradojas del arte político Jacques Rancière (http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arteptk/texto_ranciere.html) p. 21

¹⁵⁶ RANCIÈRE, Jacques, *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallés), 2005, p.29

acto metapolítica y la asimilación a las formas de la vida estetizada”¹⁵⁷. Esta exigencia es la que resume la estética de Adorno. En esta lógica, la promesa de emancipación debe de rechazar cualquier forma de consenso, y mantener la distancia entre la forma disensual de la obra y las formas de la experiencia ordinaria.

Rancière aclara que la autonomía de la experiencia estética que habla de la idea del arte como realidad autónoma va acompañada de la anulación de cualquier criterio pragmático que separe el dominio del arte del de no arte, es decir, el aislamiento de la obra de las formas de la vida colectiva. Por tanto, como manifiesta en el texto *Sobre política estéticas* no hay ruptura posmoderna, pero sí una dialéctica de la obra “apolíticamente-política”, y un límite en el que su proyecto mismo se anula. La vanguardia artística sigue estando encargada de la tarea de trazar la frontera que separa claramente las obras de arte de los productos de la cultura mercantil. Sin embargo, el sentido de ese trazado se invierte: la heterogeneidad sensible de la obra ya no garantiza la promesa de emancipación y manifiesta una dependencia irremediable del espíritu con respecto al que la habita.

La metapolítica de la forma rebelde tiende entonces a balancearse entre dos posiciones. Por un lado asimila la resistencia de la diferencia entre arte y aquello que lo compromete en los negocios del mundo y que hacen de ellas una empresa industrial. Por otro lado, la integración del arte a una cultura, es decir una pedagogía destinada a acercar el arte a los grupos sociales ajenos a él.

“El combate del arte contra la cultura establece entonces una línea de frente que pone del mismo lado la defensa del «mundo» contra la «sociedad», de las obras contra los productos culturales, de las cosas contra las imágenes, de las imágenes contra los signos y de los signos contra los simulacros. Esta denuncia se liga fácilmente a las actitudes políticas que piden el restablecimiento de la enseñanza republicana frente a la disolución democrática del conocimiento, de los comportamientos y de los valores.”¹⁵⁸

Esto implica una agitación contemporánea empeñada en borrar las fronteras ente arte y la vida, los signos y las cosas. Pero al mismo tiempo, este arte sigue siendo el testimonio de la fuerza del otro y de la catástrofe continuamente provocada por su olvido. Esto produce la anulación de la política de la forma rebelde, ligada a la anulación conjunta de arte y política en la identificación del trabajo del arte con la tarea ética del testimonio.

¹⁵⁷ RANCIÈRE, Jacques, *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallés), 2005, p.29

¹⁵⁸ RANCIÈRE, Jacques, *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallés), 2005, p. .32

Pero, hay que tener en cuenta que la política de la estética no puede depender de la intención que tenga el artista para no tener efectos determinables dentro de este marco. Ante esto existen las estrategias de los artistas que se proponen cambiar los marcos, es decir, el trabajo de la ficción. Para Rancière la ficción es el trabajo que crea disensos, que cambia los modos de representación sensible y las formas de enunciación cambiando los marcos establecidos, la percepción y la forma de relacionarse del sujeto. La “política del arte” por tanto se constituye de tres lógicas: la de los espacios estéticos, la del trabajo de la ficción y la de las estrategias metapolíticas.

A través de esta revisión completa el pensamiento del arte, Rancière remodela completamente la lectura habitual de la historia del arte. Para él la historia del arte es la historia de los regímenes de pensamiento del arte, es decir, son el modo específico de conexión entre las prácticas y modo de visibilidad y de la forma de pensar de estas prácticas en cada época. Al mismo tiempo, Rancière renueva la historia del arte promovida en la modernidad expresada en términos de ruptura. En una palabra, el arte a través de su esencia confirma la ausencia de fundamento y la contingencia de todas las cosas. A la vez, analiza todo tipo de comprensión de las dinámicas de lo sensible y el modo de acercamiento de la política inédita nombrada por Rancière.

En fin, la filosofía de Rancière da medios para autentificar las artes, las fracturas y los desplazamientos que pueden ser fabricados con el objetivo de dar lugar a la política y de incitar la confianza en cada uno, necesaria para la acción política emancipadora.

7.1.. ¿Existe o ha existido un arte político emancipador?

Como dice Rancière el sujeto debe emanciparse, ser un sujeto activo y no sólo pensar o hablar, sino también actuar. Bourriaud, teórico del arte y la estética, junto a Rancière ve la realización artística como un terreno rico en experimentación social, un espacio común parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos.

Cierto aspecto de la modernidad está ya totalmente acabado, pero eso no quiere decir que lo esté el espíritu que lo animaba. La modernidad política, como ya se ha comentado anteriormente, se basaba en la voluntad de emancipación de los individuos y de los pueblos: el progreso de las técnicas y de la libertad, junto el retroceso de la ignorancia y la mejora de las condiciones de trabajo, debía liberar a la humanidad y permitir una sociedad mejor. Ante esto se crearon dos versiones del mundo del siglo XX sobre los actos de lucha: la racionalista, una filosofía de lo espontáneo; la liberación a través de lo irracional; ambas se oponían a las fuerzas autoritarias o utilitarias que buscaban fomentar las relaciones humanas y someter a los individuos. El proyecto de emancipación, por tanto, fue sustituido por numerosas formas de

melancolía. Finalmente, no es la modernidad lo que murió, sino su versión idealista y teológica, haciendo que hoy se modele universos posibles.

¿Y si, esto fuera la surte histórica a partir de la cual pudieron desplegarse, desde hace unos diez años, la mayoría de los mundos artísticos que conocemos? Es una suerte que queda resumida en aprender habitar el mundo, en lugar de querer construirlo según ideas preestablecidas de la evolución histórica. En otras palabras, las obras mantienen la meta de constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente. El artista, al habitar las circunstancias del presente, ofrece transformar contextos de su vida en un universo duradero. El artista toma al mundo en marcha.

Ya en los 90 Bourriaud descubre un elemento común y de posibilidad entre los artistas de aquella época: lo relacional, un arte que tiene como meta las interacciones humanas y su contexto social. El arte relacional se da cuenta del cambio radical de los objetos estéticos, culturales y políticos que están puestos en juego por el arte moderno; es una práctica artística que quiere recuperar y reconstruir los lazos sociales, visto que en la sociedad el individuo es un ser aislado y consumidor pasivo. Estas prácticas tienen como objetivo constituir modos de existencia o modelos de acción en el interior de lo real existente, según la escala elegida por el artista.

La evolución de la función y de la presentación de las obras va por el camino de una urbanización de la experiencia artística, derrumbando así esa concepción falsamente aristocrática de la disposición de las obras de arte, ligada al sentimiento de querer apoderarse de un territorio. La obra se aparece ahora como momento experimentativo, con la posibilidad de un intercambio ilimitado común. Tras el régimen de encuentro intensivo transformado y decorado como civilización se termina produciendo sus correspondientes prácticas artísticas: es decir, las prácticas artísticas relacionistas creen una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tienen por tema el encuentro entre observador y cuadro y la elaboración colectiva del sentido.

¿Cómo un arte centrado en la producción de convivencia puede volver a lanzar, completándolo, el proyecto moderno de emancipación? ¿De qué manera permite el desarrollo de direcciones culturales y políticas nuevas? Como aclara Bourriaud en *El arte relacional*, hay que tener en consideración el lugar de las obras dentro del sistema global de la economía, simbólico material, que rige la sociedad contemporánea, ya que, como dice la obra de arte representa un intersiticio¹⁵⁹ social. El intersiticio es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo de comercio de las representaciones: es un ideal de espacio libre

¹⁵⁹ Este término, “intersiticio”, de usado por Karl Marx para definir comunidades intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas, etc. El intersiticio es un espacio para las relaciones humanas que su líder en posibilidad de intercambio y cintas de la vigente en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. BOURRIAUD Ibid., p.16

con una duración cuyo ritmo se contrapone al imponerse en la vida cotidiana, y favorece intercambios diferentes en comparación con la zona de comunicación impuesta.

“Una exposición genera un «dominio al intercambio» propio, que debe ser juzgado con criterios estéticos, o sea analizando la coherencia de la forma y luego el valor «simbólico» del mundo que nos propone, de la imagen de las relaciones humanas que refleja.”¹⁶⁰. Según los textos de Bourriaud, el artista debe asumir los modelos simbólicos que expone dentro del intersticio social; toda representación rinde valores que se pueden trasponer en la sociedad, pero el arte contemporáneo moviliza más de lo que representa, se inserta en la trama social. La creación del artista es una decisión ética y política, que capta lo visible. El arte es un estado de encuentro construyendo situaciones proclamadas por la Internacional situacionista. El arte pertenece, entonces, al “juego” de pensar de Guy Debord, que le niega todo carácter artístico y se considera la superación del arte como una revolución de la vida cotidiana. La estética relacional al no tener ni enunciado de origen ni destino, no constituye una teoría del arte, sino una teoría de la forma.¹⁶¹

En las prácticas artísticas del arte actual Bourriaud muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no. A través de la obra el artista entabla un diálogo y cada obra de arte en particular será propuesta para habitar un mundo en común del trabajo de cada artista. Estas prácticas artísticas crean así un conjunto de relaciones con el mundo en el que se genera a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito. Así lo explica Bourriaud:

“Estamos en presencia de una estética fiscalizadora, en la cual el artista está frente a la historia del arte en plena autarquía de sus convicciones; una estética se rebaja la práctica artística al nivel de una crítica estética sumarial: el juicio práctico es perentorio definitivo, en la negación del diálogo que sólo conceda la forma un estatuto productor, el de un encuentro. La intersubjetividad, en el marco de una teoría relativista del arte, no representa solamente el marco social de la recepción del arte, se constituye su campo, sino que se convierte en la esencia de la práctica artística.”¹⁶²

Precisamente Duchamp, trata de delimitar el campo de intervención entre el receptor y la obra de arte, lo cual se resuelve hoy en una cultura de lo interactivo, como un planteamiento

¹⁶⁰ BOURRIAUD Ibid., p 17

¹⁶¹ ¿a que llamamos forma? A una unidad coherente, una estructura que presenta las características de un mundo: la obra de arte no es la única. (...) sea uno de los átomos se decía de su recorrido, provoca un encuentro con el átomo vecina y Gil de encuentran encuentra, una serie de choques el nacimiento de un mundo. A fines de la forma, a partir del estío iter encuentra aleatoria entre dos elementos hasta entonces paralelos. Para crear un mundo, es encuentro debe ser duradero: los elementos que lo constituyen deben unirse en una forma, es decir que debe haber posesión de un elemento por otro. La forma puede definirse como un encuentro duradero. BOURRIAUD Ibid., p 19

¹⁶² BOURRIAUD Ibid., p 23

transitivo del objeto cultural común, hecho y establecido. Aquí se crea una negociación que presupone al otro. La intención de Departon, por ejemplo, es mostrar lo que hay, no lo que se piensa que debería haber. Muestra lo que hay en su contingencia, es decir, sigue las pautas de la famosa frase “las cosas son así pero podrían ser de otra manera”. Esto exactamente es lo político. No se trata de la compasión, ni es identificarse con el sufrimiento del otro, sino sufrir con él porque el otro no quiere ni sufrir él. Esto recuerda al “rostro” del pensamiento de Levinas, para quien el rostro presenta signos de lo estrictamente prohibido. Según Levinas, el rostro es lo que obliga servir al otro, lo que prohíbe al sujeto matar. Por aquí pasa una relación intersubjetiva, que simboliza la responsabilidad en función del otro: lo que une el uno al otro es la responsabilidad. Rancière en *Sobre políticas estéticas*, el Otro es nombrado como “la figura del Excluido”.

La figura del excluido tiende a ocupar el lugar antiguamente reservado al pueblo como destinatario del arte. En el texto explica que el pueblo era una figura doble: una entidad política, de la configuración disensual de la comunidad, y una categoría social: la masa de ignorante del arte que debía hacerse sensible. El excluido hoy día se reduce a la simple figura social de aquel que está fuera y que el arte debe contribuir a meter dentro. Esta figura se define habitualmente como aquel que no consigue seguir el ritmo de la modernidad, los bruscos cambios tecnológicos y económicos, la transformación de los estilos de vida y de los valores. Por tanto, el excluido es el producto de la operación consensual, pero también es el testigo privilegiado que alerta a la sociedad moderna y consensual sobre el reverso de su éxito: el debilitamiento del vínculo social en general.

Cerrando el paréntesis del “Otro” y el “Excluido”, el arte relacional que menciona Bourriaud no solo le dan importancia a estas dos figuras sino que cada obra de arte puede definirse como un objeto relacional, como un lugar de negociación entre numerosos remitentes y destinatarios. El arte relacional, resumiendo, es un dispositivo formal generador de relaciones interpersonales. El mundo del arte, como cualquier otro campo social, es efectivamente relacional, en la medida en que presenta un sistema de posturas diferenciadas que permite leerlo.

“El arte es un sistema altamente cooperativo: la densa red de interconexiones entre sus miembros implica que todo lo que pasa en él puede ser una función de cada uno de los miembros, (...) es el arte del que hace el arte y no los artistas. Esto sólo sería en instrumentos inconscientes del servicio de ley que lo supera.”¹⁶³

Muchos artistas se han ido focalizando, cada vez más en las relaciones que la obra va a ir creando en el público, o en la invención de modelos sociales. Esta producción lleva a cambios ideológicos, prácticos y también a nuevos dominios formales. Esto va más allá del carácter

¹⁶³ Circulo Ramo Nash. BOURRIAUD, *Ibid.*, p.29

relacional, las relaciones humanas en este momento se convierten en plenas formas artísticas. “Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de la cotidiano y estrategias miméticas: toda composición crítica directa de la sociedad carece de sentido si se basa en la ilusión de una marginalidad ya imposible, e incluso retrógrada.”¹⁶⁴. En este texto se da a entender que no sirve de nada crear grandes utopías sociales o revoluciones creando esperanzas lejanas o falsas esperanzas. En palabras de Bourriaud se obtendrá más beneficio creando pequeñas utopías posibles. De ahí el actual interés por los espacios de intercambio social, donde se elaboran modos de sociabilidad heterogénea. El arte son puros intercambios sociales. Lo que una obra de arte tiene, pero no los demás productos de la actividad humana, es su (relativa) transparencia social. Una obra de arte es simple presencia en el espacio, se abre al diálogo, a la discusión. Esta negociación se realiza en transparencia, es lo que la caracteriza en tanto producto del trabajo humano. Ahora bien, una obra de arte no tiene ninguna función útil a priori ya que ella desde el principio y de por sí está disponible, flexible con proyección al infinito, es decir, se dedica en principio al mundo del intercambio y de la comunicación.

Resumiendo, el arte relacional del que habla Bourriaud nace de la observación del presente y de una reflexión sobre el destino de la actividad artística. Las obras producen espacios-tiempos relacionales, experiencias inter-humanas con la intención de liberarse del reparto de lo sensible. Está claro, que la obra de arte se presenta como una intercepción social, dentro de la cual es una experiencia, una nueva posibilidad de vida que se rebela posible.

La idea ya no es progresar a través de opuestos y conflictos, sin enmendar los conjuntos, sino a través de relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores. Y el arte ya no busca representar utopías, sino construir espacios concretos. De hecho, lo que inspira al arte relacional son sobre todo los procesos sensibles que rigen la vida en común.. Para Bourriaud “los artistas dan fidelidad al tiempo, más que al espacio y a la voluntad del reproducir objetos. Los artistas exponen y exploran el proceso que conduce hasta los objetos, hace sentir. El objeto es sólo un *happy end* de procesos de exposición.”¹⁶⁵

Pero no hay que dejar de lado la opinión del arte relacional de Rancière por muchos lazos que tengan en común. Rancière dirige una crítica hacia la teoría de Bourriaud: su irrelevancia crítica y su ineficacia política considera que son un fruto de la “auto-anulación del modelo crítico del arte”. En *El espectador emancipado* explica que este modelo surgió con las vanguardias históricas y con la idea de entrelazar tres lógicas que en el pasado habían dominado por separado el ámbito artístico. Las tres lógicas que nombra Rancière son: “la lógica

¹⁶⁴ BOURRIAUD, Ibid., p.35

¹⁶⁵ BOURRIAUD, Ibid., p.65

representativa, que quiere producir efectos por medio de representaciones; la lógica estética, que produce efectos por la suspensión de los fines representativos; y la lógica ética, que quiere que las formas del arte y las de la política se identifiquen directamente las unas con las otras”.¹⁶⁶

Para Rancière, el arte crítico ha perdido su capacidad disensual, pues al adaptarse a aquella triple lógica, se ha sometido a los dictados del consenso, reduciendo al arte en unas prácticas artísticas sin carga política, bien a otras que se presentan los dispositivos del arte directamente como proposiciones de relaciones sociales. Esta descripción se ajusta, según Rancière, al “peligroso” arte relacional. Peligroso porque, está al servicio del orden consensual y aleja al espectador de la deseada emancipación. Sin embargo, algunas obras del arte relacional cumplen con los requisitos que Rancière impone a un arte que pretenda seguir siendo crítico. ¿Por qué, entonces, se obstina en acusarlas de lo contrario?

El arte del “régimen estético”, del que habla Rancière, adopta la forma de una “micropolítica” teniendo en cuenta de que no es forma de vida, ni que el arte depende en última instancia de la política. Las prácticas políticas y las artísticas no se confunden, sino que son autónomas. Su coincidencia se encuentra en mantener el espacio público disensual a salvo de negociaciones y acuerdos que representen una solidificación y un inmovilismo de las posiciones. Las prácticas artísticas, del “régimen estético” consiguen el efecto liberador al crear espacios abiertos en los que el receptor tiene la libertad para reconfigurar su identidad personal y para adoptar el rol que desee.

La verdadera fuerza emancipadora de estas prácticas surge porque las identidades están desde el principio disueltas y se incita al espectador a construirlas sin ninguna norma dada de antemano, aunque para ello deba borrar la que le ha sido otorgada por el orden policial. El arte relacional sabe que la subjetividad es un constructo social cuestionable y, sobre todo, reconfigurable por el individuo.

El arte tiene como objetivo reducir en el sujeto lo mecánico, es decir, destruir cualquier tipo de acuerdo a priori. El enemigo se encuentra disfrazado en la propia sociedad: es la generalización de las relaciones proveedor/cliente en todos los niveles de la vida humana. El fetichismo debe ser destruido para firmar el arte como modo de pensamiento e invención de posibilidad de vida.

Tanto en Bourriaud como en Rancière, la práctica artística que defienden acaba por fomentar la creación de un tipo de comunidad. Bourriaud reconoce la finalidad del arte racional como producción por medio de la interactividad de relaciones con el Otro. A juicio de Bourriaud, de lo que se trata es de crear nuevos modos de relación entre las personas, nuevas formas con la

¹⁶⁶ MASSÓ CASTILLA, Jordi: “De la ‘estética relacional’ a la ‘estética del disenso’: dos visiones filosóficas de las nuevas formas de interactividad en el arte”

alteridad en mente, para comenzar con ella el proceso de la creación de identidades y roles, en el que las posiciones se intercambian permanentemente. El proceso consiste en buscar lo común desde lo que poder edificar ese “nosotros”. En este sentido, vemos lo común de las prácticas artísticas tanto de Rancière como de Bourriaud, ambos coinciden en presuponer la igualdad entre los sujetos e incluir a un Otro para construir espacios comunes, comunidades nunca excluyentes ni basadas en identidades inflexibles y repartidas a priori.

Esta conexión de las ideas de ambos filósofos se ve bien complementada en el texto *El artista como arqueólogo* de Andrea Soto. El artículo habla del artista actual que se encuentra con la insinuación de no tener que representar la realidad sino de tener la expectativa que la configure. Esta idea viene del desencanto de las vanguardias de donde el artista deviene revolucionario, donde parecía que su única potencia es la de reconfigurar la realidad a partir de los restos. Por ello, Andrea considera productiva la idea del artista como arqueólogo relacionada con las hipótesis de Deleuze acerca de la creación como imaginación política, y la tesis de Rancière acerca del vínculo indisociable entre estética y política, *El artista como arqueólogo* se refiere no solo como arqueólogo del pasado sino también por la relación estructural con el “Venir” del por-venir.

Andrea relaciona a dicho arte como un arte que es capaz de crear nuevos objetos originarios, que no solo fractura y desgarran, sino que con este gesto trata el porvenir, en tanto la multiplicidad de líneas de temporalidad y de sentidos del tiempo incluidos en un ‘mismo’ tiempo. El artista como arqueólogo rechaza los tiempos de la ausencia que la presencia contiene. Este rechazo de los tiempos de la ausencia niega lo que ha sido, y también lo que puede ser, pero más importante aún, solo hace falta retirar el lazo que los vincula. La única subversión que queda consiste en actuar sobre esta indeterminación misma, suspender en una sociedad abocada al consumo acelerado de signos, el sentido del protocolo de lectura de los signos. La conciencia de esta indeterminación favorece un desplazamiento de las proposiciones artísticas hacia la segunda forma, la del inventario. El encuentro de los heterogéneos no apunta ya a provocar un choque crítico ni a actuar sobre la indeterminación de ese choque. Los mismos materiales, imágenes y mensajes que eran examinados de acuerdo con las reglas de un arte de la sospecha son ahora empleados en una operación inversa: “repoblar el mundo de las cosas, rescatar su potencial de historia común que el arte crítico disolvía en signos manipulables”¹⁶⁷. El ajuste de los materiales heterogéneos se convierte en una doble forma. En primer lugar es el “inventario de las huellas de la historia”: objetos, fotografías o simplemente listas de nombres que dan testimonio de una historia y de un mundo común. Por tanto, fragmentar equivale a deshacer

¹⁶⁷RANCIÈRE, Jacques, *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallés), 2005, p. 44

lazos de unidad para hacer revivir aquello que ha sido sedimentado. Es un momento de formación de nuevas individuaciones.

Este *sensorium* paradójico del régimen estético de las artes es lo que relaciona Andrea con el profundo hoy del arte de Rancière: “es inconmensurable porque no hay una medida común, y es lo común de la desmedida y el caos quien aporta su potencia hoy”¹⁶⁸. De ahí la necesidad de un artista-arqueólogo. La nueva idea de artista que viaje por los subsuelos del mundo social, para quien no exista temas¹⁶⁹ nobles y vulgares. Todos los elementos hablan, todo es traza, vestigio o fósil.¹⁷⁰

En esta lógica, el artista es a la vez el archivero de la vida colectiva y el coleccionista, testigo de una capacidad compartida. El arte del artista plástico con el del "chamarilero" como dice Rancière en *Sobre política estéticas* demuestra también el parentesco entre los gestos inventivos del arte y la multiplicidad de las creaciones de las artes de hacer y de vivir que constituyen un mundo-en-común: *colage*, bricolaje, coleccionismo, juegos de palabras, disfraces, etc. El artista en este caso se dedica a hacer visibles en el espacio reservado del arte estas artes de hacer que existen dispersas en las sociedades, hace el *colage* vida-arte. Mediante la doble vocación política/polémica del arte crítico se transforma en vocación social/comunitaria.

En este círculo de artistas se encuentra Rirkrit Tiravanija,¹⁷¹ el artista de las comidas con *Untitled. One revolution per minute*. Esta obra descontextualiza este acto tan corriente y lo exhibe tanto en galerías como en las calles, o en sus clases. La obra rompe los esquemas de los espacios asignados y crea espacios nuevos de relación donde se mezclan sujetos de diversos repartos. Rirkrit al ver el arte como forma de comunicación, y como un discurso de relaciones nuevas, invita a los espectadores a efectuar acciones cotidianas con él, tales como compartir la comida, las conversaciones o el hábitat, con lo que, además de crear un espacio comunal, se cuestionaba los roles tradicionales del arte. Y es que en aquella acción no hay ni artistas ni receptores; sólo sujetos que redefinen y modelan su identidad a partir de una experiencia común y comunitaria.

¹⁶⁸ SOTO, Andrea, El artista como arqueólogo, <http://www.espacionomade.com/es/numero/el-artista-como-arqueologo/expo/el-artista-como-arqueologo/> p 10

¹⁶⁹ Contra la idea del principio de no genericidad, Rancière afirma que más de un teórico hoy en día, diría que tenemos nuestros géneros, sólo que diferentes a la edad clásica. Sin embargo, para él esta afirmación es absurda, puesto que, no se puede decir que hoy haya géneros, porque un género no es un género si el tema no lo gobierna. Cuando el círculo de la representación es interrumpido, cuando no hay significación a transmitir, no existe la determinación a priori de los modos de expresión que convengan a determinados temas, no es posible seguir hablando de géneros que marquen un orden a ser establecido previo a su desarrollo. p.6 el artista como arqueólogo

¹⁷⁰ SOTO, Andrea, El artista como arqueólogo, <http://www.espacionomade.com/es/numero/el-artista-como-arqueologo/expo/el-artista-como-arqueologo/> p 6. Op. cit., Rancière (1998), p.49.

¹⁷¹ OSBORNE, Peter (2010): El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo. CENDEAC, Murcia. Pg.200 y en BOURRIAUD, Nicolas (2013): Estética relacional. Adriana hidalgo editora, Buenos Aires. Pg. 65



Tiravanija lo único que expone son las insípidas e insustanciales relaciones que establecen los receptores y que lo único que ponen de manifiesto es que, no hay nada que ver. Esta obra se limita a reproducir en el interior del museo el mismo orden sensible que Bourriaud y los artistas

relacionales pretenden criticar. El creador termina dándose cuenta que es cómplice del consenso con la rebaja del potencial emancipador del arte hasta convertirlo en una simple invitación al espectador a que interactúe, persistiendo así en las actividades alienantes que le son impuestas.

Una exposición de Tiravanija, por ejemplo, no se basa en una materialización, sino que desmonta todo tipo de deconstrucción del objeto de arte en una serie de acontecimientos, en el que también se apodera del tiempo de la obra. La obra contemporánea demuestra más que nunca, para todos los “espectadores”, de la posibilidad de crear la significación estando al borde del abismo. La obra representa la ocasión de una experiencia sensible basada en el intercambio. Se mezcla con criterios parecidos a los que construyen nuestra apreciación de cualquier realidad social dada.

Utiliza formas que en lugar de establecer una idea a priori, se dejan negociar con las relaciones abiertas, haciendo así que el espectador no sea entonces el estatuto del consumidor pasivo, sino el de testigo, socio, cliente, invitado, coproductor protagonista. Esto hace que las actitudes se conviertan en forma, formas que inducen un modelo de relaciones sociales.

Tiravanija pretende con su obra crear una forma compleja que vincula una estructura formal, pone objetos a disposición del visitante, y va naciendo una imagen efímera nacida del comportamiento colectivo. En cierta manera, en el seno del proyecto táctico se mezcla el alarde del uso social con el valor de exposición. No trata de representar mundos angelicales, sino de producir las condiciones de esos mundos con esta obra demuestra que no son únicamente las formas de civilidad lo que se había perdido, sino el sentido mismo de la co-presencia de las personas y de las cosas que es lo que conforma un mundo. Y esto es lo que se propone remediar la forma del misterio. Un término que Rancière lo designa como una determinada manera de ligar los heterogéneos: por ejemplo, los versos del poeta, el movimiento de un pañuelo, el sonido de la guitarra y el agua de la lluvia. Esta heterogeneidad de los elementos provoca un choque que de fe de una realidad marcada por los antagonismos, el misterio pone el acento

sobre el parentesco de los heterogéneos, es decir, a través de la metáfora siempre puede unirse un mundo-común. En palabras de Andrea Soto:

“El artista como arqueólogo pasa no sólo por generar choques, sino también desvíos, el encuentro de incompatibilidades que crean una comunidad distinta, que imponga otra medida. Ensamblar no sólo desde la extrañeza de lo familiar, sino establecer familiaridad entre elementos extraños, analogías ocasionales, bajo la fraternidad de metáforas nuevas. No sólo oponer mundos, sino crear escenas. Explorar en la potencia de lo desligado, la potencia de lo no-comenzado.”¹⁷²

Este gesto de tránsito del artista arqueólogo demuestra que no le importa que “deshecho” puede servirle para crear nuevas formas, ya que puede ser un simple gesto de interrupción de trayectorias.

No solo con esto también hay que remarcar fuertemente que la única experiencia estética válida tendría que ser aquella que hiciese sentir a los receptores parte de un mismo orden sensible, sin diferenciación entre los individuos. No podía ser de otra forma, dada la radical y originaria igualdad entre los sujetos, pero las comunidades que favorecen las obras *relacionales* no alcanzan el objetivo de esa meta-comunidad, se estancan en una micro-política, en tanto que no comparte las aspiraciones de la “política” y contribuyen a que perdure el modelo consensual. Como se explica en *De la ‘estética relacional’ a la ‘estética del disenso’: dos visiones filosóficas de las nuevas formas de interactividad en el arte*:

“El presupuesto de la “política del arte” que defiende Rancière, el *sentido común disensual*, no se encuentra ausente del mundo compartido que aspira el *arte relacional* porque, no hay identidades con las que crear comunidades –en plural–litigiosas, y sí, en cambio, una construcción dinámica de subjetividades que intervienen en el espacio público –el orden sensible de Rancière–que dota de universalidad a la comunidad resultante.”¹⁷³

Se podría decir que *arte relacional* y el *arte del disenso* pueden ir de la mano, influyendo en beneficio del potencial emancipador de ambas con el fin de la emancipación de los individuos pertenecientes a la sociedad de masas en la que los diferentes poderes (políticos, económicos, mediáticos...) les imponen un control de su pensamiento.

¹⁷² SOTO, Andrea, El artista como arqueólogo, <http://www.espacionomade.com/es/numero/el-artista-como-arqueologo/expo/el-artista-como-arqueologo/> p.8 Cfr: Rancière, J. (2003), *Le Destin des images*, Paris: La Fabrique; *El destino de las imágenes*, Pontevedra: Politopías, 2011, pp.72-82.

¹⁷³ MASSÓ CASTILLA, Jordi: “De la ‘estética relacional’ a la ‘estética del disenso’: dos visiones filosóficas de las nuevas formas de interactividad en el arte”p.25

7.2. Callejeando entre artistas, arte y vida común

En el mundo del arte de hoy en día algunos artistas e instituciones artísticas prefieren poner una distancia entre radicalismo artístico y utopía estética y sustituirlos por un arte modesto. Este arte instaura un mundo común creando situaciones que modifican las miradas y actitudes respecto a ese entorno colectivo. El radicalismo del arte es por tanto una fuerza particular de evidencia, de constatación y de inscripción, que hace pedazos la experiencia común. El espacio del museo es el encuentro de la soledad y la pasividad de los visitantes con las de las obras de arte. Pero como ya se explicó, la situación del arte hoy en día puede constituir perfectamente una relación mucho más general entre la autonomía de los lugares reservados al arte y la implicación del arte en la constitución de formas de la vida en común. Esta idea puede ser clasificada según Rancière en cuatro categorías:

1. Tenemos en primer lugar el programa cultural/educativo. Este programa pretende poner el espacio del arte al alcance del mayor número de personas, para todos aquellos que no gozan de él todavía. El espacio del arte en este caso, se convierte en el templo inviolado de una iniciación y la enciclopedia del legado común, provisto de todos los dispositivos que faciliten su acceso y familiarizan su goce. Un ejemplo sería la exposición “+Humanos” del CCCB en 2016. La exposición explora los posibles caminos de futuro de nuestra especie teniendo en cuenta especialmente las tecnologías emergentes y nuestro contexto cultural y ético.

Con obras de unos cincuenta artistas y pioneras propuestas de investigación, “+Humanos” explora los posibles caminos de futuro de nuestra especie. Para crear el marco de exploración, se idearon cuatro temas generales: Capacidades aumentadas, Encuentro con otros, Diseñando el entorno y La vida en sus límites. Cada tema se representa mediante obras de arte, artefactos históricos, vídeos, investigaciones científicas y productos comerciales.

Este espacio/enciclopedia hablado sirve a la vez de apoyo y de contraste para un segundo programa: el programa estético radical.

2. El programa estético radical. Este programa consiste en la especificidad de los espacios del arte, con la intención de crear el puro encuentro con la singularidad de las obras. Este encuentro es la única forma capaz de preservar el sentido elitista del arte, de alimentar las energías republicanas o de mantener la promesa de emancipación como se puede ver en muchos de los museos contemporáneos de hoy día, como el MACBA entre otros.

3. El programa militante de denuncia de los espacios del arte. Al contrario del programa estético radical, este tercer programa considera falsas las virtudes emancipadoras del

distanciamiento estético. El espacio del arte se convierte entonces en un espacio que ponga en evidencia el funcionamiento del poder. Uno de los ejemplos es el famoso documental *Český Sen* (el sueño checo) de Vit Klusák y Filip Remunda productores. Este documental está basado en un estudio sociológico sobre la actitud del pueblo checo, el cual conmocionó al país entero y lo puso en evidencia. Este documental registra de forma cronológica y resumida el fervor de los ciudadanos ante la apertura de nuevos centros comerciales.

Su objetivo fue hacer creer a la ciudadanía que se iba a abrir un nuevo centro comercial con precios increíblemente bajos y con una política de mercado revolucionaria, con el nombre *Český Sen* (el sueño checo). Utilizaron eslóganes publicitarios revelando la verdad como “no vengas”, “no gastes”, etc. *Český Sen* paso por todo tipo de pasos de marketing y publicitarios desde encuestas y música del mercado, hasta anuncios publicitarios tanto en la calle como en la televisión. Un *fake* en toda regla que no va a dejar indiferente a nadie, o eso esperaban ellos.



La trascendencia de la artimaña fue muchísimo mayor de lo esperado por Klusák y Remunda, y desde luego sacó a relucir una serie de conclusiones sobre una República Checa que no hace mucho todavía vivía bajo el yugo comunista. La película muestra que los checos admiten que el ir a comprar es una actividad placentera, que les llena y les divierte, y por ello *Český Sen* no es sólo una broma, una falacia o un chiste, es la consolidación de esa afirmación no escrita de que el consumismo mueve masas. Este proyecto demuestra toda la ficción transmitida por el poder, cómo el individuo es manipulado tan

fácilmente. Pone en cuestión el poder, el modo de hacer arte, y cómo un artista, un ser emancipado puede ser todo lo que se proponga, como una ciudad entera ser la obra en sí, y cómo una obra de arte se deshaga y tenga tan enorme efecto.

4. El cuarto programa se inspira en la transformación del arte como forma de vida. Este programa trata de adaptar los espacios del arte a la perspectiva de un arte sin espacios, ni formas propias. La pretensión de este programa es que el arte produzca, en vez de arte modesto, formas de vida, "edificios" o "mobiliario" destinados a una nueva vida. La obra de Lara Almarzegli es la viva imagen de la transformación del arte como forma de vida y un arte sin espacio predeterminado. Almarzegli restauró el antiguo mercado de Gros, el punto de encuentro de todo el barrio, que iba a ser demolido después de una gran exposición artística a la cual le habían invitado. Pero en vez de exponer un arte modesto, como esperaban, demostró que lo importante era mantener los lugares esenciales para la interacción del barrio, ya que era un punto común para todo tipo de sujeto de la ciudad y no había motivo alguno para demolerlo, más que el económico a favor de los de la clase de poder.



El potencial subversivo y emancipador de esta obra se convierte, en un eficaz instrumento de resistencia al dominio y a la alienación que sufren las sociedades modernas. Al crear redes de relaciones intersubjetivas y crear acciones fuera del reparto, pone de manifiesto la cosificación proveniente de la lógica de la producción y de su propia mercancía vigente, de la que podemos escapar por la vía del arte.

Estos cuatro programas plantean la cuestión del espacio en la imagen elemental de la relación entre un dentro y un fuera. Se ven ambas caras los que quieren unos quieren romper la frontera que separa el arte de la vida o de las masas, y los que pretenden preservarla. Otros, en cambio, como *Lagaleríamagdalen*¹⁷⁴ escenifican la mentira de la extraterritorialidad artística y ponen al descubierto la frontera hecha para relegar a la masa y sus culturas al lado malo.

Para el colectivo *Lagaleríamagdalen* la calle es un espacio que ofrece creatividad, reunión, intercambio. *Lagaleríamagdalen* es al mismo tiempo una plataforma que sirve para realizar exposiciones en la calle, donde todo lo que se expone se regala, y una comunidad de gente del entorno físico y virtual que se reúne alrededor de la cultura y la participación. Es un proyecto que reflexiona sobre el siglo anterior, cómo ha pasado por encima del individuo y se lo ha ido engullendo, cómo el individualismo ha cambiado la vida, cuando en realidad le gusta al sujeto encontrarse con otros, relacionarse, hacer actividades comunes. Ellas, por tanto, se dedican a urbanismo táctico, que consiste en encontrar espacios degradados de la ciudad y crear galerías de arte efímeras en las que todo se regala. A través de esto demuestran que el arte está más cerca de la gente de lo que ellos piensan y reúnen todo tipo de clases de sujetos, incluso los que no suelen acceder normalmente a galerías de arte, debido a la brecha cultural enorme que hay. El

¹⁷⁴ lagaleriamagdaena.com

acto de regalar las cosas hace que la gente coja confianza y empiece a contribuir y participar, a ser consumidores proactivos. Se crean nuevas relaciones y emociones en espacios comunes inhabituales. Siempre fomenta la participación ciudadana sintiéndose parte del proyecto y del espacio. Crean un impacto social con una comunidad proactiva.

Este colectivo utiliza 5 conceptos propios relacionados con la ruptura del reparto de lo sensible y unas nuevas percepciones de la vida:

Regalos Urbanos: Todo lo expuesto se queda en la calle, dando a entender que todo es de todos y el que quiera puede adquirirlo. Esto hace que las exposiciones se compongan de objetos de deseo y utilizan el concepto de regalar como forma infalible de comunicar el arte.

Interacción En Obras: Ser parte de la creación y anima al espectador a interactuar con la obra, como por ejemplo en: La Nevera Urbana, El Tangram, Mister Magdaleno

Crowdexhibitions: Vía internet crean exposiciones en las que la participación de la ciudadanía es posible. El contenido de la exposición es elegido por un sistema *crowdcuration*, creándose un vínculo entre los participantes y el proyecto. Por ejemplo en Arcotangente o #EnElBolsoLlevo.

Muros Ciudadanos: son proyectos integradores en los que mediante una acción participativa la gente constituye la propia obra, convirtiéndose ésta en un homenaje a los vecinos.

Activismo Ligero: acciones de componente crítico hacia realidades indignantes especialmente, como por ejemplo en: Arquitecto busca esclavo, Y la educación pública qué, Pequeña guerrilla antipublicitaria, Magdaupload.



Tanto *Lagaleríamagdalena* como Lara Almarcegui utilizan la posibilidad de inventar modos de estar-juntos, formas de interacciones que van más allá de la fatalidad de la familia, de los guetos de lo técnico y de las relaciones entre amigos e instituciones colectivas que se proponen. Va más allá de las sociedades post-industriales, llamadas a la emancipación de la comunicación humana, de la dimensión relacional de la existencia. Rompen con todo tipo de reparto de lo sensible.

“Al convertirse en generador de comportamientos y de potenciales reutilizaciones, el arte vendría a contradecir la cultura “pasiva” que opone las mercancías y sus consumidores, *haciendo funcionar* las formas dentro de las cuales se desarrollan nuestra existencia cotidiana y los objetos culturales que se ofrecen para nuestra apreciación.”¹⁷⁵

Las instituciones son lugares de tránsito, lugares de encuentro con lo heterogéneo, que facilitan la reconfiguración de las identidades y de los campos de experiencia. Rancière en *Sobre políticas estéticas* comenta que las "localizaciones" actuales del arte y de la cultura parecen tomar en consideración esta permeabilidad de las fronteras y esa incertidumbre de los aprendizajes. Sin embargo, si sigue anclado en las categorías del arte crítico se arriesga a ponerlas al servicio de la idea consensual anteriormente hablada. Pese a todo, el arte del que habla Rancière lo consagra a funciones de reconciliación entre arte y no arte, y de rehabilitación



de las artes y culturas infravaloradas, con la intención de restaurar el vínculo social supuestamente roto y terminando oficialmente las jerarquías de las artes y de las culturas.

Esta voluntad que propone puede incluso adaptar el carácter errático de los espacios del arte a las características culturales de las

poblaciones que hay que integrar. Unos de los ejemplos que da en este texto son las actividades nuevas en naves industriales y fabricas por causa de la desindustrialización. Algunos artistas y representantes del mundo del arte "ocupan" estos espacios nuevos para ser acondicionados y estructurados para el arte, pero también por su cargo de historia, y de historia del trabajo y de la vida en común. El espacio vacío para la singularidad artística y el espacio marcado por las huellas de una historia común se reúnen en esta predilección. Al utilizar la extraterritorialidad de esos espacios se descubren nuevos disensos, nuevas maneras de luchar contra la distribución consensual de competencias, de espacios y de funciones.

“La fuerza del espacio del arte en relación con esto consiste en ser un espacio metamórfico, dedicado no a la coexistencia de las culturas sino a la mezcla de las artes, a todas las formas mediante las cuales las prácticas de las artes construyen hoy día espacios comunes inéditos.”¹⁷⁶

¹⁷⁵ BOURRIAUD, Nicolas (2013): *Estética relacional*. Adriana hidalgo editora, Buenos Aires.p. 6

¹⁷⁶ RANCIÈRE, Jacques, *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona: Bellaterra (Cerdanyola del Vallés), 2005, p. 71

El espacio metamórfico que habla Rancière se reflejó en la obra Orozco. La atracción de la grandeza de este edificio fue la semilla de la obra. Pese a ser un lugar especial, un monumento gigante, un santuario donde permanece una gran fuerza en todos sus rincones, en la década de los cincuenta fue quemada y abandonada por la construcción de una nueva iglesia en el centro del pueblo.

Durante los años ha ido resguardando todo tipo de objetos abandonados, los cuales fueron integrándose con la fauna que conquistaba la iglesia. Una iglesia no solo representa un cargo religioso, en este caso cristiano, sino que también representaba el lugar de encuentro, de esperanza, de refugio o de obligación de muchos antiguos individuos. Pese a todo era un espacio de conversación, sobre todo con la propia iglesia. Y esta es la intensión de la obra, recrear una nueva conversación, donde se crea el “juego” del dentro y fuera, entre el ser deshabitado de la iglesia y nuestra interrupción desde fuera, entre quien es el artista y quien espectador.

La obra¹⁷⁷ presenta una grabación del coro del pueblo recitando las antiguas canciones del antiguo coro de la iglesia. Acorde con la grabación expandida por toda la iglesia unos rayos de luz bailan mientras reviven objetos perdidos en ese espacio. El espectador entra en un espacio extraterritorial donde sus recuerdos participan en la propia obra, donde él se fusiona con la misma obra.



Basurama¹⁷⁸ también es un colectivo muy interesante y más desarrollado para analizar. Este colectivo artístico viene siendo un colectivo de investigación, creación y producción cultural y medioambiental fundado en 2001, que se dedica a estudiar y actuar en los procesos productivos, la generación de desechos que éstos implican y las posibilidades creativas que suscitan estas coyunturas contemporáneas. Nacido en la Escuela de Arquitectura de Madrid ha ido evolucionando y adoptando nuevas formas desde sus orígenes. Mediante los residuos creados por el capitalismo y materialismo pretenden aportar nuevas visiones que generen pensamiento y actitud ante las formas de explotar los recursos y, sobre todo, la forma de pensar, trabajar y percibir la realidad, es decir, ponen en cuestión el modo del reparto de lo sensible.

Los miembros del colectivo Basurama se suelen definir como artistas, entendiendo el arte como "vía al conocimiento". Así, lo que los define no es lo que hacen sino cómo lo hacen. Su actividad investigadora, creadora y divulgadora se centra en los desechos y en los procesos productivos de nuestra sociedad de consumo que los generan. A través de su modo de

¹⁷⁷ <https://garazibrat.wixsite.com/berenice/orozko>

¹⁷⁸ http://www.elcultural.com/videos/video/1039/DINAMIZADORES/Basurama_arte_y_reflexion_con_desperdicios_basurama.com

reutilización de los residuos, dándoles un nuevo uso creativo y generando tejido social, han sido reconocidos como expertos internacionales en este ámbito. Una de sus líneas de actuación más duradera y conocida es RUS (Residuos Urbanos Sólidos), que han paseado por medio mundo.

Basurama se ha convertido en un espacio pluridisciplinar en el que se desarrollan simultáneamente actividades dispares con un enfoque común. Se adentran en todo tipo de actitudes, tanto en las artes visuales como en todo tipo de talleres, ponencias, conciertos, proyecciones y publicaciones. También establecen una plataforma de contacto con la intención de trabajar junto a personajes diversos, pero no muy lejos de su “ideología”, considerándolo como un nudo creativo- espacio de encuentro.

Uno de sus trabajos se llama *autoparque*, y fue creado en un espacio público de Malabo que era prácticamente inexistente. Más allá de sus numerosos bares con terrazas ocupando las

aceras, las calles de Malabo son espacios de tránsito donde apenas se pueden encontrar lugares vividos y utilizados como espacio público. A diferencia de otras ciudades de África las relaciones son meramente económicas y privadas, privativo como los relacionados con el



descanso, la socialización, el juego o el ocio; debido a esto no se percata mucha cultura de uso del espacio público.

Con motivo de la III edición del Eco Carnaval, un evento organizado por el Instituto Cultural de Expresión Francesa (ICEF) en Malabo, el Centro Cultural de España en Malabo les invitaron a realizar una intervención en el Barrio Chino, un lugar céntrico de la ciudad cercano al Mercado Central. Lo primero que se encontraron fue un terreno irregular con imposibilidades políticas y de permisos de construcción in situ; en ella había coches aparcados en medio del bulevar, basura en el suelo, falta de alumbramiento y ropa tendida entre los árboles y lo que quedaba de los postes de alumbrado. Pese a esto, algunas características del lugar les resultaron enriquecedoras para una intervención que aportara calidad de uso al lugar. Algunos signos de ese espacio ya indicaban que existía de alguna manera un uso comunitario interesante de fomentar, y además el propio espacio tenía un gran mango que daba buena sombra al lugar, lo cual podía ser algo en torno a lo que articular el proyecto.

A parte del respectivo lugar asignado, el CCE de Malabo había realizado una búsqueda previa de palés de madera de diverso tamaño y cajas de plástico de una empresa de refrescos con los cuales podía manejar diversas dimensiones. Con todo el material e información que tenían decidieron realizar una intervención apoyando el único uso comunitario que detectaron en aquél espacio con ayuda de algunos elementos suyos, con la suplementación de un nuevo espacio de juegos para niños.

Pese a las dificultades, generaron un sistema de diseño que se adaptara de forma metódica a los materiales disponibles para la durabilidad de la intervención y la mínima adaptación a un terreno desconocido y un tanto accidentado. Al hacer la intervención artística en un lugar olvidado por el gobierno, es decir clasificado como espacio para sujetos “sin voz”, con este proyecto rompieron ya parte del reparto de lo sensible, es decir le asignaron otro uso tanto artístico como participativo, y lugar de encuentro y relación en el barrio, es decir, crearon un nuevo espacio y nuevas relaciones, en la que se mezcla la arquitectura con la obra de arte, la gente del barrio con artistas, arquitectos y gente interesada en el arte, devolviendo así la vida a aquel espacio olvidado y sin voz alguna.

Sus acciones recuerdan al llamado ecosófico de Bourriaud que consiste en una articulación ético-política entre el medio ambiente, lo social y la subjetividad. Su finalidad es la reconstrucción de un territorio político perdido, destrozado por la violencia desterritorializada del capitalismo mundial integrado. La época contemporánea, enfurece a causa de la producción de bienes materiales desmejorando territorios esenciales, tanto individuales como de grupo. Esto engendró un vacío enorme en la subjetividad que tiende a ser cada vez más absurda y sin recursos. Visto esto la práctica *ecosófica*, observando las nociones de carácter global y de interdependencias, aspira reconstruir esos territorios existenciales a partir de modos de funcionamiento de la subjetividad hasta aquí meticulosamente puestos en minoría. “La *ecosofía* puede pretender sustituir las viejas ideologías que fragmentaban de manera abusiva lo social, lo privado y lo civil.”¹⁷⁹

Estos colectivos mencionados ponen en cuestión todo tipo de reparto de lo sensible, creando espacios comunes en lugares “inexistentes”, poniendo en contacto todo tipo de sujetos tanto a la hora de participación y comunicación, como de creación de la “obra” en sí, pone en planteamiento que puede llegar a ser el arte hoy en día, como podemos utilizarlo para emancipar nuevos sujetos y crear nuevas comunidades, espacios y percepciones, como todo el mundo puede llegar a ser artista, lo cual caen en el riesgo de poner en cuestión también el propio concepto arte. El arte, sabiendo el destino de su destrucción, puede llegar a ser un discurso, un camino hacia la emancipación de sociedades, en la que se puede llegar a crear una sociedad de igualdad, en la que todos tuviesen voz, en la que todos los lugares fuesen comunes, una

¹⁷⁹ BOURRIAUD, Ibid., ps.127-128 (Felix Guattari, manantial, buenos aires, 1999)

sociedad del arte y no de la estética, en la que el arte sería la actitud emancipada, es decir, la sociedad en la que todos somos artistas. Porque la única finalidad aceptable de las actividades humanas, dice Guattari, es la producción de una subjetividad que actúa de manera continua su relación con el mundo.

Estos artistas y colectivos, utilizan el tiempo como material, en lugar de objetos concretos que delimitan hasta ahora el campo artístico. Al mismo tiempo, crean y ponen en escena dispositivos de existencia que incluyen métodos de trabajo y modos de ser. El espectador flaquea el umbral de módulos temporales catalizadores. El “creador” puede llegar a presentarse como un universo de subjetivización en marcha. La mayoría de ellos no está anticipando el efecto, sino que dejan espacio a la indeterminación ofreciendo dispositivos con la libertad de diferentes perfecciones y perspectivas. Este tipo de obras dan a los espectadores una posibilidad de reconfigurarse, de recrearse a ellos mismos. Los espectadores crean la obra de arte tanto como el artista mismo, crean la circulación y los mundos alrededor de las obras. Ellos hacen que el arte funcione.

Si se observa lo que presenta el arte hoy en día, es ampliamente figurativo, ya que muestra y escoge situaciones reales, nos cuenta historias y en sus manifestaciones se encuentran personajes en situación. Al mismo tiempo, se puede encontrar con la cuestión del funcionamiento de las instalaciones como una dramaturgia, es decir, si buscan generar efectos, emociones que apelan a la inteligencia del espectador; o si, funcionan como distanciamiento que crea espacios de libertad.

La estética relacional en realidad no critica nada, solamente dispone de una cierta manera los objetos, los gestos, los significados. El arte relacional puede designar algunas prácticas artísticas que son cómo microistemas de relaciones, formas de intervención en espacios comunes, y la mayoría de estas formas no tienen necesidad de verificación teórica de su parte para existir, de verificarse cómo arte relacional. Hay que tener claro que el arte contemporáneo, que articula tanto las formas visuales cómo las de performance, intenta interpretar con la noción de este arte; pero no tenemos que olvidar que sólo construyen relaciones y no objetos, la performance es un arte presencial que ha atravesado todo el siglo XX combinándose con otras artes.

El arte contemporáneo, a su vez, intenta atravesar las fronteras entre las diferentes artes: entre el arte de las palabras, el arte de las formas, el arte del movimiento; y al mismo tiempo tiende a anular las fronteras entre las formas del simple performance artístico, que intenta crear relaciones sociales, es decir, crear situaciones políticas. Si entramos a un museo de arte contemporáneo o a una bienal de arte contemporáneo, veremos que el arte es un lugar en el que puede haber múltiples combinaciones entre diferentes medios con la intención de generar

infinitas maneras de refigurar las situaciones del mundo. El arte contemporáneo tiende a anular y al mismo tiempo aprovechar la separación de la estética, para borrar las fronteras entre la contemplación estética, la circulación de la información y la discusión política. “Es un arte que trata de reunir todas las formas de prefiguración de las situaciones del mundo en el que vivimos.”¹⁸⁰

¹⁸⁰ MASSÓ CASTILLA, Jordi: De la ‘estética relacional’ a la ‘estética del disenso’: dos visiones filosóficas de las nuevas formas de interactividad en el arte.

8. CONCLUSIÓN ;EXPERIMENTEMOS!

La obra de arte manifiesta un pensamiento impensado por el artista y al mismo tiempo el espectador también puede encontrarse con lo impensado por él en este pensamiento que percibe de la obra. A partir de este punto, es donde hay que unir la autonomía del arte y la producción de nuevas formas de vidas en común. Este juego paradójico suspende el poder de la forma sobre la materia, como dice Schiller define “lo más humano del hombre”. La paradoja consiste en que lo más formal de las obras de arte pueda ser percibida por cualquier individuo con la gratuidad del juego que le recuerda su condición humana. La obra de arte condicionada como materia pasiva se encuentra dividida entre la apariencia y el juego. La obra, por tanto, se traduce en una suspensión del mandato recuperando la igualdad. Una vez más la igualdad retorna negando toda relación de necesidad entre la actividad propia de un modo de hacer del arte y la pasividad propia de una contemplación que debe instruirse.

El arte es aquí político en la medida en que es capaz de suspender la supremacía de la forma sobre la materia, de la actividad de los inteligentes sobre la pasividad del pueblo o de la presión terminológica del uno sobre la experimentación de lo múltiple. Todo indica que la promesa de la posesión de un mundo nuevo será gracias a la experiencia de desposeimiento y pasividad que se instaure en la politización revolucionaria del arte.

Junto la teoría de la obra arte y el ser-doble del artista en sí mismo político, Rancière ofrece la idea de que todo individuo es capaz de más de una cosa, de realizar una tarea distinta a aquella a la que fue confinado. Esto es lo que significa afirmar que lo que subyace al arte como espacio autónomo es en realidad una promesa política libertaria. Por tanto, citando a Nietzsche:

“Aplaudo todo escepticismo al que se me permita contestar: “¡Experimentemos!”. Pero que no me hablen de cosas y de cuestiones que no admiten la experimentación.”¹⁸¹

¹⁸¹CASTILLO Laudo, Xavier .Educación y emancipación: de la *experiencia* de Jacotot a la *expectativa* de Rancière *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació* DOI 10.2436/20.3009.01.110 Núm. 21 (gener-juny, 2013), Societat d'Història de l'Educació dels Països de Llengua Catalana (ISSN: 1134-0258 e-ISSN: 2013-9632)p. 45- Nietzsche, Friedrich. La gaya ciencia. Barcelona: Olañeta, 1979, pág. 56. Citado en Larrosa, Jorge. «Leer, escribir, conversar (y tal vez pensar) en una Facultad de Educación», Simons, Maarten; Masschelein, Jan y Larrosa, Jorge (ed.). Op. Cit., pág. 294.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL

- RANCIÈRE, Jacques (2012): El desacuerdo, Política y filosofía, Nueva Visión, Buenos Aires.
- RANCIÈRE, Jacques (2010): El espectador emancipado, Ellago Ensayo, Castellon
- RANCIÈRE, Jacques (2013): el maestro ignorante. Laertes, Barcelona.
- RANCIÈRE, Jacques (2014): El reparto de lo sensible, estética y política, Prometeo Libros, Buenos Aires.
- OSBORNE, Peter (2010): El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo. CENDEAC, Murcia.
- BENJAMIN, Walter (2012): La obra de arte en su reproducibilidad técnica, Godot. ps. 17-55.
- BOURRIAUD, Nicolas (2013): Estética relacional. Adriana hidalgo editora, Buenos Aires.
- BORDIEU :Tres estados del campo. La conquista de la autonomía- pág. 79-113
- BORDIEU: Clases y enclaseamientos- pág. 477-494
- BUTLER, Judith (2007): El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Paidós, Barcelona.
- BUTLER, Judith (2006): Vida precaria. El poder del duelo y la violencia. Paidós. Buenos Aires, Barcelona, México

BIBLIOGRAFIA SECUNDARIA

- ALTHUSSER, Louis (1988). Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan, Nueva Visión, Buenos Aires. Notas para una investigación pág. 183-206
- BENJAMIN, Walter, (1989): La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Taurus, Argentina.
- DERRIDA, Jacques (1996): El monolingüismo del otro o la prótesis del origen. Mental, Argentina.
- FOUCAULT, Michel (1977): Historia de la sexualidad 1-la voluntad de saber, Siglo XXI, Madrid
- GONZÁLEZ ROJO, Enrique: Para leer a Althusser
- GUATARI, Felix (1996): Caosmosis, Manantial, de la edición en castellano, Ediciones

- Manantial SRL Avda. de Mayo
1365, 6o piso, (1085) Buenos
Aires, Argentina
- GUERRERO, Diego Un resumen completo de El capital de Marx. Laberinto.uma.es
 - JONES, Owen (2012): Chavs, la dominación de la clase obrera, Capitán Swing, Madrid.
 - KANT, Immanuel, (1999): Critica del juicio. Espasa, Madrid,- Prologo de Manue Garcia Morente, Estética de Kant y la Critica del juicio estético, p. 131-141, 173-186, 211-286
 - KANT, Immanuel, 1724-1804; Lo Bello y lo sublime : ensayo de estética y moral / M. Kant ; la traducción del alemán ha sido hecha por A. Sánchez Rivero. Madrid : Calpe, 1919
 - LEVINAS, Emmanuel (1998) :La huella del otro. Tauro, Mexico
 - NANCY, Jean-Luc, (2003): El sentido del mundo. La marce, Buenos Aires. pp. 65-71 y pp. 137-203
 - PLATÓN, (1998): La Republica. Traducción de Jose Manuel Pabón y Manuel Fernandez-Galiano, Alianzas, Madrid.
 - RANCIÈRE, Jacques: El malestar de la estética.
 - RANCIÈRE, Jack (1992): Los nombres de la historia, una poética del saber, Nueva Visión, Buenos Aires.
 - RUBY Christian (2011): Rancière y lo político. Prometeo. Buenos Aires.
 - SCHILLER, Johann Christoph Friedrich, (1990): Escritos sobre estética. Tecnos, Madrid, Estudio preliminar y las cartas del I al IX
- ARTICULOS:**
- ANDREA SOTO: EL ARTISTA COMO ARQUEÓLOGO
<http://www.espacionomade.com/es/numero/el-artista-como-arqueologo/expo/el-artista-como-arqueologo/>
 - DE LOS ANGELES, Álvaro El territorio ganado por la fotografía.
 - AXEL HONNETH: La educación y el espacio público democrático. Un capítulo descuidado en la Filosofía política*. Education and Public Sphere: a neglected chapter of Political Philosophy. Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main
 - ARCOS-PALMA, Ricardo, (2008): Estética y política en la filosofía de Jacques Rancière. Colombia,
 - ARCOS-PALMA Ricardo: La estética y su dimensión política según Jacques Rancière*. Aesthetics and its political

- dimension according to Jacques Rancière
- BRUNNER, CHRISTOPH; NIGRO, ROBERTO & RAUNIG GERALD: –Hacia un nuevo paradigma estético. Ético-estética y la estética de la existencia en Foucault y Guattari. http://www.untref.edu.ar/cibertronica/lo_trans/nota17/index.html
 - CERUTTI, María Urgencia: ¿Dónde está el poder? La política es la acción de la gente, dice el pensador nacido en Argelia. Etiquetado como Jacques Rancière (http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Jacques-Ranciere-entrevista-arte-filosofia__0_808119196)
 - CORTESI, Ana (23/07/2015): Jacques Rancière: arte, política y pedagogía. Facultad de BBAA, Universidad nacional de la Plata, Argentina
 - CRUZ, MANUEL Y GARCÍA RUIZ, ALICIA: Horizontes de lo común: sujetos y comunidades post-identitarios Horizons of the commons: Post-identitarian Subjects and Communities. Universidad de Barcelona. ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política N.º 49, julio-diciembre, 2013, 373-376, ISSN: 1130-2097 doi: 10.3989/isegoria.2013.049.00
 - DUHAMEL, Jérémie: Notas y discusiones “La fortuna favorece a los audaces”: Maquiavelo y la subversión de un lugar común “Fortune favors the bold”: Machiavelli and the Subversion of a Commonplace Universidad de Montreal. 53, julio-diciembre, 2015, 617-629 ISSN: 1130-2097 doi: 10.3989/isegoria.2015.053.08 .
 - GALANDE, Federico: Rancière, arte, performance y teoría. Revista de la Academia / N° 18 / Otoño 2014 / pp. 95-105 ISS 0717-1846
 - GARCÉS Mascareñas, Marina: El problema de la transformación social. PID_00155375
 - HONNETH, Axel: La educación y el espacio público democrático. Un capítulo descuidado en la Filosofía política* Education and Public Sphere: a neglected chapter of Political Philosophy. Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main. ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política N.º 49, julio-diciembre, 2013, 377-395, ISSN: 1130-2097 doi: 10.3989/isegoria.2013.049.01
 - JUSME, Luis Roca: Rebelión
 - LACOUÉ- LABARTHE, Philippe y NANCY, Jean-Luc: La "retirada" de lo político
 - LACOUÉ- LABARTHE, Philippe y NANCY, Jean-Luc: Retrazar lo político
 - LAUDO CASTILLO, Xavier :Educación y emancipación: de la

- experiencia de Jacotot a la expectativa de Rancière Education and emancipation: from the experience of Jacotot to the expectation of Rancière. xlaudo@ub.edu (Universitat de Barcelona). Data de recepció de l'original: febrer de 2013 Data d'acceptació: abril de 2013
- LE SABOT: Hacer algo “contra” no construye un comunismo positivo- entrevista a J. Ranciere
 - MARTINEZ. Mariano O.: Danto y Rancière: Estética y política después del fin del arte; aproximación a la escena artística de vanguardia. Revista Observaciones Filosóficas. Universidad Nacional de Mar del Plata
 - MASSÓ CASTILLA, Jordi (2013): “Las ontologías de lo común en la estética y en el arte actuales” ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política, N.º 49, julio-diciembre, 2013, 533-547
 - MASSÓ CASTILLA, Jordi: “De la ‘estética relacional’ a la ‘estética del disenso’: dos visiones filosóficas de las nuevas formas de interactividad en el arte”
 - MASÓ PONS, Álex (2015): “Falseamiento y consumo de la identidad, de Rousseau a Adorno, Distortion and Consumption of Identity,from Rousseau to Adorno” ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política, n.º 53, julio-diciembre, 2015, 631-646.
 - NANCY ,Jean Luc y LACAU LABARTHE Philippe:Retazar lo político
 - NANCY ,Jean Luc y LACAU LABARTHE Philippe: Retirada de lo político
 - NIERDERMAIER, Alejandra (2013): La distribución de lo inteligible y lo sensible hoy. Centro de estudios de diseño y comunicación
 - RANCIÈRE , Jacques: Sobre Políticas Estéticas. Prólogo – Gerard Vilar
 - RANCIÈRE , Jacques: Nómadas. octubre de 2009 universidad 31 central Colombia.
 - RANCIÈRE , Jacques: La política de la estética . Nota de la edición: La versión original en inglés de "The Politics of Aesthetics" fue presentada en la Universidad de Aarhus en Dinamarca en 2003
 - RANCIÈRE , Jacques: Sobre políticas estéticas
 - RANCIÈRE , Jacques:La modernidad estética: una noción por repensar. Conferencia en la Universidad Jorge Tadeo Lozano.
 - RAMPÉREZ, Fernando: La comunidad de los ausentes. The community of the absent ones. Universidad Complutense de Madrid

- ROCA, Luis: Una introducción a Jacques Rancière . *Rebelión 20-10-2009* (<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=93321>)
- ROSARIO, Argentina,: “Walter Benjamin y Jacques Rancière: arte y política. Una lectura en clave epistemológica” [1] . “Walter Benjamin and Jacques Rancière: art and politics. An analysis in an epistemological key” . Lic. Marilé Di Filippo . *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas*
- RUBIO, Graciela (2014): La crítica de Rancière a la educación moderna. Notas para una discusión sobre las tramas de la pedagogía. *Revista Polis*. N°37
- SÁNCHEZ , José A. y GÓMEZ, José A.:Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad., (coordinadores),UNIVERSIDAD DE MURCIA VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN CULTURAL Y PROYECCIÓN UNIVERSITARIA Aula de debate
- SAVATER, Amador Fernandez (2015); ¿No nos representan? *Discusión entre Jacques*
- SAVATER, Amador Fernandez (24/01/2014)Entrevistas a Rancière: Cómo salir del odio: entrevista con el filósofo Jacques Rancière. El diario. http://www.eldiario.es/interferencias/Ranciere-politica_del_99_6_221587865.html 24/01/2014 - 20:45
- Rancière y Ernesto Laclau Estado y democracia, *El País*, 08/05/2015
- SIMÓN, ABRIL ,Pedro :La Ética de Aristóteles. LIBROS EN LA RED Edición Electrónica: Diputación de Albacete - Servicio de Publicaciones - Gabinete Técnico www.dipualba.es/publicaciones 2001
- STEMBERG , Darío G. Práctica Policial y arte Político. Rancière, la división de lo sensible y la eficacia estética *Police Practice and Political Art*. Rancière, partition of the sensible and aesthetic effectiveness. Universidad de Buenos Aires dasteim@gmail.com
- VAZQUEZ, Manuel (2011): El escenario de la política (Rancière, Cortazar, la filosofía y la literatura). *Res publica*
- VERMEREN , Patrice :El desplazamiento de la filosofía, el no-lugar de la democracia y la lengua de la emancipación* *The shift in Philosophy, ‘non-place’ of democracy and language of emancipation* . Patrice Vermeren es profesor de Filosofía y Director del Departamento de Filosofía de la

Universidad de Paris 8, Francia. E-mail: vermeren.patrice@gmail.com

- STEIMBERG, Darío G.: Práctica policial y arte político. Rancière, la división de lo sensible y la eficacia estética . Police Practice and Political Art. Rancière, partition of the sensible and aesthetic effectiveness .Universidad de Buenos Aires
- -Entrevista a Jacques Rancière: "La Nuit Debout es la transformación de una juventud de luto en una juventud en lucha" (<https://www.diagonalperiodico.net/blogs/europa-constituyente/entrevista-jacques-ranciere-la-nuit-debout-es-la-transformacion-juventud>)
Por Europa constituyente Publicado en MediaPart.

PÁGINAS WEB

- <https://vimeo.com/52638298>
- https://www.youtube.com/watch?v=PyUkEXbiE_s
- http://www.elcultural.com/videos/video/1039/DINAMIZADORES/Basurama_arte_y_reflexion_con_desperdicios
- www.basurama.com
- www.lagaleriamagdaena.com
- www.makeatuvida.com
- <http://www.museoreinasofia.es/actividades/dirty-room-presentacion-work-progress-juan-dominguez>
- <http://juandominguezrojo.com/>
- <https://garazibrat.wixsite.com/berenice/orozko>
- <http://www.publico.es/viajes/barrios-del-mundo-recuperados-por-el-arte-callejero/8/>

ALGUNAS OBRAS RELACIONADAS

- -Lara Almarcegui- Restaurando el Mercado de Gros unos días antes de su demolición, Mercado de Gros, San Sebastián, 1995
- -Bertolt Brecht- La ópera de tres centavos
- -Daniela Ortiz- Inmigrantes y Voz para el que viene
- -Orson Welles- Blow up
- -Duchamp- 1938, Exposición Internacional del Surrealismo; 1947, Exposición Internacional del Surrealismo- Galerie Maeght, París
- - Vít Klusák and Filip Remunda,- Czech Dream supermercado,
- -Jolanda Domínguez- Poses, Fashion Victims
- -Itziar Okariz- Diarios de sueños
- -Banksy- dismaland
- -Abel Azkona-cubo y fusilamiento

ARTE RELACIONAL:

- -Rirkrit Tiravanija
- -Carsten Höller
- -Vanessa Beecroft
- -Elmgreen and Dragse- Phone Home, Tilted Wall, How are you today?
- -Patrick Mimram
- -Simon Pope curator

- -Anna Best- Icecream camion
- -Utopia estation, Bienale di Venecia

COLECTIVOS

- idensitat: <http://idensitat.net/>
- Makea tu vida
- Basurama
- Lagaleríamagdarena