

# **TESIS DOCTORAL**

**2020**



## **LA DIMENSIÓN POLÍTICA DE LA ESTÉTICA Y EL «ARTE CRÍTICO» EN LA FILOSOFÍA DE J. RANCIÈRE**

**RODOLFO WENGER CALVO**

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN  
FILOSOFÍA**

**DIRECTORA DE LA TESIS:**

**DRA. D<sup>a</sup> CRISTINA RODRÍGUEZ MARCIEL**

## RESUMEN

Esta tesis doctoral se centra en el pensamiento de Jacques Rancière y más específicamente en las relaciones que se establecen en su filosofía entre el arte, la estética y la política.

Esto se desarrolla teniendo en cuenta que en la filosofía de Rancière existe un proyecto de «emancipación estética» a través del arte, basado no en una estructura abstracta o formal, sino en evidencias sensibles que designan a la vez un conjunto común y las partes que están excluidas de él. Conceptos como: «escena», «igualdad de las inteligencias», «reparto de lo sensible», «régimenes de pensamiento del arte», «emancipación estética», «espectador emancipado», «política/policía», «democracia/post-democracia», «políticas estéticas», entre otros, son abordados a partir de varios interrogantes: ¿Cómo se puede relacionar la estética con la política? ¿Cómo se concibe la estética en términos de distribución o reparto de lo sensible? ¿De qué manera se puede hablar de una estética de la política, de políticas estéticas y del arte? ¿Qué tipo de interrelaciones se pueden dar entre el arte y la política? ¿Cómo es posible una política estética que reivindique el arte en su potencialidad crítica?

Esta tesis desemboca en el planteamiento de que el arte no es político o «crítico» por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo, ni por la manera como representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de grupos sociales, sino que es político por la distancia misma que toma en relación con esas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que instituye, por la forma mediante la cual corta este tiempo y puebla ese espacio. Una invitación a repensar el arte como poder de ficción que permite reconfigurar un nuevo reparto estético, político y social más igualitario del mundo.

**Palabras clave:** *J. Rancière, política, estética, arte político, arte crítico, emancipación estética, reparto de lo sensible, políticas estéticas.*

## ABSTRACT

This doctoral thesis focuses on the thought of Jacques Rancière and more specifically on the relationships established in his philosophy between art, aesthetics and politics.

This is developed taking into account that in Rancière's philosophy there exists a project of «aesthetic emancipation» through art, based not on an abstract or formal structure, but on sensitive evidences that designate both a common set and the parts that they are excluded from it. Concepts such as: «scene», «equality of intelligences», «sharing of the sensible», «regimes of thought of art», «aesthetic emancipation», «emancipated spectator», «politics / police», «democracy / post-democracy», «aesthetic policies», among others, are approached from several questions: How is the relationship between aesthetics and politics? How is aesthetics conceived in terms of distribution or partition of the sensible? In what way can one speak of an aesthetic of politics, aesthetic policies and political art? What is the relationship between art and politics? How is it possible an aesthetic policy that claims art in its critical potential?

This thesis leads to the proposition that art is not political or «critical» because of the messages and feelings it conveys about the order of the world, nor because of the manner in which it represents the structures of society, conflicts or identities of social groups. It is political by the distance it takes in relation to these functions, by the type of time and space it institutes, because of the way in which it cuts this time and populates that space. An invitation to rethink art as a power of fiction that allows reconfiguring a new aesthetic, political and social distribution more equalitarian of the world.

**Keywords:** *J. Rancière, politics, aesthetics, political art, critical art, aesthetic emancipation, distribution of the sensible, aesthetic policies.*

## RÉSUMÉ

Cette thèse de doctorat porte sur la pensée de Jacques Rancière et plus particulièrement sur les relations établies dans sa philosophie entre art, esthétique et politique.

Ceci est développé en tenant compte du fait que dans la philosophie de Rancière il existe un projet d'«émancipation esthétique» à travers l'art, basé non pas sur une structure abstraite ou formelle, mais sur des évidences sensibles qui désignent à la fois un ensemble commun et les parties qui sont exclues de lui. Concepts tels que : «scène», «égalité des intelligences», «partage du sensible», «régimes de pensée de l'art», «émancipation esthétique», «spectateur émancipé», «politique / police», «démocratie / post- démocratie», «politiques esthétiques», entre autres, sont abordés à partir de plusieurs questions : Comment est la relation entre l'esthétique et la politique ? Comment l'esthétique est-elle conçue comme un partage ou une distribution du sensible ? De quelle manière peut-on parler d'une esthétique de la politique, de politiques esthétiques et de l'art ? Quelle est la relation entre l'art et la politique ? Comment est possible une politique esthétique qui revendique l'art dans son potentiel critique ?

Cette thèse conduit à affirmer que l'art n'est pas politique ou «critique» par les messages et les sentiments qu'il véhicule sur l'ordre du monde, ni par la façon dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. L'art est politique à cause de la distance qu'il prend par rapport à ces fonctions, à cause du type de temps et d'espace qu'il établit, à cause de la façon dont il coupe ce temps et peuple cet espace. Avec cela, nous voulons défendre une invitation à repenser l'art en tant que puissance de fiction pour reconfigurer une nouvelle distribution esthétique, politique et sociale plus égale du monde.

**Mots-clés :** *J. Rancière, politique, esthétique, art politique, art critique, émancipation esthétique, partage du sensible, politiques esthétiques.*

Para Fabrice Wenger y Diana Arismendy.  
Por su apoyo, solidaridad y grata compañía.

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), (Madrid, España), y a su Escuela Internacional de Doctorado (EIDUNED), por la posibilidad que me brindaron para poder cursar este Doctorado en Filosofía y llevar a cabo con libertad mis inquietudes investigadoras en un contexto de excelencia y calidad académica; al igual que sucedió en el período formativo de este Programa de Doctorado, con el Máster en Filosofía Teórica y Práctica, cursado en la Facultad de Filosofía de la UNED.

A la profesora Cristina Rodríguez Marciel, directora de esta tesis, por sus valiosos aportes e indicaciones, y su constante guía en lo concerniente a los distintos aspectos metodológicos requeridos.

A la Universidad del Atlántico (Barranquilla, Colombia), por su apoyo en la asignación de una Comisión de Estudios, que me permitió desarrollar con disponibilidad de tiempo este proyecto investigador.

En el desarrollo de una tesis doctoral surgen distintas dificultades, contratiempos y necesidades específicas. Sin el apoyo de algunas personas cercanas que me dieron su decidida colaboración no habría sido posible llegar a puerto en este azaroso periplo de «navegación» filosófica. Por consiguiente, expreso mi gratitud a aquellos amigos, colegas y familiares que me respaldaron con su solidaridad y generosidad.

## ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	10
1. LOS PUNTOS DE PARTIDA: LAS INVESTIGACIONES EN LOS ARCHIVOS OBREROS Y EL MÉTODO JACOTOT.....	23
1.1. LA LECTURA DE LAS OBRAS DE MARX Y LA INFLUENCIA DE ALTHUSSER.....	25
1.2. LAS DISTANCIAS FRENTE AL ALTHUSSERIANISMO DESPUÉS DEL MAYO DEL 68.....	32
1.3. LAS INVESTIGACIONES EN LOS ARCHIVOS OBREROS.....	43
1.4. LAS LECCIONES EMANCIPATORIAS DE <i>EL MAESTRO IGNORANTE</i> .....	53
1.4.1. JACOTOT Y SU MÉTODO DE EMANCIPACIÓN INTELECTUAL.....	54
1.4.2. LA CRÍTICA AL «SISTEMA EXPLICATIVO» Y SUS CONSECUENCIAS POLÍTICAS.....	60
1.5. LA FILOSOFÍA COMO PRÁCTICA DISENSUAL Y ACTIVIDAD DESCLASIFICANTE.....	67
1.6. HACIA UNA «METÓDICA DE LA IGUALDAD» Y UNA «TOPOGRAFÍA DE LOS POSIBLES».....	74
2. LA POLÍTICA COMO DESACUERDO, DISENSO Y SUBJETIVACIÓN.....	82
2.1. EL CONTEXTO DE LA PREGUNTA RANCIERIANA POR LA POLÍTICA.....	84
2.2. LA POLÍTICA, LO POLÍTICO Y LA POLICÍA.....	92
2.2.1. LO POLÍTICO EN RANCIÈRE.....	97
2.2.2. LA POLICÍA COMO GOBIERNO Y CONSENSO.....	99
2.2.3. LA POLÍTICA COMO INTERRUPCIÓN Y VERIFICACIÓN DE LA IGUALDAD.....	105
2.3. LA POLÍTICA COMO DESACUERDO Y ESCÁNDALO PARA LA FILOSOFÍA.....	110
2.4. PUEBLO, «AGRAVIO» Y RUPTURA DEL <i>ARKHÉ</i> .....	118
2.5. LA POLÍTICA COMO DEMOCRACIA DISENSO Y SUBJETIVACIÓN.....	125
2.6. ARCHIPOLÍTICA, PARAPOLÍTICA Y METAPOLÍTICA.....	141
2.6.1. LA ARCHIPOLÍTICA: EL RÉGIMEN PLATÓNICO DE LA «MISMIDAD».....	144
2.6.2. LA PARAPOLÍTICA: LA POLÍTICA COMO <i>MÍMESIS</i> ARISTOTÉLICA.....	150
2.6.3. LA METAPOLÍTICA COMO «VERDAD» MARXISTA DE LA FALSEDAD DE LA POLÍTICA...	156
2.7. LA DEMOCRACIA COMO MANERA DE SER DE LO POLÍTICO.....	166
3. EL «REPARTO» DE LO SENSIBLE Y LA RE-DEFINICIÓN DE LA ESTÉTICA.....	172
3.1. EL REPARTO DE LO SENSIBLE COMO «ESTÉTICA» DE LA POLÍTICA.....	174
3.2. LOS TRES REGÍMENES DE IDENTIFICACIÓN DE LAS ARTES.....	185
3.2.1. EL RÉGIMEN ÉTICO DE LAS IMÁGENES.....	187
3.2.2. EL RÉGIMEN POÉTICO, MIMÉTICO O REPRESENTATIVO.....	190
3.2.3. EL RÉGIMEN ESTÉTICO DEL ARTE.....	192

3.3. LA MANERA RANCIERIANA DE ASUMIR LA ESTÉTICA.....	200
3.4. MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD: DOS TÉRMINOS EQUÍVOCOS APLICADOS AL ARTE....	207
4. POLÍTICAS ESTÉTICAS Y POLÍTICAS DEL ARTE.....	222
4.1. DOS POSTURAS «COMUNITARIAS» DEL ARTE EN SU PERÍODO «POST-UTÓPICO».....	223
4.1.1. LO «SUBLIME» COMO POTENCIA DEL ARTE.....	224
4.1.2. LA «UTOPIÍA DE PROXIMIDAD» DEL ARTE RELACIONAL.....	230
4.2. DE LA ESTÉTICA DE LA POLÍTICA A LA «POLÍTICA ESTÉTICA» DEL ARTE.....	236
4.3. LA POLÍTICA DEL DEVENIR-VIDA DEL ARTE.....	240
4.3.1. EXPERIENCIA ESTÉTICA, ARTE Y JUEGO EN KANT Y SCHILLER.....	243
4.3.2. EL ARTE Y SU FUSIÓN EN LA VIDA DE LA COMUNIDAD.....	251
4.3.3. ENTRE LO «SENSIBLE HETEROGÉNEO» Y LA «HERMENÉUTICA DE LOS SIGNOS».....	261
4.4. LA POLÍTICA DE LA FORMA RESISTENTE.....	269
4.4.1. T.W. ADORNO: EL ARTE COMO RESISTENCIA Y AUTONOMÍA RADICAL.....	270
4.4.2. LA RADICALIDAD DE LAS VANGUARDIAS.....	275
5. CARACTERÍSTICAS, ALCANCES Y DESAFÍOS DEL DENOMINADO ARTE «CRÍTICO» O «POLÍTICO».....	284
5.1. LA «POLÍTICA DEL ARTE» EN EL RÉGIMEN ESTÉTICO.....	285
5.2. LAS CARACTERÍSTICAS DEL ARTE «CRÍTICO» O POLÍTICO Y SUS PARADOJAS.....	293
5.2.1. LOS TRES MODELOS DE EFICACIA DEL ARTE Y SU RELACIÓN CON EL ARTE CRÍTICO....	300
5.2.2. EL ARTE CRÍTICO Y EL «ESPECTADOR EMANCIPADO».....	306
5.3. LA NECESIDAD DE LOGRAR UNA «DISTANCIA ESTÉTICA» EN EL ARTE CRÍTICO.....	312
5.4. POR UNA CRÍTICA A LOS PRESUPUESTOS DEL PENSAMIENTO «CRÍTICO».....	322
5.5. CUATRO COMPOSICIONES DE <i>DISENSO</i> EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.....	324
CONCLUSIONES.....	337
BIBLIOGRAFÍA.....	360
GLOSARIO DE TÉRMINOS ABORDADOS DE LA FILOSOFÍA DE J. RANCIÈRE.....	376
IMÁGENES REFENCIADAS.....	390



## ESQUEMAS

	PÁG.
ESQUEMA 1. LO POLÍTICO, LA POLICÍA, LA POLÍTICA.....	109
ESQUEMA 2. LOS RETOS QUE LE SON PLANTEADOS AL LECTOR DE RANCIÈRE.....	171
ESQUEMA 3. LAS DOS POSTURAS «COMUNITARIAS» DEL ARTE EN SU PERÍODO «POST-UTÓPICO».....	235
ESQUEMA 4. LAS DOS GRANDES POLÍTICAS ESTÉTICAS DEL ARTE EN EL RÉGIMEN ESTÉTICO...	283
ESQUEMA 5. LAS TRES LÓGICAS DE LA POLÍTICA DEL ARTE EN EL RÉGIMEN ESTÉTICO .....	293
ESQUEMA 6. LA RELACIÓN ARTE Y POLÍTICA EN EL PENSAMIENTO DE J. RANCIÈRE .....	334

## TABLAS-RESUMEN

	PÁG.
TABLA 1. RESUMEN DE LOS TRES TIPOS DE FILOSOFÍA POLÍTICA.....	165
TABLA 2. RESUMEN DE LOS TRES REGÍMENES DE IDENTIFICACIÓN DE LAS ARTES.....	198
TABLA 3. CONTRAPOSICIÓN ENTRE LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME Y EL ARTE «RELACIONAL»...	239
TABLA 4. LOS TRES MODELOS O MANERAS DE PENSAR LA EFICACIA DEL ARTE.....	305



## INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral se centra en el pensamiento de Jacques Rancière (Argel, 1940) y tiene como objetivo específico explorar y determinar las relaciones que se establecen en su obra entre arte, estética y política. El hecho de haber escogido a este filósofo francés contemporáneo responde a un interés investigador por lograr un acercamiento a nuevas formas de pensar el arte, esto es, no como algo accesorio u opcional en términos de un saber especializado, una «teoría» del arte o una rama de la filosofía, sino más bien como un «modo de ser» que nos configura en lo histórico, lo social y lo político.

En el Trabajo de Fin de Máster llevado a cabo dentro del Máster Universitario en Filosofía Teórica y Práctica, realizado también en la UNED y titulado: “La «superación de la estética en la ontología hermenéutica de M. Heidegger y H.-G. Gadamer”<sup>1</sup>, buscamos, a partir de los presupuestos de la ontología hermenéutica de estos dos filósofos, poner de relevancia el carácter universal de la interpretación y hacer una revalorización del arte como forma de conocimiento. El interrogante central que nos guiaba entonces era plantearnos de qué manera la comprensión de la obra de arte nos da acceso a la posibilidad de poder confrontarnos con la interpretación como estructura originaria de nuestro ser-en-el mundo, y nos conduce a una hermenéutica de la *facticidad*, a la vez que posibilita una superación de la «estética ilustrada» porque establece un giro ontológico que apunta hacia la pregunta por el sentido del ser, la verdad como des-ocultamiento y la esencia del arte como acontecer de la verdad.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cf. Wenger C., R.; “La «superación» de la estética en la ontología hermenéutica de M. Heidegger y H.-G. Gadamer”, (Trabajo de Fin de Máster realizado en el Máster en Filosofía Teórica y Práctica. Dirigido por D<sup>a</sup> Teresa Oñate y Zubía), Madrid, Universidad de Educación a Distancia, 2014. (Disponible para consulta en el repositorio de la biblioteca de la UNED).

<sup>2</sup> Para lograr esto hicimos un especial énfasis en la indagación filosófica de Gadamer acerca del «modo de ser» de la obra de arte, nos preguntamos por lo que es en verdad la experiencia del arte y por cuál es su verdad en la medida en que implica un comprender, es decir, en la medida en que representa un fenómeno hermenéutico. Conceptos como *Darstellung*, *Gebilde*, mimesis, juego, fiesta y símbolo fueron abordados para dar cuenta de un pensamiento que busca hacerle justicia a la *experiencia del arte*, partiendo de lo que Gadamer denomina una crítica a la «conciencia estética».

Con Rancière, ahora, todo es distinto, porque el suyo es un pensamiento que no busca hacer algún tipo de ontología convencional, ya que lo que va a proponernos es una ontología relacional («que construye puentes», «que teje lazos») y no sustancial dado que —según su propia expresión—, prefiere plantear no tanto una ontología como una «poética». Esta preferencia la hace explícita en un libro de entrevistas, donde expone su propio decurso filosófico en los siguientes términos:

En general, más bien he pensado en algo como una poética general, un pensamiento general sobre las múltiples formas según las cuales es posible hacer funcionar esta distancia, este intervalo, esta falta de concordancia entre las multiplicidades. Igualmente, siempre he insistido en el hecho de que una ontología es siempre, en cierto modo, un poema, ya que no es el discurso que dice la verdad sobre la diferencia, el exceso, el excedente, sino una manera de construir algo como una metáfora, una alegoría de esta distribución. A partir de ahí, he intentado decir que es posible tener una ontología del arte, de la literatura, pero se trata de ontologías que, de algún modo, están construidas prácticamente. La literatura construye su propia ontología y, en consecuencia, podemos perfectamente hacer una ontología de los seres literarios, si así se desea, pero siempre con la idea de que una ontología es un discurso de circunstancia. Es otra manera de tejer los lazos o de construir los puentes entre distintos regímenes.<sup>3</sup>

Con esta alusión a las investigaciones llevadas a cabo en nuestro Trabajo de Fin de Máster no queremos indicar un deseo de establecer algún tipo de continuidad entre lo abordado entonces y el trabajo de esta tesis. Únicamente queremos resaltar que las temáticas estéticas y artísticas han sido motivo de indagación personal desde un acercamiento epistemológico y hermenéutico, por considerar que en el arte están en juego aspectos que resultan cruciales para la existencia humana y, en nuestra opinión, ese tipo de acercamiento filosófico los privilegia.

Si se tiene en cuenta su aspecto productivo y material, el arte puede ser considerado como una práctica, como un terreno creativo en el cual se gestan objetos palpables o

---

<sup>3</sup> Cf. Rancière, J. ; *La méthode de l'égalité. Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*, Paris, Bayard, 2012, pp. 115-116 : «En général, j'ai plutôt pensé quelque chose comme une poétique générale, une pensée générale sur les multiples façons dont il est possible de faire fonctionner cet écart, cette non-concordance entre les multiplicités. De même, j'ai toujours insisté sur le fait qu'une ontologie est toujours d'une certaine façon un poème, ce n'est jamais le discours qui dit la vérité sur la différence, l'excès, l'excédent, mais une manière de construire quelque chose comme une métaphore, une allégorie de cette distribution. C'est à partir de là que j'ai essayé de dire qu'on peut avoir une ontologie de l'art, de la littérature, mais ce sont des ontologies qui sont en quelque sorte construites pratiquement. La littérature construit sa propre ontologie et, par conséquent, on peut parfaitement faire une ontologie des êtres littéraires si on veut, mais avec toujours l'idée qu'une ontologie est un discours de circonstance. C'est une autre manière de tisser des liens ou de construire des ponts entre divers régimes.»

manifestaciones visibles, audibles, sensoriales o ideosensoriales, pero si se asume el arte como signo, es decir, como «re-presentación» del mundo, como universo simbólico ligado a nuestra sensibilidad, el arte re-significa la vida, la vuelve un mundo concreto y nuevo, un cosmos simbólico. El arte parte de lo que hay, de la experiencia sensible, de lo existente, pero va más allá, cuestionándolo y cuestionándose a sí mismo. Da «visibilidad», permite ver el mundo con otros ojos y, al permitir mirarlo con otros ojos, posibilita su transformación. Con el arte nos encontramos con la posibilidad de hallar evidenciada la infinita capacidad de simbolización, recomposición y anticipación de la vida que requiere todo ser humano para ser libre en medio de la precariedad, porque en toda manifestación artística se recomponen mundos que contienen múltiples y complejos significados que le dan sentido a la existencia.<sup>4</sup>

Asumimos que vivimos en una época de inflación de imágenes, de proliferación de un entorno simbólico, en donde la acción social colectiva se encuentra influenciada por una compleja jerarquía de valoraciones simbólicas que inciden directamente en «lo real». Esta conciencia del símbolo en la participación social nos lleva a plantearnos la pregunta por un «mundo estetizado» y por los alcances de la dimensión estética en nuestra vida cotidiana. Nuestro mundo es un mundo cada vez más tecnificado, en el cual se impone el dominio de un pensamiento único, globalizado, de acuerdo con poderosos intereses económicos y políticos; en donde el arte y la dimensión estética pueden constituir un ámbito de resistencia creativa, puesto que en el arte podemos constatar la tensión entre lo existente y su imagen; con el arte se crean mundos posibles, universos imaginarios que le dan sentido a la

---

<sup>4</sup> Cf. Wenger C., R.; *Arte y conocimiento. Ensayos de filosofía del arte*, Barranquilla, Universidad del Atlántico, 2011, p. 16. (En este libro partimos de dos premisas. La primera, era la de considerar que la filosofía del arte ha sido protagonista de numerosas discusiones y debates que han girado en lo fundamental entre dos grandes planteamientos: la tradición estética europea que va de Kant a Adorno, por un lado, y la filosofía analítica norteamericana del arte representada por Nelson Goodman y Arthur Danto, por el otro. La segunda, es la constatación de que con el fin de la modernidad y la ausencia de referencias definitivas y absolutas que constituyan instancias de legitimación para el arte, en la actualidad, se hace necesario encontrar «nuevos paradigmas» estéticos y culturales que nos permitan comprender el estatuto y función del arte en nuestras sociedades contemporáneas. Esta última premisa es la que nos despertó el interés por abordar el pensamiento de Rancière, dado que encontramos en su propuesta filosófica una nueva manera de pensar la estética y el arte en relación con una dimensión social, política e histórica respecto a las dos tradiciones mencionadas. Está claro que Rancière no tiene demasiado interés por las posibles aportaciones de la filosofía analítica del arte, incluso hay un distanciamiento que explicita en su libro *El malestar de la Estética*, cuando referencia, por ejemplo, el libro J.M. Schaeffer *Adiós a la estética*, pero lo que sí hay es una reivindicación de la postura crítica kantiana y su incidencia en Schiller, así como un diálogo con las posturas de T.W. Adorno, J.-F. Lyotard y W. Benjamin, entre otros pensadores, asumiendo en cada caso distancias respecto a su especificidad, para exponer un planteamiento estético muy diferente a cada una de ellas).

existencia.<sup>5</sup> Lo cual, de alguna manera, nos conduce a la pregunta por el papel del arte en lo social, es decir, por su posible incidencia política.

Este es, en definitiva, el objetivo que nos proponemos llevar a cabo en esta tesis. Nuestro interés reside en encontrar una faceta diferente en la relación entre arte y política, y consideramos que la filosofía de Jacques Rancière ofrece una interesante redefinición y problematización de esa relación. Esta apuesta de redefinición ha generado un gran interés por su obra a nivel internacional, quizás, también, porque uno de sus principales propósitos es el de afrontar la sensación y la actitud de impotencia generalizada, que se evidencia en la falta de propuestas que permitan superar las dificultades de nuestro presente, y que se hace manifiesto en el debilitamiento, e incluso en la desaparición, de un *pensamiento crítico* que genere alternativas filosóficas respecto al funcionamiento casi hegemónico del modelo económico del capitalismo avanzado a nivel mundial, y de las diferentes variantes de políticas neoliberales que lo acompañan. Es en este sentido en el que hay que asumir en toda su radicalidad su propósito de asimilar el fracaso del proyecto crítico de la modernidad a través de la revalorización del pensamiento y de las artes para recomponer el mundo. Una «emancipación estética» que supone una nueva forma de considerar la articulación entre política y estética.

Y es que los aportes de la investigación filosófica de Rancière tienen tanto un componente histórico como uno político, que reivindican —a la vez— las condiciones estéticas de la experiencia política y una dimensión política de la estética, al retomar el concepto de estética ligado a las formas de configuración del espacio político, en la medida en que no se refiere solo a un conocimiento posible de lo común, sino también a la configuración de nuestro lugar en la sociedad, es decir, a las formas de distribución de lo común y lo privado, que implican la asignación de alguien dentro de lo común o su participación como parte de una comunidad. Para demostrar esto, Rancière hace una lectura singular y original de algunos textos inaugurales de la filosofía política como *La República* de Platón y la *Política* de Aristóteles, así como de la estética del siglo XVIII; en especial de la *Crítica del Juicio* de Kant y de *Las cartas sobre la educación estética del hombre* de F. Schiller, entre otros referentes destacados que adquieren nuevas posibilidades de

---

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 16.

significación y resonancias conceptuales de interés para pensar la relación entre estética y política.

La reconfiguración del espacio que opera la política efectúa así en su pensamiento una acción de apertura que posibilita el reconocimiento de nuevos lugares de enunciación y la transformación de ciertos «ruidos» en discursos, tal como lo proponen sus análisis basados en una ardua y prolongada investigación doctoral realizada en los archivos obreros de finales del siglo XIX, y que desemboca en su libro titulado *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*. Esta distinción entre ruido y logos implica una «división» o «reparto de lo sensible» [*partage du sensible*] y, más específicamente, la «reconfiguración de la división de lo sensible», en la medida en que introduce sujetos y objetos nuevos, hace visible aquello que no lo era, permite escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran tenidos en cuenta.

Todo lo que antecede suscita que su pensamiento se estructure a partir de la distancia que toma respecto a distintas posturas que se han convertido en referentes contemporáneos establecidos en el campo estético y de la filosofía del arte: la estética de lo sublime como límite de lo impensable (J.-F. Lyotard), la denuncia de la sociedad del espectáculo que domina los escenarios más variados de la cotidianidad (G. Debord), la preeminencia de la técnica sobre la creación artística (W. Benjamin, R. Barthes, A. Bazin), la lectura nostálgica de las vanguardias (H. Foster), la advertencia apocalíptica del simulacro en la cultura visual contemporánea (J. Baudrillard) y, sobre todo, los enfoques que consideran a la estética como un privilegio exclusivo de ciertas clases sociales; como una forma de distinción o diferenciación social, un privilegio o un lujo, a la manera de los análisis sociológicos de P. Bourdieu, según los cuales los gustos estéticos son un factor de identificación determinados de antemano por el lugar que se ocupa en lo social.<sup>6</sup>

Para entender su propuesta es necesario precisar que la concepción de la dimensión «política» en Rancière se apoya sobre el único supuesto que él asume como universal: la *igualdad*. De tal forma que se puede evidenciar a lo largo de su producción filosófica una voluntad recurrente por afirmar y verificar la «igualdad de las inteligencias» que pasa,

---

<sup>6</sup> Cf. Choi, D.; “Rancière, para una filosofía de la emancipación estética”, prólogo del libro: Rancière, J.; *El destino de las imágenes*, tr. del fr. de M. Gajdowski, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011, p. 9.

inicialmente, por: el campo de la educación (*Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*) y la política (*Aux bords du politique ; La Mésentente. Politique et philosophie*), y que luego desemboca en su vínculo con la estética (*Le partage du sensible. Esthétique et politique ; La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature ; Le destin des images ; Politique de la littérature ; Malaise dans l'esthétique ; Le spectateur émancipé ; Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art ;* entre otros) y el cine (*La fable cinématographique ; Les écarts du cinéma ; Béla Tarr. Le temps d'après*),<sup>7</sup> por citar algunos de sus libros en los que las temáticas estéticas están entretejadas con la cuestión de la igualdad. Este punto de partida de su postura filosófica en tanto pensamiento crítico lo resume el propio Rancière de la siguiente manera:

[L]a condición de posibilidad de cualquier política emancipadora es la presunción de la igualdad de la inteligencia. Más exactamente, es la presunción de una capacidad que es la capacidad de cualquiera o la capacidad de aquellos que no tienen una capacidad específica. Una práctica emancipadora es la puesta en marcha de una capacidad basada en la presunción de que todo el mundo puede desarrollar la misma capacidad.<sup>8</sup>

Pero también, como lo precisa en su libro *Le partage du sensible. Esthétique et politique* : «La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir sobre ello, a quién tiene la competencia para ver y la capacidad para decir, las propiedades de los espacios y las posibilidades del tiempo.»<sup>9</sup> Se trata de evidencias estéticas, que pueden reconfigurarse a partir de la potencia del arte, ya que el arte puede intervenir para proponer nuevas distribuciones sobre las maneras de hacer, las maneras de ser, las maneras de decir y las formas de visibilidad. Porque si bien el arte está ligado a un poder de la ficción, de la ilusión —tal como ha sido reivindicado a partir de la filosofía de Nietzsche—, esto no es asumido de forma negativa (a la manera de la crítica platónica del arte, que lo relega por considerarlo como un mero simulacro que opone la ilusión a la verdad, la ilusión a la realidad). Para Rancière, la ilusión no se opone a la realidad, sino que la divide y la vuelve a representar

---

<sup>7</sup> Todos estos libros de Rancière están referenciados con detalle en la bibliografía final, donde se especifica su título original en francés y su traducción al español, así como su ubicación en línea, en los respectivos casos.

<sup>8</sup> Rancière, J. ; “Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales”, tr. es. y notas de D. García C., *Revista Estudios visuales*, no. 7, enero 2010, p. 88. [en línea] <[http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/05\\_ranciere.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/05_ranciere.pdf)> [Fecha de consulta: 20 de julio de 2019].

<sup>9</sup> Rancière, J. ; *Le partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 14 : « La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. »



como doble; visibiliza cosas nuevas, introduce una dimensión visible que no solo se agrega a lo establecido, sino que lo modifica porque altera el régimen imperante de lo visible. Por ese motivo en sus textos sobre la imagen y el cine (*El destino de las imágenes*, *La fábula cinematográfica*, *Las distancias del cine*) están dadas algunas coordenadas que permiten repensar el arte como poder de ficción que incide en la reconfiguración de un nuevo reparto igualitario de lo social.

Sin embargo, para que esta experiencia de «visibilización» pueda llevarse a cabo es necesario crear un dispositivo o una estrategia que se relacione con una nuevo «reparto» de lo sensible, una nueva división y distribución de lo sensible [*partage du sensible*]. Tal «re-distribución» o «re-partición» de lo sensible trae consigo una nueva manera de ver el mundo del arte y una reelaboración de las geografías del poder, donde el *sensorium* propio del arte ya no sería exclusividad ni privilegio de unos pocos sino una extensión de la esfera humana y por ende de todos los sectores sociales. En este sentido, la distancia entre varias esferas de la cultura —la de élite, por ejemplo, y la de masas o popular— es anulada. Algo que resulta paradójico pero estimulante para el pensamiento filosófico, porque se trata de apostar por una emancipación igualitaria a partir de un campo como el estético, que tradicionalmente ha sido vinculado con la subjetividad, la apariencia sensible y el gusto individual.

Es de resaltar que este proyecto de emancipación estética surge —según el propio Rancière— ya en el siglo XVIII con Schiller, quien en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795) intenta fundamentar la emancipación de las masas partiendo de una lectura de Kant que reivindica la libertad a partir de la virtualidad que todos poseen de un gusto compartido por el libre juego que se da entre la razón y la sensibilidad en la contemplación de la belleza. Por ello, la educación del hombre, con el propósito de resolver el problema político de una sociedad plenamente racional y libre, debe ser «estética».<sup>10</sup>

El objetivo de nuestra tesis aspira, en consecuencia, a poner en evidencia que, en cierto sentido, Rancière es heredero de esa propuesta de Schiller, en la medida en que consideramos que en su filosofía existe un proyecto de «emancipación estética» a través del arte, basado en que existen unas condiciones *a priori* que definen la experiencia social, un especie de «campo

---

<sup>10</sup> Para el caso de Schiller, porque la belleza como principio de libertad o autonomía en la apariencia sensible, se relaciona íntimamente con la esencia moral del ser humano, la cual es definida como ser para la libertad.

trascendental político» que se funda no en una estructura abstracta o formal sino en una «estética», es decir, en unas evidencias sensibles que designan tanto un conjunto común, como las partes que son excluidas de él. Esto último hay que relacionarlo con el planteamiento rancieriano de que el arte no es político por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. El arte tampoco es político por la manera por la cual representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de grupos sociales. Si podemos decir que el arte es político es por la distancia misma que toma en relación con esas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que instituye, por las maneras mediante las cuales corta este tiempo y puebla ese espacio: «[...] lo propio del arte es operar una redistribución del espacio material y simbólico. Es por ahí por donde el arte toca lo político.»<sup>11</sup>

La estética, por todo lo que antecede, no es asumida por Rancière como una disciplina filosófica en sí, sino como un «régimen de identificación específico del arte», como un conjunto de reglas y normas que hacen posible la visibilidad de lo irrepresentable y su recepción, así como la tensión que se desprende de este régimen al situar la «dimensión política» en lo social. Este es el motivo de que nuestro autor haya propuesto una relectura crítica de ciertas posturas posmodernas que han generado un relativismo estético donde lo político se caracteriza, paradójicamente, por lo «apolítico de la política». Su intención apunta a restablecer el terreno de acción del arte crítico-político y de la estética política.

De esta manera, lo sensible como categoría fundamental de la estética no estaría solo relacionado exclusivamente con el mundo del arte, sino también con el mundo en general: tanto en lo político como en lo social, porque lo sensible implica un conjunto de realidades que afectan nuestra percepción cotidiana. Asimismo, se asume lo político en el arte no como una idea de la puesta en marcha de lo ideológico a través del arte sino, más bien, como una condición inherente al arte mismo en su experimentación y en su posibilidad de ser «vivenciado» en términos activos, porque la aparente pasividad del espectador se ve cuestionada por la posibilidad de incursión de un «espectador emancipado» —o del activador de la obra—, que forma parte de una comunidad del sentir. Esto posibilita que el objetivo de

---

<sup>11</sup> Rancière, J. ; *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 37 : « [...] le propre de l'art est d'opérer un redécoupage de l'espace matériel et symbolique. Et c'est par là que l'art touche à la politique. ».

una nueva reconfiguración y transformación de lo estético tienda a desplegar el campo de lo sensible en lo comunitario. Una «comunidad del sentir», en términos de Rancière, que generalmente es minoritaria, pero que es la que hace posible considerar al arte como una parte fundamental de la estructura social.<sup>12</sup>

Teniendo en cuenta todos estos aspectos, en esta tesis, se abordaron las relaciones que establece Rancière entre estética y política, a partir de una lectura sistemática de sus principales publicaciones realizadas (libros, artículos y entrevistas), con el fin de establecer un recorrido en su trayectoria filosófica, que permita comprender sus aportes y su creación conceptual en torno a la estética como «emancipación» y «re-configuración de lo sensible», al igual que su apuesta por un pensamiento y un arte críticos.

En la medida de lo posible —y siempre que hemos tenido acceso a ellos—, hemos trabajado con sus textos en su lengua original (francés), o en inglés, puesto que algunos de sus trabajos se han publicado originariamente en este idioma. Las traducciones serán nuestras, a menos que se especifique lo contrario. Cuando no ha sido posible acceder a los textos en su idioma original, hemos trabajado con las traducciones publicadas en español o en inglés. En todo caso, en el aparato crítico de notas al pie, hacemos constar la referencia del texto que hemos trabajado, así como la paginación que corresponde a dicho texto. En la bibliografía final ofrecemos, sin embargo, las referencias completas, tanto de la obra en francés como de las traducciones al español existentes en el mercado.

Al abordar la obra de Jacques Rancière nos encontramos enfrentados a la necesidad de superar una paradoja similar a la que se plantea en su libro *El maestro ignorante*, en donde se desvela el funcionamiento del método explicativo como axioma de la educación clásica, y que Rancière trata de rebatir sin caer en lo «explicativo» generador de desigualdad, ya que lo que puede terminar por suceder al tomar distancia frente a algo es que se acaba por reafirmarlo, puesto que en ese tomar distancia muchas veces se utilizan los mismos principios y actuaciones que se tratan de rebatir. Entonces, ¿cómo evitar esta dificultad? Es decir, ¿cómo evitar caer en una explicación de la crítica al «método explicativo» del arte, de la estética, de la política? Quizás, una opción sea la de analizar la lógica de su discurso filosófico, con el

---

<sup>12</sup> Cf. Arcos-Palma, R. ; “La estética y su dimensión política según Jacques Rancière”, *Revista Nómadas*, Núm. 31, octubre 2009, Bogotá, Universidad Central, pp. 139-155.

fin de poder establecer sus posibilidades de reescritura. Esto estaría en concordancia con la manera en que Rancière concibe la filosofía como permanente reconfiguración: «La filosofía se ocupa mucho menos de lo eterno y del lugar que le otorga a cada división del saber, y más de la circunstancia y la manera en que obliga a cuestionar el mapa existente de los territorios y los saberes.»<sup>13</sup>

En esta investigación tratamos de responder a los siguientes interrogantes principales: ¿De qué manera se concibe relación entre estética y política en el pensamiento de J. Rancière? ¿Cómo se asume, en su propuesta filosófica, a la estética como reparto, división o distribución de lo sensible? ¿De qué forma se puede hablar de una estética de la política y de políticas estéticas? ¿Cuál es la relación entre arte y política? ¿Cómo es posible una política estética que reivindique el arte en su potencialidad crítica?

En consonancia con ello —y tal como ya lo hemos anticipado— el principal objetivo que nos propusimos alcanzar fue el de realizar una lectura «comprensiva» de las obras de Jacques Rancière, con el fin de esclarecer el decurso de su pensamiento filosófico en torno a su conceptualización de la relación que establece entre estética, arte y política y a las posibilidades «emancipatorias» que pueden generar tanto en el pensamiento, como en la acción.

El objetivo general antes mencionado puede parcelarse en diferentes objetivos más concretos: identificar la especificidad conceptual y las principales características de los regímenes del arte que propone Rancière; comprender los alcances de su concepción de la estética y el arte como partición y reparto [*partage*] de lo sensible; establecer de qué manera se puede hablar de una estética de la política y de políticas estéticas; precisar cómo es posible concebir en Rancière una política estética que reivindique el arte en su potencialidad crítica.

Para lograr esto se tuvieron en cuenta algunas obras del arte contemporáneo, referenciando así algunas propuestas artísticas que van en esa dirección de un arte «crítico-político», a manera de ejemplo e ilustración.

---

<sup>13</sup> Rancière, J. ; *Política, policía, democracia*, tr. es. de M. Tijoux, Santiago, LOM, 2006, p. 13. (Traducción modificada).

La aproximación metodológica que hemos utilizado ha sido la correspondiente a la hermenéutica filosófica, la cual asume —en términos generales— que no hay un texto u objeto a interpretar (*interpretandum*) separado de un sujeto (intérprete), sino más bien una unidad entre ambos que se da a través de la «interpretación comprensiva» que permite poner de manifiesto las potencialidades de significación que subyacen en los textos mismos. Consideramos que esta postura ha redundado en beneficio de la reflexión filosófica alcanzada a partir de los textos de J. Rancière que hemos leído y «traducido» (con esto no nos referimos a la traducción de un idioma a otro, sino a la «traducción» que toda lectura implica). En especial, se han tenido en cuenta las sugerencias y directrices de la propuesta de la hermenéutica filosófica de H.-G. Gadamer, según la cual la verdad del texto que siempre tiene algo que decirnos no implica solo la intelección correcta del texto en términos de una verificación metódica, sino más bien tiene que ver con la verdad subjetivo-objetiva que se da a través del diálogo (en la dinámica de pregunta-respuesta), de la fusión de horizontes (entre el texto y el contexto, el intérprete y el *interpretandum*), de la experiencia hermenéutica del diálogo con los textos (y la circularidad hermenéutica que presupone), y del valor que se le da a la escritura y la traducción como ejemplos de interpretación comprensiva y aplicativa.

Los contenidos de los capítulos están distribuidos de la siguiente manera:

El primer capítulo está dedicado a realizar una introducción al pensamiento de Rancière. Allí nos ha interesado abordar su ruptura con Althusser y la manera como asume su apuesta por una «metódica de la igualdad» basada en el presupuesto de la igualdad de las inteligencias de J. Jacotot, a partir del trabajo que realizó en los archivos obreros de la Biblioteca Nacional de Francia. Con esto, buscamos caracterizar su pensamiento filosófico en términos de emancipación y de postura crítica que examina las condiciones de posibilidad (muy a la manera de la crítica kantiana) de determinados fenómenos estéticos y políticos.

En el segundo capítulo abordamos la concepción de la política de Jacques Rancière y en particular analizamos la relevancia que tiene para él la distinción entre: la política [*la politique*], la policía [*la police*] y lo político [*le politique*]. Con ello, evidenciamos que el objetivo general que se propone con esta distinción fundamental es el de asumir la política como desacuerdo [*mésentente*], disenso y subjetivación. Además, hacemos una presentación de los tres tipos de filosofía «política» que caracteriza Rancière como sustitución de la

política: archipolítica [*Archi-politique*], parapolítica [*Para-politique*] y metapolítica [*Meta-politique*].

En el tercer capítulo investigamos acerca de su concepción de la estética. En este caso, ha sido de particular interés abordar el concepto de «reparto de lo sensible» y, a partir de ello, la distinción que hace de los tres regímenes de pensamiento del arte: el ético, el poético o representativo y el estético. En cada caso, señalamos cuáles son sus principales características y las posibles incidencias que tienen en términos de «políticas estéticas» del arte. También comenzamos a abordar qué entiende Rancière por revolución estética, y cuál es su vínculo con la propuesta de la «educación estética» de Schiller y la postura de Rancière frente a las vanguardias artísticas, la modernidad y la postmodernidad.

El cuarto capítulo recaba los resultados de las investigaciones llevadas a cabo de manera parcial en los capítulos anteriores para establecer ahora, pertrechados con las herramientas precisas, la indagación de las relaciones entre la estética de la política, las políticas estéticas y las políticas del arte. Para ello se abordan las dos posturas «comunitarias» del arte en su período «post-utópico»: la del «arte de lo sublime» (J.-F. Lyotard) y la del «arte relacional» (N. Bourriaud). Además, se profundiza en los planteamientos que toma Rancière de Schiller en términos de una propuesta de una nueva comunidad política, para, finalmente, desembocar en la «política del devenir-vida del arte», y en «la política de la forma resistente»; siendo esta última muy cercana a los planteamientos de la autonomía del arte de la estética negativa de T.W. Adorno, la cual abordamos para contrastarla con la propuesta rancieriana.

El quinto, y último capítulo, tiene que ver propiamente con las posturas paradójicas del «arte crítico» o político. Allí se presentan algunos ejemplos de arte y posturas respecto al arte «crítico-político» contemporáneo de acuerdo con lo desarrollado en los capítulos anteriores. Algunos interrogantes que se tendrán en cuenta son los siguientes: ¿cuáles son las características del arte político o crítico? ¿En qué consiste su paradoja? ¿Qué tipo de arte crítico se da en la contemporaneidad, y de qué manera se diferencia del de comienzos del siglo XX o del de los años sesenta y setenta? Además, nos interrogaremos, a partir de la filosofía de Rancière por: ¿cómo el arte puede contribuir a transformar el mundo? ¿Cuál es la eficacia del arte? ¿En qué consiste la paradoja del arte, en la medida en que debe tenerse

en cuenta que no bastan las intenciones, los propósitos de determinado proyecto artístico, para que este pueda llegar a tener un genuino potencial crítico?

En los anexos se podrán encontrar las imágenes de algunas de las propuestas artísticas abordadas y reseñadas. Igualmente, al final, se adjunta un glosario de términos de los principales conceptos de la filosofía de Rancière, los cuales han sido construidos a partir de distintos aportes bibliográficos consultados y de la manera cómo estos elementos conceptuales han sido utilizados y abordados en esta tesis. Incluimos este glosario con el propósito de que pueda servir de guía, mapa, o introducción a la filosofía de Rancière, especificando y aclarando que se trata de un pensamiento que no se deja aprehender fácilmente en coordenadas fijas o preestablecidas, sino que constantemente se encuentra proponiendo disyuntivas, distancias, interrupciones y paradojas, porque se trata de un pensamiento que opera más por desclasificaciones que por clasificaciones, más por disyunciones que por conjunciones. Señalamos esto último, porque consideramos que este es el reto que ha de asumir —en toda su radicalidad y en todo momento— el lector de los textos de Rancière.

# CAPÍTULO 1

## LOS PUNTOS DE PARTIDA: LAS INVESTIGACIONES EN LOS ARCHIVOS OBREROS Y EL MÉTODO JACOTOT

« L'égalité ne se donne ni se revendique, elle se pratique, elle se *vérifie*. »

(J. Rancière, *Le maître ignorant*, p. 227).

« Le propre de l'égalité, en effet, est moins d'unifier que de déclassifier, de défaire la naturalité supposée des ordres pour la remplacer par les figures polémiques de la division. »

(J. Rancière, *Aux bords du politique*, p. 68).

« [...] le mal intellectuel premier n'est pas l'ignorance, mais le mépris. C'est le mépris qui fait l'ignorant et non le manque de science. Et le mépris ne se guérit par aucune science mais seulement par le parti pris de son opposé, la considération. »

(J. Rancière, *Le philosophe et ses pauvres*, p. XIII).



En este primer capítulo nos ocuparemos de los puntos de vista teóricos e investigadores iniciales de J. Rancière con el propósito de evidenciar los comienzos, los puntos partida de su pensamiento filosófico; al igual que sus influencias, sus ideas y posturas recurrentes, que comienzan a germinar de manera incipiente en esta época, pero que serán constantemente reelaboradas y retomadas con el transcurso de los años. Entre ellas, podemos mencionar, anticipándolas a modo de inventario, las siguientes: sus diferencias filosóficas y políticas con el althusserianismo, su lectura de los textos de juventud y de *El Capital* de Marx, la influencia de los acontecimientos del mayo del 68; pero sobre todo sus investigaciones en los archivos obreros, en donde hace el descubrimiento, la apropiación y reivindicación de una figura como Joseph Jacotot y de su postulado de igualdad en términos de verificación de la «igualdad inteligencias», y la crítica, en contrapartida, a ciertos modelos filosóficos que instauran una diferenciación, una desigualdad de principio, tal como sucede con los postulados de Platón, de Marx y del sociólogo Pierre Bourdieu, entre otros.

Es interesante mencionar que, aparte de la lectura propiamente dicha de los principales libros de este período, también hemos tenido en cuenta las revisiones y los prefacios que el propio filósofo realizó muchas décadas después de algunos de los libros que publicó con anterioridad, porque en estos textos se dan algunas pistas y aclaraciones que resultan ser valiosas para sopesar el contexto de sus trabajos, sus intenciones y su manera de asumirlos muchos años después. Con idéntica intención hemos atendido a lo que Rancière ha expresado en diversas conferencias y entrevistas y que permiten aclarar sus perspectivas filosóficas iniciales.

En este mismo sentido introductorio, nos ha parecido importante abordar las características de su pensamiento, su manera «indisciplinaria» de hacer filosofía, de proponer desplazamientos<sup>14</sup> [*déplacements*], que hacen difícil su ubicación, porque su pensamiento está donde uno no esperaría que estuviera. En este sentido, Althusser, dijo en algún momento —haciendo un juego de palabras— que Rancière era un pensador agudo, penetrante, pero inaprensible, enrevesado, difícil de ser captado [*saïssisant et insaisissable*]. Quizás, porque

---

<sup>14</sup> En las actas del coloquio de Cerisy-la-Salle de 2005 dedicado a Rancière, podemos encontrar los puntos de vista de varios autores que se hacen cargo de estos «desplazamientos» de la filosofía a partir del trabajo de Rancière. Cf. Cornu, L- y Vermeren, P. (eds.). *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*, París, Horlieu, 2006.

su interés estriba en hacer una *topología de las posibilidades*, escapando de las fronteras establecidas del pensamiento, dentro de las cuales se designan de manera usual y consuetudinaria los objetos a ser pensados y se «autoriza» a algunos «especialistas» para hacerlo.

### 1.1. LA LECTURA DE LAS OBRAS DE MARX Y LA INFLUENCIA DE ALTHUSSER

Rancière comenzó su carrera filosófica haciendo una exposición, en el invierno de 1961-1962, en el momento en que estaba realizando su agregación en filosofía en la ENS (École Normale Supérieure), sobre un artículo que publicó el joven Marx a los 24 años en *La Gaceta Renana*, en 1842, titulado: «Debates en torno a la Ley sobre los robos de madera».<sup>15</sup> Su interés —tal como lo expresa en una entrevista— no era trabajar propiamente sobre un texto filosófico, sino el abordar una práctica de pensamiento.<sup>16</sup> Su trabajo se tituló: «La idea de crítica en el joven Marx». En dicho trabajo, tal como el propio Rancière lo señalará más de cuarenta años después, distinguía en el joven Marx tres tipos de «crítica»:

En ese trabajo, distinguía tres momentos correspondientes a tres figuras de la idea crítica en la evolución del joven Marx. El primer momento era el momento kantiano, en el que el joven periodista Karl Marx se enfrentaba a los debates de la Dieta Prusiana y a las leyes inverosímiles promulgadas por esta dieta: leyes que olvidaban que la ley debe interesarse por un objeto universal y dirigirse a un hombre universal, para ocuparse de intereses empíricos, más o menos ridículos, como el robo de madera vieja por los pobres en los dominios de los ricos propietarios. La crítica entonces denunciaba la confusión de los planos, ponía en evidencia el juego equívoco de lo universal y de lo particular. El segundo momento era el

---

<sup>15</sup> En este artículo periodístico, Marx se basó en los debates parlamentarios suscitados en el Estado prusiano sobre el robo de la leña y la problemática de los pequeños viñadores del Mosela. Lo que estaba en juego era la supresión de uno de los últimos derechos consuetudinarios que tenían los campesinos, y que ahora se estaba eliminando por el crecimiento de la industria y del sistema de la propiedad privada. Tradicionalmente los campesinos tenían derecho a recolectar la madera muerta (la madera de los árboles muertos o la que se encontraba caída en los bosques), lo que hasta ese entonces les había permitido calentar sin costo sus hogares y cocinar sus alimentos. Sin embargo, los pequeños y grandes terratenientes cada vez ponían más obstáculos para limitar este derecho, haciendo que el robo de madera muerta fuese equiparado a la tala o al robo de madera viva, y que fuese castigado, junto con la pesca, la caza furtiva y el allanamiento de los terrenos con la máxima severidad. Con estos análisis críticos, Marx puso de presente la creciente imposición de la «lógica del interés privado» en detrimento de los bienes públicos, tomando así partido por los desposeídos. De la misma manera, se percató de la importancia que tenía el enfoque de la economía política al momento de abordar las problemáticas sociales, lo cual será determinante para emprender los análisis que llevará a cabo, más adelante, en los *Manuscritos económicos y filosóficos* de 1844, la *Contribución a la crítica de la economía política* de 1859 y en *El Capital* (1867).

<sup>16</sup> Rancière, J. ; *La méthode de l'égalité. Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*, op. cit., p. 23.

momento feuerbachiano. La crítica descubría que el hombre universal era él mismo una «particularidad», una parte separada de un ser real, una esencia del hombre que él mismo había emplazado fuera de su realidad concreta, en un cielo ideal, y que necesitaba recuperar para ser plenamente él mismo. Sin embargo, el hombre que iba a disipar las apariencias para volver a tomar posesión de lo que había puesto fuera de sí se revelaba como el productor, el hombre que se crea gracias a la producción un mundo a su imagen. El tercer momento, el momento propiamente marxista, era el de la denuncia de operadores/sujetos como «hombre» o «universal». Era el momento de la identificación entre crítica y ciencia. Marx distinguía el movimiento real de la producción y de la historia del movimiento aparente en que los hombres tienen el aspecto de ser los sujetos de un intercambio de mercancías, en el que imaginan decidir libremente acerca de lo que hacen entre ellos y de lo que hacen con las cosas.<sup>17</sup>

Pocos años más tarde, en 1965, Rancière publica un texto en una importante obra colectiva coordinada por su maestro, Louis Althusser, sobre *El Capital*, titulado: «El concepto de crítica y la crítica de la economía política de los *Manuscritos* de 1844 al *Capital*»<sup>18</sup>, como resultado de un seminario compartido el año anterior y ofrecido en la ENS sobre los aspectos filosóficos de esta obra de Marx y en el cual Rancière, siendo aún

---

<sup>17</sup> Rancière, J. ; “La méthode de l’égalité” (conferencia dada por Rancière como respuesta y conclusión del coloquio que tuvo lugar en verano de 2005 en el Centro Cultural Internacional de Cerisy-La-Salle en torno a su trabajo), en: Cornu, L. y Vermeren, P. (eds.); *La philosophie déplacée.op.cit.*, pp. 508-509 : «Dans ce travail, je distinguai trois moments correspondant à trois figures de l’idée critique dans l’évolution du jeune Marx. Le premier moment était le moment kantien où le jeune journaliste Karl Marx se mettait en face des débats de la Diète Prussienne et des lois invraisemblables promulguées par cette diète : des lois qui oubliaient que la loi doit s’intéresser à un objet universel et s’adresser à un homme universel, pour s’occuper d’intérêts empiriques, plus ou moins dérisoires, comme le vol de bois mort par les pauvres dans les domaines de riches propriétaires. La critique alors dénonçait la confusion des plans, elle mettait en évidence le jeu équivoque de l’universel et du particulier. Le deuxième moment était le moment feuerbachien. La critique y découvrait que l’homme universel était lui-même une "particularité", une partie détachée d’un être réel, une essence de l’homme que celui-ci avait placée en dehors de sa réalité concrète, dans un ciel idéal, et qu’il lui fallait reprendre pour être pleinement lui-même. Or l’homme qui allait dissiper les apparences pour reprendre possession de ce qu’il avait mis hors de soi se révélait être le producteur, l’homme qui se crée para la production un monde à son image. Le troisième moment, le moment proprement marxiste, était celui de la dénonciation des opérateurs/sujets comme *homme* ou *universel*. C’était le moment de l’identification entre critique et science. Marx y distinguait le mouvement réel de la production et de l’histoire du mouvement apparent où les hommes ont l’air d’être les sujets d’un échange de marchandises, où ils s’imaginent décider librement de ce qu’ils font entre eux et de ce qu’ils font avec les choses.»

<sup>18</sup> Rancière, J. ; “Le concept de critique et la critique de d’économie politique des *Manuscrits* de 1844 au *Capital*”, en : Rancière, J. ; *Lire le Capital III*, Paris, François Maspero, 1973. (Cabe aclarar que este texto de Rancière fue publicado inicialmente en 1965 en la colección *Théorie* dirigida por Althusser de la misma editorial Maspero, que luego, en una segunda edición, en 1968, se suprimió, porque solo se publicaron los primeros dos volúmenes de *Lire le Capital*: los de L. Althusser y E. Balibar en la Petite collection Maspero. La edición de 1973 que estamos citando, restituye en su integralidad la edición de 1965, pero sin las aclaraciones que redactó Rancière para tal fin, y que publicó en mayo de 1973 en la revista *Les Temps Modernes* con el título de: “Mode d’emploi pour une réédition de *Lire le Capital*”. Cf. Rancière, J. ; “Mode d’emploi pour une réédition de *Lire le Capital*” [en línea], *Les Temps Modernes*, Paris, 1973 <<http://horlieu-editions.com/introuvables/politique/ranciere-mode-d-emploi-pourune-reedition-de-lire-le-capital.pdf>> [Fecha de consulta: 18 de octubre de 2017].

estudiante, participó activamente (inicialmente se trataba de una exposición). Este texto aparece en una edición en varios volúmenes, titulada en francés: *Lire le Capital* [*Para leer El Capital*], en donde participaron: L. Althusser (Vol. I y II), E. Balibar (Vol. II), J. Rancière (Vol. III), P. Macherey (Vol. IV) y R. Establet (Vol. IV). En 1968 se hizo una reedición en francés, pero en ella no se incluyó el texto de Rancière, con el argumento de que se iba a publicar acorde con la edición inglesa, la cual solamente comprendía los textos de Althusser y Balibar.<sup>19</sup> Y eso a pesar de que Althusser había solicitado con antelación a los demás autores hacer una revisión y corrección de los textos de la edición anterior. Más tarde, en 1973, se publicó una tercera edición en la misma editorial, pero en otra colección, que reestablecía en su integralidad la edición de 1965.

Cabe preguntarse, entonces: ¿qué es lo que se proponía Rancière en este escrito publicado a sus 25 años? Y la respuesta se relaciona inicialmente con el contenido mismo del texto en el que se abordan varios conceptos de *El Capital* como alienación, fetichización de la mercancía, valor, trabajo asalariado y plusvalía. Pero en especial es el concepto de «crítica», que ya había venido trabajando anteriormente en relación con los textos de juventud de Marx, el que vuelve a ocupar su atención. Lo que buscaba era establecer un paralelismo, a partir de una lectura filosófica de los volúmenes de *El Capital* (cuyo subtítulo es «Crítica de la economía política»), del concepto de crítica allí presente comparándolo con el que se puede encontrar en dos de sus obras anteriores: los *Manuscritos de 1844* y la *Contribución a la crítica de la economía política* de 1859. Esto lo lleva a concluir que, si bien el concepto de *crítica* fue tematizado por Marx en los años comprendidos entre 1842 y 1845, como concepto central de su pensamiento en forma de una «crítica de la economía política», esta postura no se queda solo en este período, sino que lo seguirá acompañando hasta el final de sus días, tal como aparecerá de manera destacada en *El Capital*:

El concepto de crítica es un concepto que encontramos presente en toda la obra de Marx. Marx lo utiliza en todos los momentos de la evolución de su pensamiento para designar su

---

<sup>19</sup> En español la obra se publicó con el título de: *Para leer el capital* (Madrid, Siglo XXI, 1978, con una reedición de 2010), la cual incluye solo los textos de Althusser y Balibar, a semejanza de la francesa de 1968. Luego, en 1973, se publicó una tercera edición en la misma editorial, pero en otra colección, que reestablecía en su integralidad la edición de 1965. Pero es de señalar que existe una traducción publicada en 1971, es decir antes de la de 1973, titulada: *Lectura de El Capital: lo que se omitió en la edición española de Para leer El Capital*, donde se publican solo los textos omitidos de: Jacques Rancière, Pierre Macherey, Roger Establet. (Medellín, Oveja Negra, 1971).

actividad específica. Por otra parte, si bien este concepto ha estado siempre presente en Marx, también sabemos que ha sido explícitamente tematizado por Marx en un momento preciso de su historia, a saber, durante los años 1842 a 1845. Durante todo este período, ha sido el concepto central de su pensamiento [...]. Especifiquemos el problema. El proyecto de una crítica de la economía política fue formulado por primera vez por Marx en 1844. Es éste el que a partir de ese momento liderará todo el trabajo de Marx hasta el final de su vida [...]. De ahí el problema: ¿Qué relación hay entre *El Capital* y el proyecto que era en 1844 el de Marx? <sup>20</sup>

Con esto, Rancière quiere dar una interpretación de cierta continuidad en el pensamiento de Marx en sus categorías conceptuales, en sus preocupaciones y apuestas sociales (de acuerdo con las circunstancias de la lucha de clases), en el sentido de que no hay un cambio abrupto que lo llevaría de una concepción ideológica a una concepción científica presente en *El Capital*, a la manera en que lo quería asumir la lectura del «corte epistemológico» que Althusser señalaba que existía en la obra de Marx, y que le permitía referirse a un Marx pre-científico o ideológico, que utilizaba las categorías de sus predecesores, y a otro científico, plenamente «marxista», y presente en *El Capital* con su concepto de *plusvalía*, por ejemplo. Y es que Althusser denominó «corte epistemológico» a la ruptura que realizó Marx respecto a sus fuentes para fundar el materialismo histórico, como «ciencia de la historia». Dicha ruptura consistió en abandonar los conceptos con los cuales inicialmente había explorado, a partir de referentes filosóficos y teóricos anteriores (Hegel, Feuerbach, la economía política inglesa de Smith y Ricardo y las doctrinas socialistas francesas de Blanqui, Saint-Simon, Proudhon, entre otros; tal como el propio Marx lo reconoció en *La ideología alemana*), el campo de investigación de los hechos políticos de la historia, para comenzar a elaborar conceptos científicos nuevos, basados en la «explotación capitalista», en la «explotación del hombre por el hombre», en la «lucha de clases» como motor de la historia, descubrimiento

---

<sup>20</sup> Rancière, J. ; “Le concept de critique et la critique de d’économie politique des Manuscrits de 1844 au Capital”, *op. cit.*, p. 7 : «Le concept de critique est un concept que nous trouvons présent dans tout l’œuvre de Marx. Marx l’a utilisé à tous les moments de l’évolution de sa pensée pour désigner son activité spécifique. Par ailleurs, si ce concept a toujours été présent chez Marx, nous savons qu’il a été explicitement thématisé para Marx à un moment précis de son histoire, à savoir pendant les années 1842-1845. Durant toute cette période, il a été le concept central de sa pensée [...]. Spécifions le problème. Le projet d’une critique de l’économie politique a été formulé pour la première fois par Marx en 1844. C’est lui qui désormais commandera tout le travail de Marx jusqu’à la fin de sa vie [...]. D’où le problème : quel rapport y a-t-il entre *Le Capital* et le projet qui était en 1844 celui de Marx ?».

que llevó a cabo en 1845.<sup>21</sup> Para Rancière, el concepto de «ruptura» en Marx, tiene que ver más bien con un cambio de posición en el discurso:

Es que la «ruptura» para Marx significa menos la elaboración de nuevos conceptos que el paso a otra posición del discurso. Sobre este punto los *Anales Franco-Alemanes* (paso de la crítica del cielo a la crítica de la tierra), las *Tesis sobre Feuerbach* (paso de la interpretación del mundo a su transformación), *La ideología alemana* (paso, «como hombre ordinario, al estudio de la realidad»), articulan dentro de unos registros *polémicos* diferentes una misma posición *estratégica*: el reenvío de la ilusión no a una consciencia donde se disipa, sino a una base social que la acción revolucionaria debe destruir.<sup>22</sup>

Rancière considera que en Marx los discursos no se transforman solo por una toma de conciencia implícita, sino que lo hacen a partir de una dimensión estratégica, según la cual no se han de articular únicamente con su objeto de análisis, sino que también involucran a las *prácticas sociales* que las generan:

[A] cada circunstancia de la lucha de clases corresponde cierta posición de la ciencia, de la relación entre su objeto y los objetos de la percepción y la producción, del reparto que se da

---

<sup>21</sup> Para entender esta postura de Althusser hay que señalar que él se apropia del término de «corte» o «ruptura» de la epistemología de Gaston Bachelard, quien hacía una distinción radical entre el conocimiento cotidiano y el conocimiento científico, ya que consideraba que la ciencia produce rupturas en la experiencia y el conocimiento ordinarios al permitir que sean abordados con categorías nuevas. De la misma manera para Althusser solo con *La ideología alemana* y las *Tesis sobre Feuerbach* (1845), Marx ya no se dedica a utilizar las categorías de sus predecesores, sino que comienza a crear y utilizar conceptos propios que no están presentes ni en Hegel, ni en Feuerbach, ni en los economistas ingleses, y que abren la vía a un punto de vista científico para la comprensión de la realidad social, al crear categorías nuevas como: modo de producción, relación base-superestructura, fuerzas productivas y relaciones de producción, ideología, entre otras que no solo permiten denunciar la explotación capitalista, sino también explicar sus causas materiales. Y si bien algo parecido había emprendido anteriormente en *Los manuscritos de 1844*, lo había hecho en términos de categorías económicas todavía demasiado dependientes de la economía clásica como: capital, acumulación, competencia, división del trabajo, salario, beneficio; al igual que de categorías filosóficas tomadas de Hegel y Feuerbach, a quien consideraba como un gran filósofo que había permitido una crítica a la economía política. Cf. Romero, J.; «La filosofía de Louis Althusser. El corte epistemológico: los dos Marx». [en línea]. <<http://www.webdianoia.com/contemporanea/althusser/1-2-althusser-filosofia-la-ruptura-epistemologica.htm>> [Fecha de consulta: 5 de julio de 2017]

<sup>22</sup> Rancière, J. ; «Mode d'emploi pour une réédition de *Lire le Capital*» *Les Temps Modernes*, Paris, 1973, p. 3. [en línea]. <<http://horlieu-editions.com/introuvables/politique/ranciere-mode-d-emploi-pourune-reedition-de-lire-le-capital.pdf>> [Fecha de consulta : 8 de agosto de 2017] : «C'est que la "rupture" pour Marx signifie moins l'élaboration de nouveaux concepts que le passage à une autre position du discours. Sur ce point les *Annales Franco-Allemandes* (passage de la critique du ciel à la critique de la terre), les *Thèses sur Feuerbach* (passage de l'interprétation du monde à sa transformation), *L'Idéologie Allemande* (passage, «en homme ordinaire, à l'étude de la réalité») articulent dans des registres *polémiques* différents une même position *stratégique* : renvoi de l'illusion non plus à une conscience où elle se dissipe mais à une base sociale que l'action révolutionnaire doit détruire.».

entre lo visible y lo invisible, el fenómeno y la ley, etcétera. La ciencia de *El Capital* no es posible, y volveré sobre ello, sino basándonos en la derrota obrera entre 1848 y 1851 [...].<sup>23</sup>

Como vemos, Rancière insiste en poner de relieve que no son los «cortes epistemológicos» los que determinan la función de un discurso, ni su coherencia conceptual, ni su relación con un determinado «objeto» de estudio, sino más bien su interacción con unas *prácticas sociales*, y en especial con ciertas *luchas sociales* que terminan por confirmar o desmentir la teoría social. En el caso del discurso marxista se trata de tener en cuenta que no puede existir un lugar en el cual se pueda oponer de manera neutral la ciencia a la ideología, porque no existe una ideología en general, sino determinado tipo de ideología. Esto hace que no pueda haber una lectura de Marx exenta de la necesidad de tener que explicitar sus principios y posicionamientos políticos, y sobre todo de aclarar su relación con los poderes que se dicen marxistas. Porque en última instancia, más que designar objetos de conocimiento, ciertos conceptos representan más bien eventos o acontecimientos, aunque sean del orden de la palabra. Además, hay que tener en cuenta que lo que de manera más sutil critica Rancière es que lo que el discurso de la «ruptura» se encarga de contar es una historia edificante que beneficia la postura marxista del althusserianismo, al pretender decir el modo en que se accede a la ciencia; y de manera más específica el modo en que los jóvenes intelectuales «pequeño-burgueses» acceden al comunismo «científico».<sup>24</sup> Algo que era muy propicio como principio explicativo para pretender justificar dicha postura, dadas las circunstancias de las revueltas estudiantiles que se dieron en 1968. Porque Mayo del 68 fue para Rancière, como para muchos pensadores e intelectuales franceses, una experiencia determinante que supuso —entre otras cosas—, un mayor distanciamiento de Althusser. Por un lado, porque la postura del maestro se evidenció poco acorde con las circunstancias, al no tener una actitud comprensiva frente a lo que estaba aconteciendo, y por otro, porque la teoría althusseriana del combate de la ciencia contra la ideología impedía valorar en toda su dimensión la revuelta estudiantil.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 6 : « [...] à chaque circonstance de la lutte des classes correspond une certaine position de la science, du rapport entre son objet et ceux de la perception et de la production, du partage qui s'y opère entre le visible et l'invisible, le phénomène et la loi etc... La science du *Capital* n'est possible, j'y reviendrai, que sur la base de la défaite ouvrière entre 1848 et 1851 [...]. ».

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

En una entrevista realizada en 2012, Rancière especifica su postura respecto a la teoría marxista de la ideología en Althusser de la siguiente manera:

Esta presupone que los individuos que viven en un sistema social son, por su posición de subordinados, incapaces de percibir el funcionamiento de este sistema y son víctimas de un mecanismo que les hace ver las cosas al revés. En consecuencia, es evidente que solo serán liberados si se les explica el funcionamiento de la máquina social y se dejan guiar por la vanguardia poseedora de ese saber. *Esta visión de la incapacidad de los dominados por comprender y actuar por sí mismos ha estado presente en toda la historia del marxismo, en contradicción con su proyecto emancipador.* En Althusser, la voluntad de un retorno al «verdadero» Marx acompañó los movimientos de esos años 60, cuando teníamos el sentimiento de que la revolución estaba nuevamente a la orden del día, pero al mismo tiempo rotulaba a las formas de rebelión de la juventud como formas «pequeño burguesas», por ignorar las leyes de la ciencia y los rigores de la disciplina. Pero en 1968 vimos que la sociedad entera era sacudida por estas formas de rebelión que su ciencia marxista estigmatizaba. Intenté extraer la lección de ello. Trabajé durante bastante tiempo sobre la emancipación obrera en el siglo XIX y comprendí que la sumisión o la lucha no era un asunto de ignorancia o de saber, era más bien un asunto de confianza en la capacidad de los individuos y de la colectividad por construir otro mundo. Respecto al marxismo, creo que todos los días verificamos dos cosas: de un lado, que su pertinencia sigue intacta, porque los mecanismos económicos que nos dominan y que algunos presentan como reveladores de una necesidad objetiva son en efecto los mecanismos de la lucha de clases a favor de los que más poseen. Pero esa pertinencia ya no es ciertamente posible en términos operativos desde la caída de los Estados soviéticos, porque la comprensión de los mecanismos de explotación ya no basta para armar a aquellos que luchan contra la explotación capitalista.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Rancière, J. ; «Il faut prendre du temps pour rendre le monde à nouveau visible» *Journal des Grandes Écoles* núm. 63, agosto-septiembre-octubre de 2012 [en línea]. <<http://www.mondedesgrandesecoles.fr/philorencontre-avec-jacques-ranciere/>> [Fecha de consulta: 11 de julio de 2017]: «Celle-ci présuppose que les individus qui vivent dans un système social sont, de par leur position même d'exécutants, incapables de percevoir le fonctionnement de ce système et victimes d'un mécanisme qui leur fait voir les choses à l'envers. En conséquence, bien sûr, ils ne seront libérés que si on leur explique le fonctionnement de la machine sociale et s'ils se laissent conduire par l'avant-garde détentrice de ce savoir. *Cette vision de l'incapacité des dominés à comprendre et à agir par eux-mêmes a été présente dans toute l'histoire du marxisme, en contradiction avec son projet émancipateur.* Chez Althusser, la volonté d'un retour au « vrai » Marx accompagnait les mouvements de ces années 60 où on avait le sentiment que la révolution était à nouveau à l'ordre du jour, mais en même temps elle dénonçait les formes de révolte de la jeunesse comme des formes « petites bourgeoises », ignorant les lois de la science et les contraintes de la discipline. Or en 1968 on a vu la société entière ébranlée par ces formes de révolte que sa science marxiste stigmatisait. J'ai essayé d'en tirer la leçon. J'ai longtemps travaillé sur l'histoire de l'émancipation ouvrière au 19e siècle et j'ai compris que la soumission ou la lutte n'étaient pas une affaire d'ignorance ou de savoir, qu'ils étaient affaire de confiance en la capacité des individus et de la collectivité à construire un autre monde. Au sujet du marxisme, je crois que nous vérifions tous les jours deux choses : d'un côté sa pertinence est intacte, les mécanismes économiques qui nous dominent et que certains présentent comme relevant de la seule nécessité objective sont bien en fait des mécanismes de lutte des classes au profit des possédants. Mais elle n'est justement pas opératoire : après la faillite historique des Etats soviétiques, la compréhension des mécanismes de l'exploitation suffit moins que jamais à armer ceux qui luttent contre l'exploitation capitaliste». (Las cursivas son nuestras).



## 1.2. LAS DISTANCIAS FRENTE AL ALTHUSSERIANISMO DESPUÉS DE MAYO DEL 68

En 1974 Rancière publica *La lección de Althusser* [*La leçon d'Althusser*], libro en el cual no buscaba hacer simplemente una presentación general o una explicación de los conceptos centrales del renombrado pensador marxista-estructuralista, sino que más bien se proponía, según sus términos, «estudiar la política de un pensamiento», es decir: «[...] la manera en que ese pensamiento se adueña de los significantes y de los desafíos políticos de un tiempo y, de esa manera, define por sí mismo un escenario y un tiempo específicos para su propia efectividad política.»<sup>26</sup>

El enfoque con el que Rancière lleva a cabo esta operación, y que será recurrente en su propuesta filosófica, es el de «estudiar» entonces «el pensamiento y la palabra» donde se éstos se vuelven efectivos. Así lo expresa:

Estudiar el pensamiento y la palabra allí donde los mismos surten efecto, en una guerra social que también es un conflicto de cada instante en torno a lo que se percibe y a la manera en que se lo puede nombrar; *oponer la topografía de las posibilidades a los pensamientos de los fines o del fin de la historia*, tal es el esfuerzo que he llevado a cabo sin cesar y que vemos dibujarse en los marcos y límites mismos de la polémica que plasma este libro. Más allá de las tesis propias de Althusser, esa polémica tenía como blanco una lógica mucho más amplia, que invierte los distintos pensamientos de la subversión en beneficio del orden. El principio de ese giro se halla en la idea de dominación, transmitida sin descanso por aquellos discursos que, precisamente, afirman criticarla. Estos parten, en efecto, de un mismo presupuesto: que la dominación funciona gracias a un mecanismo de disimulación que hace ignorar sus leyes a aquellos que somete, presentándoles la realidad al revés [...].<sup>27</sup>

Para entender esto hay que tener en cuenta que para Rancière muchos discursos que tienen como principal objetivo hacer una crítica a la dominación —paradójicamente— terminan por perpetuarla. Entre estos discursos menciona a la «sociología del desconocimiento» (P. Bourdieu), la «teoría del espectáculo» (G. Debord) y las variadas formas de crítica de la sociedad de consumo y la comunicación que comparten con el althusserianismo, y su concepto de ideología, la idea de que los dominados lo son porque ignoran serlo. Así lo expresa:

---

<sup>26</sup> Prólogo de J. Rancière a la segunda de edición de *La leçon d'Althusser* (Paris, La fabrique, 2012), en: Rancière, J. ; *La lección de Althusser*, tr. es. A. Blanco, Santiago de Chile, LOM, 2013, pp. 9-10.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 12. (Las cursivas son nuestras).

Los dominados son dominados porque ignoran las leyes de la dominación. Esta visión simplista, primero, ofrece, a quienes la adoptan, la entusiasta tarea de aportar su ciencia a las masas enceguecidas. Más adelante, se transforma en un puro pensamiento del resentimiento, que declara la incapacidad de los ignorantes para curarse de sus ilusiones, por ende, la incapacidad de las masas para alguna vez hacerse cargo de su propio destino. Mi libro declaraba la guerra a esa teoría de la desigualdad de las inteligencias que constituye el núcleo de las supuestas críticas de la dominación. Declaraba que todo pensamiento revolucionario debe fundarse en el presupuesto inverso aquel de la capacidad de los dominados [...].<sup>28</sup>

Y más adelante, en el mismo prólogo de la segunda edición de 2012 de *La leçon d'Althusser*, Rancière insiste en que esas tesis de entonces, aun necesitando alguna revisión, le siguen pareciendo vigentes:

Claro está que hoy no suscribiría ciertas afirmaciones y análisis de este libro. Pero no he variado en cuanto al principio que guiaba mis solidaridades y hostilidades de antaño, a saber, la idea de que solo la presuposición común a todos puede fundamentar el poder del pensamiento y, a la vez, la dinámica de la emancipación. Por consiguiente, no me genera demasiada inquietud que mis ideas y palabras combativas de hace cuarenta años se crucen en el presente.<sup>29</sup>

Porque lo que a él le interesa aclarar es cómo el althusserianismo pudo darse en términos de intervención teórico-política creadora de un escenario específico de efectividad. La respuesta elaborada por Rancière propone que Althusser lo realiza, en primer lugar, en el campo teórico buscando un retorno al pensamiento propio de Marx, es decir, mediante una apuesta teórica que se proponía hacer una lectura rigurosa y filosófica de sus textos en contraposición a los intentos que se dieron en ese momento de modernizar el marxismo saliendo de sus premisas y, en segundo lugar, en el campo práctico-político, manifestando una fidelidad a los Partidos Comunistas. Según Rancière, a partir de este doble anclaje, Althusser se quiso posicionar como una postura abanderada de los marxismos renovados que pretendían en ese momento acompañar las nuevas formas de combate obrero, las luchas de liberación anticoloniales, los movimientos antimperialistas y las revueltas de la juventud estudiantil.

A partir de lo que acontece puede darse una complementariedad en Althusser entre el marxismo y el estructuralismo, con el fin de superar las contradicciones entre lo individual y lo colectivo, y es por ese motivo el libro de Rancière se ubica en un período determinado de

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 14.

la trayectoria intelectual de Althusser, es decir, de la década que va desde la publicación de los textos reunidos en *La revolución teórica de Marx*<sup>30</sup> y el seminario sobre *El Capital*, a comienzos de los años sesenta, hasta *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*<sup>31</sup> de 1973, ya que en esos años el althusserianismo buscaba acompañar, con su interpretación del marxismo, la dinámica de las nuevas formas de luchas sociales mencionadas, lo cual estaba muy en consonancia con el clima intelectual favorable al marxismo como opción intelectual que se dio a comienzos de los años sesenta.

Rancière es interpelado en una entrevista a propósito de ese clima intelectual marxista de la época. En concreto, sobre la identificación demasiado cercana con el partido comunista y las políticas estalinistas de la Unión Soviética, a lo cual él responde que el «marxismo» que ellos asumían como estudiantes en esos años estaba alejado del «estalinismo», y se acercaba más bien a lo que estaba sucediendo en países como Cuba o Italia, al surgimiento de algunos movimientos de emancipación africanos. En lo que al pensamiento se refiere, lo que les interesaba a ellos era más bien un «marxismo» articulado con nuevas propuestas de análisis, como las que planteaban el estructuralismo, Foucault o Lacan. Consideraban que a partir de estos planteamientos podría darse el pensamiento de un nuevo mundo en marcha, en donde todo estaba por hacerse, porque se estaban generando cambios significativos en diversos lugares del planeta que exigían un replanteamiento de la «teoría marxista»:

Hay que señalar que no nos importaba Stalin en los años 1960. El horizonte no era para nada la URSS. El horizonte lo constituían, a la vez, todos los movimientos de lo que era conocido como el Tercer mundo, era Cuba, la idea de una revolución del sol y la sonrisa. Era toda la ebullición del partido comunista italiano, era Frantz Fanon prologado por Sartre, y había sido Althusser, la idea del marxismo como el pensamiento en fase con todo lo que era nuevo: el estructuralismo, Foucault, Lacan. Teníamos la idea de que un nuevo mundo estaba en marcha, que un nuevo marxismo iba a crear lo que sería el pensamiento de un nuevo mundo en marcha. Con la URSS no teníamos nada que hacer. Luego llegó China y la adhesión al maoísmo, pero éramos fundamentalmente marxistas con la idea de que todo estaba por hacer, que era a nosotros a quienes nos correspondía recrear el marxismo. Había una tradición obrera, el mundo obrero y el movimiento obrero pero, por otra parte, para nosotros, el marxismo como teoría no existía todavía en Francia [...]. En todo caso, ser un estudiante comunista no era en

---

<sup>30</sup> Althusser, L. ; *La revolución teórica de Marx*, tr. es. e introd. de M. Harnecker, México, Siglo XXI, 1967.

<sup>31</sup> Althusser, L. ; *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*, tr. es. de S. Funes, México, Siglo XXI, 1974.

absoluto estigmatizado en esa época. Al contrario, era más bien una forma de aristocracia. En cuanto al partido mismo, no lo conocí.<sup>32</sup>

En el prefacio de la primera edición de *La leçon d'Althusser*,<sup>33</sup> Rancière explicitaba la intención de su libro en términos críticos con lo que podía significar el marxismo y su apropiación por parte del althusserianismo, esto es, y por anticiparlo muy brevemente, Althusser proponía «una filosofía del orden» que, en aquel entonces, pocos estaban dispuestos a acatar y que tiene en cuenta las implicaciones y consecuencias del Mayo del 68:

El presente comentario no aspira a la objetividad, en el sentido que algunos atribuyen a ese término: balance de los aspectos buenos y malos, las opiniones favorables y las desfavorables. Parte de una experiencia que muchos intelectuales de mi generación pudieron hacer en 1968: el marxismo que habíamos aprendido en la escuela althusseriana era una filosofía del orden, cuyos principios nos apartaban del movimiento de revuelta que sacudía al orden burgués.<sup>34</sup>

En ese mismo texto de introducción a la primera edición de *La leçon d'Althusser*, de 1974, Rancière explicitaba las posibles razones por las cuales casi nadie se atrevió a hacer una crítica abierta de la postura de Althusser. Entre ellas, mencionaba un posible sentimiento de gratitud, en el sentido que si bien con el maestro se habían posiblemente extraviado, sin él, sin embargo, jamás habrían transitado esos caminos del marxismo, porque fue él quien los sacó de las brumas fenomenológicas que dominaban en los años 60 a la filosofía francesa; y, además, lo hizo impidiendo la caída en un tipo de marxismo garante y justificador del

---

<sup>32</sup> Rancière, J. ; *La méthode de l'égalité, op. cit.*, pp. 34-35 : «Il faut bien voir qu'on s'en fichait de Staline dans les années 1960. L'horizon n'était pas du tout l'URSS. C'était à la fois tous les mouvements dans ce que l'on appelait le tiers-monde, c'était Cuba, l'idée d'une révolution du soleil et du sourire. C'était tout l'ébullition du parti communiste italien, c'était Frantz Fanon préfacé par Sartre, et puis ça avait été Althusser, l'idée du marxisme comme la pensée en phase avec tout ce qui était nouveau : le structuralisme, Foucault, Lacan. Nous avions l'idée qu'un nouveau monde était en marche, qu'un nouveau marxisme était à créer qui serait la pensée de ce nouveau monde en marche. L'URSS, on n'en avait vraiment rien à faire. Ensuite la Chine est arrivée et l'adhésion au maoïsme, mais on était fondamentalement marxistes avec l'idée que tout était à faire, que c'était à nous de recréer le marxisme. Il y avait la tradition ouvrière, le monde ouvrier et le mouvement ouvrier mais, par ailleurs, pour nous, le marxisme comme théorie n'existait pas encore en France. [...] En tout cas, être un étudiant communiste n'avais rien de stigmatisant à l'époque. Au contraire c'était plutôt une forme d'aristocratie. Quant au parti lui-même, je ne l'ai guère connu.».

<sup>33</sup> Prefacio de J. Rancière a la primera edición de *La leçon d'Althusser* de 1974, publicado en Rancière, J. ; *La lección de Althusser, op. cit.*, pp. 15-19.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 15.

Estado soviético o en uno que fuese simplemente una versión de los teólogos o de los filósofos de salón.<sup>35</sup>

Pero más que limitarse a cuestionar las posturas de Althusser, lo que también le interesaba a Rancière era analizar en *qué consistía* su marxismo. Para ello, podríamos atrevernos a proponer, utiliza algo así como la lógica foucaultiana de la arqueología del saber en el sentido de preguntarse por su nivel discursivo, por la materialidad de lo dicho y por el sentido de los enunciados:

Antes que demostrar que Althusser «no es» marxista, más vale tratar de analizar *qué es* el marxismo de Althusser. Así pues, cuando este comentario oponga lo que dice Althusser a lo que dice Marx, será menos para denunciar una traición que para interrogarse acerca de la función de tales diferencias; y, de tal modo, llegar a una pregunta más general: ¿qué uso de las palabras, qué modos de razonamiento, qué formas de saber caracterizan en la actualidad a un reconocido discurso marxista? En definitiva, ¿qué significa hoy *hablar marxista*? [...] Entre las preguntas planteadas por tal coyuntura, quizá estarían las siguientes: ¿Qué es lo que *nuestro* marxismo permite comprender y traducir de las rebeliones de nuestro tiempo?, ¿qué armas confiere para unificarlas o preparar aquellas de mañana? Reflexión no acerca de los fundamentos del marxismo, las formas de su racionalidad o sus condiciones de aplicación, sino acerca de la *práctica* del marxismo. ¿Qué quiere decir exactamente ser marxista, leer a Marx, enseñar a Marx, aplicarlo, crear organizaciones «marxistas», «marxistas-leninistas», «maoístas»? ¿Qué se puede hacer con una teoría? ¿Para qué sirve? ¿A quién le sirve? ¿Cuáles son los retos políticos efectivos que abarcan la defensa de la teoría o su aplicación? ¿Qué relaciones reales de poder están en juego en las organizaciones «marxistas»?<sup>36</sup>

Lo que nos parece interesante destacar es que estas preguntas no solo se centraban en desentrañar los fundamentos del marxismo, sus formas de racionalidad o de aplicación, sino que se interrogaban acerca de la *práctica* misma del marxismo. Y surgían en un entorno social y político post-mayo del 68, esto es, en una coyuntura teórica y política caracterizada en Francia por varios factores que cabe mencionar: el declive del izquierdismo clásico (aunque con cierto repunte de confianza en los partidos de izquierda y en un interés por determinado discurso marxista «teórico»), una dispersión creciente de las formas de revuelta unida a una inadaptación cada vez evidente de los partidos de izquierda para traducir en actos lo que estaba sucediendo, un desarrollo de formas de combate y unidad distanciadas del

---

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

marxismo (las huelgas de las fábrica Lip<sup>37</sup>, el movimiento de Larzac<sup>38</sup>) (ver imagen 1), además de cierta forma de claudicación en la práctica.

Por todo lo que antecede, consideramos importante tener en cuenta el nivel de cuestionamiento que se hace Rancière sobre lo que es la teoría (en particular sobre lo que es la teoría marxista), sobre las relaciones que puede haber entre teoría y práctica y sobre las relaciones de poder que se establecen entre ambas. Al respecto, es interesante mencionar el famoso diálogo entre Foucault y Deleuze, publicado en 1972, titulado «Un diálogo sobre el poder», y que Rancière cita en su libro *La leçon d'Althusser* refiriéndose al momento en que Foucault dice que «[...] cuando los presos se pusieron a hablar, ellos mismos tenían una teoría de la cárcel, de la penalización, de la justicia.»<sup>39</sup> Rancière lo menciona para decir que si bien este discurso no resonó mucho en su momento en el campo del discurso político, sí

---

<sup>37</sup> Rancière se refiere a las huelgas que se dieron en la fábrica de relojes Lip en Besançon (en el departamento de Doubs). Surgieron, inicialmente, a comienzos de 1970 y duraron hasta mediados de 1976, y movilizaron a decenas de miles de personas no solo en Francia sino también en algunos países de Europa, sobre todo en la gran marcha Lip que se llevó a cabo el 29 de septiembre de 1973 y que reunió en esa ciudad más de 100 000 personas. Es de resaltar la manera como se desarrolló la toma de la fábrica por parte de los trabajadores, al desembocar en un modelo de «autogestión», dado que fueron ellos mismos quienes asumieron la producción y las riendas de la empresa durante varios años (por más de 3000 días), logrando con sus acciones creativas y solidarias salvar numerosos puestos de trabajo, a pesar, incluso, de la oposición de los patrones y los accionistas de la empresa. Esta huelga tuvo grandes resonancias en la prensa, la opinión pública e incluso en la producción cinematográfica. Muchas de sus consignas se hicieron famosas: «Es posible: fabricamos, vendemos, nos pagamos», «Los patrones despiden... despedamos a los patrones», entre otras. (Cf. La película documental de 2007: *Les Lip: l'imagination au pouvoir* [*Los Lip: La imaginación al poder*] del director Christian Rouault).

<sup>38</sup> En el altiplano de Larzac en el departamento francés de Aveyron (región Mediodía-Pirineos), surgió en 1971 un movimiento de desobediencia civil no-violento que luchó en contra de la decisión del gobierno de querer ampliar una base militar apropiándose, sin concertación previa, de una gran extensión de tierras de esta región. Este hecho iba a provocar la pérdida de numerosas propiedades y explotaciones agrícolas, además de daños económicos y ecológicos irreparables. Por eso los 107 propietarios campesinos y sus familias directamente involucrados en esta decisión se negaron a vender sus tierras. En 1973, entre 60 000 y 100 000 personas de diversas procedencias y corrientes políticas se reunieron en Larzac para formar un movimiento heterogéneo que se proponía luchar contra esta decisión gubernamental. Esta lucha duró diez años y desembocó en una victoria al ser abandonado el proyecto al llegar a la presidencia F. Mitterand en 1981. Las protestas de este movimiento social resultaron muy aleccionadoras e incluso uno podría encontrar numerosas semejanzas con lo que conoce actualmente como *artivismo*, por su capacidad convocatoria, la utilización de elementos comunicativos y simbólicos, y sobre todo por su gran creatividad, entre otros aspectos a destacar. Por ejemplo, para contrarrestar el cubrimiento negativo que hacían los medios de sus protestas los campesinos aprendieron a usar cámaras para filmar sus acciones y manifestaciones, para luego proyectarlas en las reuniones de los comités de apoyo que se dieron en distintas partes de Francia y publicaron una revista en occitano: *Gardarèm lo Larzac*. Con ello sirvieron de base del movimiento altermundista francés e inspiraron a futuros líderes campesinos como José Bové, (Existe una película documental de 2011 que testimonia todo esto, también del director Christian Rouault, titulada: *Tous au Larzac* [*Todos al Larzac*]).

<sup>39</sup> Deleuze, G. y Foucault, M.; «Un diálogo sobre el poder», en: Foucault, M.; *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza, 2012, p. 34 (traducción modificada). (Este diálogo fue publicado inicialmente en la revista *L'Arc*, núm 49, 1972, tr. es. F. Monge publicada en *El Viejo Topo*, núm. 6, 1977).

tuvo una gran incidencia en cuanto a que puso en entredicho el «mecanismo de la representación» fundamentado en el derecho a hablar en nombre de los demás, al igual que la función del intelectual y la supuesta incapacidad de las masas para teorizar.»<sup>40</sup> Por ejemplo, Rancière considera que cuando los obreros de las fábricas de relojes Lip comenzaron a hablar esgrimieron un discurso coherente sobre su práctica huelguista: una teoría que articulaba las ideas del Mayo del 68 con la tradición sindicalista (ver imágenes 2, 3 y 4 en los anexos), pero también un tipo de «fusión» inédita que se dio entre la experiencia obrera de lucha con elementos ideológicos muy característicos del cristianismo.<sup>41</sup> Lo cual ofrece un testimonio de la multiplicación y los cambios de discurso de las rebeliones que se dieron en esos años, pero también del cuestionamiento radical de la función del intelectual, tal como lo expresaba Foucault en el diálogo mencionado, en los siguientes términos:

Ahora bien, los intelectuales han descubierto, después de las recientes luchas, que las masas no los necesitan para saber; las masas saben perfectamente, claramente, mucho mejor que ellos; y además lo dicen muy bien. Sin embargo, existe un sistema de poder que intercepta, prohíbe, invalida ese discurso y ese saber. Poder que no está solo en las instancias superiores de la censura, sino que penetra de un modo profundo, muy sutilmente, en toda la red de la sociedad. Ellos mismos, los intelectuales, forman parte de ese sistema de poder, la propia idea de que son los agentes de la «conciencia» y del discurso forma parte de este sistema.<sup>42</sup>

Y en lo que respecta a la resignación o claudicación de muchos marxistas ante los acontecimientos, Rancière cuestiona a aquellos que renunciaron a seguir luchando, porque, ante el althuserianismo, la crisis de la Unión de Estudiantes Comunistas (UEC), y sobre todo del Mayo del 68, algunos de estos marxistas no se dieron a la tarea de extraer una lección de los hechos, sino que pretendieron dar discursos de justificación a través de Marx, Lenin, Mao, o de Nietzsche, Freud y Deleuze, sin poder analizar con objetividad lo que estaba sucediendo:

Nos dicen: abandonen a Marx, abandonen las viejas ilusiones y los viejos libros [...]. Nos proponen, en suma, cambiar de autores. Si Marx no funcionó, intenten con Nietzsche. Si no están contentos con Althusser, intenten con Deleuze. Así se hacen eco los discursos de la impotencia: «Todo es lucha de clases», dice Althusser; «todo es libido», responden el Sr. Lyotard o los pensadores CERFI. En definitiva, de ambos lados se está diciendo lo mismo:

---

<sup>40</sup> Rancière, J. ; *La leçon d'Althusser*. Paris, Gallimard, 1974, p. 219 : «Quand les prisonniers se sont mis à parler, dit Foucault, ils avaient eux-mêmes une théorie de la prison, de la pénalité, de la justice.»

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>42</sup>. Deleuze, G. y Foucault, M. ; “Un diálogo sobre el poder”, *op. cit.*, p. 32.

«Todo es vanidad. Hemos tratado de transformar el mundo de diversas maneras. Ahora se trata de interpretarlo».<sup>43</sup>

Para entender estos cuestionamientos consideramos importante seguir repasando brevemente algunos de los argumentos que propone Rancière para sopesar el efecto del althusserianismo en 1973, después de una década de influencia y en un contexto post-Mayo del 68. No nos adentraremos en muchos detalles, ni pretenderemos recomponer los variados elementos críticos que se plantean en *La leçon d'Althusser*, ni la situación histórico-social y política de la Francia de aquellos años, sino más bien trataremos de poner énfasis en algunos aspectos que consideramos importantes a destacar para poder comprender más adelante los derroteros de una propuesta filosófica que seguirá su trayectoria a partir de estas premisas que implican, como punto de partida, un distanciamiento del althusserianismo.

Para comenzar, hay que decir que Rancière pone en evidencia la gran diferencia que existe entre lo que se proponía Althusser a comienzos de los años sesenta en relación con su postura de 1973. Al comienzo, Althusser tenía una gran ambición, que se traducía en pensar a Marx en su historia para poder implementarlo en el contexto contemporáneo:

Había una gran ambición en Althusser: pensar a Marx en su historia para permitirnos implementar el marxismo en la nuestra; volver a encontrar, en contra de los guardianes de la doctrina, esa *singularidad* que pudiera hacer de la palabra marxista otra cosa que un discurso de la justificación o una cháchara cultural: el elemento decisivo, en los conflictos de nuestro tiempo, de lo que Lenin llamaba el alma viva del marxismo, la dialéctica revolucionaria. De esta ambición hay que ver hoy en día qué es lo que se ha llevado a cabo.<sup>44</sup>

Y es que la propuesta teórica y política de Althusser, que comenzó en 1961 con la publicación del artículo «Sobre el joven Marx», se proponía producir una transformación política en el PC (*el* partido de *la* clase obrera), por medio de un trabajo teórico de

---

<sup>43</sup> Prefacio de J. Rancière a la primera edición de *La leçon d'Althusser* de 1974, *op. cit.*, p. 18 (el CERFI, Centre d'Études, de Recherche et de Formation Institutionnelles [Centro de Estudios, Investigación y Formación Institucionales], fue liderado por Félix Guattari y suscitó mucha polémica en aquella época por los artículos publicados por sus investigadores en la revista *Recherches*, y sus respuestas a licitaciones ministeriales).

<sup>44</sup> Rancière, J. ; *La leçon d'Althusser*, *op. cit.*, p. 205: «Il y avait une grande ambition chez Althusser: penser Marx dans son histoire pour nous permettre de mettre en œuvre le marxisme dans la nôtre; retrouver, contre les gardiens de la doctrine, cette *singularité*, qui pût faire de la parole marxiste autre chose qu'un discours de la justification ou un bavardage culturel: le tranchant même, dans les conflits de notre temps, de ce que Lénine appelait l'âme vivante du marxisme, la dialectique révolutionnaire. De cette ambition il faut bien voir aujourd'hui ce qu'il est advenu.»



restauración del pensamiento de Marx, de una «*búsqueda del pensamiento filosófico de Marx*», para encontrar la «base científica» de los problemas políticos nuevos. Esta era la vía que se proponía para evitar caer en el estalinismo o en un tipo de eclecticismo en la teoría y en un *revisionismo* en la práctica.<sup>45</sup>

Pero en 1973, con la publicación de la del libro de Althusser *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*<sup>46</sup>, las cosas habían cambiado mucho. Y así ve Rancière dicha «evolución»:

En 1961, Althusser quería conducirnos a la historia viva del pensamiento de Marx. En 1973, nos hace de ella un cuento de hadas paranoico, donde las palabras malévolas de la burguesía toman por asalto las posiciones de clase proletarias en la filosofía. En 1963, pretendía volver a encontrar en Lenin y Mao la singularidad de una dialéctica que no fuera la ciencia del hecho consumado, sino un arma para cambiar nuestro mundo. En 1973, nos da la fórmula irrisoria de todos nuestros males pasados, presentes y futuros: el binomio economismo/humanismo.

Lo que queda hoy del gran proyecto: un pensamiento reducido a su propia caricatura: gran parloteo que, desde Feuerbach hasta Stalin o desde el derecho burgués hasta el movimiento obrero, sostiene, por encima de todas las cosas, el discurso aproximativo del saber —es decir, del oscurantismo— universitario; que solo está allí para producir la autojustificación de la «lucha de clases en la teoría», para elevar la reiteración de verdades cada vez más falseadas a la dignidad de una lucha de clases por la salvación de la revolución [...].<sup>47</sup>

Es esta «lucha de clases en la teoría» lo que denuncia Rancière, porque la equipara a una nueva figura de la vieja función de la filosofía que Marx criticara, la de «interpretar el mundo para no tener que transformarlo», legitimando de esta forma la división del trabajo entre

<sup>45</sup> Cabe aclarar que en *La leçon d'Althusser*, Rancière utiliza el concepto de *revisionismo* para designar la ideología y la práctica del PCF (el Partido Comunista Francés). Con ello designaba un tipo de ideología específica: la utilización de un discurso de la revolución para justificar una política de reparto de poder dentro de las relaciones capitalistas.

<sup>46</sup> Cf. Althusser, L. ; *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*, *op.cit.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 205-206 : «En 1961 Althusser voulait nous conduire à l'histoire vivante de la pensée de Marx. En 1973 il nous en fait un conte de fées paranoïaque où les mauvais mots de la bourgeoisie viennent assaillir les positions de classe prolétariennes dans la philosophie. En 1963 il cherchait dans Lénine et Mao à retrouver la singularité d'une dialectique qui ne fût pas la science du fait accompli mais une arme pour changer notre monde. En 1973 il nous donne la forme dérisoire de tous nos maux passés, présents et à venir : le couple économisme/humanisme.

Ce qu'il reste aujourd'hui du grand projet : une pensée réduite à sa propre caricature : bavardage qui, de Feuerbach à Staline ou du droit bourgeois au mouvement ouvrier tient sur toutes choses le discours approximatif du savoir —c'est-à-dire de l'obscurantisme— universitaire ; qui n'est là que pour produire l'autojustification de «la lutte de classe dans la théorie», pour élever le ressassement de vérités de plus en plus controuvées à la dignité d'une lutte pour le salut de révolution [...].».

intelectuales y obreros, entre aquellos que se dedican a pensar, a hacer ciencia, y aquellos que se dedican a trabajar, a ser únicamente obreros; pero también porque ignoraba el cambio producido por el marxismo en lo que se refiere al estatus del intelectual. Con la consolidación de la URSS, el marxismo se convirtió en razón de Estado, según la cual el intelectual del partido, de la *intelligentsia* «proletaria» adquiere el poder de: «[...] hablar en nombre de las masas, de representar la conciencia o la ideología del proletariado y de interpretar, en nombre de esa representación, las acciones de los individuos o los movimientos de masas.»<sup>48</sup>

En esa misma vía, el althusserianismo también implicaba una distinción entre la producción material y la historia basada en una oposición entre la «simplicidad» de la naturaleza y la «complejidad» de la historia que se traducía en una repartición de roles: los eruditos se han dedicar al conocimiento y las masas a la producción. Las masas, para producir la historia, deben esperar las «tesis» que los especialistas marxistas han de elaborar para ellas; y en lo que respecta a la organización para hacer la historia deben encomendarse a la competencia y autoridad del Partido, en un lema dirigido a las masas que podría resumirse de la siguiente manera:

La historia, enseña Althusser, solo es cognoscible y «viable» gracias a la mediación de los eruditos. Las «masas» hacen la historia, ciertamente, pero no cualquier masa, sino aquella que nosotros instruimos y organizamos. Hacen la historia siempre y cuando entiendan, previamente, que están separadas de ella: separadas por el espesor de la «ideología dominante», por todas esas historias que la burguesía les cuenta y que ellas, de tontas que son, aún se tragarían si no viniéramos nosotros a enseñarles las tesis acertadas y desacertadas. Fuera del Partido no existe salvación para las masas, fuera de la filosofía no existe salvación para el Partido.<sup>49</sup>

Se trata del poder de la «representación» que mencionábamos anteriormente y que se da a través de la filosofía de Althusser cuando busca convertirse en la «lucha de clases en la

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 212 : « [...] parler au nom des masses, de représenter la conscience ou l'idéologie du prolétariat et d'interpréter, au nom de cette représentation, les actions des individus ou les mouvements des masses. ».

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 34 : « L'histoire, enseigne Althusser, n'est connaissable et "faisable" que par la médiation des savants. Les "masses" font l'histoire assurément, mais pas n'importe quelles masses, celles que nous instruons et organisons. Elles ne font l'histoire qu'à condition de bien comprendre avant qu'elles en sont séparées : séparées par l'épaisseur de l'"idéologie dominante", par toutes ces histoires que la bourgeoisie leur raconte et que, bêtes comme elles sont, elles gôberaient toujours si nous n'étions pas là pour leur apprendre à reconnaître les bonnes et les mauvaises thèses. Hors du parti point de salut pour les masses, hors de la philosophie point de salut pour le Parti. »

teoría» que pretende ejercer el poder de autorizar o no la validez de una postura discursiva y de una práctica de rebeldía, y que es cuestionado por Rancière en los siguientes términos:

En el momento en que se plantea la cuestión de saber qué es, en nuestro marxismo, el arma de los campesinos y los obreros chinos y qué es el discurso de la razón de Estado soviético, la filosofía nos viene a decir que lo que amenaza al marxismo es el humanismo, la ideología de los derechos humanos y la libertad. En el momento en que es vital que cada forma de la subversión anticapitalista y antiestatal pueda liberar su expresión autónoma, la filosofía viene a recordar cómo hay que hablar. Idealismo escondido detrás de la crítica del sujeto y de los llamamientos de la lucha de clases y a la ideología proletaria: llamada al orden en un lenguaje de izquierda, maoísta, incluso, en caso de necesidad.<sup>50</sup>

Esta postura del althusserianismo implicaba utilizar un «discurso del orden en el léxico de la subversión» con la pretensión de sistematizar la práctica y las nuevas formas de expresión de lucha en contra del orden burgués. Se trata del discurso universalista de los marxistas de cátedra que fue cuestionado el Mayo del 68, dado que ya no se hizo posible esgrimir el discurso de *la* filosofía marxista ya legitimara o no una determinada práctica de emancipación. Se hizo evidente que ningún discurso puede ser neutral, al no poder quedar por fuera de determinadas relaciones de poder, ni al poder obtener su legitimidad por estar supuestamente del lado de la ciencia (como arma de la clase dominada) y no de la ideología (como arma de la clase dominante). Lo cual implica que todo discurso, «marxista» o no, debe ponerse a prueba en la práctica, reconocerse como discurso del orden o de la subversión.<sup>51</sup>

Lo que Rancière pone en entredicho es que el discurso de Althusser no tenía en cuenta su lugar de enunciación, es decir, el lugar desde donde se pronunciaba, y con ello los efectos de poder que lo constreñían. Siendo a la vez funcionario de la Universidad y filósofo del PC, él creía posible situarse en el lugar otorgado por esos dos poderes —sin tener en cuenta sus implicaciones «políticas» sobreentendidas— para encontrar las claves de los procesos revolucionarios: «Althusser quería encontrar la racionalidad de la política fuera de la política,

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 214 : «Au moment où la question se pose de savoir ce qui, dans notre marxisme, est l'arme des paysans et des ouvriers chinois, et ce qui est le discours de la raison d'État soviétique, la philosophie vient nous dire que ce qui menace le marxisme, c'est l'humanisme, l'idéologie des droits de l'homme et de la liberté. Au moment où il est vital que chaque forme de la subversion anticapitaliste et antiétatique puisse libérer son expression autonome, elle vient rappeler comment il faut parler et ne pas parler. Idéalisme masqué derrière la critique du sujet, et les appels à la lutte des classes et à l'idéologie prolétarienne ; rappel à l'ordre dans un langage de gauche, maoïste même au besoin.»

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 218.

y la dialéctica revolucionaria fuera de la sistematización de las ideas y las prácticas de rebelión existentes.»<sup>52</sup> Y lo hacía esgrimiendo su principio filosófico de la «crítica del sujeto», la teorización del «proceso sin sujeto», una postura que le permitía a hablar del universalismo proletario, sin tener que formularse la pregunta de saber desde dónde hablaba y a quien se dirigía.<sup>53</sup> Esto llevará a Rancière a buscar otros rumbos, a iniciar otro tipo de investigaciones en el pasado obrero basadas en otros supuestos, para encontrar respuestas a todo lo que estaba aconteciendo en esta escena social y política post Mayo del 68, lo cual no solo lo apartó del marxismo científicista y ortodoxo de Althusser, sino también del marxismo en general e, incluso, del propio Marx; porque lo que se propuso, a partir de ese momento, fue defender el pensamiento y la palabra obrera «desde abajo», tal como lo veremos a continuación. Sin embargo, Rancière —de diversas formas—, no ha dejado de manifestar su agradecimiento por las lecciones de su maestro:

El encuentro con Althusser tuvo un doble aspecto: en primer lugar, el rigor marxista que él quería establecer era una ruptura con la lectura humanista y sartriana de Marx con la que previamente me había sostenido. La ruptura a la cual él nos obligaba era compensada por el hecho de que nos conducía a una gran aventura intelectual colectiva: debíamos apropiarnos de la novedad estructuralista para reinventar la teoría de la política y la política marxistas. La reinención duró poco, pero Althusser me sacó de mi entusiasmo juvenil por la filosofía «concreta», para introducirme en los territorios del pensamiento en acto de las formas sociales.<sup>54</sup>

### 1.3. LAS INVESTIGACIONES EN LOS ARCHIVOS OBREROS

Con Jean Borreil y Geneviève Fraisse, Rancière creó en 1972 un grupo de investigación en Vincennes sobre la historia del movimiento obrero denominado el «Centre de Recherche

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 209 : «Althusser voulait retrouver la rationalité de la politique hors de la politique. La dialectique révolutionnaire hors de la systématisation des idées et pratiques de révolte existantes.»

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>54</sup> Rancière, J. ; «Pourquoi ce voyage au bout de la nuit ? – Entretien». *Philosophie magazine*, junio 2007, pp. 54-59 [en línea]. <<http://www.caute.lautre.net/spip.php?article1580>>. [Fecha de consulta : 4 de agosto de 2017] : «La rencontre avec Althusser a eu un double aspect : la rigueur marxiste qu'il voulait restaurer était une rupture avec la lecture humaniste et sartrienne de Marx qui m'avait d'abord nourri. Mais la rupture à laquelle il obligeait était compensée par le fait qu'il nous engageait dans une grande aventure intellectuelle collective : il fallait nous saisir de la nouveauté structuraliste pour réinventer la théorie et la politique marxistes. La réinvention a tourné court, mais Althusser m'a arraché à mon enthousiasme juvénile pour la philosophie "concrète", afin de m'introduire aux territoires de la pensée en acte dans les formes sociales.»

des Idéologies de la Révolte» [Centro de Investigación de las ideologías de la Rebelión], cuyo propósito era el de «[...] redibujar la historia del pensamiento de la clase obrera y del movimiento obrero en Francia, con el fin de comprender las formas y contradicciones que habían caracterizado el encuentro con las ideas marxistas de lucha de clases y organización revolucionaria.»<sup>55</sup> Este grupo creó en 1975 una revista denominada *Les Révoltes Logiques* (expresión tomada del poema de Rimbaud, *Democracia*, de su libro *Las iluminaciones de 1872*). Esta revista logró publicar 16 números hasta 1981.<sup>56</sup>

En 1981, Rancière publica *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*<sup>57</sup>, como resultado de un largo proceso de inmersión en los archivos de emancipación obrera de 1830 en Francia. Con este trabajo —que fue su tesis doctoral—, Rancière buscaba tomar distancia de dos posturas que caracterizaban la manera usual de considerar el pensamiento obrero. Una de ellas era la postura marxista que asumía que la conciencia obrera solo podía desarrollarse gracias a la ayuda del rigor de la «ciencia» marxista que ejercía su autoridad desde una exterioridad, tal como lo vimos con el althusserianismo; y, la otra, era la propia de un contra-discurso que consideraba que la conciencia obrera solo podía surgir de sus propias entrañas, es decir, de las formas de la cultura o de la sociabilidad popular. En ambos casos se trataba de condenar a los dominados a la incapacidad de poder liberarse por sí mismos de su condición de dominación y, en consecuencia, a no poder volverse diferentes de lo que supuestamente siempre han de ser. Es decir, los dominados no podían ser más que dominados ni podían pensar sino como dominados sin una ayuda exterior autorizada que posibilitara su cambio de estatuto; y, por consiguiente, quedaban condenados a no poder cambiar su identidad o su dinámica social, porque, en última instancia, el impedimento era el de no poder dejar de ser influidos, aun cuando su voluntad fuera la de querer apropiarse de otros códigos culturales y comportamentales de otras clases sociales.

---

<sup>55</sup> Vilar, G. ; “Rancière: La metódica de la igualdad”, en: Llevadot, L. y Riba, J. (Ed.) *Filosofías postmetafísicas. 20 años de filosofía francesa contemporánea*, Barcelona, Editorial UOC, 2012, p. 274.

<sup>56</sup> Las contribuciones de Rancière en esta revista fueron publicadas en un libro: Rancière, J. ; *Les Scènes du peuple*, Paris, Horlieu, 2003.

<sup>57</sup> Rancière, J. ; *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*, Paris, Hachette Pluriel, 1997. (Primera edición: Paris, Fayard, 1981). [*La noche de los proletarios. Archivo del sueño obrero*, tr. es. E. Bondioni y E. Bernini, Buenos Aires, Tinta Limón, 2008].

En definitiva, para Rancière, se trataba de una dicotomía ilusoria, de un supuesto dilema que establecía dos posibilidades, aparentemente excluyentes, respecto a la manera de considerar a los movimientos obreros: por un lado, la necesidad de un direccionamiento, de una ayuda externa ligada a un saber, a una «ciencia liberadora»; y, por el otro, a la exaltación de lo «auténtico», de una identidad inamovible que cabía descubrir a la manera de un sustrato inalterable de lo que es considerado como la «cultura obrera». Esto último estaba ligado al entusiasmo que se propagó en esos años por el estudio de las culturas populares:

[A]quello fue un poco el fin de la militancia estricta de izquierdas, se generó un entusiasmo por la fiesta, un requerimiento a toda una visión de la cultura popular, la idea de que si el izquierdismo había fallado era debido a que era autoritario y a que su autoritarismo estaba ligado a una negación de las verdaderas razones del ser popular, de la cultura popular, de la fiesta popular, del lenguaje popular.<sup>58</sup>

Aparentemente, ambas posturas no tienen que ver la una con la otra, pero Rancière encuentra un punto en común en ellas y que consiste en que en ambos casos se obliga a los obreros a no tener un pensamiento distinto al que «debería» corresponder con su modo de vida establecido de antemano. Esto implicaba una limitación que ya poseía una larga tradición filosófica y que podíamos encontrar remontándonos a *La República* de Platón (texto que será una constante referencia para Rancière y que toma como prueba negativa de muchos de sus argumentos; entre ellos, por ejemplo, la especialización de las funciones que es planteada en la *polis* platónica como una forma de dominación y reparto de lo sensible inamovible e inexorable).<sup>59</sup> En particular, resalta «el mito de los metales» que Platón toma de Hesíodo y que señala que a cada clase de ciudadano se le asigna un metal de acuerdo con la función que ha de desempeñar en la ciudad: oro para los filósofos y gobernantes; plata para los guardianes, y bronce y hierro, para los labradores y demás artesanos.<sup>60</sup> Mito según el cual cada quien debe circunscribir sus actividades a la que está predestinado de antemano, lo que

---

<sup>58</sup> Rancière, J. ; *La méthode de l'égalité, op. cit.*, pp. 50-51 : « [...] ça a été un petit peu la fin du gauchisme militant dur, il y a eu l'enthousiasme pour la fête, le recours à toute une vision de la culture populaire, l'idée que si le gauchisme avait raté, c'était parce qu'il était autoritaire et que son autoritarisme était lié à une négation des véritables traditions de l'être populaire, de la culture populaire, de la fête populaire, de la parole populaire.»

<sup>59</sup> Rancière, J. ; *Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Flammarion, p. II. (Prólogo escrito en 2006 por J. Rancière para la segunda edición de *Le philosophe et ses pauvres*. La primera edición : Rancière, J. ; *Le philosophe et ses pauvres*, Paris, Fayard, 1983).

<sup>60</sup> Platón; *La República*, (Libro III, 415a-415d).

implica desarrollar solo las virtudes acordes con su condición. Por ejemplo, el obrero no tiene tiempo para otra labor que no sea la propia de su condición obrera. Además, no es posible transgredir ese orden rígido so pena de establecer mezclas inapropiadas. Por ejemplo, los que poseen el tiempo, pero no poseen el metal apropiado, solo terminarán haciendo algo espurio de su pensar. En esto consiste el caso de los sofistas según Platón, o de los ideólogos pequeñoburgueses, según Marx. Pero también es aplicable al caso de la condición obrera, que debería permanecer encerrada en su condición o verse expuesta al peligro de ser contaminada, de perder su especificidad o de no ser auténtica:

[D]e esta manera se completa la tesis que los modernos pensamientos de la revolución toman prestada de los antiguos pensamientos del orden: no solo los desposeídos no pueden salir por sí mismos de su desposesión, sino que los que logren salir no serán más que una clase de seres anfibios, incapaces de producir otra cosa que falsa moneda en el país del pensamiento y prestigios engañosos en el país del trabajo.<sup>61</sup>

Sin embargo, lo que descubre Rancière en su investigación es muy distinto a lo propuesto por las dos posturas tradicionales, porque encuentra que ciertos obreros en 1830 crean periódicos o asociaciones, escriben poemas o se afilian a grupos utópicos en los cuales la toma de la palabra más que un derecho se convierte en una posibilidad de emancipación. Se trata de obreros que quieren apropiarse de la palabra y de la cultura del otro, de obreros que intentan ser, de alguna manera, esos «sujetos anfibios» capaces de transitar a través de las fronteras de las distintas culturas; obreros que no quieren permanecer anclados a su «cultura popular», sino que más bien desean ser una población de viajeros capaces de borrar las fronteras de las clases sociales y los saberes a los cuales están —supuestamente— inexorablemente ligados.

Lo que Rancière propone es que lo que querían lograr esos obreros era acceder a una cierta forma de «desidentificación», esto es, querían ser capaces de poder despojarse de cierto saber y de cierta voz. Querían hablar y escribir no como obreros sino como otro tipo de individuos sin una asignación identitaria prefijada de antemano.

---

<sup>61</sup> Rancière, J. ; *Le philosophe et ses pauvres*, op. cit., p. V : « [...] ainsi se complète la thèse que les modernes pensées de la révolution empruntent aux anciennes pensées de l'ordre : non seulement les dépossédés ne peuvent sortir par eux-mêmes de la dépossession, mais ceux qui en sortent ne seront jamais qu'une classe d'êtres amphibies, incapables de produire autre chose que de la fausse monnaie au pays de la pensée et des prestiges trompeurs au pays du travail. ».

A partir de ese momento, lo que resultó importante para mí era la crítica a todo tipo de identitarismo, la idea de que no se trataba de la ideología obrera contra la ideología burguesa, la cultura popular contra la cultura ilustrada, sino que todos los fenómenos importantes como desencadenantes de un conflicto ideológico y social son acontecimientos que pasan en la frontera, fenómenos que implican barreras que uno ve y que uno transgrede, de pasajes de un lado al otro.<sup>62</sup>

Por añadidura, nuestro autor considera que la gran lección de estas investigaciones fue dar como resultado una constatación inesperada, y es la de que la emancipación que él estudió de los obreros en la Francia de 1830 es ante todo una *revolución estética*, porque con esta revolución se trataba de poner en evidencia un proceso de desidentificación muy cercano a la libertad y al desinterés del juicio de gusto planteado por Kant o Schiller:

La emancipación obrera era en primer lugar una revolución estética: la toma de distancia respecto al universo sensible «impuesto» por una condición. No se trataba de la adquisición de una ciencia de las razones de la dominación. Más bien se asemejaba a la puesta en suspenso de esas razones que Kant había descrito como propias del juicio estético «desinteresado» y en donde Schiller había soñado con una «educación estética», más apropiada que la revolución violenta del Estado, para formar un pueblo igual y libre.<sup>63</sup>

Cuando Rancière plantea el caso de Schiller quiere poner de relieve que, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), lo que intenta Schiller es fundar la emancipación de las masas partiendo de una lectura de Kant, que reivindicaba la libertad a partir de la virtualidad que todos poseen de un gusto compartido por el libre juego que se da en la experiencia estética. Por ello, Schiller había considerado que la educación del hombre, con el objetivo de resolver el problema político de una sociedad plenamente racional y libre, debe ser «estética». En cuanto a Kant, hay que tener en cuenta que, en su *Crítica del Juicio*

---

<sup>62</sup> Rancière, J. ; *La méthode de l'égalité, op. cit.*, p. 51 : « A partir de ce moment-là, ce qui a été important pour moi a été la critique de tout identitarisme, l'idée que ce n'est pas l'idéologie ouvrière contre l'idéologie bourgeoise, la culture populaire contre la culture savante, mais que tous les phénomènes importants comme déflagrateurs de conflit idéologique et social sont des événements qui se passent à la frontière, des phénomènes de barrières qu'on voit et qu'on transgresse, de passages d'un côté à un autre. ».

<sup>63</sup> Rancière, J. ; *Le philosophe et ses pauvres, op. cit.*, p. VI. « L'émancipation ouvrière était d'abord une révolution esthétique : l'écart pris par rapport à l'univers sensible "imposé" par une condition. Elle n'était pas l'acquisition d'une science des raisons de la domination. Elle s'apparentait bien plutôt à la mise en suspens de ces raisons que Kant avait décrites comme propres au jugement esthétique "désintéressé" et où Schiller avait rêvé une "éducation esthétique", plus propre que la révolution violente de l'État, à former un peuple égal et libre. ».



(1790),<sup>64</sup> él fundamenta la apreciación de la belleza tomando como base el sujeto autónomo, poseedor de una capacidad de juzgar por sí mismo.<sup>65</sup> Esto último es importante porque la libertad de juzgar libremente en Kant está íntimamente ligada a la constitución de un espacio colectivo en donde todos pueden acceder a esa libertad y ejercerla como fundamento de la autonomía. Todo lo contrario al enfoque de Pierre Bourdieu que, en su libro *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto* [*La Distinction. Critique social du jugement*],<sup>66</sup> publicado en 1979, había criticado la postura del desinterés kantiano necesario para formular un juicio del gusto, en la medida en que se dice que desconoce las realidades de una diferenciación del gusto que se da como resultado «inexorable» de diferenciación social. En *La Distinción*, Bourdieu pretende demostrar, a partir de una amplia investigación sociológica basada en encuestas realizadas en Francia en la década de los setenta, que existen dos grandes formas «reales» antagónicas de gusto: el gusto de la necesidad, el de la gente del pueblo, el de aquellos que prefieren las comidas que llenen, aquellos que se dedican a tomar fotos para incorporarlas a su álbum familiar y que ignoran todo lo relacionado con la literatura o la «gran música»; y el otro, que sería el gusto distinguido de aquellos cuyos ingresos les permite

---

<sup>64</sup> Kant, I. ; *Crítica del Juicio*, tr. es. M. García M., Madrid, Espasa Calpe, 1977.

<sup>65</sup> A las preguntas de: ¿cómo lo subjetivo puede ser universal?, y ¿de qué manera puede hablarse de universalidad cuando nos referimos al gusto?, Kant encuentra la respuesta en la generalidad subjetiva del juicio estético del gusto, porque allí considera haber descubierto la pretensión justificada de una legitimidad de la facultad cognoscitiva superior del Juicio (facultad que opera por medio de juicios reflexionantes, en el caso de los juicios de gusto) frente a las pretensiones del entendimiento que opera por conceptos, y la moral que opera por medio de Ideas regulativas dictaminadas por la razón. Entonces, de acuerdo con Kant, ni el gusto del observador ni el genio del artista pueden comprenderse como una aplicación de conceptos, normas y reglas, dado que aquello que caracteriza lo bello no se puede demostrar como si fueran determinadas propiedades reconocibles de un objeto, sino por medio de algo subjetivo: la intensificación libre del sentimiento vital en la correspondencia armoniosa entre la capacidad imaginativa y el entendimiento. Lo que experimentamos ante lo bello en la naturaleza y en el arte, según Kant, es una animación del conjunto de nuestras fuerzas espirituales y su libre juego. Esto está estrechamente relacionado con la conciencia creciente en su época de la autonomía de la estética como disciplina ligada a la conquista de la autonomía del sujeto, de la actitud crítica y del espacio público: juzgar libremente en el campo del arte es reconocerle la posibilidad a otro de hacer lo mismo. Ahora, si bien en Kant el juicio del gusto no es un juicio de conocimiento —con lo cual se restringe la posibilidad gnoseológica del arte, es decir, se le niega su valor cognoscitivo estrictamente hablando al negarle cualquier acceso al concepto— también es cierto (de acuerdo con el libre juego que se da entre las facultades cognoscitivas de la imaginación con el entendimiento), fundamentar el placer que nos produce el objeto bello, en una pretensión de universalidad, porque esta relación subjetiva es esencialmente idéntica para todos los seres humanos y, por tanto, es susceptible de ser comunicada. Es en el «libre juego» que se da entre la imaginación y el entendimiento en el momento de apreciar la belleza, donde se funda la aspiración del juicio de gusto a una validez intersubjetiva. Lo cual le da al juicio acerca de lo bello un carácter de pretensión de «universalidad», que ha de ser tenido en cuenta, incluso, en nuestra actualidad.

<sup>66</sup> Bourdieu, P. ; *La Distinction. Critique social du jugement*, Paris, Minuit, 1979. [*La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988, tr. es. M<sup>a</sup> del C. Ruiz].

tener una escogencia más selectiva de productos de consumo suntuario, apreciar las obras de arte, asistir a conciertos o representaciones artísticas, y que están en capacidad de: « [...] convertir su capital financiero en capital cultural y de colocar sobre las obras de arte una mirada estética que les permite asegurar su diferenciación.»<sup>67</sup>

Con este planteamiento, Bourdieu estaba señalando o reafirmando que las clases sociales tienen los gustos que les corresponden a cada una de ellas por su «manera de ser». Este argumento tenía —además— un mayor alcance, debido a que en el fondo implicaba la imposibilidad de los dominados de tener acceso a las exclusividades estéticas e intelectuales de las cuales podían gozar las clases más acomodadas. Si las clases menos favorecidas se acercaban a los productos artísticos de la alta cultura estarían expuestos al peligro de algún tipo de «violencia simbólica», porque estarían accediendo a un *ethos* que no les corresponde y podrían verse confrontados a la incapacidad de poder apreciarlas cabalmente, ya que de antemano estarían atrapados en una inadaptación estructural que les impediría poder hacerlo con plenitud. Rancière habrá de criticar este tipo de planteamientos de manera rotunda a lo largo de su recorrido filosófico al apelar a la «igualdad de las inteligencias», tal como lo veremos seguidamente cuando abordemos su encuentro con Joseph Jacotot, descubrimiento sorprendente y fructífero de las investigaciones que poco a poco va haciendo en su inmersión en los archivos obreros.

Ciertamente, tal y como hemos venido exponiendo, esta pretensión de desmitificación sociológica de la libertad del juicio de gusto kantiano a partir del planteamiento de unos criterios de distinción de gusto anclados en la diferenciación social, como criterios de «distinción social», se puede equiparar plenamente con lo postulado por la filosofía de Platón en el sentido de que cada cual debe ocupar «su lugar», ya que las clases sociales poseen los gustos que corresponden a su «manera de ser»:

Esta crítica «social» de la ilusión estética me pareció que se ubicaba en el lado opuesto de la experiencia «estética» según la cual los obreros emancipados se habían apropiado de una mirada, de un lenguaje, de unos gustos que no eran «los suyos» [...]. Al pretender denunciar las ingenuidades filosóficas de la libertad del juicio estético y de la libre elección de los destinos, la sociología naturalizaba, transformaba en necesidad del cuerpo social, lo que el filósofo Platón había presentado como la «mentira» necesaria para fundar en derecho una

---

<sup>67</sup> Rancière, J. ; *Le philosophe et ses pauvres*, op. cit., pp. VI-VII : « [...] convertir leur capital financier en capital culturel et porter sur les œuvres de l'art un regard esthétique qui assure d'abord leur différence. ».

inferioridad cuya realidad empírica aseguraba, por lo demás, su reproducción. La sociología que se proponía desmitificar las argucias de la dominación conformaba de esta manera el círculo de lo prohibido y de lo imposible. Le daba consistencia en términos de experiencia real al gesto arbitrario por el cual la filosofía había anteriormente decidido quién podía o no podía pensar. Hacía de este reparto la verdad última del discurso que pretendía conducir la crítica de las ilusiones de los dominados hacia la eliminación de la dominación.<sup>68</sup>

De esta manera paradójica se reafirmaba, con ayuda de la sociología, que incluso las pretensiones que tienen como objetivo el desenmascaramiento de la dominación terminan por perpetuarla al corroborar el viejo dogma platónico de que cada cual debe permanecer en el lugar que le está asignado, porque siempre se ha de ser fiel a una supuesta manera de ser, que es la que le corresponde a cada cual por ser la adecuada al lugar social que ocupa. Insistimos, todo esto va a ser cuestionado por Rancière a partir de la documentación que encuentra en los archivos de los obreros revolucionarios de la primera mitad del siglo XIX.

Las investigaciones de *La Noche de los Proletarios: archivos del sueño obrero* se concentraron en un período histórico que va de 1830-1850. En el momento de ser abordada, se trataba de una indagación ambiciosa que en sus inicios fue explorando en muchos sentidos y de distintas maneras, tanto en su objeto de estudio como en su metodología. Con ella, Rancière buscaba partir de los orígenes del movimiento obrero francés para desembocar en la constitución de del Partido Comunista Francés:

La idea era la de partir del momento de encuentro —y de desencuentro— entre Marx y el pensamiento político obrero. Mi idea se articulaba alrededor de los *Manuscritos de 1844*. En términos generales, mientras que Marx redactaba sus textos inaugurales, ¿qué es lo que pasaba en 1844 del lado obrero? ¿Qué es lo que Marx percibía? ¿Qué es lo que no percibía? Era siempre la idea: no de remontarse a los orígenes de los orígenes, sino a los orígenes del diferendo o del disenso.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Rancière, J. ; *Le philosophe et ses pauvres, op. cit.*, p. VII : «Cette critique "sociale" de l'illusion esthétique me parut s'inscrire à l'exact opposé de l'expérience "esthétique" par laquelle les ouvriers émancipés s'étaient approprié un regard, un langage, des goûts qui n'étaient pas "les leurs" [...]. En prétendant dénoncer les naïvetés philosophiques du libre jugement esthétique et du libre choix des destinées, la sociologie naturalisait, elle transformait en nécessité du corps social, ce que le philosophe Platon avait présenté comme le "mensonge" nécessaire pour fonder en droit une infériorité dont la réalité empirique assurait par ailleurs la reproduction. La sociologie qui se proposait de démystifier les ruses de la domination parachevait ainsi le cercle de l'interdit et de l'impossible. Elle prêtait la chair de l'expérience réelle au geste arbitraire par laquelle la philosophie avait jadis décidé qui pouvait ou ne pouvait pas penser. Elle faisait de ce partage la vérité dernière du discours qui disait conduire de la critique des illusions des dominés au renversement de la domination.».

<sup>69</sup> Rancière, J. ; *La méthode de l'égalité, op. cit.*, p. 52 : «L'idée c'était de partir du moment rencontre –et de mésentente- entre Marx et la pensée politique ouvrière. Mon idée s'articulait autour des Manuscrits de 1844. En gros, pendant que Marx rédige ses textes inauguraux, qu'est qu'il se passe en 1844 du côté ouvrier ? Qu'est-

El trabajo se antojaba descomunal. Para llevar a cabo este proyecto de hacer una historia del sindicalismo revolucionario y del anarquismo hasta llegar al comienzo del comunismo, Rancière se propuso indagar en un material muy voluminoso que fue hallando en bibliotecas. También realizó entrevistas a antiguos líderes comunistas, pasó mucho tiempo en archivos compuestos de material muy variado, consultó los *dossiers* de los insubordinados de 1848. Pero, para él, lo decisivo fue el poder trabajar en la antigua Biblioteca Nacional de Francia, un lugar donde se encuentra recopilado un gran cúmulo de información al respecto y, donde, en consecuencia, pudo tener a su disposición una cantidad muy diversa de fuentes. En definitiva, la investigación le permitió transitar por diccionarios y por diversos escritos de la época, lo que le autorizó a pasar del texto especializado a la publicación o al manifiesto obrero:

Pasé mucho tiempo en los archivos, pero el elemento decisivo para mi método provino del hecho de que trabajé en la antigua Biblioteca nacional, es decir, en un lugar donde todo estaba concentrado [...]. Pude elaborar también *La Noche de los proletarios* porque me encontraba en esa falta de especialización absoluta y en esa posibilidad siempre presente de poder establecer una línea transversal entre un manifiesto obrero y las referencias literarias, jurídicas o religiosas.<sup>70</sup>

Además de que su investigación se ubicó en un lugar no-especializado, también se propuso construir una especie de «intriga simbólica» al margen de las cronologías preestablecidas, y alejada de la causalidad tradicional:

[L]o que hizo viable este libro fue la posibilidad de construir una especie de intriga simbólica desligada de toda cronología o de cualquier paso de la causa al efecto según el modelo tradicional de los historiadores. Cuando reivindicó el autodidactismo, no es simplemente desde una perspectiva vista desde arriba, para mí fue una manera de trabajar.<sup>71</sup>

---

ce que Marx en perçoit, qu'est qu'il n'en perçoit pas ? C'était toujours l'idée : non pas de remonter aux origines des origines, mais aux origines du différend et du dissensus.».

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 53-54 : «J'ai passé beaucoup de temps dans les archives, mais l'élément décisif pour ma méthode est venu du fait que j'ai travaillé dans l'ancienne Bibliothèque nationale, c'est-à-dire dans un lieu où tout était concentré [...]. J'ai pu construire aussi *La Nuit des prolétaires* parce que j'étais dans cette non-spécialité absolue et cette possibilité toujours présente d'établir une transversale entre une brochure ouvrière et des données littéraires, juridiques ou religieuses.».

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 54 : «[...] ce qui a rendu envisageable ce livre, c'était la possibilité de construire une sorte d'intrigue symbolique décrochée de toute chronologie ou de tout passage de cause à effet selon le modèle traditionnel des historiens. Quand je loue l'autodidaxie, ce n'est pas simplement par une vue d'en haut, cela a été pour moi une manière de travailler.».

*La Noche de los proletarios* está organizada en tres partes cronológicas. Comienza con la descripción de los primeros intentos de autoexpresión que se dieron en 1830 por parte de los obreros que participaron en la revolución francesa; continúa con el estudio de los proyectos saint-simonianos desarrollados entre 1830 y 1840; y finaliza con la desilusión en la que terminaron las colonias icarianas en Egipto y Estados Unidos entre 1840 y 1850. La intención de Rancière no solo era la de hacer un amplio cuadro descriptivo de la diversidad de las voces de todos estos testimonios en un sentido amplio, sino también la de centrarse en la vida de ciertos personajes con nombre propio como el filósofo-carpintero Louis-Gabriel Gauny (1806-1889), la costurera Désirée Véret, la lavandera Jeanne Deroin o el trabajador metalúrgico Pierre Vinçard, entre otros. Pero el tema en general del libro consistía en dar testimonio del destino de todos estos obreros que se propusieron llevar a cabo una vida de emancipación intelectual, la manera como organizaban sus noches, la forma en que se dedicaban a actividades propias de intelectuales y artistas. En definitiva, estudiar cómo le robaban tiempo a las noches para dedicárselo a sí mismos:

El tema de este libro es, en primer lugar, la historia de esas noches arrancadas a la sucesión normal del trabajo y el reposo: la interrupción imperceptible, inofensiva, se diría, del curso normal de las cosas, donde se prepara, se sueña, se vive lo imposible: la suspensión de la jerarquía ancestral que subordina a aquellos abocados a trabajar con sus manos de aquellos que han recibido el privilegio del pensamiento. Noches de estudio, noches de ebriedad. Jornadas laboriosas prolongadas para entender la palabra de los apóstoles o la lección de los instructores del pueblo, para aprender, soñar, discutir o escribir. Mañanas de domingo anticipadas para ir juntos al campo a sorprender el despuntar del día. De estas locuras, algunos salieron exitosos: terminaron siendo empresarios o senadores de por vida —no necesariamente traidores—. Otros fallecieron: suicido de las aspiraciones imposibles, prolongación de las revoluciones asesinadas, tuberculosis de los exilios en las brumas del norte, pestes de ese Egipto donde se buscaba la mujer-mesías, malaria del Texas en donde se quería construir una Icaria. La mayoría pasarán la vida en ese anonimato de donde, en algunas ocasiones, surgía el nombre de un poeta obrero o de un dirigente en huelga, del organizador de una asociación efímera o del redactor de un periódico ya desaparecido.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Rancière, J. ; *La nuit des prolétaires, op. cit.*, p. 8 : « Le sujet de ce livre, c'est d'abord l'histoire de ces nuits arrachées à la succession normale du travail et du repos : interruption imperceptible, inoffensive, dirait-on, du cours normal des choses où se prépare, se rêve, se vit déjà l'impossible : la suspension de l'ancestrale hiérarchie subordonnant ceux qui sont voués à travailler de leurs mains à ceux qui ont reçu le privilège de la pensée. Nuits d'étude, nuit d'ivresse. Journées laborieuses prolongées pour entendre la parole des apôtres ou la leçon des instructeurs du peuple, pour apprendre, rêver, discuter ou écrire. Matinées du dimanche anticipées pour aller ensemble dans la campagne surprendre le lever du jour. De ces folies, certains se tireront bien : ils finiront entrepreneurs ou sénateurs à vie – non point nécessairement trahitres. D'autres en mourront : suicide des aspirations impossibles, langueur des révolutions assassinées, phtisie des exils dans les brumes du Nord, pestes

Lo que encuentra Rancière en los archivos de emancipación obrera no es el conocimiento de su explotación, ni tampoco una reivindicación de su cultura o identidad popular, sino más bien la manera de cómo estos obreros logran vivir de otro modo, y de cómo logran escapar del lugar al cual estaban asignados. Descubre cómo los obreros logran transgredir el orden establecido, al ser capaces de dedicar el tiempo «libre» de sus noches —asignadas supuestamente solo para el descanso—, a la lectura y la escritura. De esta manera, el movimiento de emancipación obrera es definido por su capacidad de traspasar las barreras de lo establecido, de lo presupuestado de antemano.

A partir de estos hallazgos, Rancière irá elaborando las nociones fundamentales que le permitirán formular y configurar su planteamiento político, el cual partirá de la constatación histórica de estos repartos excluyentes entre quienes pueden hablar y quienes no pueden hacerlo; de la confirmación igualmente histórica de la asignación de funciones, lugares y tiempos de todo orden establecido y que excluye a aquellos que no «forman» parte de nada ni «constituyen» tampoco una parte por sí mismos.

#### 1.4. LAS LECCIONES EMANCIPATORIAS DE *EL MAESTRO IGNORANTE*

En *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*<sup>73</sup>, Rancière presenta las tesis de un curioso y extravagante pedagogo francés de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, Joseph Jacotot (1770-1840), quien postuló un principio de «emancipación intelectual» que tendrá importantes consecuencias en su planteamiento filosófico y político. Tanto es así que podemos llegar a afirmar que la postura política de Rancière en su nivel más fundamental termina siendo, a partir de ese momento, profundamente «jacotista», en cuanto habrá de considerar que la verificación de la presuposición de la *igualdad de las inteligencias* es siempre un necesario punto de partida y

---

de cette Égypte où l'on cherchait la Femme-Messie, malaria du Texas où l'on allait construire Icarie. La plupart passeront leur vie dans cet anonymat d'où parfois émerge le nom d'un poète ouvrier ou du dirigeant d'une grève, de l'organisateur d'une éphémère association ou du rédacteur d'un journal sitôt disparu.»

<sup>73</sup> Rancière, J. ; *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18, 2004. (Primera edición, Paris, Fayard, 1987). [*El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, tr. es. C. E. Fagaburu, 2ª ed. ampliada, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2016].

un reiterado *leitmotiv* a tener en cuenta si se quiere abordar la dimensión política de toda acción humana.

*El maestro ignorante* se desarrolla en dos niveles, uno que tiene que ver con la figura de Joseph Jacotot como personaje histórico, pedagogo, individuo polifacético y activo protagonista de las ideas revolucionarias de comienzos del siglo XIX, y la otra es la apropiación política que hace Rancière de ello, a manera de una propuesta filosófica que entrelaza los aspectos pedagógicos, junto con una novedosa concepción de la educación y su preocupación por la emancipación, la igualdad y la concepción de lo que significa lo político, y que abordaremos en el siguiente capítulo, cuando nos centremos en su libro *La Mésentente. Politique et philosophie* [*El desacuerdo. Política y filosofía*].

Para una mejor comprensión de lo que aquí está en juego, es necesario que nos detengamos brevemente, en primer lugar, en la exposición de una breve biografía de este tan poco ortodoxo protagonista de la historia de la pedagogía y de su método, que denominó de «enseñanza universal», para luego exponer las posibles razones por las cuales le llamaran tanto la atención a Rancière sus planteamientos pedagógicos y de cómo reelabora, a partir de este descubrimiento, diversas consecuencias filosóficas y políticas.

#### **1.4.1. JACOTOT Y SU MÉTODO DE EMANCIPACIÓN INTELECTUAL**

Jean Joseph Jacotot nació en Dijon en 1770. Entusiasta revolucionario y patriota, se comprometió tanto con la emancipación política como con la intelectual. En 1788, organizó una federación de la juventud en Dijon, Bretaña, para la defensa de los principios revolucionarios. En 1789, obtuvo su título de doctor en letras y comenzó a enseñar retórica y a estudiar derecho. Se tituló como abogado y, luego, comenzó estudios de matemáticas. En 1792, Jacotot fue elegido capitán de una compañía de artillería del Batallón de la Côte d'Or, la cual es enviada como refuerzo del Ejército francés del Norte, con el que participó de la breve campaña de Bélgica y asistió al sitio de Maastricht. Desde 1795, fue nombrado profesor de la Escuela Central de Dijon donde enseñó sucesivamente latín, matemáticas y derecho. Bajo el Imperio, se desempeñó como secretario del ministro de guerra y posteriormente como director de la Escuela Politécnica durante los llamados Cien Días o batalla de Watterloo. En 1815 fue elegido miembro de la Cámara de Representantes. Abandonó Francia en 1818 a

causa del retorno de los Borbones al poder con la Segunda Restauración, y se radicó en los Países Bajos, en donde fue nombrado profesor de Literatura Francesa en la Universidad del Estado de Lovaina (actual Bélgica) y más tarde director de la Escuela Militar. No regresó a Francia sino en 1830, una vez concluida la Revolución de Julio. Vivió algunos años en Valenciennes, antes de establecerse en París en 1838, en donde falleció dos años más tarde, en 1840.<sup>74</sup>

Es en 1818, en la Universidad Católica de Lovaina (cabe aclarar que, a partir de la revolución belga de 1830, Lovaina comenzó a formar parte la región de Flandes, es decir, de una Bélgica independiente de los Países Bajos), donde Jacotot se descubrió a sí mismo como un «maestro ignorante». Debía enseñar francés a unos alumnos que no sabían ni una palabra de este idioma, dándose también el caso de que él mismo tampoco tenía idea de holandés (neerlandés). Forzado por la situación, se le ocurrió la idea de proponerles que aprendieran la lengua francesa leyendo una edición bilingüe que se publicó en esa época en Bruselas, *Las aventuras de Telémaco*, una novela política de François Fénelon (1651-1715) basada en *La Odisea*; y que constituye una crítica velada en clave utópica, y en el marco de un contexto histórico antiguo, de las políticas absolutistas de Luis XIV.<sup>75</sup>

Jacotot, con la ayuda de un traductor, invitó a los estudiantes a que leyeran el texto en francés de esta edición bilingüe. Debían memorizar frases y luego compararlas con la versión en holandés. Después, los animó a que escribieran sus reflexiones en francés. Para su sorpresa, el progreso fue increíble. Sin más ayuda, los estudiantes comenzaron a dominar las reglas básicas de la lengua francesa. Incluso, ¡lograron componer textos breves en ese idioma! Lo importante que cabe resaltar es que la experiencia pedagógica de Jacotot pone en evidencia —de manera inesperada y paradójica— que es posible aprender sin contar con un maestro que dé explicaciones, es decir, sin la necesidad de alguien que transmita su conocimiento, su saber, a alguien que se supone que no lo posee. Esta postura que

---

<sup>74</sup> Algunos de estos datos biográficos los aporta Rancière al comienzo de: Rancière, J. ; *Le maître ignorant*, op. cit., pp. 7-9.

<sup>75</sup> Esta novela fue publicada inicialmente en 1699, de manera clandestina. La edición original es de 1717, y fue preparada por la familia de François Fénelon poco después de su fallecimiento en 1715. Logró un gran éxito. Se difundió no solo en Francia, sino por toda Europa mediante traducciones a casi todas las lenguas. Es considerado como uno de los libros más reeditados y leídos de toda la literatura, desde su aparición hasta comienzos del siglo XX, y se constituyó en el texto de referencia de muchos revolucionarios franceses y de románticos alemanes.



aparentemente tiene visos de «antimagisterio» no significa, sin embargo, que se deba prescindir completamente de un maestro, sino que su función como «maestro ignorante» ha de ser completamente diferente a la que asume tradicionalmente un «maestro explicador».

Con base en esta experiencia, Jacotot llegó a proponer una reforma radical de los métodos de enseñanza, formulando un método de «enseñanza universal» capaz de «emancipar las inteligencias», que él denominó «sistema panecástico», y que está basado en los siguientes cuatro principios: el primero, es que todos los hombres poseen igual inteligencia; el segundo, que cada hombre tiene la capacidad de instruirse a sí mismo y puede lograr todo lo que quiere; el tercero, que se puede enseñar lo que se ignora; y, finalmente, el cuarto, que todo está en todo.

De acuerdo con este método de enseñanza, la función del «maestro emancipador» es la de plantearle al alumno un desafío del que no pueda salir más que por sí mismo. Y esta posibilidad de emancipación está relacionada con un triple cuestionamiento que el maestro le ha de hacer constantemente al alumno: «y tú... ¿qué ves?», «y tú... ¿qué piensas?», «y tú... ¿qué harías?», insistiendo siempre en la exhortación en el « ¡tú puedes!».

De esta manera, «[...] toda la práctica de la enseñanza universal se resume en la pregunta: ¿y tú, qué piensas? Todo su poder está en la conciencia de emancipación que ella actualiza en el maestro y suscita en el alumno.».<sup>76</sup>

Pero, ¿qué es lo que significa el título del libro: *El maestro ignorante?*, ¿qué es un «maestro ignorante»? ¿cómo alguien que ignora lo que va enseñar, puede llegar a hacerlo? Para contestar estas preguntas debemos tener en cuenta que para Rancière un maestro ignorante son varias cosas.<sup>77</sup> En primer lugar, se trata de alguien que les enseña a otros algo que él mismo no sabe. En el caso de Jacotot, él no sabía holandés, y sin embargo les enseña francés a estudiantes holandeses sin transmitirles un conocimiento explícito acerca de la lengua francesa. Y lo hace a partir de la lectura de un libro bilingüe, que les permite lograr un manejo suficiente de este idioma. Esto hace que sea posible pensar que un ignorante puede

---

<sup>76</sup> Rancière, J. ; *Le maître ignorant, op. cit.*, p. 63 : « [...] toute la pratique de l'enseignement universel se résume dans la question : *qu'en penses-tu ?* Tout son pouvoir est dans la conscience d'émancipation qu'elle actualise chez le maître et suscite chez l'élève.»

<sup>77</sup> Cf. Rancière, J. ; “Sur «Le maître ignorant»” *Multitudes; revue politique, artistique, philosophique*, 2002, [en línea]. <<http://www.multitudes.net/Sur.-Le-maitre-ignorant/>>. [Fecha de consulta: 6 de octubre de 2017].

enseñarle a otro ignorante lo que él mismo no sabe. Por ejemplo, alguien que no sabe tocar piano podría enseñarles a otros a hacerlo, o alguien que no sabe leer podría lograr que otros sí lo lleguen a hacer. ¿Cómo es esto posible? ¿Cómo es posible enseñar lo que no se sabe?

Es posible porque lo que hace que otra inteligencia pueda aprender en el método jacotista es independiente del saber del maestro. Lo que enseña el maestro ignorante no es su saber, sino que enseña a aprender a partir de un cuestionamiento constante, que obliga al estudiante a aprender por sí mismo, tal como cualquier persona lo ha hecho con el aprendizaje de su propia lengua materna, por ejemplo.

Y es que la emancipación intelectual que se plantean Rancière-Jacotot, en *El maestro ignorante*, no surge de un aprendizaje basado en una relación de inteligencia a inteligencia, sino más bien de una relación entre voluntades: «Este método de la *igualdad* era en primer lugar un método de la *voluntad*. Se podía aprender solo y sin un maestro explicador cuando uno así se lo proponía, por la tensión de su propio deseo o las exigencias de la situación.»<sup>78</sup>

Es muy importante tener en cuenta este aspecto ligado a la voluntad, porque la relación entre inteligencias que se da en la enseñanza convencional presupone que alguien sabe más que el otro porque tiene un conocimiento que el otro no posee, mientras que lo que propone el maestro ignorante es totalmente diferente, porque no se trata de un aprendizaje basado en el conocimiento, en la posibilidad de alcanzar un conocimiento que no se tiene sino más bien en la *voluntad de aprender por sí mismo*:

La emancipación de los individuos debe ser pensada en un esquema inverso, según el cual la voluntad no sea dejada de lado para tratar de poner en escena la «pura» relación de las inteligencias, sino, al contrario, que aparezca como tal, se declare como tal, es decir, se declare como ignorante. ¿Qué es un maestro ignorante? Es un maestro que no transmite su saber y que tampoco es el guía que conduce al alumno sobre el camino, es únicamente la voluntad, que le dice a la otra voluntad que tiene enfrente de encontrar su propio camino y de ejercer por sí misma su inteligencia para encontrar ese camino.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Rancière, J. ; *Le maître ignorant*, *op. cit.*, p. 24 : «Cette méthode de l'*égalité* était d'abord une méthode de la *volonté*. On pouvait apprendre seul et sans maître explicateur quand on le voulait, par la tension de son propre désir ou la contrainte de la situation.»

<sup>79</sup> Rancière, J. ; “L'actualité du «maître ignorant»”, (entrevista con A. Benvenuto, L. Cornu et P. Vermeren, realizada en París el 24 de enero de 2003), *Le Télémaque*, Presses universitaires de Caen, n° 27, mayo 2005, p.23 : «L'émancipation des individus doit donc être pensée dans un schéma inverse, dans lequel la volonté soit non pas laissée de côté pour mettre en scène le “pur” rapport des intelligences, mais, au contraire, apparaisse comme telle, se déclare comme telle, c'est-à-dire se déclare comme ignorante. Qu'est-ce qu'un maître ignorant ? C'est un maître qui ne transmet pas son savoir et qui n'est pas non plus le guide qui amène l'élève sur le chemin,

Lo cual nos lleva a otro aspecto, un poco más sutil de la definición de «maestro ignorante», ya que podría parecer que tiene mucha semejanza con una práctica pedagógica de larga tradición, según la cual el maestro va guiando paso a paso al estudiante partiendo de su «docta ignorancia», en un proceso de aprendizaje que lo conduce a descubrir sus propias capacidades cognoscitivas. Y es que —aparentemente— la enseñanza de Jacotot tiene mucha semejanza con el método que ejerce Sócrates en el *Menón* (tal como también lo han asumido diversas pedagogías que apelan a algún tipo de «liberalismo mayéutico»). Sin embargo, dicha semejanza está lejos de tener lugar, puesto que, en el fondo, la mayéutica es —para Rancière— también una sofisticada forma de establecer una jerarquía, que mantiene y reafirma las diferencias, aunque, a simple vista, no lo parezca:

Toda la cuestión política de la transmisión del saber en Jacotot puede ser pensada como una crítica radical a la famosa escena del esclavo en el *Menón* que según lo establecido descubre él solo las verdades de la geometría: lo que el esclavo del *Menón* descubre es simplemente su propia incapacidad de no poder descubrir nada si no es guiado por el buen maestro en la vía indicada.<sup>80</sup>

El doble juego de la mayéutica consiste en que, detrás de la apariencia de pretender darle a alguien la posibilidad de que desarrolle su propia capacidad a través de un proceso de interrogación constante (en el cual el maestro finge ser ignorante), se esconde, en última instancia, el propósito de demostrarle al aprendiz su incapacidad. Esto sucede porque se establece una dependencia del maestro, al considerar que solo él tiene la capacidad de conducir al aprendiz por el camino correcto: «[...] Sócrates no solo muestra la incapacidad de los falsos sabios, sino también la incapacidad de cualquiera si no es conducido en el

---

qui est purement la volonté, qui dit à la volonté qui est en face de trouver son chemin et donc d'exercer toute seule son intelligence pour trouver ce chemin.»

<sup>80</sup> *Ibid.* : «Toute la question politique de la transmission du savoir chez Jacotot peut être pensée comme une critique radicale de la fameuse scène de l'esclave du *Ménon* qui soi-disant découvre tout seul les vérités de la géométrie : ce que l'esclave du *Ménon* découvre c'est simplement sa propre incapacité à rien découvrir s'il n'est pas guidé par le bon maître dans la bonne voie.»

camino correcto por el maestro, bajo una adecuada relación de inteligencia con inteligencia.»<sup>81</sup>

Esto mismo sucede en la enseñanza tradicional en la medida en que en esta se divide el mundo en dos, se establece una diferencia entre los que saben y los que no, entre los que «explican» y los que escuchan y «aprenden», generando así una segmentación que va más allá que una mera distinción de dominios entre saberes.

Toda la enseñanza clásica se apoya en esta idea supuestamente neutral de la explicación-transmisión, cuya matriz sostiene, a grandes rasgos, que hay algo (un conocimiento, una destreza) que alguien tiene —el maestro— y se lo transmite, por medio de una explicación, a alguien que no lo tiene, el alumno. El que no sabe irá aprendiendo poco a poco y con el tiempo adquirirá los saberes de que carecía. Pero el reconocimiento de esta distinción entre los que saben y los que no, que es inherente a la existencia misma de cualquier magisterio, no solo define la relación que cada uno tiene con los conocimientos sino que, y esto es lo más importante, delimita una serie de estamentos. En efecto, tomar conciencia de la segmentación que produce el dominio de ciertos saberes hace que cada uno internalice el lugar que ocupa y vea que la posibilidad de ascender viene ligada a la subordinación —en principio, intelectual— a un explicador.<sup>82</sup>

De esta manera, la institución educativa cumple la función social de reproducir esta distinción jerárquica entre los que saben y los que no. El maestro controla la distancia que hay entre lo que se debe enseñar y lo que puede ser aprendido, entre lo enseñable y la comprensión de lo enseñado, es decir, constituye la supervisión y garantía de la eficiencia de lo que puede ser transmitido en términos de conocimiento:

Para Jacotot, la institución educativa tiene como función reproducir esta distinción jerárquica porque de ella justamente vive, es su condición de posibilidad. El maestro administra, en nombre del Estado, un segmento de poder. Él controla la distancia que hay entre lo que se debe enseñar y lo aprendido, entre lo enseñable y la comprensión de lo enseñado. Constituye la supervisión y garantía de la eficiencia de la transmisión. El que explica algo y luego controla la fidelidad de lo «aprendido» es para Jacotot un «embrutecedor», alguien que no emancipa sino que ubica al otro en un mundo de rangos, consolidado y natural. En última instancia, termina instalándose, a partir de la supuesta posesión y capacidad de utilización de

---

<sup>81</sup> Rancière, J. ; “Sur «Le maître ignorant»”, *op. cit.* : « [...] Socrate ne montre pas seulement l’incapacité des faux savants mais aussi l’incapacité de quiconque n’est pas mené par le maître sur la bonne voie, soumis au bon rapport d’intelligence à intelligence.»

<sup>82</sup> Cerletti, A. ; “El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual- reseña”. *Unipluri/versidad*, Vol. 3, No. 3, 2003, Medellín: Universidad de Antioquia., p.75.

los saberes, una lógica de superiores e inferiores. Para Rancière, esta matriz jerárquica termina siendo la estructura básica con la que se comprende la sociedad.<sup>83</sup>

Estos planteamientos de Jacotot tendrán hondas implicaciones en Rancière. En el ámbito pedagógico implicará varias cosas: que es posible aprender sin un maestro explicador, que la explicación como método no es necesaria; y, sobre todo, que es posible aprender emancipándose. Que sea viable aprender y a la vez emanciparse, será la gran lección política que extraerá Rancière de esa confirmación pedagógica y será la que aplicará a lo largo de su producción filosófica en relación no solo con la dimensión política, sino también con la estética. Lo veremos con especial claridad y concreción en su planteamiento del «espectador emancipado» y en su defensa de las «distancias estéticas» que, según la tesis rancieriana, debe propiciar todo arte crítico que no desee incurrir en algún tipo de contradicciones y anacronismos, que es lo que ocurre cuando se basa el modelo de eficacia pedagógica en el esquema normalizador ético o en el modelo mimético, ya cuestionados desde el siglo XVIII, tal como lo abordaremos más adelante en el capítulo final.

#### **1.4.2. LA CRÍTICA AL «SISTEMA EXPLICATIVO» Y SUS CONSECUENCIAS POLÍTICAS**

La paradoja del maestro emancipador consiste en que emancipa sin asumir el rol de un líder, de un guía o de un especialista, sino que lo hace confiando en que cada uno puede hacerlo por sí mismo. Al oponerse Rancière a la «explicación» está poniendo en entredicho el modelo fundamental de transmisión de conocimiento y la base misma de la epistemología y, lo hace, como venimos viendo, por su sospecha de que la explicación refuerza una jerarquización social, dado que, por lo demás, y ahora ya en el terreno sociopolítico, la postura del «maestro explicador» constituye la estructura misma del orden social desigual. Esta estructura establece y perpetúa la distancia entre los que saben y los que no. Al determinar una jerarquía de la explicación imperante, justifica la política de la delegación, la necesidad de mediadores (los tecnócratas economicistas, los políticos «profesionales», las élites esclarecidas, entre otros). Es así como la integración del lazo social se garantiza a partir de la integración de las masas guiadas por las *élites* instruidas, todo lo contrario del maestro

---

<sup>83</sup> *Idem.*

emancipador que plantea que es posible enseñar lo que no se sabe, porque lo que se enseña, en últimas, con el método de Jacotot es que cada cual puede aprender por sí mismo partiendo del presupuesto de la «igualdad de las inteligencias: «La tremenda osadía o pretensión de insinuar que se puede “enseñar lo que se ignora”, mucho más que manifestar un absurdo didáctico, tiene una intencionalidad filosófica y política crucial. Expresa la potencia del pensamiento y la posibilidad que tienen todos de construir lo nuevo».<sup>84</sup>

De esta manera, Rancière evidencia que presuponer la desigualdad de las inteligencias y postular la emancipación de los dominados en un mundo compartido de manera común sería un contrasentido. Para Rancière, en consecuencia, la igualdad no es un objetivo a alcanzar partiendo de una desigualdad que se constata o se verifica. Ocurre más bien lo contrario: hay que partir de la igualdad, «verificar» ese mínimo de igualdad sin el cual ningún saber se transmite, ninguna orden se ejecuta, y trabajar para ampliarla indefinidamente. Si partimos de la desigualdad podemos estar seguros de volvernos a encontrar con ella al final de nuestro periplo.

Quien plantea la igualdad como *objetivo* a alcanzar a partir de la situación no igualitaria la aplaza de hecho al infinito. La igualdad nunca viene después, como un resultado a alcanzar. Debe ubicársela antes. La desigualdad social misma la supone: quien obedece a una orden, debe desde ya, y en primer lugar, comprender la orden dada; en segundo lugar, tiene que comprender que debe obedecerla. Debe ser igual a su maestro para someterse a él. No hay ignorante que no sepa una infinidad de cosas y toda enseñanza debe fundarse en este saber, en esta capacidad en acto. Instruir puede, entonces, significar dos cosas exactamente opuestas: confirmar una incapacidad en el acto mismo que pretende reducirla o, a la inversa, forzar una capacidad, que se ignora o se niega, a reconocerse y a desarrollar todas las consecuencias de este reconocimiento. El primer acto se llama embrutecimiento, el segundo emancipación. En los albores de la marcha triunfal del progreso por la instrucción del pueblo, Jacotot hizo escuchar esta declaración asombrosa: ese progreso y esa instrucción equivalen a eternizar la desigualdad. Los amigos de la igualdad no tienen que instruir al pueblo para acercarlo a la igualdad, tienen que emancipar las inteligencias, obligar a todos y cada uno a verificar la igualdad de las inteligencias.<sup>85</sup>

Pero lo que también pone en evidencia *El maestro ignorante* es que cualquiera es capaz de aprender lo que quiera. Esta es la lección *emancipatoria* que ha de proponer un maestro

---

<sup>84</sup> Cerletti, A. ; “La política del maestro ignorante: la lección de Rancière”, *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 24, No. 82, abril 2003, p. 304.

<sup>85</sup> Rancière, J. ; *El maestro ignorante. cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, tr. de Claudia E. Fagaburu, 2ª ed. ampliada, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2016, p. 12. (Prólogo de J. Rancière escrito en mayo de 2002).

que no quiera utilizar la explicación como método pedagógico, porque con el «método explicativo» siempre se ha de perpetuar el abismo, la diferencia irreductible entre quienes saben (y pueden explicar) y aquellos que han de aprender y obedecer. La revelación que obtuvo Joseph Jacotot con su experiencia es que puede revertirse la lógica del sistema explicativo y que la supuesta «incapacidad» de partida del que aprende no es tal. Negar la capacidad es el modo en que, en palabras de Rancière, se ha constituido la «explicación» como «mito de la pedagogía»:

[H]ay que invertir la lógica del sistema explicativo. La explicación no es necesaria para remediar una incapacidad de comprensión. Es al contrario, es esta *incapacidad* la que se convierte en una ficción estructurante de la concepción explicativa del mundo. Es quien explica quien tiene necesidad del incapaz y no a la inversa, es él quien constituye al incapaz como tal. Explicarle algo a alguien, es primero demostrarle que él no puede comprender por sí mismo. Antes de ser el acto del pedagogo, la explicación es el mito de la pedagogía, la parábola de un mundo dividido entre espíritus sabios y espíritus ignorantes, espíritus maduros e inmaduros, capaces e incapaces, inteligentes y tontos.<sup>86</sup>

Rancière aclara, en una intervención que realizó en mayo de 2002 —y a la que ya nos hemos referido con anterioridad—, qué fue lo que le impulsó a escribir *El maestro ignorante* y a interesarse por la figura de Jacotot.<sup>87</sup> En la citada entrevista expresa que no lo hizo motivado por establecer vínculos con paradojas fáciles, o por tratar de caer en una actitud de complacencia con las extravagancias de la historia de la pedagogía, sino más bien que lo que le interesó fue formular una interrogación fundamental sobre lo que significa saber, enseñar y aprender. Su propósito era filosófico en la medida en que pretendía poner en evidencia la manera en que la razón pedagógica y la razón social se interrelacionan entre sí.

A la sospecha de que me aprovechaba de paradojas fáciles se añade, por tanto, la de deleitarme con las antiguallas y las extravagancias de la historia de la pedagogía. Quisiera, sin embargo, demostrar que no se trata de una complacencia en lo paradójico, sino de establecer una interrogación fundamental sobre lo que significan el saber, la enseñanza y el aprendizaje; no se trata de un viaje a la historia divertida de la pedagogía, sino de una reflexión filosófica

---

<sup>86</sup> Rancière, J. ; *Le maître ignorant, op. cit.*, pp. 15-16 : « [...] il faut renverser la logique du système explicateur. L'explication n'est pas nécessaire pour remédier à une incapacité à comprendre. C'est au contraire cette *incapacité* qui est la fiction structurante de la conception explicatrice du monde. C'est l'explicateur qui a besoin de l'incapable et non l'inverse, c'est lui qui constitue l'incapable comme tel. Expliquer quelque chose à quelqu'un, c'est d'abord lui montrer qu'il ne peut pas le comprendre par lui-même. Avant d'être l'acte du pédagogue, l'explication est le mythe de la pédagogie, la parabole d'un monde divisé en esprits savants et esprits ignorants, esprits murs et immatures, capables et incapables, intelligents et bêtes.»

<sup>87</sup> Cf. Rancière, J. ; “Sur «Le maître ignorant»”, *op. cit.*

absolutamente actual acerca de la manera como la razón pedagógica y la razón social dependen una de otra.<sup>88</sup>

Para entender esto hay que tener en cuenta también que su intención se enmarca en un contexto social y particular en Francia que es necesario explicitar: se trata de la subida al poder de los socialistas con los dos mandatos presidenciales de F. Mitterrand (1981-1988 y 1988-1995), y las consecuentes reformas sobre las políticas educativas que se llevaron a cabo en ese período, las cuales iban de la mano de los debates que se suscitaron en torno al significado y la finalidad de la escuela y de la educación básica. En el marco de esta polémica, se produjo una división de opiniones que se estableció entre dos posturas enfrentadas: las de aquellos que se alineaban, por un lado, en torno a la obra del sociólogo Pierre Bourdieu, y, por el otro lado, las que lo hacían tomando partido por el pensamiento tradicional republicano. Los primeros abogaban por la necesidad de adaptar los saberes y las prácticas educativas a las «realidades» de los sectores más desfavorecidos, planteando que era necesario rebajar la exigencia de lo que se enseñaba, se debía reducir su nivel intelectual e implementar formas de transmisión del saber más amables, mejor adaptadas a las realidades sociales de las clases más pobres, las cuales —cada vez más— se habrían de equiparar con las realidades socioeconómicas y culturales de las familias de inmigrantes. El argumento se basaba en el presupuesto de que la diferenciación entre los conocimientos impartidos y las realidades sociales de los estudiantes podría ser contraproducente, ya que reforzaba la diferencia social y la «violencia simbólica», a la vez que impedía la posterior inserción en el campo laboral de los estudiantes pobres y, para paliar esto, se les ofrecía un aprendizaje de unos oficios más prácticos y manuales. El problema es que esta postura reafirmaba la desigualdad, puesto que implicaba una nivelación por abajo y conllevaba —en el fondo— un menosprecio, en la medida en que se trataba de establecer una inferioridad intelectual para los menos privilegiados; y, por el contrario, se le asignaba a los más pudientes la posibilidad de acceder a las exigencias del pensamiento y las sutilezas del lenguaje. Por otro lado, las propuestas republicanas abogaban por la difusión indiferenciada del saber —a la manera de

---

<sup>88</sup> *Ibid.* : « Au soupçon de faire commerce de paradoxes faciles s'ajoute donc celui de se complaire dans les vieilleries et les extravagances de l'histoire de la pédagogie. Je voudrais pourtant montrer qu'il ne s'agit pas là de plaisir du paradoxe mais d'interrogation fondamentale sur ce que savoir, enseigner et apprendre veulent dire ; pas de voyage dans l'histoire de la pédagogie amusante mais de réflexion philosophique absolument actuelle sur la manière dont la raison pédagogique et la raison sociale tiennent l'une à l'autre.»



una instrucción generalizada igualitaria— al proclamar que todos debían aprender lo mismo, a pesar de las diferencias, porque luego se podía encontrar la igualdad si se la buscaba y se lograba una adecuada inserción en el conjunto social.

Ambas posturas (tanto la sociológica, como la republicana) incurrían en un error similar, según Rancière, que era: el de presuponer la desigualdad como punto de partida. La disyuntiva que se estableció entre sociólogos de izquierda y republicanos de derecha, para tratar de averiguar cuáles eran los medios más adecuados para disminuir la desigualdad, esto es, para convertir en iguales, por medio de la escuela, a aquellos que el orden social había constituido como desiguales, no permitía elegir una opción verdaderamente emancipatoria (de acuerdo con la lección aprendida de Jacotot), dado que en ambos casos podía constatarse que se estaba partiendo de la desigualdad, para luego intentar, más adelante, tratar de lograr la igualdad:

Colocar a la igualdad como un objetivo a alcanzar partiendo de la desigualdad es instituir una distancia que la operación misma de su «reducción» reproduce indefinidamente. Quien parte de la desigualdad está seguro de encontrarla al final. Es necesario comenzar con la igualdad, con ese mínimo de igualdad sin el cual ningún saber se transmite, ninguna orden se ejecuta, y trabajar para ampliarla indefinidamente. El conocimiento de las razones de la dominación no tiene poder para subvertir la dominación; hay siempre que comenzar por subvertirla; hay que comenzar por tomar la decisión de ignorarla, de no darle cabida. *La igualdad es una presuposición, un axioma de partida, o no es nada.*<sup>89</sup>

En definitiva, si se quiere hacer una apuesta por una «política progresista» (en términos de querer que los dominados se conviertan en actores de su propia historia), sería difícil de hacerlo sin partir de la igualdad, de ese mínimo de igualdad que instaura la presuposición de la «verificación de las inteligencias». Porque no partir de la igualdad —verificada como igualdad de las inteligencias— impediría pensar en la posibilidad de participación de los dominados en el reordenamiento de las relaciones políticas, económicas y simbólicas de una

---

<sup>89</sup> Rancière, J. ; *Le philosophe et ses pauvres*, op. cit., p. XI : « Poser l'égalité comme un but à atteindre à partir de l'inégalité, c'est instituer une distance que l'opération même de sa «réduction» reproduit indéfiniment. Qui part de l'inégalité est sûr de la retrouver à l'arrivée. Il faut partir de l'égalité, partir de ce minimum d'égalité sans lequel aucun savoir ne se transmet, aucun commandement ne s'exécute, et travailler à l'élargir indéfiniment. La connaissance des raisons de la domination est sans pouvoir pour subvertir la domination ; il faut toujours avoir déjà commencé à la subvertir ; il faut avoir commencé par la décision de l'ignorer, de ne pas lui faire droit. *L'égalité est une présupposition, un axiome de départ, ou elle n'est rien.*» (las cursivas son nuestras).

sociedad; al serles negada —desde el comienzo— su capacidad para convertirse en actores de su propia historia.

No obstante, Rancière necesita explicitar que su cercanía con las tesis de Jacotot, su «parfraseo de sus palabras», no es tanto un seguimiento al pie de la letra de sus tesis cuanto una necesidad de hacer respirar sus palabras con aires nuevos y para una nueva condición de época. Así lo expresa en la entrevista que ya hemos mencionado:

Sobre la proximidad de mis tesis con las de Jacotot: es claro que todo mi trabajo teórico ha intentado hablar a partir de las palabras de otros, de hacer hablar de otra manera las palabras de otros «parfraseándolas», y poniéndolas en escena. Por lo tanto, el interés de este libro posee un cierto arte del «parfraseo» que proyecté en el debate intelectual de la Francia de los años ochenta, adoptando todo un léxico y una retórica «fechados» en otro período «histórico» y, a la inversa, en que haya prestado de Jacotot, como si estuviesen en la base de su reflexión, unas razones que se referían al análisis de la situación del pensamiento de la igualdad en la Francia de los años ochenta. A la vez, era necesario insertar el debate contemporáneo en una alternativa más antigua sobre la cuestión de la igualdad, por lo tanto, era necesario suprimir la diferencia, y hacer funcionar en el contexto de esa actualidad la extrañeza radical de la posición teórica de Jacotot, su inactualidad respecto a su propia época, la de los inicios de la gran la cruzada a favor de la «instrucción pública», a la cual él opuso la emancipación intelectual.<sup>90</sup>

Sin embargo, hay que precisar que Jacotot era pesimista en el sentido de que, individualmente, un individuo puede emanciparse por sí mismo, pero la sociedad, en general, no podía dejar de perpetuar la desigualdad, puesto que los que se emancipan son los individuos no las sociedades en su conjunto:

La lógica de la emancipación no trata, en definitiva, más que de relaciones individuales. No puede definir una política colectiva frente a una situación de superioridad técnica aplastante. No es un sistema escolar o una campaña cultural. Sin embargo, puede probar a quien desee superar esta dependencia de la dominación técnica que puede hacerlo. Esta idea puede también ampliarse por sí misma, y formar parte de iniciativas colectivas. Pero esta idea no aborda relaciones de potencia a potencia, de colectivo a colectivo. No hace referencia a una

---

<sup>90</sup> Rancière, J. ; «L'actualité du «maître ignorant»», *op. cit.* p. 22 : «Sur la proximité de mes thèses avec celles de Jacotot : il est clair que tout mon travail théorique a essayé de parler à travers les paroles des autres, de faire parler autrement les paroles des autres en les «rephrasant», en les remettant en scène. Donc l'intérêt de ce livre est dans un certain art, dans le «rephrasage» qui fait que j'ai projeté dans le débat intellectuel de la France des années quatre-vingt tout un lexique et une rhétorique complètement «datées» et, à l'inverse, j'ai prêté à Jacotot, comme si elles étaient à la base de sa réflexion, des raisons qui tenaient à l'analyse de la situation de la pensée de l'égalité dans la France des années quatre-vingt. Il fallait à la fois insérer le débat contemporain dans une alternative bien plus ancienne sur la question de l'égalité, donc supprimer la différence, et faire jouer à l'égard de cette actualité l'étrangeté radicale de la position théorique de Jacotot, son inactualité à l'égard même de son propre temps, celui des débuts de la grande croisade pour l'«instruction du peuple» à laquelle il a opposé l'émancipation intellectuelle.».

«revolución cultural» capaz de invertir la relación de dominación técnica. [...]. El argumento de Jacotot es que uno puede emanciparse solo por sí mismo, y que uno solo, justamente, es quien se emancipa.<sup>91</sup>

Por consiguiente, la concepción de política en Rancière implica esta postura, ciertamente, pero sin embargo, al contrario que Jacotot, no se conformará con una emancipación que no se pueda formular y elevarse de manera «colectiva», tal como lo veremos en el siguiente capítulo cuando abordemos lo que significa para él la política como disenso y su redefinición de la democracia.<sup>92</sup> Su pensamiento filosófico puede ser considerado como una filosofía contemporánea de la *emancipación* basada en la igualdad como punto de partida, que permite asumir la posibilidad de actuar para cambiar lo establecido, sin que ello requiera de una mediación social o institucional y que, sin embargo, no renuncie a ser una emancipación «implantada» colectivamente:

La igualdad, afirma Jacotot, solo existe en acto y para los individuos. Se pierde cuando se piensa como colectiva. Es posible corregir este veredicto, pensar la posibilidad de actualizaciones colectivas de la igualdad. Pero esta posibilidad misma supone que se mantengan separadas las formas de actualización de la igualdad, que se rechace en consecuencia la idea de una mediación institucional, de una mediación social, entre las manifestaciones individuales y las manifestaciones colectivas de la igualdad.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, pp. 31-32 : «La logique de l'émancipation ne traite jamais en définitive que des relations individuelles. Elle ne peut définir une politique collective face à une situation de supériorité technique écrasante. Ce n'est pas un système scolaire ou une entreprise culturelle. Elle peut toujours prouver à celui qui veut abolir sa dépendance à l'égard d'une domination technique qu'il peut le faire. Cette idée peut elle-même se répandre, s'inscrire dans des démarches collectives. Mais elle ne traite pas de rapports de puissance à puissance, de collectif à collectif. Elle ne définit pas de "révolution culturelle" capable de renverser un rapport de domination technique. [...] L'argument de Jacotot est qu'on peut toujours s'émanciper tout seul, qu'on ne s'émancipe jamais que tout seul justement.».

<sup>92</sup> Rancière es un pensador de difícil clasificación política en términos convencionales: «[...] desde la derecha se lo lee como un pensador de izquierda, y desde esa misma izquierda, se lo lee en Europa como un pensador conformista, se lo lee como un filósofo populista desde la tradición ilustrada, como un comunista europeo desde la tradición multiculturalista, como un eurocéntrico ilustrado desde cierta idea latinoamericana del izquierdismo, etc.» Cf. Prólogo del libro de Galende, F.; *Rancière: una introducción. El presupuesto de la igualdad en la política y en la estética*, Buenos Aires, Quadrata, 2012.

<sup>93</sup> Rancière, J. ; «Sur «Le maître ignorant»» *op. cit.* «L'égalité, affirmait Jacotot, n'existe qu'en acte et pour des individus. Elle se perd dès qu'elle se pense comme collective. Il est possible de corriger ce verdict, de penser la possibilité d'actualisations collectives de l'égalité. Mais cette possibilité même suppose que l'on maintienne séparées les formes d'actualisation de l'égalité, que l'on refuse par conséquent l'idée d'une médiation institutionnelle, d'une médiation sociale, entre les manifestations individuelles et les manifestations collectives de l'égalité.».

### 1.5. LA FILOSOFÍA COMO PRÁCTICA DISENSUAL Y ACTIVIDAD DESCLASIFICANTE

No es posible ubicar a Rancière en una determinada tradición filosófica o de pensamiento. Más bien podemos encontrar en su formación ciertas influencias que tienen que ver con distintos momentos de su trayectoria intelectual, o que fueron decisivas para él en distintas circunstancias. Se trata de encuentros con los propios filósofos, lecciones y lecturas que fueron determinantes porque le permitieron tomar un camino, un derrotero filosófico. Están entre ellos: Althusser, Sartre, Foucault, por ejemplo. Son influencias que el mismo Rancière referencia en los siguientes términos:

Sartre es la toma de distancia respecto a las explicaciones psicológicas y sociológicas; Althusser, cierta puesta en cuestión de la idea de historia, cierta idea de la multiplicidad de los tiempos a la cual, en cierto sentido, tengo el sentimiento de haber sido más fiel que el mismo Althusser. Foucault, una actitud consistente en interrogarse no sobre lo que es necesario pensar, o sobre qué es lo que constituye la base de un pensamiento, sino acerca de lo que hace que determinada cosa sea pensable, que determinado enunciado se pueda formular. Me he quedado con su idea de que lo que es interesante es el pensamiento que opera en las prácticas, en las instituciones, el pensamiento que participa del paisaje de lo existente. Y también retuve cierta disyunción entre lo que denominamos teoría y práctica, la idea de que las articulaciones no se hacen mediante el modo de una teoría que uno aplica, de un saber sobre la sociedad que va a transformarse en acción sobre la sociedad, sino más bien en forma de encuentros entre formas de discursos y de prácticas que se elaboran en lugares diferentes.<sup>94</sup>

Además de estas influencias, también es posible encontrar otras que obedecen a ciertas circunstancias, como, por ejemplo —y tal como ya lo adelantamos en nuestra introducción— la lectura de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de F. Schiller, la cual le permitió pensar en una manera diferente de asumir las formas de la experiencia sensible que dejara de lado los discursos que insistían en la ideología como engaño o desconocimiento, y que, a la vez, abandonara la pretensión de considerar que los ingenuos habitantes de la

---

<sup>94</sup> Rancière, J. ; *La méthode de l'égalité, op. cit.*, p. 90 : «Sartre, c'est l'écart par rapport aux explications psychologiques et sociologiques ; Althusser, une certaine remise en question de l'idée d'histoire, une certaine idée de la multiplicité des temps à laquelle, en un sens, j'ai le sentiment d'avoir été plus fidèle qu'Althusser lui-même. Foucault, une attitude consistant à se demander non plus ce qu'il fallait penser, ou sur quoi reposait la pensée, mais ce qui faisait que telle chose était pensable, que tel énoncé était formulable. J'ai retenu de lui l'idée que ce qui est intéressant c'est la pensée à l'œuvre dans des pratiques, dans les institutions, la pensée qui participe au paysage de ce qui est. Et j'en ai aussi retenu une certaine disjonction entre ce que on appelle théorie et pratique, l'idée que les articulations ne se font pas sur le mode d'une théorie qu'on applique, d'un savoir sur la société qui va se transformer en action sur la société, mais beaucoup plus sous la forme de rencontres entre des formes de discours et de pratiques qui s'élaborent en des lieux différents.»

caverna platónica estaban dominados por un poder que solo podía ser desenmascarado por aquellos que se creían autorizados para develar sus mecanismos ocultos.

Por otro lado, y a pesar de la gran lejanía que pueda tener del carácter eminentemente especulativo e idealista de Hegel, Rancière encuentra en él a un pensador en el que el proceso del pensamiento se hace indisociable de lo que aborda, porque considera que el pensamiento se halla presente en lo dado y en la transformación de aquello que es dado y que asume, a la vez, que el pensamiento se transforma de manera continua con sus objetos. De Marx, Rancière toma su manera de pensar desde el punto de vista de la división; pensar que un dato, o un supuesto dato, es algo que se basa en realidad en su división. De ahí que en la manera de abordar una determinada problemática siempre parta de la presunción de la división de los datos, lo cual hace parte del núcleo central de su pensamiento «disensual», que se da en primera instancia, entre lo percibido y su significado.<sup>95</sup>

Pero aparte de estas influencias filosóficas, hay también otras que tienen que ver con la literatura y que le permiten darles valor a los acontecimientos definidos en un sentido literario, a los «micro-acontecimientos» que conforman un determinado paisaje sensible y que toma de autores como Gustave Flaubert, Joseph Conrad o Virginia Woolf: «Es algo que yo debo más a Flaubert, Conrad o Virginia Woolf que a un filósofo como Deleuze. Todo lo que ha podido estar en mí en cuanto a la atención según la cual los acontecimientos son en primer lugar transformaciones de lo que es percibido y de lo que es pensable, me viene de la literatura [...]».<sup>96</sup> Rancière va así relacionando estas formas de narración con lo que va encontrando en los textos de los archivos obreros (en la correspondencia de distintos personajes, en los periódicos obreros, los diarios personales, etcétera). De manera tal que como resultado sorprendente de sus investigaciones, en un determinado momento, se da una conjunción entre las influencias literarias que le interesan y su trabajo en los archivos obreros: «[...] todo un núcleo se elaboró en una relación un poco compleja, completamente singular y no compartida, entre enunciados filosóficos, enunciados literarios y enunciados que me

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 91. « C'est quelque chose que je dois beaucoup plus à Flaubert, Conrad ou Virginia Woolf qu'à un philosophe comme Deleuze. Tout ce qui a pu être chez moi l'attention à la façon dont des événements sont d'abord des transformations de ce qui est perçu et de ce qui est pensable, cela me vient de la littérature [...]».

llegaban a las manos provenientes del archivo obrero.»<sup>97</sup> De esta tríada: filosofía, literatura y archivística, deriva una consecuencia adicional, y será esta conjunción la que le permita equiparar su pensamiento con lo que él denomina «el método de la igualdad», el cual consiste, por un lado, en una escenografía de voces plurales y, por el otro, en una deconstrucción de las fronteras de los saberes.<sup>98</sup> En lo que se refiere a la «escenografía de las voces», la plurivocidad se despliega en diferentes registros (la sabia, la minoritaria, la representativa, la disensual, la poética, entre otras). Se trata de una multiplicación de las voces que evidencia una sospecha hacia los grandes discursos y más bien plantea una reivindicación de las voces minoritarias. Porque aparte de los filósofos mencionados (todos ellos de gran relevancia y notoriedad), muchas de las referencias de Rancière se establecen a partir de la lectura de figuras «menores», esto es, de las que no figuran en el canon occidental (y cuando lo hacen no son referencias principales, sino herramientas con las que enfrentarse a una aporía o cuestionamiento puntual): «A pesar de todo, podemos decir que la lectura de Gauny y de Jacotot ha sido más importante para mí que la de Heidegger o Lacan.»<sup>99</sup>

En lo que se refiere a la deconstrucción de las fronteras de los saberes se trata de algo muy propio de Rancière, que lo ha acompañado a lo largo de su producción intelectual en términos de establecer una «práctica indisciplinaria» (más que «interdisciplinaria») de la filosofía que implica una deconstrucción de las fronteras del saber, de las distinciones sociales y de los consensos políticos, deconstrucción que le ha incitado a seguir las líneas problemáticas que atraviesan las fronteras disciplinarias de las ciencias sociales. Las fronteras estabilizan un orden del mundo y lo reglamentan, lo hacen rígido: «[...] debemos iniciar una forma de pensamiento “indisciplinar”. Debemos crear un espacio sin límites que también sea un espacio de igualdad en el que la narrativa de la vida del carpintero entre en

---

<sup>97</sup> *Idem.* : « [...] tout un noyau s’est élaboré dans un rapport [...] un peu complexe, complètement singulier et non partagé, entre des énoncés philosophiques, des énoncés littéraires et des énoncés qui me tombaient dessus venant de l’archive ouvrière. »

<sup>98</sup> Cf. Fjeld, A. y Tassin, É. (Eds.) ; *Jacques Rancière*, tr. es. V. Goldstein, Buenos Aires, Katz editores, 2017, introducción, p. 9.

<sup>99</sup> Rancière, J. ; *La méthode de l’égalité*, *op. cit.*, p. 93 : « Malgré tout, on peut dire que la lecture de Gauny et de Jacotot a été plus importante pour moi que celle de Heidegger ou de Lacan. »

diálogo con la narrativa filosófica de la distribución organizada de competencias y destinos.»<sup>100</sup>

Ese traspaso de las fronteras está relacionado, obviamente, con la tríada mencionada, filosofía, narraciones vitales y literarias, ya que el conocimiento requiere de historias, necesita de un relato implícito que le dé legitimidad. Incluso la necesidad ética en Platón es una ficción, según Rancière. Pero aquí cabe aclarar que él no asume la ficción como ilusión o falsedad, sino como: «La operación que crea un topos, un espacio y una regla para la relación entre sentido y sentido.»<sup>101</sup>

Este aspecto narrativo intrínseco al saber es difícil de ser asimilado por parte de las ciencias sociales en particular y por las ciencias en general, porque creen depender de un patrón de verdad universal, eterna y atemporal, según el cual la ficción siempre ha aparecido como engañosa.<sup>102</sup> Sin embargo, el conocimiento científico no está exento de cierto uso de la ficción, lo cual se evidencia, por ejemplo, en el hecho de que genera una cierta distribución de los lugares y las distancias entre los individuos, mantiene la *topografía* de la distribución de distintos tipos de individuos al establecer una distancia entre los que están destinados a generar conocimiento y los que solo lo están para suministrar objetos de conocimiento, o a ser ellos mismos dichos objetos:

Una disciplina, en efecto, es en primer lugar no la explotación de un territorio y la definición de un conjunto de métodos apropiados para cierto campo o cierto tipo de objeto. Es primeramente la constitución de su objeto como un objeto de pensamiento, la demostración de cierta idea del conocimiento —en otras palabras— cierta idea de la relación entre el conocimiento y la distribución de posiciones [...]. Es una manera de definir una idea de lo pensable, una idea sobre qué pueden pensar y conocer los objetos mismos del conocimiento. Las disciplinas delimitan su territorio al cortar la tela común del lenguaje y el pensamiento.<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> Rancière, J. ; “La dimensión estética: estética, política, conocimiento”, tr. es. L. E. Venegas, P., *Ciencia política*, vol.10, No 19, enero-junio 2015, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, p 41. (El texto original en inglés es: “The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge”. *Critical Inquiry*, Vol. 36, no. 1 - otoño, 2009, pp. 1-19).

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 39. (En francés la palabra «sentido» [*sens*] tiene un doble significado, al igual que en español: uno ligado a lo percibido, a lo que se siente como experiencia sensorial; y, el otro, que se refiere al significado de aquello que es percibido. Se trata, en este caso, de establecer de qué manera la ficción los relaciona entre sí).

<sup>102</sup> Es vital no confundir esto con algún tipo de «postverdad» que convierta la mentira en verdad «adaptada» a las circunstancias y relativista, muy en boga en la actualidad para modelar la opinión pública e influir en los comportamientos sociales a partir de la difusión de engaños.

<sup>103</sup> Rancière, J. ; “La dimensión estética: estética, política, conocimiento”, *op. cit.*, pp. 39-40.

Las disciplinas quieren los cuerpos que componen la sociedad para obtener de ellos un *ethos* específico, apropiado a las situaciones y ocupaciones de esos cuerpos. Buscan que cada cual se limite a tener las percepciones, sensaciones y pensamientos que les «corresponden» a su lugar social. Pero en sus investigaciones, Rancière encuentra que hay palabras («pueblo», «libertad», «igualdad», «pasión», «felicidad» o «éxtasis») y discursos que circulan libremente, sin un dueño y que tienen la capacidad de desviar a los cuerpos de sus destinos:

[P]ara el carpintero y sus hermanos estas palabras pueden ser el *pueblo*, la *libertad* o la *igualdad*, pero también pueden ser *pasión*, *felicidad* o *éxtasis* para su hermana distante Emma Bovary. Hay espectáculos que disocian la mirada de una mano y transforman al trabajador en esteta. El pensamiento disciplinar debe trabajar incesantemente para detener esta hemorragia con el fin de establecer relaciones estables entre los estados corporales y los modos de percepción y significación que les corresponden. Debe perseguir incesantemente la guerra pero perseguirla como una operación pacificante.<sup>104</sup>

Que ese «desvío» del destino de los cuerpos pueda volverse operativo implica asumir — tal como lo mencionábamos anteriormente— una práctica «indisciplinaria de la filosofía», que conlleva un replanteamiento de la relación de la filosofía con las ciencias sociales. Para ello, no se requiere que la filosofía se erija como una «superdisciplina» que deba reflexionar sobre los métodos de las ciencias sociales o les proporcione su fundamento. Ni, por el contrario, hacer que la filosofía dependa de las ciencias sociales al considerar que son ellas las que pueden explicar el surgimiento y la posición de la filosofía, porque creen que tienen la capacidad de ser las verdaderas portadoras del conocimiento, muy por encima de la «ilusión» filosófica. Para Rancière, se trata más bien de aprovechar el momento de indeterminación en el que la pretensión filosófica de fundar el orden del discurso se invierte y se convierte en la declaración, en términos del lenguaje igualitario narrativo, de la naturaleza arbitraria de su orden: «El punto no es afirmar que las disciplinas son falsas ciencias o que lo que efectivamente hacen es una forma de literatura. Tampoco se trata de anularlas desde el punto de vista de alguna figura del otro o de lo externo: la revelación

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 40.



traumática de lo real, el choque del evento, el horizonte de la promesa mesiánica, y así sucesivamente.»<sup>105</sup>

De lo que se trata es de plantear una forma disensual y «estética» de hacer filosofía, asumiendo la palabra estética a partir de su origen etimológico griego de *aisthesis*, que es tanto la capacidad de percibir, de sentir algo, como de darle sentido, significado, a aquello que es percibido. «Sentido», por tanto, en ambas acepciones, ya que ambos significados de la palabra son indisociables en la medida en que no puede percibirse algo sin algún tipo de significado implícito que le corresponda. No obstante, esta indisociabilidad muestra su doble faz puesto que conlleva, al mismo tiempo, su posible división potencial que permita una nueva distribución y un nuevo reparto de lo sensible. Dándose el caso de que esta nueva «distribución» se generaría a partir de un pensamiento disensual, porque es el *disenso* el que posibilita una perturbación, una modificación o disyunción entre lo que es sentido (percibido) y su significado (el *sentido* que se le atribuye).

Esto es explicitado en el artículo que estamos citando, cuando Rancière reivindica y propone una práctica «estética» de la filosofía que reactive la capacidad común del pensamiento en lugar de su especialización y compartimentación:

[S]i una práctica estética de la filosofía significa algo, es la subversión de esas distribuciones. Todos los territorios son tópicos basados en una forma singular de la división de lo sensible. Una topografía de lo sensible es siempre la topografía de un teatro de operaciones. No hay un territorio específico del pensamiento. *El pensamiento está en todas partes. Su espacio no tiene periferia, sus divisiones internas siempre son formas provisionarias de la distribución de lo pensable.* Una topografía de lo pensable es una topografía de las combinaciones singulares de sentido, de nudos y brechas provisionarias. Una estética del conocimiento crea formas de suplementación que nos permiten redistribuir la configuración de los tópicos, los lugares de lo mismo y lo diferente, el balance de conocimiento e ignorancia. Esto implica una práctica del discurso que reinscribe la fuerza de las descripciones y los argumentos en la guerra de discursos en la que no hay frontera definitiva que separe la voz del objeto de la ciencia, del logos de la ciencia que lo toma como su objeto. Esto significa que los reinscribe en la igualdad de un lenguaje común y en la capacidad común de inventar objetos, historias y argumentos. Si esa práctica se llama filosofía, esto significa que *la filosofía no es el nombre de una disciplina o de un territorio. Es el nombre de una práctica, una actuación que envía de vuelta las especificidades de los territorios a la participación común de la capacidad de pensar. En este sentido la práctica estética de la filosofía también puede ser denominada un método de igualdad.*<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 42. (Las cursivas son nuestras)

Hablar de una «estética del conocimiento» para Rancière no es, entonces, solo una ocasión para reivindicar la experiencia sensorial, sino que es más bien una instancia que le permite volver a escenificar lo que Foucault llamó al final de *Vigilar y castigar* el «estruendo distante de la batalla».<sup>107</sup> Una «práctica indisciplinaria» que se caracteriza por la deconstrucción de las fronteras del saber y de las distinciones sociales. Lo que busca esta práctica son líneas problemáticas que atraviesan las fronteras disciplinarias de las ciencias sociales. Porque para Rancière es importante: « [...] dialogar con aquellas y aquellos a quienes la filosofía estigmatizó como ajenos al pensamiento y cuyo pensamiento alimenta su propia filosofía.»<sup>108</sup> Esto es lo que plantea una *práctica disensual* de la filosofía en la medida en que trata de proponer una actividad «desclasificante» y «deconstructiva»:

Así se define cierta práctica disensual de la filosofía como actividad desclasificante que pone en cuestión la policía de los dominios y de las fórmulas, no por el mero placer de deconstruir los discursos del amo, sino para pensar las líneas según las cuales las fronteras y los pasajes se construyen, según las cuales son pensables y modificables. Esta práctica crítica de la filosofía es indisolublemente una práctica igualitaria, o anarquista, que devuelve el argumento, el relato, el testimonio, la investigación o la metáfora a la igualdad de invenciones de la capacidad común en la lengua común. La crítica de las particiones instituidas abre entonces la vía de una interrogación renovada sobre lo que podemos pensar y lo que podemos hacer.<sup>109</sup>

En lo que se relaciona con la filosofía como práctica conceptual, Rancière considera que de lo que se trata es de asumir la posibilidad de crear procesos de conceptualización, de intriga teórica o de constitución de un paisaje conceptual. De acuerdo con ello, los conceptos son considerados como puntos de referencia o trazos que unen distintos emplazamientos separados entre sí y que constituyen un territorio: «El “concepto” designa, entonces, un operador de desplazamiento, la apertura de campo de pensamiento. En este sentido prefiero

---

<sup>107</sup> Cf. Foucault, M. ; *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, tr. es. A. Garzón, México, Siglo XXI, 1989, p. 314.

<sup>108</sup> Fjeld, A. y Tassin, É. (Ed.) ; *Jacques Rancière, op. cit.*, p. 10.

<sup>109</sup> Rancière, J. ; “El uso de las distinciones” (traducción de la intervención de Jacques Rancière en la jornada organizada en torno al “Reparto de lo sensible” el 5 de junio de 2004 en el Colegio Internacional de Filosofía, a la iniciativa de Jean-Clet Martin, publicado en francés con el título de “L’usage des distinctions” en la revista *Failles*, n°2, primavera 2006, pp. 6-20) [en línea] <<https://es.scribd.com/document/140928435/Ranciere-El-Use-de-Las-Distinciones>> [Fecha de consulta: 5 de agosto de 2018].

pensar en términos de procesos de conceptualización, de intriga teórica o de constitución de un paisaje conceptual [...].».<sup>110</sup>

### 1.6. HACIA UNA «METÓDICA DE LA IGUALDAD» Y UNA «TOPOGRAFÍA DE LOS POSIBLES»

En la conferencia ya citada titulada “El método de la igualdad” [“La méthode de l’égalité”] que dio respuesta y conclusión a un coloquio que tuvo lugar en el verano de 2005 en el Centro Cultural Internacional de Cerisy-La-Salle, titulado: «Jacques Rancière et la philosophie au présent», y que fue publicado en 2006 como libro bajo el título de *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière* —tal como ya lo mencionamos— nuestro filósofo se planteaba con respecto a sí mismo si su tarea podía definirse como la de un filósofo crítico. Veámoslo:

[T]al vez yo no haya hecho una filosofía crítica. Pero no he dejado de poner en juego las implicaciones de lo que crítica quiere decir, según sus dos grandes acepciones: la crítica como intervención, discernimiento de un punto crítico, relación de ese discernimiento y de una decisión; pero también la filosofía crítica como tipo de filosofía, sustituyendo la cuestión de los fundamentos por la de las condiciones de posibilidad. Filosofía crítica o no, es seguro que siempre he circulado en el espacio de las cuestiones ligadas a la noción de crítica.<sup>111</sup>

En ese sentido, para él, Mayo del 68 fue un acontecimiento decisivo en la enseñanza de cómo plantear una forma de filosofía crítica, una «metódica de la igualdad» que le permitiría salir del círculo de la dominación, en el sentido de que ésta última se explica, generalmente, en forma circular, en la medida en que se considera —tal como ya lo hemos venido explicitando— que las personas están dominadas porque no lo saben, porque desconocen o no comprenden los mecanismos que hacen que se les asigne cierto lugar subordinado; y que, a la vez, no pueden acceder a ese saber porque su condición de dominados les impide acceder

---

<sup>110</sup> Rancière, J. ; *La méthode de l’égalité*, op. cit., p. 152 : « Le “concept”, désigne alors un opérateur de déplacement, l’ouverture d’un champ de pensée. En ces sens, j’aime mieux penser en termes de processus de conceptualisation, d’intrigue théorique ou de constitution d’un paysage conceptuel [...].».

<sup>111</sup> Rancière, J. ; “La méthode de l’égalité” en : Cornu, L. y Vermeren, P. (eds.) ; *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*, op. cit., p. 508 : « [...] je n’ai peut-être pas fait une philosophie critique. Mais je n’ai pas cessé de mettre en jeu les implications de ce que critique veut dire, selon ses deux grandes acceptions : la critique comme intervention, discernement d’un point critique, rapport de ce discernement et d’une décision ; mais aussi la philosophie critique comme type de philosophie, subsistant la question des conditions de possibilité à celle des fondements. Philosophie critique ou pas, il est sûr que j’ai toujours circulé dans l’espace des questions liées à la notion de critique.».

a un conocimiento objetivo de las razones por las cuales se encuentran en el lugar en el que están. ¡Todo un planteamiento tautológico que imposibilita la emancipación! Entonces, para escapar de esta circularidad de lo que se trata es de preguntarse más bien por el significado de estar en determinado lugar. Porque el hecho de estarlo implica ya, de alguna manera, cierto conocimiento: «No digamos que las personas están en determinado lugar porque no comprenden porque están en ese determinado lugar. El hecho de estar allí implica cierto saber sobre lo que significa estar allí.».<sup>112</sup>

Por consiguiente, la emancipación, más que una toma de conciencia, implica, para Rancière, tanto un cambio de posición, como la adquisición de una capacidad. *Posición y capacidad*, que tienen que ver con una determinada comprensión de la temporalidad y de la espacialidad. Se trata de creer en que se es capaz de salir materialmente de la posición en la que uno se encuentra, asumiendo y modificando, a la vez, la falta de tiempo a la cual se está sometido.

Por ejemplo, el carpintero Gabriel Gauny,<sup>113</sup> en sus diarios utilizados en *La noche de los proletarios* y publicados en *Le Philosophe plébéin*,<sup>114</sup> escribe que no tiene tiempo, pero en ello radica justamente su actitud emancipatoria, porque al tomarse el tiempo para escribir sus reflexiones y sus creaciones literarias ¡abre otro tiempo! Al quejarse de su falta de tiempo muestra qué es lo que hace que uno esté o no esté en determinado lugar, porque muestra que hallarse en determinado lugar está en relación con una temporalidad preestablecida que fija un lugar social. A la vez que permite asumir que esto puede llegar a variar si el espacio que uno habita se abre a otro tipo de temporalidad que puede llegar a romper las barreras entre el día y la noche, por ejemplo. Y es lo que hace Gauny al proponer una temporalidad que rompe el círculo del *ethos* establecido; ese círculo del estar-ahí, de estar para siempre en determinado lugar social y de las razones implícitas o explícitas que se esgrimen para ello.

---

<sup>112</sup> Rancière, J. ; *La méthode de l'égalité*, op. cit , p. 106: «Ne disons pas les gens sont là parce qu'ils ne comprennent pas pourquoi ils sont là. Le fait d'être là entraîne un certain savoir sur ce qui signifie être là.».

<sup>113</sup> Louis Gabriel Gauny fue un carpintero de parquet [*parquet*] de madera que nació y murió en París (1806-1889), estuvo relacionado con el movimiento revolucionario sansimoniano, en donde tuvo varios amigos, colaboró en diarios, clubes y en una sociedad de ayuda mutua. Fue también autor de poemas, uno de los cuales fue registrado en la obra *Poésies sociales des ouvriers* compuesta en 1840 por Olinde Rodrigues. Cf. Douailler, S. ; “La voz de Gabriel Gauny”, en Fjeld, A. y Tassin, É. (Ed.) *Jacques Rancière*, op. cit., p. 13.

<sup>114</sup> Rancière, J. ; *Gabriel Gauny, Le philosophe plébéin*, Paris, éditions La Fabrique, 2017. (Se trata de un conjunto de textos de Louis Gabriel Gauny reunidos y presentados por Jacques Rancière).

Instaura un acto de «subjetivación», en el sentido de que logra una desidentificación que posibilita la emancipación. De nuestra relación con el tiempo en la actualidad podría decirse algo similar a lo que hace Gauny, ya que, aunque pareciera que nos encontramos sometidos a un tiempo «único» y «rígido», no hay únicamente —según Rancière— un tiempo global que someta bajo su égida a todos los ritmos de la vida individual y colectiva, porque también existe la posibilidad de vivenciar un tiempo múltiple, una posibilidad del tiempo que consiste en albergar «varios tiempos en un tiempo»:

No hay un tiempo, una temporalidad del proceso global que someta a su ley todos los ritmos de la vida individual y colectiva. La emancipación, entonces, no viene jamás como el resultado de este proceso global o como la ruptura radical resultante del agotamiento de todas las posibilidades. *La emancipación adviene porque hay varios tiempos en un tiempo*. Hay con certeza un tiempo dominante, un tiempo normal que es el tiempo de la dominación. Pero ese tiempo no es el desarrollo de un proceso necesario que se desprenda del proceso económico global. Es un tiempo construido. La dominación le otorga sus divisiones y sus ritmos, sus agendas y sus programas en el corto y largo término, desde las horas de clase y las equivalencias de los programas universitarios hasta los ritmos del trabajo —lo que quiere decir también del esparcimiento y del desempleo— y los períodos electorales, pasando por las aperturas y cierres de la bolsa, las horas de la actualidad televisiva y otras «citas» de la «opinión» con aquellos que la dirigen. Ese tiempo se esfuerza en homogeneizar bajo su control todas las formas de temporalidad y, por consiguiente, en determinar en qué consiste el presente de nuestro mundo, qué futuros hacen posibles este presente y lo que, en cambio, pertenece al pasado, es decir a lo imposible [...].<sup>115</sup>

La concepción del espacio en Rancière se relaciona estrechamente con su concepción del tiempo (tal como lo veremos con más detalle en los capítulos correspondientes a su concepción estética), e implica tanto lo material como lo simbólico de una disposición, de una distribución o de un conjunto de relaciones dadas. Se trata de una concepción del espacio como lugar de coexistencia, que se refiere más a lo «topográfico» que a lo «geométrico».<sup>116</sup> Una concepción de lo espacio-temporal como una disposición, una distribución, una

---

<sup>115</sup> Rancière, J. ; "¿Ha pasado el tiempo de la emancipación?", *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, volumen 9, número 13, mayo – agosto de 2014, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, pp. 24-25. (Las cursivas son nuestras).

<sup>116</sup> La topografía es una disciplina geométrica que se ocupa de realizar una descripción de la realidad física de un determinado lugar por medio de mapas que utilizan un sistema de coordenadas tridimensional (la x y la y para la planimetría, y la z para la altimetría). Los mapas topográficos utilizan el sistema de representación de planos acotados, al mostrar la elevación de un terreno utilizando líneas que conectan los puntos con la misma cota o altura respecto de un plano de referencia, denominadas curvas de nivel. En el caso de Rancière cabría señalar que su «topografía» involucra otra variable: la del tiempo, utilizada, sin embargo, de manera metafórica.

«topografía de las posibilidades» que permite también pensar el tiempo en su dimensión espacial, es decir, da la posibilidad de asumir el tiempo como coexistencia. De ahí su pensamiento en forma de «escenas»:

Se trata en primer lugar de desviar las preguntas sobre el origen, no pensar el origen del pensamiento, del conocimiento, de la política sino definir escenas —la noción de escena es central y revela también una relación entre espacio y tiempo— a partir de las cuales uno ve cómo se distribuyen las cosas, con la idea de que el origen también es una especie de escena. En lugar de buscar la escena primitiva, se puede encontrar en diversas escenas los elementos esenciales que generan la distribución [...].<sup>117</sup>

Para lograr esto, Rancière propone una forma distinta de pensar el tiempo, algo así como un tiempo «espacializado» que permite pensarlo no solo como sucesión sino como coexistencia. Se trata de metaforizar de manera espacial el tiempo: «Hay que pensar cierta idea de la topografía, de la distribución de las posibilidades para eventualmente repensar el tiempo como coexistencia [...]. Por supuesto, el espacio es considerado como la forma de la coexistencia, lo que conlleva que, para pensar el tiempo como coexistencia, es necesario de cierta manera metaforizarlo, y a menudo hacerlo de manera espacial.»<sup>118</sup>

Ya lo hemos adelantado, este planteamiento nos conduce a la definición y al rol que tiene en su filosofía el «pensamiento por medio de escenas». La *escena*, como la concibe Rancière, es un encuentro entre lo particular y lo universal. Implica un método en el sentido de que se trata de partir de una situación concreta, de una singularidad, de acuerdo con la cual se intentan reconstruir las condiciones de posibilidad de su emergencia teniendo en cuenta los posibles significados que se relacionan con ella. Como se recordará, podríamos decir de la escena que tiene un componente del método Jacotot en la medida en que se asume que «todo está en todo», y que se parte de algo concreto, para relacionarlo con «todo lo demás», con otras cosas diferentes e inesperadas y así crear un nuevo sentido. Una escena requiere

---

<sup>117</sup> Rancière, J. ; *La méthode de l'égalité*, op. cit., p. 107 : «Il s'agit premièrement de refouler les questions de l'origine, ne pas penser l'origine de la pensée, de la connaissance, de la politique mais définir des scènes —la notion de scène est centrale et elle relève aussi d'un rapport entre espace et temps— à partir desquelles on voit les choses se distribuer, avec l'idée que l'origine est elle-même toujours une espèce de scène. Plutôt que de chercher la scène primitive, on peut trouver dans des scènes diverses quels sont les éléments essentiels qui opèrent la distribution [...].».

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 108 : «Il faut passer par une certaine idée de la topographie, de la disposition, de la distribution des possibles pour éventuellement repenser le temps comme coexistence [...]. Bien sûr, l'espace est censé être la forme de la coexistence, ce qui fait que pour penser le temps comme coexistence, il faut d'une certaine façon le métaphoriser, et souvent de manière spatiale.».

colocarse en una situación parecida a la del «maestro ignorante», ya que no se parte de un posicionamiento del conocimiento, de unas condiciones generales que son consideradas como posibles causas de alguna situación o condición, para, después, pasar a ejemplificar sus efectos mediante casos concretos. Se trata de asumir que una escena es tanto algo construido como algo que se identifica en lo que es analizado:

En una escena, las condiciones son immanentes a su efectución. Esto quiere decir que la escena, tal como la concibo, es fundamentalmente antijerárquica. Es el «objeto» el que nos enseña cómo podemos hablar de él, cómo podemos tratarlo.<sup>119</sup>

Rancièrre identifica una escena como algo que establece una diferencia en una situación dada y al mismo tiempo crea una homogeneidad transversal en relación con la jerarquía de los discursos y las contextualizaciones históricas.

La escena no es la ilustración de una idea. Es una pequeña máquina óptica que nos muestra el pensamiento ocupado en tejer los lazos que unen percepciones, afectos, nombres e ideas, y en constituir la comunidad sensible que estos lazos tejen y la comunidad intelectual que vuelve ese tejido pensable. La escena capta los conceptos en acción, en su relación con los objetos nuevos que busca apropiarse, los objetos antiguos que intenta pensar de nuevo y los esquemas que son construidos o transformados para tal propósito. Puesto que el pensamiento es siempre un pensamiento de lo pensable, un pensamiento que modifica lo pensable acogiendo lo que era impensable.<sup>120</sup>

Una escena se diferencia de una alegoría en la medida en que ésta se refiere a una idea y a su ilustración, mientras que en una escena el pensamiento y su imagen no se pueden distinguir tan fácilmente la una de la otra: «Lo que constituye para mí una escena es esta imbricación de los niveles de significación y esta línea transversal entre los niveles de discurso.»<sup>121</sup> Porque es importante tener en cuenta que si bien la escena está ligada al

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 123 : «Dans la scène, les conditions sont immanentes à leur effectuation. Cela veut dire aussi que la scène, telle que je la conçois, est fondamentalement antihiérarchique. C'est l'«objet» qui nous apprend comment nous pouvons en parler, comment nous pouvons le traiter.»

<sup>120</sup> Rancièrre, J. ; *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, p. 12 : «La scène n'est pas l'illustration d'une idée. Elle est une petite machine optique qui nous montre la pensée occupée à tisser les liens unissant des perceptions, des affects, des noms et des idées, à constituer la communauté sensible que ces liens tissent et la communauté intellectuelle qui rend le tissage pensable. La scène saisit les concepts à l'œuvre, dans leur rapport avec les objets nouveaux qu'ils cherchent à s'approprier, les objets anciens qu'ils tentent de penser à neuf et les schèmes qu'ils construisent ou transforment à cette fin. Car la pensée est toujours d'abord une pensée du pensable, une pensée qui modifie le pensable en accueillant ce qui était pensable.»

<sup>121</sup> Rancièrre, J. *La méthode de l'égalité, op. cit.*, p. 128 : «Ce qui constitue pour moi la scène, c'est cette intrication des niveaux de signification et cette transversale entre les niveaux de discours.»

acontecimiento, requiere de la palabra para ser distinguida del mero «ruido». De nuevo, el «sentido» hace acto de presencia en la medida en que el lenguaje permite que una experiencia pueda ser compartida. Si una escena no está acompañada de un mínimo de lenguaje verbal es «muda», queda reducida a ser algo demasiado privado, con lo cual se hace muy difícil alcanzar la posibilidad de una palabra compartida. Por ejemplo, Rancière describe una «escena» refiriéndose a una carta que el carpintero Gauny le envía a un amigo saint-simoniano, en la que le dice que no podrá ir a verlo al día siguiente porque el tiempo no le pertenece, y le propone que, sin fijar una cita precisa, y puesto que su amigo estará cerca del edificio de la Bolsa, podrían encontrarse en ese lugar como si fuesen «dos sombras al borde del infierno». Rancière considera que en este pasaje epistolar se da lo que él llama una «escena», porque la descripción de una determinada situación se convierte en un elemento de gran carga simbólica, que se relaciona —a su vez— con otras escenas e instauro otro tipo de espacio-temporalidad: la Bolsa de valores es equiparada a la descripción del infierno de Dante, o a la explotación capitalista descrita por Marx en *El capital*, y de manera implícita con Platón, por la ausencia de tiempo a la que se ven sometidos los artesanos.<sup>122</sup>

A lo largo de su producción filosófica existen muchos otros pasajes que corresponden con lo que Rancière define como «escenas». No tenemos, por ejemplo, más que acudir al comienzo de *La Mésestante* [*El desacuerdo*]<sup>123</sup>, en donde se menciona la escena de la revuelta frustrada de los esclavos de los escitas a quienes estos últimos les sacaban los ojos antes de ir a la guerra para que no tomaran su lugar mientras que ellos estuvieran fuera, porque, estando ciegos, estos esclavos debían seguir cuidando dócilmente los hogares de los escitas en su ausencia (aunque esto no funcionó del todo, porque al regresar, después de muchos años de combate, los guerreros escitas debían enfrentar a estos antiguos esclavos ciegos y a su descendencia rebelde). Se trata de un relato en forma de apólogo tomado de Heródoto, que narra cómo es conjurada una revuelta al decidir los escitas no combatir contra sus esclavos sublevados de igual a igual, sino más bien tratarlos de manera despótica, porque de haber aceptado el combate el resultado habría sido que los esclavos se habrían creído iguales a ellos y, quizás, habrían sido derrotados, no por un ejército sino por simples

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, pp. 123-124.

<sup>123</sup> Cf. Rancière, J. ; *La Mésestante. Politique et philosophie*, Paris, Galilée, 1995, pp. 31-33.



vaqueros. Lo cual pone de manifiesto que la igualdad de las armas no se traduce automáticamente en libertad política, porque esta última depende de un litigio fundamental que demanda la posibilidad de establecer la reparación de un daño, de un perjuicio [*tort*], entre una parte y el todo de la comunidad, tal como lo veremos en el siguiente capítulo.

Más adelante, en este mismo libro, se describe la escena de la revuelta de los plebeyos contra los patricios en el monte Aventino.<sup>124</sup> En la que se narra la manera como los plebeyos romanos se enfrentan a la aristocracia patricia y abandonan Roma para refugiarse en una colina cercana a manera de protesta. Y de qué forma, luego de una prolongada y difícil situación que compromete seriamente la seguridad de la ciudad, el Senado romano (conformado en su gran mayoría por patricios), después de escuchar las peticiones y reclamaciones de los plebeyos, se ve obligado a reconocerles muchas de sus reivindicaciones. Este suceso es narrado por el historiador romano Tito Livio como una descripción y legitimación de una jerarquía social. Siglos más tarde, será retomado en un sentido diferente por Balanche, un pensador revolucionario francés del siglo XIX, quien se referirá a este apólogo para preguntarse si efectivamente los plebeyos hablan o no hablan, es decir, si tienen o no capacidad de representación política.<sup>125</sup>

A veces, las descripciones que hace Rancière de las escenas se asemejan mucho a las que puede hacer un viajero que realiza una crónica de sus distintos viajes. En este sentido es muy elocuente el contenido de un pequeño libro que se titula *Breves viajes al país del pueblo*<sup>126</sup>, en donde se relatan distintas escenas testimoniales, literarias e incluso cinematográficas (de la película *Europa 51* de Roberto Rossellini, por ejemplo), de encuentros con «el pueblo» que

---

<sup>124</sup> Se trata de una de las muchas secesiones, separaciones o luchas que se dieron en los primeros siglos de la República romana entre plebeyos y patricios, los aristócratas que controlaban el poder, y que es conocida como la secesión de 287 a.C., secesión aventina o *secessio plebis*. Los plebeyos, que constituían la mayoría del ejército, no tenían casi derechos políticos y, además, no tenían riqueza porque el servicio militar no les permitía cultivar sus campos. Cansados de esta situación se enfrentaron a la aristocracia patricia, abandonaron Roma y se refugiaron en el monte Aventino. Como consecuencia de esta difícil coyuntura que ponía en peligro la seguridad de la ciudad, el Senado romano, conformado por patricios, terminó por reconocerles muchas de sus reivindicaciones. Esta secesión se ha convertido en un referente muy importante de la historia política constitucional europea, porque con ella se le dio validez jurídica de «referéndum» a las peticiones de los plebeyos. Además, muchos analistas consideran a estas secesiones como unas de las primeras manifestaciones huelguísticas de la historia.

<sup>125</sup> Cf. Rancière, J. ; *La Mésestante*, op. cit., pp. 45-49.

<sup>126</sup> Cf. Rancière, J. ; *Courts voyage au pays du peuple*, Paris : Seuil, 1990. [*Breves viajes al país del pueblo*, tr. es. I. Agoff. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991].

se dan de distintas maneras. Lo mismo sucede con el ya mencionado libro: *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, el cual está estructurado en 14 escenas (que corresponden a igual número de capítulos), que van desde el análisis que hace Winckelmann del *Torso del Belvedere* (ver imagen 6 en los anexos), como expresión de la libertad del pueblo, hasta las fotografías y las descripciones de la barracas de los arrendatarios de Alabama hundidos en la pobreza durante la Gran Depresión, pasando por los mendigos de los cuadros de Murillo, el cine de Dziga Vertov, entre otras escenas no tan conocidas y famosas de lo que él denomina el «régimen estético del arte», y que significarán una mutación de las formas de la experiencia sensible y de las maneras de percibir y ser afectado, así como de las formas de inteligibilidad que caracterizarán al arte en estos distintos momentos que van desde 1764 a 1941. Se trata de escenas que constituyen una contra-historia de la «modernidad artística», si se quiere, porque señalan la aparición de algunos desplazamientos de la percepción de lo que es considerado como «arte».

Pero antes de pasar a abordar de lleno en el tercer capítulo la temática de los regímenes del arte y la dimensión estética en el pensamiento rancieriano, veamos a continuación, en el siguiente capítulo, en qué consiste su concepción de la política como desacuerdo, interrupción, subjetivación y disenso. También se abordará en el segundo capítulo la diferenciación que establece Rancière entre la política y lo que él denomina policía, las diferentes formas de asumir la política por parte de los filósofos antiguos y modernos, y que él agrupa en tres categorías: la archipolítica, la parapolítica y la metapolítica, al igual que sus distancias frente a lo que denomina el «viraje ético» de la política.

## CAPÍTULO 2

### LA POLÍTICA COMO DESACUERDO, DISENÑO Y SUBJETIVACIÓN

« [...] la politique existe là où le compte des parts et des parties de la société est dérangé par l'inscription d'une part des sans-part. Elle commence quand l'égalité de n'importe qui avec n'importe qui s'inscrit en liberté du peuple. [...] La politique existe tant que des formes de subjectivation singulières renouvellent les formes de l'inscription première de l'identité entre le tout de la communauté et le rien qui la sépare d'elle-même, c'est-à-dire le seul compte de ses parties. La politique cesse d'être là où cet écart n'a plus de lieu, où le tout de la communauté est ramené sans reste à la somme de ses parties. »

(J. Rancière, *La Méésentente*, p. 169).

« L'émancipation, cela a toujours été une manière de créer au sein de l'ordre normal du temps un temps autre, une manière différente d'habiter le monde sensible en commun. Cela a toujours été une manière de vivre au présent dans un autre monde autant — sinon plus — que de préparer un monde à venir. On ne travaille pas pour l'avenir, on travaille pour creuser un écart, un sillon tracé dans le présent, pour intensifier l'expérience d'une autre manière d'être. »

(J. Rancière. *En quel temps vivons-nous?*, pp. 31-32).

En este segundo capítulo, se van a abordar diversas nociones en torno al pensamiento «político» de J. Rancière, teniendo en cuenta —tal como lo hemos evidenciado en el capítulo anterior— que abordar su pensamiento implica poner en entredicho la concepción comúnmente aceptada de lo que se asume como ya establecido conceptualmente. En el caso de la política, se trata de dejar de considerarla en los términos usuales de gestión del poder, administración del Estado, forma de gobierno o régimen gubernamental. Estos aspectos usuales de concebir la política reciben otra denominación en sus planteamientos filosóficos, que son el de «policía» o «lógica policial», mientras que a lo que él llama propiamente *la política*, la relaciona exclusivamente con la emancipación y una concepción de democracia radical que presupone como base la «igualdad de las inteligencias», tal como la planteó el propio Jacotot. Por consiguiente, para entender su postura política es importante tener en cuenta que de lo que se trata siempre es de enfatizar el carácter de disenso, desacuerdo y creación de subjetivaciones que tiene la «dimensión política» en su pensamiento filosófico, tal como está desarrollado en sus libros que abordan estas temáticas, entre los que cabe destacar de manera particular: *Aux bords du politique* (1990; 1998) [*En los bordes de lo político*], *La Mésentente. Politique et philosophie* (1995) [*El desacuerdo. Política y filosofía*], *La haine de la démocratie* (2005) [*El odio de la democracia*], además de entrevistas e intervenciones públicas. En todos estos textos se destaca lo *disensual* y el aspecto disruptivo de la participación de aquellos que no hacen parte, y se logra tomar distancia respecto al *locus communis* de la filosofía política en términos de relaciones de poder o con la armonización de los intereses de las distintas partes que conforman el conjunto social. Y aunque Rancière no niega del todo esto, nos da una definición totalmente distinta ligada más bien a un «reparto de lo sensible», al desacuerdo que está detrás de esta división, lo cual implica —en definitiva— un escándalo para la filosofía política misma. Va a llevar a cabo todo un trabajo crítico de re-conceptualización (o de procesos decisivos de conceptualización), que modifica numerosos términos de la teoría y la filosofía política que poseen una larga tradición, tal como sucede con su relectura de *La República* de Platón y la *Política* de Aristóteles, entre otros textos fundadores de la teoría política, a partir de los cuales extrae unas consecuencias teóricas y filosóficas muy posibilitadoras para sus planteamientos políticos y para la relaciones que pueden surgir entre estética y política, y que nos serán de gran utilidad cuando abordemos en el siguiente capítulo dicha relación.

## 2.1. EL CONTEXTO DE LA PREGUNTA RANCIERIANA POR LA POLÍTICA

En el prefacio de la segunda edición de *En los bordes de lo político* [*Aux bords du politique*] de 1998,<sup>127</sup> Rancière se preguntaba por la existencia y pertinencia de la filosofía política a finales de la década de los noventa. Y su respuesta era un poco inesperada en cuanto manifestaba que la presencia de la política y en particular de la filosofía política, no resultaban ser tan evidentes en esos días, lo cual resultaba paradójico porque, después de la caída del muro de Berlín en 1989, se suponía que se daría una mayor libertad social que favorecería el surgimiento de diversas reivindicaciones políticas garantizadas por las condiciones propicias que proporcionaba el retorno de la «democracia» a nivel global.

Se auguraba, incluso, un auge de distintas manifestaciones de voluntad política libertaria así como de expresiones de un pensamiento más genuino y de deliberación sobre la dimensión política sin la utilización de los códigos marxistas que sometían de manera dogmática lo político a las necesidades económicas y la lucha social. Porque era de suponer que, con el derrumbe de las utopías comunistas y los llamados marxismos de Estado, emergería un interés renovado por las reivindicaciones políticas y «lo político» a nivel mundial. Se suponía esto porque se presagiaba y se esperaba que las manifestaciones consideradas como políticas ya no iban a estar enmarcadas en los términos de una polarización ideológica o sometidas a algún tipo de mecanismo de censura o atadura, sino que podrían darse libre y espontáneamente, al igual que también podría surgir un retorno a la cabalidad de la filosofía política sin los condicionamientos marxistas, es decir, sin el «lastre» de las utopías o las «contaminaciones» de lo económico y las reivindicaciones sociales.

---

<sup>127</sup> Rancière, J. ; *Aux bords du politique*. Paris, Gallimard, 2004 [Paris, La Fabrique, 1998]. Esta segunda edición de 1998 consta de siete textos; cuatro de ellos son nuevos respecto a la primera edición: “Politique, identification, subjectivation”, “L’inadmissible”, “La cause de l’autre”, “Dix thèses sur la politique”, y un nuevo prefacio. Los tres textos restantes ya habían sido publicados en la primera edición [Paris, Osiris, 1990]: “La fin de la politique”, “Les usages de la démocratie”, “La communauté des égaux” (estos tres textos: “El fin de la política o la utopía realista”, “Los usos de la democracia”, “La comunidad de los iguales”, tienen traducción al castellano en: Rancière, J.; *En los bordes de lo político*, trad. es. y presentación de A. Madrid, Buenos Aires, La Cebra, 2007). Y con el título de *Política, policía, democracia* se publicó en 2006 una traducción al español de los cuatro nuevos textos añadidos de la segunda edición de *Aux Bords du politique*, trad. es. de M. E. Tijoux, por la editorial LOM de Chile (los textos de esta edición son: “Política, identificación y subjetivación”, “La causa del otro”, “Lo inadmisibile” y “Diez tesis sobre la política”, junto con un prefacio que escribió Rancière especialmente para esta edición chilena).

Pero esto no resultó ser tan cierto sino más bien ocurrió todo lo contrario, porque, por un lado, la filosofía política en aquellos momentos se limitó a establecer unos nexos entre las doctrinas clásicas y las formas usuales de legitimación de los Estados considerados como demoliberales y, por otra parte, porque en ese período no se evidenció ningún resurgimiento de «lo político» como tal, dado que los modos y los lugares donde debería darse «la política» no se hicieron tan evidentes. Es más, los procesos deliberativos y la toma de decisiones acerca del bien común se vieron cada vez más limitados en gran parte porque se asumieron exclusivamente como maneras de adaptar lo social a las leyes del mercado mundial, a la repartición distributiva de los costos y beneficios de estas adaptaciones y a las exigencias del mercado mundial.<sup>128</sup>

Para entender esto es importante tener en cuenta la manera como la definición de democracia y su uso «político» han ido mutando en las últimas décadas. En la época de la llamada «Guerra fría» era usual oponer la democracia al totalitarismo con el fin de señalar que la forma gubernamental llamada «democracia» poseía ventajas o virtudes ligadas exclusivamente a la economía capitalista de mercado que por su afán por oponerse al comunismo no dejaba entrever su verdadera naturaleza. Esto se consideraba así porque, desde una supuesta postura crítica, algunos analistas señalaban que lo que sucedía realmente era que se estaba recubriendo un sistema oligárquico ligado al poder del capital nacional o transnacional, cada vez más alejado del pueblo al cual se le hacía creer que de él provenía su legitimidad, cuando eso no era cierto. Es decir, este tipo de críticas provenientes de la izquierda consideraba a la democracia como una fachada, una mera apariencia. Por eso, se pensó que con la unificación económica del mundo y el fracaso del modelo soviético se podría preparar el terreno para alcanzar la armonía entre los intereses globales de la libertad económica generalizada con los intereses nacionales ligados a los sistemas políticos de democracia representativa, tal como lo planteaba el liberalismo a nivel internacional. Y es que con la caída del muro de Berlín y el fin de la división del mundo en dos polos antagónicos (el del comunismo y el del capitalismo), y con el surgimiento de un mundo global se esperaba que se impusiera de manera natural un «pensamiento único»: el del capitalismo planetario con un sistema de gobierno sustentado en procesos de elección democráticos y de

---

<sup>128</sup> Rancière, J. ; *Política, policía, democracia, op.cit.*, p. 16.

participación ciudadana. Es decir, se consideraba que se daría el retorno de la política en términos democráticos (ya no solo de fachada, según la crítica marxista), y por tanto se llegaría finalmente a una época donde los conceptos y los valores de la política dejarían de pensarse exclusivamente en términos de necesidades económicas, lucha de clases y/o redistribución social. Es más, con estos cambios de alcance planetario, se esperaba el retorno de la filosofía política a su cauce natural; se pretendía que se produjera un retorno del pensamiento político a su «estado puro». Y esto se haría —según estos augurios— a partir de un retorno a las doctrinas de los clásicos con el propósito de asumir la política como un saber acerca del vivir juntos y de las virtudes que pueden surgir de la discusión sobre los fundamentos del bien común, tal como es posible encontrarlo en pensadores como Aristóteles, H. Arendt o L. Strauss: «Volveríamos a encontrar el sentido del estar-juntos y las virtudes de la discusión del bien común, recordado con Aristóteles, Hannah Arendt y Leo Strauss, que debían imponerse sobre las oscuras necesidades de la simple vida y la mezquindad de los fines utilitarios.»<sup>129</sup>

Pero esto no ha resultado cierto, porque lo que sucedió a finales de los noventa y lo que se ha ido dibujando en estas primeras dos décadas del siglo XXI es que si bien la filosofía política se ha estado evidenciando como una manera de establecer un decidido contacto con las grandes doctrinas clásicas, también lo que se ha dado ha sido el reforzamiento de distintas formas de legitimación de los Estados demo-liberales sin que haya podido surgir una manifestación propiamente dicha de pensamiento filosófico-político, y sin que esto redunde en una mayor presencia de «lo político» como tal ligado a la democracia. Es como si la pretensión de restauración de la filosofía política se diera al mismo tiempo que la ausencia misma de la política y de la democracia a través de sus representantes autorizados. Esto sucede de esta manera porque cada vez más las decisiones gubernamentales se toman sin mayores deliberaciones y se limitan a ser —en términos generales— una serie de acomodaciones a las exigencias del capitalismo mundial.

Por lo tanto, la constatación que hizo Rancière, en ese entonces, es que el retorno de la filosofía política y de su objeto de análisis: «la política», no resultaron ser tan evidentes como se pretendía hacer creer. Es más, lo que comenzó a hacerse incuestionable desde la década

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

de los noventa fue la aparición de una «cultura consensual» en lo político, es decir, una forma de pensar y actuar que privilegia ante todo la búsqueda de «consensos». Se trata de una manera de encarar los problemas sociales en la que prima una descripción unívoca de las situaciones y de las posibilidades de solución que pueden surgir, a la vez que se determina, de manera también unívoca, los actores y las formas de proceder: «La cultura consensual reconocía a los grupos de interés o de opinión la posibilidad de elegir entre las distintas opciones que los objetivos autorizaban, pero lo que negaba era la posibilidad de describir de otro modo los datos mismos.»<sup>130</sup>

Esta lógica consensual pretendía —y sigue pretendiendo— armonizar los intereses globales de la libertad económica con los intereses de las comunidades nacionales. Se erigió como una forma de adaptación «realista» a las «necesidades» económicas e históricas, una búsqueda del «bien común» y de la esencia del «vivir juntos», lo cual daba la impresión de que la democracia triunfante se había convertido en el «arte de lo posible», definida más por una cultura de la paz civil en términos consensuales y en una manera generalizada de lograr, o más bien, imponer acuerdos desde una visión unitaria y hegemónica<sup>131</sup>: «[...] el acuerdo sobre los datos sensibles de una situación, sobre las maneras de interpretar las causas y de deducir las formas de acción posibles.»<sup>132</sup>

El consenso adquiriría, de esta manera, la apariencia de una apuesta por los métodos pacíficos de diálogo sobre las formas violentas del enfrentamiento entre clases, o la superación de las divergencias entre gobernantes y gobernados por medios pacíficos. Lo cual resultaba totalmente deseable en la medida en que podía permitir que las sociedades armonizaran sus intereses colectivos o pensarán en un mejor porvenir colectivo, pero esto tampoco resultó ser tan evidente, entre otras cosas, porque «la política» no puede resumirse como una simple administración de los recursos colectivos, la toma de decisiones por parte

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>131</sup> Aquí cabe aclarar que el *consenso* en Rancière significa más que un acuerdo entre individuos. Es concebido más bien como una manera de control y dominio que define y establece las coordenadas de «lo posible» porque impone unos datos que pretenden ser considerados como «objetivos» y «ciertos» sin posibilidad de refutación. El consenso supone que se pueden objetivar todas las partes de la sociedad, todas las problemáticas que surgen de ella, para convertirlas en problemas que pueden ser solucionados por expertos y luego negociados entre interlocutores ya determinados, pero sin permitir que estos datos sean cuestionados como tal sino simplemente se admite la posibilidad de que sean aceptados.

<sup>132</sup> Rancière, J. ; *Política, policía, democracia*, *op. cit.*, p. 8.



de un pequeño grupo de expertos o la armonización de los intereses de las distintas partes. Pero, además, porque esta situación de aparente resolución de los intereses colectivos en una salida consensual, aunque parecía ser una salida adecuada y deseable, resultó ser un motivo de seria preocupación, porque, a la par de las dinámicas consensuales fueron surgiendo, con mucha virulencia, expresiones de reivindicaciones racistas e identitarias, tal como sucedió con la desintegración de la ex-Yugoslavia, o con variados episodios de exclusión por razones ligadas a diferencias culturales, económicas o raciales.

Cada vez es más evidente la correlación entre el surgimiento de una «cultura consensual» en la solución de las problemáticas sociales y políticas y el auge de los brotes identitarios que se han ido expandiendo en Europa desde la década de los noventa. En el caso de Francia, esto se evidenció en la medida en que las soluciones que se propusieron en relación con la inmigración africana surgieron de igual forma en los gobiernos de derecha como en los de izquierda. Es decir, tratando de fijar umbrales tolerantes, en tanto no se superaran los topes a los cuales se exponía el país de ser «invadido por la miseria del mundo», que un país democrático podía acoger, o en la distinción entre la mala y la buena inmigración, entre otros:

Quando la extrema derecha francesa lanzaba sus grandes campañas contra la inmigración africana, los gobiernos de derecha y de izquierda proponían la solución consensual: para impedir el racismo, había que actuar sobre su causa que era la inmigración; fijar los umbrales de tolerancia que no se debía sobrepasar, la parte de la «miseria del mundo» que un país democrático podía acoger y aquella que no se debía sobrepasar, distinguir entre la buena y la mala inmigración, etcétera. Pero muy rápidamente afloraba que la medicina propuesta participaba de la misma lógica de la enfermedad que pretendía sanar. Fijar los umbrales o los cupos era transformar en razones objetivas las barreras reivindicadas por la pasión identitaria.<sup>133</sup>

Lo que la «lógica consensual» pretende lograr en general es el equilibrio y el acuerdo racional bajo la forma del arbitraje entre grupos de interés bien identificables. Esto se hace con el propósito de evitar las situaciones en las cuales se tiene o se debe tener en cuenta a actores de dudosa y difícil identificación al pertenecer a categorías como las de: «pueblo», «clases sociales», «obreros», «proletarios», entre otras. Y esta tendencia comenzó a surgir en gran parte debido al proceso de desindustrialización que ocasionó el debilitamiento y la consecuente pérdida de visibilidad de los actores del mundo del trabajo, los cuales durante

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 9.

décadas se habían constituido en actores esenciales de la configuración del mundo común. El dilema que esto generó fue que, si bien con ello se pretendía sustituir los conflictos del pasado a través de soluciones pragmáticas, intentando «objetivarlos» al estipular los medios y los actores que podían llegar a superarlos, lo que efectivamente se logró consistió en algo totalmente distinto, porque se terminó cayendo en una especie de furor identitario que nuevamente conducía al «pueblo político» a una comunidad de raza y tradición. Porque con el propósito de proponer una nueva forma de hacer política que no tuviese en cuenta a sujetos colectivos de difícil o dudosa identificación, la propuesta consensual lo que lograba era un efecto contrario.

Pretendiendo fundar una política nueva con la supresión de sujetos incontables que se llamaban pueblo, obreros u otros, el consenso permitía comprender *a contrario* que la política era justamente la esfera de actividad de esos sujetos incontables, excedentarios y excesivos respecto de todo grupo de población. Lo que podía surgir del desvanecimiento de este pueblo conflictivo no era una población pacificada, era otro pueblo, definido por los caracteres desnudos de la diferencia étnica. Y lo que venía en lugar de la conflictividad política no era la paz social, sino el retorno de una alteridad y de una violencia de la relación con el otro, más radicales.<sup>134</sup>

Por otra parte, el camino triunfal del mercado mundial y la democracia planetaria se vio profundamente estremecido por los ataques del 11 de septiembre de 2001 en los Estados Unidos, los cuales desestructuraron de manera violenta esa tendencia consensual planetaria acerca de lo que debía ser la democracia y su manera de hacerla realidad, porque lo que surgió a partir de este acontecimiento de alcances mundiales no fue un reforzamiento de las apuestas democráticas, sino más bien el despertar de una forma de lucha planetaria entre: «el bien» contra «el mal», representados supuestamente en el planteamiento de una dicotomía entre: la barbarie y la civilización, los integristas religiosos y la civilización occidental. Además, se reafirmaron las posturas oligárquicas frente a la idea misma de la democracia. «Los intelectuales que antes cantaban las virtudes del vivir juntos democrático, descubrieron desde entonces que la democracia era el reino de los consumidores egoístas e ignorantes cuyo frenesí amenazaba no solamente el buen funcionamiento de los gobiernos, sino la civilización misma.»<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 15.

De esta manera, se rompió el «consenso» frente a la democracia. Su defensa, que anteriormente era objeto de un amor sospechoso —por su entusiasmo desmedido—, con el tiempo, se convirtió en un odio cada vez más abierto y creciente. Las manifestaciones populares fueron estigmatizadas por las élites como «populismo». Pero esto ha ido cambiando también de manera paradójica, porque lo que antes era considerado como negativo terminó convirtiéndose en un boomerang que se devolvió de manera insospechada contra las élites que pretendían estigmatizar al oponente tachándolo de «populista». Es decir, lo que antes era considerado como engañoso y fácil de estigmatizar a los que gestionaban el poder, ha terminado por imponerse como una forma exitosa de encarnación del «pueblo» por parte de un líder carismático y autoritario.<sup>136</sup>

En una entrevista realizada con el filósofo chileno Federico Galende para la revista digital *The clinic*, Rancière expresó varias ideas que nos parecen importantes de resaltar respecto al populismo, la definición de política y su relación con la situación actual de predominio de intereses económicos globales. Ante una pregunta que le hace el entrevistador por la especificidad de la política (sabiendo que su concepción se aleja de la de gestión de la vida o de la del poder, a la manera de como la concibe Foucault, por ejemplo), y acerca de si sigue caracterizándola todavía como una pugna entre pobres y ricos. Rancière da una respuesta afirmativa, aunque a la vez aclara que no se trata de identificar categorías sociológicas específicas o grupos sociales determinados, sino más bien de tener en cuenta

---

<sup>136</sup> El caso más elocuente es la irrupción de Donald Trump en el escenario político internacional, un fenómeno inesperado que ha ido cambiando la manera de hacer «política» en muchas partes del mundo, o más bien ha reafirmado la manera de seguirla haciendo en términos arbitrarios y autoritarios. Ahora surgen líderes con un estilo directo de comunicación que se erigen como figuras de autoridad y se promueven ofreciendo una imagen de fortaleza o una postura que incluso tiende a bordear características mesiánicas; que no temen confrontarse con los medios de comunicación tradicionales por medio del uso de las redes sociales como mecanismo para comunicarse «directamente» con la opinión pública; y, que dicen encarnar los deseos del pueblo, o de las mayorías oprimidas, por una clase política tradicional, pero que lo que hacen realmente es manipular la opinión, generar divisiones y reavivar antiguos temores y odios. Lo que resulta interesante de analizar es la manera como se ve damnificada la democracia, porque es utilizada, manipulada, vilipendiada, incomprendida, y reducida simplemente a procesos electorales que son instrumentalizados de distinta manera: bien sea por un ataque frontal a la prensa tradicional acusándola de difundir noticias falsas [*fake news*], acompañado de la difusión de noticias engañosas y malintencionadas a través de las redes sociales; la utilización de los llamados «Big Data», que se evidenció con el caso de *Cambridge Analytica*, empresa que influyó de manera selectiva a los electores estadounidenses de las últimas votaciones presidenciales, y que obtuvo la información de los gustos y preferencias de millones de usuarios a través de Facebook, red social de la cual era cliente; y —en último caso—, por la corrupción galopante que amedrenta, influye o adultera los resultados electorales.

que la política reside en esa lucha, en la estructuración simbólica de esa oposición entre ricos y pobres, oprimidos y opresores, dominados y dominadores:

Movimientos como los *Occupy Wall Street*, por dar un ejemplo, resultan de la conjunción de muchos grupos, de muchas identidades, de muchas formas de subjetivación. En este sentido, el lugar de los oprimidos es heterogéneo, es múltiple [...]. [P]ero a la vez estos oprimidos se construyen a sí mismos en oposición a la gestión neoliberal del poder.<sup>137</sup>

Y es que el neoliberalismo no solo hay que asumirlo como un credo económico, sino también como una forma de pensamiento global, que se fundamenta en el presupuesto de que las sociedades funcionan basadas en la desigualdad, de que la comunidad puede y debe fundarse en la desigualdad. Porque el neoliberalismo no solo opera en la esfera económica, sino que también es una forma de «ideología» que promueve un odio a la igualdad, un desprecio hacia ella, como si la igualdad fuera algo infame.<sup>138</sup> De esta manera, Rancière considera que la falsa política de los acuerdos es una forma de enmascarar el neoliberalismo como ideología basada en la fe de que una sociedad puede basarse en la desigualdad. Y por eso también que el pensamiento sobre la democracia se encuentra actualmente atrapado entre las posturas neoliberales en términos económicos, es decir, aquellas que tienen una fe ciega en el «mercado mundial» y lo priorizan, incluso muy semejante a como lo hacía la fe marxista con la necesidad económica y el sentido ineluctable de la historia, y las de una especie de «catastrofismo intelectual» que desconfía de las posibilidades políticas de la democracia misma:

El pensamiento democrático se encuentra atrapado entre un «liberalismo» oficial, que ha vuelto a tomar a cuenta del mercado mundial la fe marxista en la necesidad económica y el sentido irreversible de la historia y un catastrofismo intelectual que nos anuncia que la democracia es el mal secreto que arruina los principios mismo de la filiación y la tradición humanas.<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> Cf. Rancière, J. ; “La extrema derecha está volviendo a ser exitosa en su evocación de símbolos identitarios muy primitivos”, *The clinic*, Santiago de Chile, diciembre 4 de 2016 [en línea] <<http://www.theclinic.cl/2016/12/04/jacques-ranciere-la-extrema-derecha-esta-volviendo-a-ser-exitosa-en-su-evocacion-de-simbolos-identitarios-muy-primitivos/>> [Fecha de consulta: 3 de marzo de 2018].

<sup>138</sup> *Idem.*

<sup>139</sup> Rancière, J. ; *Política, policía, democracia*, *op. cit.*, p. 16.

## 2.2. LA POLÍTICA, LO POLÍTICO Y LA POLICÍA

Cuando nos referimos a «la política» utilizamos un término que engloba muchos significados, al igual que sucede cuando designamos «lo político» como ámbito o dimensión propia de la política. En ambos casos nos estamos remontando histórica y etimológicamente a la *polis* griega y a la «*politeia*» como su organización social y política, en la medida en que alude al conjunto de las actividades que se desarrollaron en términos administrativos y de gobierno en estas ciudades-Estado para lograr el bienestar de los ciudadanos. Y es justamente esta primera aproximación la que necesitamos confrontar cuando abordamos los planteamientos «políticos» de Rancière, porque en su filosofía se da una re-conceptualización que toma distancia o cuestiona radicalmente la manera misma como se asume la dimensión política en nuestras sociedades. Pero, antes de entrar a abordar dicha concepción, nos parece importante hacer algunas precisiones semánticas, porque este tipo de distinciones quizás nos ayude a clarificar un poco la polisemia y los distintos matices que pueden darse cuando se utilizan palabras como «la política» o «lo político».

El Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) <sup>140</sup> presenta doce definiciones de la palabra *política*, *político* (del latín *politīcus*, y este del griego *πολιτικός* [*politikós*]; la forma femenina, del griego *πολιτική* [*politiké*]). Entre ellas destacamos las siguientes nueve que se refieren a la temática propia de lo que estamos abordando (dejando de lado las acepciones que se refieren a la reglas de cortesía, el buen modo de comportarse o el parentesco): a) adj. Perteneciente o relativo a la doctrina política; b) adj. Perteneciente o relativo a la actividad política; c) adj. Dicho de una persona: que interviene en las cosas del gobierno y negocios del Estado; d) f. Arte, doctrina u opinión referente al gobierno de los Estados; e) f. Actividad de quienes rigen o aspiran a regir los asuntos públicos; f) f. Actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto, o de cualquier otro modo; g) f. Arte o traza con que se conduce un asunto o se emplean los medios para alcanzar un fin determinado; h) Orientaciones o directrices que rigen la actuación de una persona o entidad en un asunto o campo determinado.

---

<sup>140</sup> Cf. Entrada correspondiente a la palabra «política» del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (DRAE) [en línea] <<http://dle.rae.es/?id=Ta2HMYR>> [fecha de consulta: 20 de abril de 2018].

Por otro lado, y buscando una relación que nos pueda aclarar más la palabra en español, es interesante tener en cuenta el caso del idioma inglés en donde existen tres términos para designar el ámbito de la política: *polity*, *politics* y *policy*, cada uno de ellos con un significado distinto y delimitado que los relaciona de manera diferente con los significados en español anteriormente abordados, y que nos permiten hacer algunas distinciones interesantes al respecto.

Con «*polity*», se alude al conjunto de actividades que tienen que ver con el gobierno, el concepto de Estado, el modo de su organización o el funcionamiento de sus instituciones. Igualmente, alude al campo de saber ligado a la ciencia política, las teorías políticas, de gobierno o del derecho público. Con este término estaríamos refiriéndonos a las definiciones a), b), d), e) del español, anteriormente especificadas. Por consiguiente, cuando hablemos de política en términos de definición, conceptualización o abordaje filosófico, nos estaremos refiriendo a la *polity*.

Con «*politics*», en inglés se hace referencia a otro significado ligado a la actividad política propiamente dicha, por ejemplo, a la política partidista, o la actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, voto o pago de impuestos, pero también a las funciones que ejercen los diferentes miembros del gobierno, a las actividades con las cuales identificamos al equipo gubernamental o diplomático en su ejercicio profesional. Esta definición correspondería a las c), e) y f) del español. De acuerdo con ello, cuando coloquemos ejemplos del actuar político, del «comportamiento político» tanto en el presente como en el pasado, estaremos señalando a la *politics*.

Finalmente, con «*policy*» se alude más bien a la implementación de planes de acción, a la gestión de políticas públicas a través de programas específicos que han de beneficiar a la población en su conjunto o a determinados sectores sociales. Se puede tratar de la implementación de políticas sectoriales (políticas económicas, políticas educativas, de salud, etcétera) o distintas políticas públicas (la política fiscal, o de seguridad alimentaria y nutricional, por ejemplo), o —incluso— a las orientaciones o directrices de una entidad, como la política de cambios y devoluciones de una determinada empresa comercial. La *policy* tiene que ver, entonces, con la implementación de un esquema racional de intervención por parte del poder político, según el cual se diagnostica una situación; se establecen

determinados objetivos; se determinan los recursos a ser asignados; se diseñan las estrategias de acción para alcanzar los objetivos propuestos; se eligen los indicadores de gestión y, por último, se crean los mecanismos de cuantificación como medida del éxito o de los resultados conseguidos, lo cual implica la elección de directivos competentes y técnicos cualificados de gestión que las pueden poner en práctica. Un ejemplo recurrente de *policy* en economía sería la instrumentación de la política monetaria por parte del banco central de un determinado país. En lo que nos ocupa, se podría hablar de *policy* en el caso de políticas culturales relacionadas con el arte o incluso de «políticas estéticas», tal como lo veremos en los capítulos cuarto y quinto.<sup>141</sup>

Con esta distinción que nos ofrece el inglés, los actores asociados a cada concepto resultan muy distintos. En los casos de la *polity* y la *policy* generalmente se trata de académicos con conocimientos especializados. En la *politics*, los actores son aquellos que son los que llamamos políticos, militantes de organizaciones partidistas que rigen o aspiran a regir los asuntos políticos, los protagonistas o, por supuesto, los propios ciudadanos que participan, por medio de distintas acciones en los destinos de una colectividad, bien sea por medio de su voto en un acto electoral, o expresando su apoyo o inconformidad por medio de distintos mecanismos de protesta formalizados o no.<sup>142</sup>

En lo que se refiere a la lengua francesa, se puede hacer una distinción entre lo político [*le politique*] y la política [*la politique*] muy similar en cómo se establece la distinción entre

---

<sup>141</sup> Cf. Irure R., Tirso L. "Polity, politics, policy", *El país*, Comunidad valenciana, 9 de mayo de 2002 [en línea] <[https://elpais.com/diario/2002/05/09/cvalenciana/1020971881\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/05/09/cvalenciana/1020971881_850215.html)> [fecha de consulta: abril 22 de 2018].

<sup>142</sup> En la actualidad es de resaltar la función que desempeñan en tal sentido las llamadas redes sociales (en especial, Facebook, Twitter e Instagram), las cuales favorecen el flujo de información, la canalización de los distintos descontentos o cierto tipo de oposición, que también tiende a ser manipulable o manipulada. En el caso de Facebook, con lo que sucedió con la empresa *Cambridge Analytica*, la cual ha trabajado en varias campañas políticas alrededor del mundo, entre ellas la que llevó a Donald Trump a la Casa Blanca en 2016. Esto se descubrió gracias a una investigación realizada por el diario *The New York Times* y *The Observer*, según la cual se evidenció que *Cambridge Analytica* usó los datos de 50 millones de usuarios de Facebook para desarrollar software para predecir e influir en los votantes, gracias a una aplicación en la plataforma que fue descargada por 270.000 personas. Esa aplicación pudo acceder a los «me gusta» y el perfil de los que respondían a la encuesta y así recolectó los datos personales de todos los encuestados y sus amigos. En total unos 50 millones de usuarios. Esos resultados se cruzaron con los gustos de los usuarios en Facebook y con algoritmos se diseñaron campañas especialmente segmentadas para unos 2 millones de votantes. Cf. "Las claves para entender el escándalo político de Facebook y Cambridge Analytica", *El país* de Uruguay, [en línea] <<https://www.elpais.com.uy/vida-actual/claves-entender-escandalo-politico-facebook-cambridge-analytica.html>> [fecha de consulta: abril 22 de 2018].

lo político y la política en español, siendo el primero el poder explícito instituido en una sociedad en la medida en que existe una instancia capaz de ejercer algún tipo de limitación a sus miembros y posee una capacidad para sancionar. Este poder es el que determina el funcionamiento y la organización de la sociedad y no necesariamente está ligado al Estado porque lo político también puede estar presente en las sociedades sin Estado (aunque en su uso común casi siempre se hace referencia al ejercicio del funcionamiento del Estado al utilizar el término de *le politique*). Mientras que se utiliza la designación «la política» [*la politique*] para aludir a una actividad en la cual los miembros de una determinada sociedad establecen y modifican las normas que la rigen y deciden —de manera conjunta— los destinos de su colectividad. Es decir, se basa en un principio de autonomía y libertad, en la medida en que es la misma sociedad la que se otorga sus propias leyes a sí misma.

La filósofa y politóloga belga Chantal Mouffe hace una distinción muy similar entre «lo político» y «la política» en su libro *En torno a lo político*, en donde señala que es usual diferenciar entre dos tipos de aproximación a lo político, por un lado, está la ciencia política, que abordaría el campo empírico de «la política» y, por el otro, la teoría política, que tendría que ver con el campo filosófico, el cual no estaría interesado en la dinámica real, es decir, en los hechos de la política, sino más bien por aquello que le es esencial. Apelando un poco a términos heideggerianos, Mouffe plantea que «la política» se refiere al nivel «óntico», mientras que «lo político» se refiere al nivel «ontológico». De esta manera, «la política» estaría volcada al estudio de las prácticas políticas en términos convencionales, mientras que «lo político» tendría que ver con la manera en cómo se da esta dimensión de las relaciones de poder en lo social. Su postura filosófica particular al respecto es que «lo político» constituye la dimensión de antagonismo que caracteriza constitutivamente a las sociedades humanas en general (esta es su visión «agonística», en la que se basa su concepción de *lo político*), mientras que asume a «la política» como el conjunto de prácticas e instituciones por medio de las cuales se crea un determinado orden que permite la coexistencia social en el contexto de la conflictividad derivada de la dimensión ontológica de *lo político*.<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> Mouffe, Ch. ; *En torno a lo político*, trad. del inglés por S. Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, (en especial el capítulo II. “La política y lo político”, pp. 15-40). Allí la autora considera que es la falta de comprensión de «lo político» en su dimensión ontológica lo que origina la actual incapacidad para pensar de un modo político las prácticas actuales de la política democrática, situadas en el plano «óntico».



La *política* aparece en Grecia alrededor del VIII a.C., y está estrechamente ligada a la democracia, porque con el surgimiento de la democracia en Atenas «la política» se hace coexistente al conjunto social, a la esfera pública, siendo la ciudadanía en general —en principio cualquiera de sus integrantes— la que participa en la toma de decisiones. Por ese motivo, la mayoría de los filósofos encuentran una estrecha relación entre la democracia, la política y la filosofía. Tal como sucede, por ejemplo, con Alain Badiou, quien afirma que: «El nacimiento de la filosofía depende manifiestamente de la invención de la primera forma de un poder democrático. [...] Si lo prefieren, la democracia es una necesidad antes de la filosofía y una dificultad después».<sup>144</sup> Y es que la democracia griega, a pesar de surgir en una sociedad esclavista y excluyente para quienes no eran originarios de ella y de establecer distintos tipos de marginación respecto a las mujeres, es determinante en la formación de las bases y los principios esenciales para el funcionamiento de la democracia, la política y la filosofía occidental.<sup>145</sup> En la democracia ateniense, tanto la filosofía como la política se abrían al espacio público de la discusión, sin la cual no podrían haber existido como tal. En el espacio público era posible estar de acuerdo u oponerse críticamente a una situación o una determinada idea, siempre y cuando se argumentara de manera racional acerca de cada postura asumida. Tanto la filosofía como la política estaban abiertas y disponibles para cualquier ciudadano que las quisiera ejercer, independientemente de la posición social, económica, cultural o religiosa de quien expresara o pensara acerca de algún tema.<sup>146</sup>

---

Si bien el campo de análisis de Chantal Mouffe hace énfasis en las prácticas políticas de los estados demoliberales actuales, es decir, está situada en el nivel «óntico»; ella afirma que la discusión acerca de la naturaleza de «lo político», es decir, la que pueda abordar el nivel «ontológico» de la política, es crucial para el futuro mismo de la democracia, porque considera que el enfoque racionalista dominante en las teorías democráticas impide pensar problemáticas y cuestiones que son determinantes para lo que ella denomina como «política democrática». De ahí su insistencia en que es necesario que surjan enfoques alternativos al que hace solo énfasis en los aspectos «racionalistas» de la política, con el fin de que se puedan comprender los desafíos a los cuales se enfrenta la política democrática en la actualidad. (Cf. *Ibid.* p. 16.)

<sup>144</sup> Badiou, A. ; *Filosofía y política: una relación enigmática*, Buenos Aires, Amorrortu, 2014, p. 34.

<sup>145</sup> Entre los factores que contribuyeron al surgimiento de la política y la democracia en la Antigua Grecia, cabe resaltar el *ágora* como un espacio público en la ciudad, es decir, un espacio abierto donde los ciudadanos libres podían discutir y deliberar acerca de los asuntos comunes de la *polis* a partir de unas relaciones iguales, simétricas y autónomas entre los ciudadanos. Esto originó la constitución de una ciudadanía basada en procesos que legitimaban las decisiones democráticas, entre las que cabe mencionar las asambleas generales, la participación de todos los ciudadanos por igual, y la toma de decisiones de manera autónoma y directa.

<sup>146</sup> Esta actitud, que incluso llegaba a poner en entredicho las tradiciones religiosas como valores últimos o inamovibles, favoreció la apertura hacia otras culturas porque permitió el surgimiento de lo que hoy en día podríamos llamar «relativismo cultural» o «universalismo» y es la que le dio una «vocación universal» a la

### 2.2.1. LO «POLÍTICO» EN RANCIÈRE

En el caso concreto del pensamiento de Rancière, *lo* político, implica o cobija dos instancias: por un lado, *la policía*; y, por otro, *la política*. Se trata de dos procesos heterogéneos e irreductibles entre sí, pero que coexisten en la medida en que siempre hay un orden policial en una sociedad (lo cual de por sí no es algo negativo, o peyorativo, porque puede haber «buena» o «mala» policía; un régimen tiránico y opresor o un orden que garantice el bienestar y mayores libertades a la población), y solo en algunas ocasiones surge dentro de ella, de manera momentánea, la política como «interrupción» de dicho orden, a la manera del tratamiento de un daño, injusticia o perjuicio [*tort*]. Veamos con más detalle en qué consiste esta distinción a partir de la explicitación que hace el propio Rancière de ello:

¿Qué es *lo* político?, se nos pregunta. Responderé de manera breve: es el encuentro de dos procesos heterogéneos. El primero es el del gobierno. Consiste en organizar la reunión de los seres humanos en comunidad y su consentimiento, y reposa sobre la distribución jerárquica de lugares y funciones. Le daré a este proceso el nombre de policía.<sup>147</sup>

Y, en segundo lugar, con el nombre de «política» se puede distinguir otro proceso diferente, ligado exclusivamente a la verificación de la igualdad:

El segundo es el de la igualdad. Consiste en el juego de las prácticas guiadas por la presuposición de la igualdad de cualquiera con cualquiera y de la preocupación por verificarla. El nombre más apropiado para designar este juego es el de emancipación.<sup>148</sup>

---

civilización occidental surgida en gran parte como legado de la Grecia antigua y del crisol cultural que emergió en Europa a partir de esos valores fundacionales que se lograron preservar a pesar de siglos de luchas y tensiones, y que se expandió, paradójicamente, en los distintos continentes por medio de procesos de conquista y colonización; y que, luego, dieron paso a procesos de «emancipación» ligados a las propias revoluciones que se dieron en el continente europeo a partir de estas ideas «democráticas» fundamentadas en una racionalidad autónoma y liberadora retomadas por la Ilustración.

<sup>147</sup> Rancière, J. ; *Aux bords du politique, op. cit.*, p. 112 : «Qu'est-ce que le politique, nous est-il demandé ? Je répondrai au plus court : le politique est la rencontre de deux processus hétérogènes. Le premier est celui du gouvernement. Il consiste à organiser le rassemblement des hommes en communauté et leur consentement et repose sur la distribution hiérarchique des places et des fonctions. Je donnerai à ce processus le nom de police.» (Esta cita hace parte del texto de una ponencia que realizó Rancière en el coloquio *Questioning Identity*, llevado a cabo en noviembre 1991 en Nueva York organizado por la revista *October*, titulado: "Politique, identification et subjectivation", *Ibid.*, pp. 112-125).

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 112 : «Le second est celui de l'égalité. Il consiste dans le jeu de pratiques guidées par la presupposition de l'égalité de n'importe qui avec n'importe qui et par le souci de la vérifier. Le nom le plus propre à designer ce jeu est celui d'émancipation.»

Entonces, y para enfatizar lo que acabamos de decir, debemos tener en cuenta que *lo político* para Rancière engloba dos procesos. El primero, es el *policial* que tiene que ver con la gobernabilidad, la cual consiste en la organización consentida de la vida social en comunidad, y descansa en la distribución jerárquica de lugares y funciones; y, el otro, es *la política* (denominada como tal por Rancière) y que se refiere a la emancipación o a procesos emancipatorios. En este último caso, no se trata de una oposición según la cual lo policial niega radicalmente la emancipación o que la política no tenga nada que ver con la policía, sino más bien lo que se busca es plantear la posibilidad de construir una «escena política». Y para ello, en lugar de afirmar que solo es posible la emancipación individual (a la manera, por ejemplo, de Joseph Jacotot en *El maestro ignorante*), o que la policía y la política son inconmensurables entre sí, lo que Rancière propone es lo siguiente:

En lugar de decir que toda policía niega la igualdad, diremos que toda policía *perjudica* [*fait tort*] a la igualdad. Diremos entonces que lo político es la escena donde la verificación de la igualdad debe tomar la forma del tratamiento de un perjuicio, de un daño [*tort*].<sup>149</sup>

Por lo tanto, para Rancière, *lo político* es el terreno de encuentro entre la policía y la política en el tratamiento de un perjuicio o de un daño [*tort*]. Esta definición se aparta de una concepción esencialista de lo político y de la política, y por eso cabe preguntarse: ¿de dónde surge el planteamiento político rancieriano, en qué se fundamenta?, y la respuesta va en el sentido de su equiparación de la política con la democracia en el sentido griego del término, porque Rancière nos recuerda que para Platón el pueblo [*demos*] no constituye la comunidad en sí misma o una parte de ella, sino más bien la parte de aquellos que no tienen parte, de aquellos que no tienen unos derechos adquiridos para participar en el poder como lo pueden tener los que poseen un título nobiliario, riqueza o virtud. El pueblo en este sentido surge como el poder de aquellos que están de más y que interfieren en el orden policial. Es importante que tengamos esto en cuenta, en la medida en que se tiende a considerar que la política se relaciona exclusivamente con la manifestación de lo *propio* de una comunidad, es decir, se tiende a considerar desde la identidad y no desde la diferencia. Esto nos lleva a tratar con más detalle en qué consiste la policía como organización de la sociedad y lógica de

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 113 : «Au lieu de dire que toute police dénie légalité, nous dirons que toute police *fait tort* à l'égalité. Nous dirons alors que le politique est la scène sur laquelle la vérification de l'égalité doit prendre la forme du traitement d'un tort.»

gobierno para, luego, precisar otros aspectos propios de su concepción particular de la política en su filosofía.

### 2.2.2. LA «POLICÍA» COMO GOBIERNO Y CONSENSO

Es necesario especificar que para Rancière la «policía» (insistimos en que no considerada en un sentido restringido o peyorativo) va más allá de la organización y administración del Estado, porque se trata de la concepción general de la organización de la sociedad como un todo de la población que puede subdividirse en diferentes partes delimitadas y preestablecidas de antemano en términos de lugares, funciones, competencias:

La «policía» es la organización de la sociedad como un todo divisible en partes que corresponden a lugares, funciones, competencias y maneras de ser bien definidas. Es la concepción del gobierno como la gestión de este equilibrio para aquellos que son «cualificados» para hacerlo. Esto puede ser la vieja tripartición de la sociedad en sacerdotes, guerreros y trabajadores. Pero también las encuestas actuales que nos especifican qué grupo social y qué rango de edad comparten determinada opinión [...].<sup>150</sup>

Este *orden policial* se basa, a su vez, en la figura del *consenso*, el cual más que un acuerdo entre individuos se refiere a la manera como se establecen y prefiguran las coordenadas de lo posible de forma «objetiva», para luego poder remitirlos a la gestión de expertos, tal como sucede con las estadísticas y los sondeos de opinión, por ejemplo: «El consenso supone que se puede objetivar todas las partes de la sociedad, todos los problemas que se le plantean y remitirlos a problemas que puedan ser asumidos por expertos y negociados entre socios previamente constituidos.»<sup>151</sup>

A esto es lo que llama Rancière «policía», pero aclarando, nuevamente, que no se trata de darle un carácter peyorativo al término, es decir, de aludir solo a sus aspectos represivos

---

<sup>150</sup> Rancière, J. ; "Pourquoi ce voyage au bout de la nuit ?", *op. cit.* «La "police" est l'organisation de la société comme un tout divisible en parties, correspondant à des places, des fonctions, des compétences et des manières d'être bien définies. C'est la conception du gouvernement comme la gestion de cet équilibre par ceux qui sont "qualifiés" pour le faire. Cela a pu être la vieille tripartition de la société en prêtres, guerriers et travailleurs. Mais c'est aussi le sondage moderne qui nous dit quel groupe social et quelle classe d'âge partagent telle opinion.»

<sup>151</sup> *Idem.* : «Le consensus suppose qu'on peut objectiver toutes les parties de la société, tous les problèmes qui se posent à elle et les ramener à des problèmes soumis à des expertises puis négociés entre des partenaires constitués.»

o negativos, sino más bien el de considerar un enfoque más amplio de la palabra, el cual puede ser equiparable a lo que Michel Foucault destacó en sus investigaciones genealógicas sobre el poder como una forma de gobernabilidad planteada por los teóricos de los siglos XVII y XVIII europeos con la misma denominación, según la cual se buscaba un tipo de conocimiento que pudiera tener acceso a un tipo de racionalidad que guiara todo lo concerniente al gobierno del ser humano y su «bienestar». Según Foucault, este tipo de racionalidad se formuló en un cuerpo de doctrina que tenían que ver con la razón de Estado y la teoría de la policía: «La doctrina de la razón de Estado intentaba definir en qué medida los principios y los métodos del gobierno estatal diferían, por ejemplo, de la manera en que Dios gobernaba el mundo; el padre, su familia; o, un superior, su comunidad.»<sup>152</sup> Mientras que: «[...] La doctrina de la policía, define la naturaleza de los objetos de actividad racional del Estado, define la naturaleza de los objetivos que persigue y la forma general de los instrumentos que emplea.»<sup>153</sup> Así entendida la *policía*, en términos foucaultianos, puede asumirse como un tipo de racionalidad que surgió cuando se formaron los Estados modernos occidentales y que se preocupó por sentar las bases acerca de cómo lograr una forma de gobierno de las poblaciones que no se remitiera a lo represivo, sino más bien a una forma de abordar —en términos prescriptivos— las condiciones y requerimientos de un buen gobierno.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> Foucault, M. ; “*Omnes et singulatim*: hacia una crítica de la «razón política»”, en: Foucault, M.; *Las tecnologías del yo y otros textos afines*, tr. es. M. Allendesalazar, introd. de M. Morey, Barcelona, Paidós, 1991, p.121. (En este texto se recogen los contenidos de unas conferencias que Foucault realizó en Vermont, Estados Unidos, el 10 y el 16 de octubre de 1979).

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>154</sup> Es muy significativo que justamente fueran Alemania e Italia, los dos países que más dificultades tuvieron a la hora de conformar su Estado-nación, los que manifestaron un auge de este tipo de discursos. Se trató también de una disciplina académica: la *Polizeiwissenschaft* en el siglo XVIII, tan importante en Alemania en universidades como la de Gotinga, por ejemplo. Es así como Foucault describe la razón de Estado consideraba como un «arte», es decir, como una técnica con ciertas reglas que no debían depender de las costumbres o las tradiciones, sino más bien del conocimiento racional. Y era considerado racional en la medida en que se ocupaba de reflexionar acerca de lo que es gobernado, es decir, el Estado. Esto se oponía a la tradición cristiana y judicial que planteaba que el gobierno era esencialmente justo, porque representaba un conjunto de leyes, las leyes humanas, las naturales y las divinas. Para los medievales, por ejemplo, el rey debía imitar el gobierno que ejerce sobre la naturaleza, el gobierno del cuerpo sobre el alma. El arte de gobernar de esta época considera que un buen rey era aquel capaz de abrirle el camino, aquí en la tierra, a la felicidad celeste a sus súbditos a través de su conformidad con el bien terrestre (lo *honestum*). Este arte de gobernar tenía como modelo a Dios, que imponía un orden natural, unas leyes naturales a sus criaturas. Mientras que lo que se plantea con el término de «razón de Estado», en los siglos XVI y XVII, era algo distinto en la medida en que buscaron principios que permitieran guiar en la práctica a un gobierno, sin basarse en la naturaleza o en sus leyes en general. Se centran en lo que es un Estado, sus características y exigencias.

Esto lo podemos evidenciar si acudimos nuevamente al diccionario, porque allí podemos encontrar que las palabras «política» y «policía» comparten una misma raíz etimológica (del lat. *politīa* 'organización política', 'gobierno', y este del gr. *πολιτεία* politeía), aunque nuestro idioma tiende a dividir las de manera radical en la medida en que designan, en el uso cotidiano, dos unidades semánticas distintas. De esta manera, una aproximación más precisa a las distintas definiciones de la palabra *policía* nos permitiría comprender, en un primer momento, la bipartición propuesta por Rancière entre policía y política, dándose el caso que el término «policía» que aparece en el DRAE señala (aparte de la definición de miembro de cuerpo de Policía o del significado en desuso de: cortesía, buena crianza y urbanidad en el trato y costumbres) que puede ser considerado como un: «Cuerpo encargado de velar por el mantenimiento del orden público y la seguridad de los ciudadanos, a las órdenes de las autoridades políticas». Pero, una segunda definición se acerca más a lo que especifica Foucault, porque precisa que por policía se puede asumir también: «El buen orden que se observa y guarda en las ciudades y repúblicas, cumpliéndose las leyes u ordenanzas establecidas para su mejor gobierno».<sup>155</sup> En ese sentido, la idea de policía de Rancière apunta mucho más a la segunda definición, es decir, a los modos de administración de un determinando entramado social, que al sentido coercitivo con el que suele emplearse en términos cotidianos, y que se refiere a la primera definición mencionada.

Sin embargo, lo que Rancière llama policía tampoco debe confundirse o ser tomado como sinónimo de «aparato de Estado», porque la noción de aparato de Estado confunde la política con la policía y plantea una oposición entre Estado y sociedad que él no comparte, y que caracteriza gran parte de las posturas tradicionales de los análisis de la «filosofía política»:

No identifico tampoco a la policía con lo que designamos con el nombre de «aparato de Estado». La noción de aparato de Estado se encuentra atrapada en la presuposición de una oposición entre Estado y sociedad, en donde el primero es asumido como la máquina, el «monstruo frío» que impone la rigidez de su orden a la vida de la segunda. Pero este tipo de concepción presupone una cierta «filosofía política», es decir, una cierta confusión entre la política y la policía [...].<sup>156</sup>

<sup>155</sup> Cf. Entrada correspondiente a la palabra «policía» del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (DRAE) [en línea] < <http://dle.rae.es/?id=TWOnNm4> > [fecha de consulta: 22 de abril de 2018].

<sup>156</sup> Rancière, J. ; *La Méésentente*, op. cit., p. 52 : «Je n'identifie pas pour autant la police à ce qu'on l'on désigne sous le nom d'«appareil d'État». La notion d'appareil d'État se trouve en effet prise dans la présupposition

Pero todavía debemos ir más allá, porque Rancière es más específico al definir la «policía», ya que la asume más bien como un especie de «orden social», un reparto de lo sensible, un orden de los cuerpos que establece (de manera espontánea y «consensual», si se quiere), los modos de hacer, de ser y de decir imperantes, y que posee tanto la espontaneidad de las relaciones sociales como la rigidez atribuida a las funciones del Estado:

La policía es, en su esencia, la ley, generalmente implícita, que define la parte o la ausencia de parte de las partes. Pero para definir esto, primero hay que definir la configuración de lo sensible dentro de la cual las unas y las otras se inscriben. La policía es de esta manera un orden de los cuerpos que define los repartos entre los modos de hacer, los modos de ser y los modos de decir, que hacen que tales cuerpos sean asignados por su nombre a determinado lugar y a determinada actividad; es un orden de lo visible y de lo decible que hace que determinada actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que determinada palabra sea entendida como discurso y que tal otra sea considerada como solo ruido.<sup>157</sup>

De esta manera, la policía no es solo una forma de «disciplinamiento» de los cuerpos, sino más bien una regla implícita que los visibiliza, una configuración espacial y temporal de las ocupaciones y las actividades que se pueden dar en una sociedad, y de cómo son distribuidas en el «cuerpo social».<sup>158</sup> Con lo cual, nos adentramos en un concepto central de la filosofía rancieriana, que es el de «reparto de lo sensible», y que profundizaremos en el siguiente capítulo en relación con el arte y la estética, pero que aquí es necesario precisar en relación con la policía y la política. Se trata de una concepción que apunta a establecer el cómo existe algo así como una «estética primera» que determina tanto el orden policial como el de la política (aunque, en cada caso, de manera diferente), en la medida en que implica unas maneras de percibir en términos de desigualdad y relaciones «conjuntivas» (repartos policiales) y/o en términos de igualdad y relaciones «disyuntivas» (repartos políticos). Es

---

d'une opposition entre État et société où le premier est figuré comme la machine, le «monstre froid» imposant la rigidité de son ordre à la vie de la seconde. Or cette figuration présuppose déjà une certaine «philosophie politique», c'est-à-dire une certaine confusion de la politique et de la police.»

<sup>157</sup> *Idem.* : «La police est, en son essence, la loi, généralement implicite, qui définit la part ou l'absence de part des parties. Mais pour définir cela, il d'abord définir la configuration du sensible dans lequel les unes et les autres s'inscrivent. La police est ainsi d'abord un ordre des corps qui définit les partages entre les modes du faire, les modes d'être et les modes du dire, qui fait que tels corps sont assignés par leur nom à telle place et à telle tâche ; c'est un ordre du visible et du dicible que fait que telle activité est visible et que telle autre ne l'est pas, que telle parole est entendue comme du discours et telle autre comme du bruit.»

<sup>158</sup> *Idem.* : «La police n'est pas tant une "disciplinarisation" des corps qu'une règle de leur apparaître, une configuration des occupations et des propriétés des espaces où ces occupations sont distribuées.»

decir, en toda sociedad se da un reparto de lo sensible que determina bien sea un orden policial basado en la desigualdad, el cual puede llegar a ser interrumpido, en casos excepcionales, por la política en términos de verificación de la igualdad de cualquiera con los demás:

Por un lado, existe, por lo tanto, esa lógica que cuenta las partes de las divisiones ya establecidas que distribuyen los cuerpos en el espacio de su visibilidad o de su invisibilidad y coloca en concordancia los modos de ser, los modos de hacer y los modos de decir que le corresponde a cada una de ellas. Y, existe, otra lógica, la que suspende esta armonización por el simple hecho de actualizar la contingencia de la igualdad, ni aritmética ni geométrica, de cualquiera ser hablante con los demás.<sup>159</sup>

Porque un «reparto de lo sensible» implica una determinada forma de división planteada en términos de relaciones entre lo visible y lo decible, las cuales —a su vez— establecen determinados modos de ser, de hacer y de decir, entre un común compartido y la repartición de unas partes determinadas de antemano. Pero, esta repartición inicial implica, a su vez, un reparto previo entre lo que es visible y lo que no lo es, lo que es escuchado como tal y lo que no:

Esta distribución que anticipa, de su evidencia sensible, la distribución de las partes y sus asignaciones respectivas presupone ella misma un reparto entre lo que es visible y lo que no lo es, entre lo que es escuchado y lo que no lo es.<sup>160</sup>

En este sentido su tesis séptima de sus “Diez tesis sobre la política”, Rancière precisa que la policía es un «reparto de lo sensible»<sup>161</sup>, cuyo principio fundamental es la ausencia de

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 50 : «Il y a d’un côté donc cette logique qui compte les parts des seules parties qui distribue les corps dans l’espace de leur visibilité ou de leur invisibilité et met en concordance les modes de l’être, les modes du faire et les modes du dire qui conviennent à chacun. Et il y a l’autre logique, celle qui suspend cette harmonie par le simple d’actualiser la contingence de l’égalité, ni arithmétique ni géométrique, des êtres parlants quelconques.»

<sup>160</sup> Rancière, J. ; *Aux bords du politique*, *op. cit.*, p. 240 : «Cette répartition qui anticipe, de son évidence sensible, la répartition des parts et des parties présuppose elle-même un partage de ce qui est visible et de ce qui ne l’est pas, de ce qui s’entend et de ce qui ne s’entend pas.» (“Las diez tesis sobre la política” [“Dix thèses sur la politique”], *Ibid.*, pp. 223-254. Estas tesis inicialmente eran once cuando fueron publicada en 1996 en un evento titulado: “Paisajes del pensamiento francés contemporáneo” del Instituto Gramsci de Boloña, pero luego se convirtieron en 10 cuando se fusionaron las tesis 5 y 6, en su primera publicación francesa en 1997).

<sup>161</sup> La palabra *partage* en francés tiene varios significados, los cuales abordaremos con más detenimiento en el siguiente capítulo, tal como ya lo hemos señalado. Sin embargo, digamos, para precisar en relación con lo que estamos describiendo, que puede utilizarse esta palabra de dos maneras: una es en términos de reparto de lo común, es decir, como «compartir» y, por otro lado, como división, el equivalente en español a distribuir, lo cual equivaldría más bien a «partición» o «división».



vacío y de suplemento. Así es como Rancière considera que la policía se opone a la política, porque la policía más que una función social es una *constitución simbólica de lo social*, que se caracteriza por la ausencia de vacío y de suplemento, en donde se asume a la sociedad como un todo en cual existen distintos grupos dedicados a modos específicos de vida, a modos de hacer y de ser que los ubican en determinadas actividades y lugares.

La esencia de la policía no es la represión, ni siquiera el control sobre lo viviente. Su esencia es cierto reparto de lo sensible, la ley generalmente implícita que define las formas del tener-parte al definir en primer lugar los modos perceptivos en los cuales dichas formas se inscriben. [...]. La esencia de la policía es la de ser un reparto de lo sensible caracterizado por la ausencia de vacío y de suplemento: la sociedad consiste en grupos dedicados a modos de hacer específicos, en determinados lugares donde estas ocupaciones son llevadas a cabo, en modos de ser correspondientes a estas ocupaciones y a estos lugares.<sup>162</sup>

Por el contrario, la política aparece cuando hay una perturbación de este ordenamiento al generar un suplemento, un excedente, si se quiere, de una parte de aquellos que no tienen parte identificado con el todo de la comunidad. De esta manera, la política constituye una intervención sobre lo visible y lo enunciable, una creación de una escena de igualdad a través de la palabra. Por lo tanto, la policía y la política constituyen dos *repartos de lo sensible* muy distintos entre sí, dos maneras de establecer unas determinadas distinciones y divisiones de lo sensible, de ver o no ver determinados objetos, tal como lo especifica Rancière en una entrevista con el filósofo Eric Alliez, realizada en el año 2000:

La policía es el reparto de lo sensible que identifica la efectuación de lo común de una comunidad en términos de la efectuación de las propiedades —de las semejanzas y diferencias— que caracterizan a los cuerpos y a los modos de su agregación. Estructura el espacio perceptivo en términos de lugares, funciones, aptitudes, etcétera, excluyendo todo tipo de suplemento [...].<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> Rancière, J. ; *Aux bords du politique, op. cit.*, pp. 240-241 : «L'essence de la police n'est pas la répression, pas même le control sur le vivant. Son essence est un certain partage du sensible la loi généralement implicite qui définit les formes de l'avoir-part en définissant d'abord les modes perceptifs dans ils s'inscrivent [...]. L'essence de la police est d'être un partage du sensible caractérisé par l'absence de vide et de supplément : la société y consiste en groupes voués à des modes de faire spécifiques, en places où ces occupations s'exercent, en modes d'être correspondant à ces occupations et à ces places.»

<sup>163</sup> Rancière J. ; “Biopolitique ou politique ?” [en línea]. (Entrevista realizada por Eric Alliez). *Multitudes* 1, mars 2000. Disponible en : <<http://www.multitudes.net/Biopolitique-ou-politique/>> [fecha de consulta : 5 de junio de 2018] : «La police est le partage du sensible qui identifie l'effectuation du commun d'une communauté à l'effectuation des propriétés – des ressemblances et des différences – caractérisant les corps et les modes de leur agrégation. Elle structure l'espace perceptif en termes de places, fonctions, aptitudes, etc., à l'exclusion de tout supplément.»

La política, por el contrario, existe como suplemento en relación con un supuesto sustrato antropológico o biológico que caracterizaría al animal humano, porque lo que busca es la igualdad de los seres humanos como «seres hablantes»:

La política es, y —solamente es— el conjunto de los actos que efectúan una «propiedad» suplementaria, una propiedad biológica y antropológicamente inexistente, la igualdad de los seres hablantes. Existe como suplemento de todo *bios*. Lo que se opone son dos estructuraciones del mundo común: la que solo reconoce lo biológico (desde la transmisión de la identidad por consanguinidad hasta el control de los flujos de las poblaciones) y la que reconoce los artificios de la igualdad, las formas de reconfiguración del «mundo dado» de lo común efectuadas por sujetos políticos. Los que no afirman otra vida, sino que más bien configuran un mundo común diferente.<sup>164</sup>

### 2.2.3. LA POLÍTICA COMO INTERRUPCIÓN Y VERIFICACIÓN DE LA IGUALDAD

Ya lo hemos precisado, la política para Rancière no se relaciona con el gobierno ni con las definiciones aceptadas del diccionario que mencionamos anteriormente, sino más bien con el proceso de verificación de la igualdad. La política consiste para Rancière en el juego de prácticas guiadas por la presuposición de la igualdad de cualquiera con cualquiera y de la preocupación por verificarla. Se trata de una práctica ligada a los procesos emancipatorios que se puedan dar en una sociedad.

Esta concepción de la política se corresponde con lo que abordamos en el primer capítulo acerca de los planteamientos de Jacotot acerca de la igualdad de las inteligencias. Aunque, cabe precisar, que la diferencia e inconmensurabilidad que se da entre la policía y la política, radica en que la primera niega la segunda, ya que la policía niega la igualdad, mientras que la política (de acuerdo con lo abordado en *El Maestro ignorante*), solo es posible en términos de emancipación intelectual de los individuos, no en términos de emancipación social (en el caso de Jacotot, porque en el caso de Rancière se da la posibilidad de subjetivaciones colectivas).

---

<sup>164</sup> *Ibid.* «La politique, elle, est – et n'est que – l'ensemble des actes qui effectuent une « propriété » supplémentaire, une propriété biologiquement et anthropologiquement introuvable, l'égalité des êtres parlants. Elle existe en supplément à tout bios. Ce qui s'oppose, ce sont deux structurations du monde commun : celle qui ne connaît que du bios (depuis la transmission du sang jusqu'à la régularisation des flux de populations) et celle qui connaît les artifices de l'égalité, ses formes de refiguration du « monde donné » du commun effectuées par des sujets politiques. Ceux-ci n'affirment pas une vie autre mais configurent un monde commun différent.»

Por este motivo podemos afirmar que el único universal político que acepta Rancière es la igualdad, pero no se trata de considerarla como un universal abstracto, ya que no constituye una construcción teórica, una entelequia, o un valor que se invoque y que sea propio de la esencia de la humanidad o de la razón, sino que más bien es un valor que debe presuponerse, pero sobre todo, debe ser verificado, debe ser demostrado, en cada caso:

El único universal político es la igualdad. Pero esta no es un valor inscrito en la esencia de la humanidad o de la razón. La igualdad existe y tiene efectos de universalidad en la medida en que es convertida en acto. No es un valor que se pueda invocar sino un universal que debe presuponerse, ser verificado y demostrado en cada caso [...].<sup>165</sup>

Al apelar a la igualdad, no se trata de fundamentarla en una esencia o un ideal, sino proponerla como una construcción que es tanto discursiva como práctica. Se trata de crear un *topos*, un lugar que debe establecerse, construirse; porque la política es en primera instancia el conflicto sobre la existencia de una escena común y los aspectos que caracterizan a aquellos que están presentes en ella.

La política es en primer lugar el conflicto sobre la existencia de una escena común, sobre la existencia y la condición que caracteriza a aquellos que están presentes en ella. Primero hay que lograr que la escena exista para un interlocutor que no la ve y que tiene razones para no verla *porque* no existe para él. Las partes no preexisten al conflicto que ellas nombran y en el cual se hacen contar como partes.<sup>166</sup>

La política surge cuando aquellos que no tienen derecho a ser contados como seres hablantes se hacen contar como tales e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común el perjuicio, el daño [*tort*], al cual se ven expuestos:

Hay política porque aquellos que no tienen el derecho de ser contados como seres hablantes se hacen contar como tales e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común el perjuicio [*tort*], que no es más que la confrontación misma, la contradicción de dos mundos contenidos en uno solo: el mundo donde están y no están, el mundo donde hay algo «entre»

---

<sup>165</sup> Rancière, J. ; *Aux bords du politique*, op. cit., p.116 : « Le seul universel politique est l'égalité. Mais celle-ci n'est pas une valeur inscrite dans l'essence de l'humanité ou de la raison. L'égalité existe et fait effet d'universalité pour autant qu'elle est mise en acte. Elle n'est pas une valeur que l'on invoque mais un universel qui doit être présupposé, vérifié et démontré en chaque cas [...]».

<sup>166</sup> Rancière, J. ; *La Méésentente*, op. cit., p. 49 : «La politique est d'abord le conflit sur l'existence d'une scène commune, sur l'existence et la qualité de ceux qui y sont présents. Il faut d'abord établir que la scène existe à l'usage d'un interlocuteur qui ne la voit pas et qui n'a pas de raisons de la voir *puisque* elle n'existe pas. Les parties ne préexistent pas au conflit qu'elles nomment et dans lequel elles se font compter comme parties.»

ellos y aquellos que no los reconocen como seres hablantes y partícipes y el mundo donde no hay nada.<sup>167</sup>

Un ejemplo de ello es la referencia que da Rancière del proceso judicial que se le hizo en Francia en 1832 al revolucionario Auguste Blanqui. Al solicitarle el presidente del tribunal que indicara su profesión, el acusado respondió simplemente: «proletario». Ante esta respuesta el presidente objetó de inmediato: «Esa no es una profesión», a lo cual Blanqui replicó: «Es la profesión de treinta millones de franceses que viven de su trabajo y que están privados de derechos políticos». A consecuencia de lo cual el presidente del tribunal acepta que el escribano anote esta nueva «profesión». En esas réplicas de Blanqui puede resumirse todo el conflicto de la política y la policía que plantea Rancière, porque la postura de Blanqui se contraponen a la imperante del orden policial e implica tener en cuenta una doble acepción de la palabra «profesión». Para el funcionario judicial, que encarna la lógica policial, profesión quiere decir oficio: la actividad que pone un cuerpo en su lugar y su función. Ahora bien, es evidente que el proletario no designa ningún oficio, pero como político revolucionario, Blanqui da a la misma palabra otra acepción: una profesión es un reconocimiento, una declaración de pertenencia a un colectivo.<sup>168</sup>

De esta manera, se ponen en evidencia dos lógicas diversas que se contraponen y sobre las que se estructura el signo mismo objetivado en la expresión «profesión»: la lógica rígidamente codificada de la partición policial de lo sensible, por un lado, y la necesidad emergente de un sujeto que reclama tener voz, por otra. Así se abre camino la idea de la reconfiguración del espacio político, la dimensión política, pero a partir de un *disenso*.

En este caso, el presidente del tribunal y el revolucionario se encuentran en lados opuestos (en un sentido semiótico, puede decirse que revelan la inestabilidad del signo y la preocupación policial por la reiteración del «código» dominante):

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, pp. 49-50 : « Il y a de la politique parce que ceux qui n'ont pas le droit à être comptés comme être parlants s'y font compter et instituent une communauté par le fait de mettre en commun le tort qui n'est rien d'autre que l'affrontement même, la contradiction de deux mondes logés en un seul : le monde où ils sont et celui où ils ne sont pas, le monde où il y a quelque chose «entre» eux et ceux qui ne les connaissent point comme êtres parlants et comptables et le monde où il n'y a rien. ».

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 61-62. (También está referenciado de la misma manera en *Aux bords du politique, op. cit.*, pp.118-119).

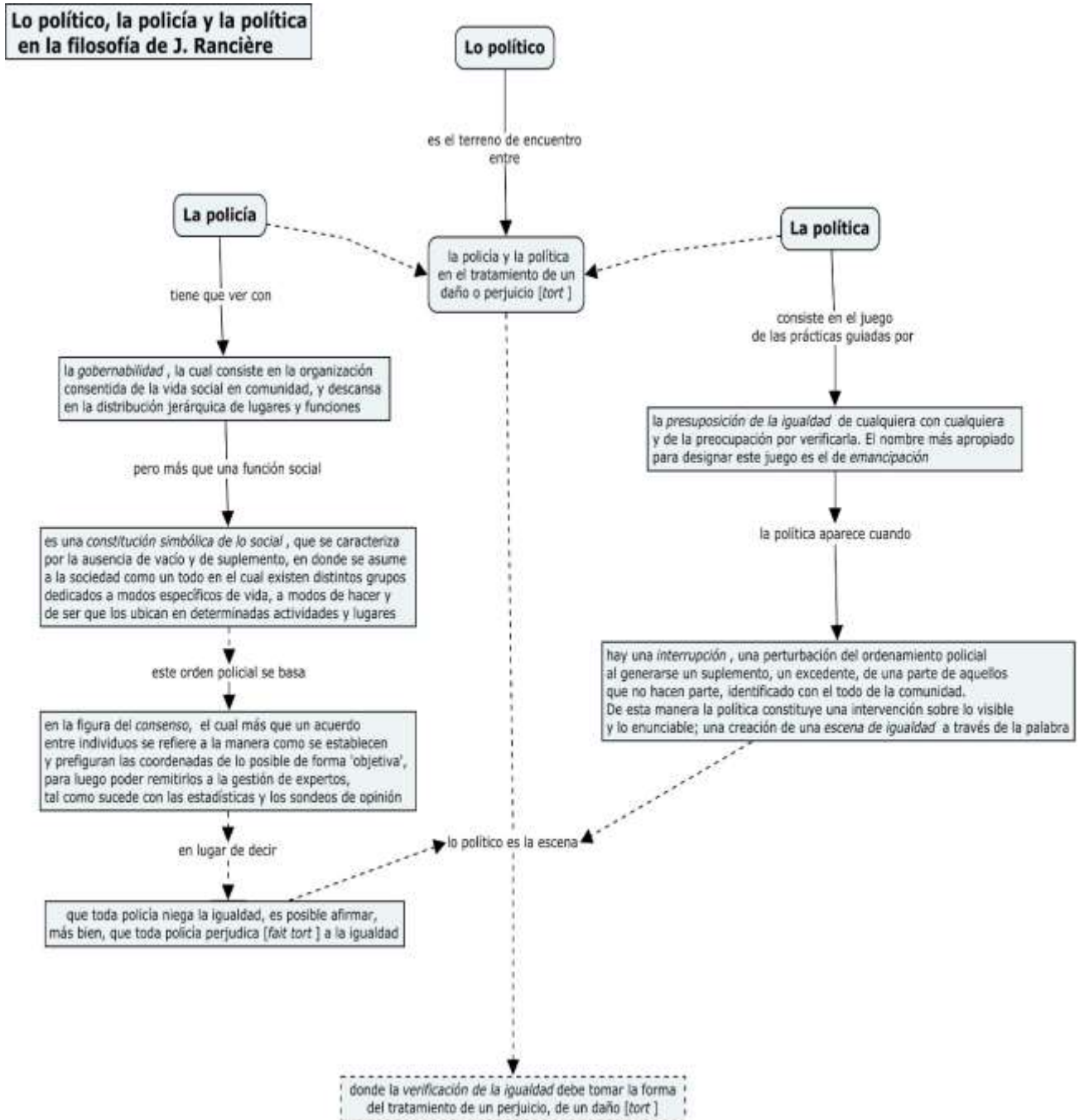
En el momento de la autodesignación se da una ruptura del código mismo que sostiene la partición policial de lo sensible y se da origen al disenso, pues el conflicto aquí no tiene que ver con la mayor o menor cercanía de los modos de percepción, sino con una disonancia fuerte que, en el re-clamo del propio nombre, hace surgir el disenso y abre la evidencia de una necesaria re-partición de lo sensible.<sup>169</sup>

Entonces, y para volver a resumir la relación entre: lo político, la policía y la política. Lo político es el ámbito de encuentro entre la política y la policía en el tratamiento de un perjuicio, de un agravio o daño [*tort*], por medio de un litigio. De esta manera, la política es asumida en un proceso de emancipación que se da en términos de interrupción y de verificación de la igualdad de cualquier individuo con capacidad de habla (y reconocido como tal) con cualquier otro. Este proceso de emancipación es establecido en nombre de una categoría social, a la cual se le niega el principio de igualdad o su consecuencia, tal como lo profundizaremos en los distintos aspectos que se relacionan con ello en los apartes que siguen de este segundo capítulo. Pero antes de ello, a continuación, sintetizaremos esquemáticamente estos aspectos abordados en torno a la política, la policía, lo político y sus posibles relaciones en el siguiente mapa conceptual.

---

<sup>169</sup> Roncallo D., S.; “Por una re-partición de lo sensible: disensos y aperturas de nuevos espacios. Una lectura de la estética y la política en J. Rancière”, Revista *Signo y Pensamiento*, Núm. 53, volumen XXVII, Bogotá, Universidad Javeriana, 2008, p. 114. (El autor de este artículo asume el «código» como una regla compleja y culturalmente reconocida que asocia una expresión con un contenido y que da origen a una función semiótica. Rancière no es tan «semiótico», porque para él se trata de una relación estética y de significado entre sentido [*sens*] (percibido) y sentido [*sens*] (de significado), la cual se puede establecer básicamente de dos formas cuando se trata del espacio de lo común: de una forma policial, es decir, en términos de «consenso» y presuponiendo la desigualdad de las partes; o de una forma política, es decir, en términos de «disenso» y presuponiendo la igualdad de las partes).

ESQUEMA 1. LO POLÍTICO, LA POLICÍA, LA POLÍTICA



### 2.3. LA POLÍTICA COMO DESACUERDO Y ESCÁNDALO PARA LA FILOSOFÍA

Al asumir que la política es la actividad que tiene como principio la igualdad, la fundamentación del reparto [*partage*] igualitario de las partes de la comunidad se convierte en un problema, porque no resulta evidente la asignación igualitaria en un conjunto social, la distribución «democrática» de lo que le corresponde a cada una de las partes. De ahí que surjan numerosas preguntas: ¿en qué consiste la igualdad en política? ¿Entre quienes deben establecerse los parámetros de esa igualdad? ¿Quiénes pueden ser considerados como iguales y quienes no? ¿De qué manera la igualdad puede estar compuesta de igualdad y desigualdad? ¿Cómo se establece el reparto de las partes de la comunidad? Todo un reto que es necesario resolver, en la medida en que se hace evidente de que *no existe un fundamento propio de la política* porque no hay una manera de fundamentar la igualdad en términos de distribución de las partes de la comunidad de manera clara, precisa y justa. Es decir, no existe un fundamento propio de la política, no existe un orden «natural» de la política, si se quiere. Eso es lo que llama Rancière el «escándalo de la política» y más precisamente de la filosofía política: «Este es el atolladero propio de la política por el cual la política se convierte en un problema para la filosofía, un objeto de la filosofía.»<sup>170</sup> Y esto implica asumir que en la política hay un «desacuerdo», un «malentendido» de fondo [*mesénte*]<sup>171</sup> que es necesario considerar para que se dé la posibilidad de pensar la política en términos de igualdad. El malentendido [*mésente*] implica un desacuerdo [*mésente*] que es conceptualizado por Rancière como una situación de comunicación en la cual uno de los interlocutores puede entender o no lo que le dice el otro, pero lo asume de una manera diferente a como lo hace él mismo. En términos lingüísticos podría decirse que para los interlocutores el significante, e incluso el referente, no cambian, pero el significado, el sentido, sí:

---

<sup>170</sup> Rancière, J. ; *La Mésente*, *op. cit.*, p. 12 : «Tel est l'embarras propre de la politique par lequel la politique devient un embarras pour la philosophie, un objet de la philosophie.»

<sup>171</sup> La palabra francesa *mésente* se puede traducir de muchas maneras, como: desacuerdo, falta de entendimiento, malentendido, desavenencia, incomprensión, discordia, división, tensión social, entre otros posibles sinónimos. Es un término que es central en la concepción de la política para Rancière, al igual que la palabra *partage*. Son conceptos que tienen una gran importancia en la lógica y la «topografía de los posibles» de Rancière. En el caso de la palabra *mésente*, lo importante es tener en cuenta que su traducción implica un doble significado: por un lado, el de no oír, no entender, y por otro, el que implica la disputa, la discordia, la desavenencia.

El desacuerdo no es el conflicto que se da entre quien dice blanco y aquel que dice negro. Es el conflicto que se da entre quien dice blanco y aquel que también dice blanco, pero que no entiende lo mismo, o no asume que el otro diga lo mismo que él con la palabra blancura.<sup>172</sup>

Rancière aclara que no se trata de un «desconocimiento» o de una ignorancia de una de las partes o de ambas, porque no se trata de ignorar lo que dice el otro, de no tener conocimiento acerca de lo que la otra persona hace referencia al hablar, o de que ninguno de los interlocutores tenga idea acerca de lo que se está hablando (porque de hecho sí se tiene un conocimiento acerca de lo que se habla). Tampoco se trata de un «malentendido» que tenga que ver con un equívoco en el vocabulario utilizado o la equivocidad de las palabras empleadas. Por ello, no se requiere un análisis para depurar el lenguaje utilizado —a la manera de como lo exige la filosofía analítica a partir de Wittgenstein, por ejemplo, dado que no se trata de la necesidad de utilizar las palabras precisas o adecuadas, de depurar el lenguaje, o de acceder a un saber reservado a unos cuantos privilegiados—. A lo que se refiere Rancière, más bien, es a una situación en la que se cuestiona la racionalidad de lo que significa hablar: «[...] Los casos de desacuerdo son aquellos en los que la disputa acerca de lo que significa hablar constituye la racionalidad misma de la situación del habla. Los interlocutores entienden y no entienden la misma cosa con las mismas palabras.»<sup>173</sup>

Pueden existir diferentes razones por las cuales alguien no comprende lo que dice su interlocutor. Por ejemplo, puede suceder que alguien no pueda «ver» el objeto al cual el otro hace referencia, o no entienda su lenguaje en la medida en que no asume que lo que el otro diga tenga sentido, y que no reconozca que utiliza un lenguaje igual de válido que el propio, tal como lo señalado con la distinción que establece Aristóteles entre los que tienen voz [*logos*] y los que solo emiten sonidos [*phoné*]. Por este motivo para Rancière la política tiene que ver, en definitiva, con el uso paradójico o *disensual* del lenguaje en la medida en que se remite siempre a un *desacuerdo*, a un «malentendido de fondo», que se da entre las diferentes maneras de ver, de asumir algo.

---

<sup>172</sup> Rancière, J. ; *La Méésentente.*, pp. 12-13 : « La méésentente n'est pas le conflit entre celui qui dit blanc et celui qui dit noir. Elle est le conflit entre celui qui dit blanc et celui qui dit blanc mais n'entend point la même chose ou n'entend point que l'autre dit la même chose sous le nom de la blancheur. »

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 13 : « [...] Les cas de méésentente sont ceux où la dispute sur ce que parler veut dire constitue la rationalité même de la situation de parole. Les interlocuteurs y entendent et n'y entendent pas la même chose dans les mêmes mots. »



Y se trata de un desacuerdo que se relaciona con el objeto de la discusión, porque la falta de entendimiento tiene que ver más con la situación misma de aquello que se está poniendo en cuestión, que en las diferentes formas que pueden tener, en términos discursivos, las argumentaciones o las formas discursivas en sí mismas:

[E]l desacuerdo remite a lo que implica ser un ser que utiliza el lenguaje para comunicarse. Las estructuras del desacuerdo son aquellas donde la discusión de un argumento remite al litigio sobre el objeto en discusión y sobre lo que caracteriza a aquellos que lo establecen como objeto.<sup>174</sup>

La superación del desacuerdo no tiene que ver tampoco con unas reglas adecuadas o preestablecidas de formas racionales de comunicación, porque podrían darse numerosas situaciones de desacuerdo en las cuales se puede evidenciar la presencia de dichas reglas.<sup>175</sup> De ahí que quepa la pregunta: ¿cómo se relaciona esto con la política, y más específicamente con la filosofía política? La respuesta está en que para Rancière la «filosofía política» se caracteriza por poseer como racionalidad propia el desacuerdo, lo cual resulta escandaloso para la filosofía porque esto implica que la política no tiene un fundamento, una base última sobre la que sustentarse, sino que hay un «des-acuerdo» de fondo, un «mal-entendido». Por este motivo, la filosofía pretende acabar con el ejercicio de la política. Y esta es la tesis central que desarrolla Rancière sobre la filosofía política en su libro *La Méésentente*, en los siguientes términos:

Intentaremos desarrollar la siguiente hipótesis: lo que se denomina «filosofía política» podría bien ser el conjunto de las operaciones del pensamiento por el cual la filosofía intenta terminar con la política, suprimir un escándalo de pensamiento propio al ejercicio de la política. Este escándalo teórico no es más que la racionalidad del desacuerdo [*mésentente*]. Lo que hace de la política un objeto escandaloso, es que la política es la actividad que tiene por racionalidad propia el desacuerdo. El malentendido [*mésentente*] de la política por parte de la filosofía tiene que ver, por tanto, con la reducción de la racionalidad del desacuerdo. Esta operación por la cual la filosofía expulsa de ella misma el desacuerdo se identifica entonces naturalmente con

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, pp. 14-15 : « [...] la méésentente porte sur ce que c'est qu'être un être qui se sert de la parole pour discuter. Les structures de méésentente sont celles où la discussion d'un argument renvoie au litige sur l'objet de la discussion et sur la qualité de ceux qui en font un objet.»

<sup>175</sup> El «desacuerdo» en Rancière no constituye un «diferendo» a la manera en que lo entiende Jean-Francois Lyotard (Cf. Lyotard, J.-F.; *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, trad. de M. A. Rato, Madrid, Cátedra, 1987), porque no se refiere a la heterogeneidad de los regímenes de las frases y de la presencia o ausencia de una regla común para juzgar a diversos discursos heterogéneos bajo un régimen uniforme de discursividad. De lo que se trata en la propuesta rancieriana no es de centrarse en el análisis de la argumentación como tal, sino más bien en lo que se está argumentando, es decir, sobre la situación acerca de los que están hablando; la «condición» misma de los interlocutores en términos de «reparto de lo sensible».

el proyecto de hacer política de «verdad», es decir, de realizar [«supuestamente»] la esencia verdadera de aquello de lo que trata la política. Pero la filosofía no se hace «política» porque la política sea una cosa importante que requiera de su intervención. Lo hace porque determinar la situación de la racionalidad de la política es una condición para definir lo propio de la filosofía.<sup>176</sup>

Para terminar con este intento de supresión de lo propio de la política, Rancière se pregunta por la especificidad de la política en términos aristotélicos, cuando analiza la manera en que el estagirita postula el *logos* propio de la política, aquello que la caracteriza y define. Para lo cual será recurrente en varios de sus textos la referencia a un pasaje del primer libro de la *Política* (I, 1253a), en donde Aristóteles hace una distinción entre el ser humano y los demás animales, en relación con su posesión del lenguaje:

Solo el hombre, entre los animales, posee la palabra. La voz es una indicación del dolor y del placer; por eso la tienen también los demás animales. (Ya que por su naturaleza ha alcanzado hasta tener sensación del dolor y del placer e indicarse esas sensaciones unos a otros). En cambio, la palabra existe para manifestar lo conveniente y lo dañino, así como lo justo y lo injusto. Y esto es lo propio de los humanos frente a los demás animales: poseer, de modo exclusivo, el sentido de lo bueno y lo malo, lo justo y lo injusto, y las demás apreciaciones. La participación comunitaria en éstas funda la casa familiar y la ciudad.<sup>177</sup>

El análisis de este pasaje implica, para Rancière, la necesidad de centrarse en la especificidad con la cual define Aristóteles al ser humano como animal que posee la palabra

---

<sup>176</sup> Rancière, J. ; *La Méésentente.*, p. 15 : «On y mettra à l'épreuve l'hypothèse suivante : ce qu'on appelle «philosophie politique» pourrait bien être l'ensemble des opérations de pensée par lesquelles la philosophie essaie d'en finir avec la politique, de supprimer un scandale pensée à l'exercice de la politique. Ce scandale théorique n'est lui-même que la rationalité de la méésentente. Ce qui fait de la politique un objet scandaleux, c'est que la politique est l'activité qui a pour rationalité propre la réduction même de la méésentente. La méésentente de la politique par la philosophie a alors pour principe la réduction même de la rationalité de la méésentente. Cette opération par laquelle la philosophie expulse d'elle-même la méésentente s'identifie alors naturellement au projet de faire «vraiment» de la politique, de réaliser l'essence vraie de ce dont parle la politique. La philosophie ne devient pas «politique» parce que la politique est une chose importante qui nécessite son intervention. Elle le devient parce que régler la situation de rationalité de la politique est une condition pour définir le propre de la philosophie.»

<sup>177</sup> Aristóteles; *Política* (I, 1253a), traducción de C. García G. y A. Pérez J., Madrid, Alianza, 2015, p. 62. Rancière cita este pasaje al iniciar el primer capítulo («El comienzo de la política») de su libro *El desacuerdo. Política y filosofía*. Y lo hace en los siguientes términos en francés, que citamos dada la importancia que tiene para sus análisis sobre la política, al ser referenciado en múltiples ocasiones: «Seul de tous les animaux, l'homme possède la parole. Sans doute la voix est-elle le moyen d'indiquer la douleur et le plaisir. Aussi est-elle donnée aux autres animaux. Leur nature va seulement jusque-là : ils possèdent le sentiment de la douleur et du plaisir et ils peuvent se l'indiquer entre eux. Mais la parole est là pour manifester l'utile et le nuisible et, en conséquence, le juste et l'injuste. C'est cela qui est propre aux hommes, en regard des autres animaux : l'homme est seul à posséder le sentiment du bien et du mal, du juste et de l'injuste. Or c'est la communauté de ces choses qui fait la famille et la cité.» Rancière, J. ; *La Méésentente, op. cit.*, p. 12-13.

[*logos*], lo cual lo diferencia y le da una preeminencia frente a los demás animales. Esta condición de posesión del *logos*, de la palabra que *manifiesta*, frente a la simple voz [*phoné*] que *indica*, va a constituir una diferencia radical que será determinante para definir lo político. Se trata de dos maneras de asumir lo sensible:

El fundamento de la política no es en efecto más convención que naturaleza: es la ausencia de fundamento, la pura contingencia de todo orden social. Hay política simplemente porque ningún orden social está fundamentado en la naturaleza, ninguna ley divina organiza a las sociedades humanas.<sup>178</sup>

Hay política, y no simplemente dominación de unos cuantos sobre otros, porque se modifica el «orden natural» de aquellos que dominan, de los que ejercen su poder sin más (de aquellos que por ser reyes, o gobernantes por «mandato divino», por posesión o herencia) por una libertad que actualiza la igualdad sobre la que se fundamenta todo orden social. Cabe preguntarse, entonces, ¿en qué se basa esta igualdad radical? ¿En qué se fundamenta? ¿Por qué Rancière la coloca como base última de la política? El argumento consiste en lo siguiente: refiriéndose al pasaje de la *Política* de Aristóteles, Rancière considera que antes de que funcione el *logos* sobre aquello que es conveniente y lo que es dañino, se da el *logos* que manda y que da derecho a mandar. Pero, éste no se da sin cierta contradicción, porque si bien ello implica que hay unos que mandan y otros que obedecen, también presupone que para que se presente esta situación de obediencia (no de simple dominación) deben darse, por lo menos, dos condiciones: que se comprenda la orden que se está dando y que se comprenda que hay que obedecer. Es esta «igualdad» necesaria la que interfiere respecto a un orden de la dominación, un supuesto «orden natural» basado en la desigualdad como fundamento. Esa es la paradoja a la que se enfrenta la política: para que pueda existir y no sea simple dominación, debe presuponer la igualdad, esto —incluso— a pesar de que los dominadores basen su poder explícitamente en la desigualdad:

La desigualdad, en última instancia, solo es posible por la igualdad. Hay política cuando la lógica supuestamente natural de la dominación es atravesada por el efecto de esta igualdad. Esto quiere decir que no siempre hay política. Incluso se da poco y raras veces. Lo que comúnmente se tiene en cuenta en la historia política o de la ciencia política revela en efecto

---

<sup>178</sup> Rancière, J. ; *La Méésentente*, *op. cit.*, p. 36 : «Le fondement de la politique n'est en effet pas plus la convention que la nature : il est l'absence de fondement, la pure contingence de tout ordre social. Il y a de la politique simplement parce qu'aucun ordre social n'est fondé en nature, qu'aucune loi divine n'ordonne les sociétés humaines.»

la mayoría de las veces otras maquinarias que obedecen al ejercicio de la majestad, el vicariato de la divinidad, al mando de los ejércitos o a la gestión de los intereses. Solo hay política cuando estas maquinarias son interrumpidas por el efecto de una presuposición que le es totalmente extraña y sin la cual, sin embargo, en última instancia, ninguna de ellas podría funcionar: la presuposición de la igualdad de cualquiera con cualquiera, esto es, en definitiva, la efectividad paradójica de la pura contingencia de todo orden.<sup>179</sup>

Para Rancière toda situación de interlocución y de argumentación está ligada al comienzo por un asunto de querrela, de litigio que no ha sido resuelto, y que implica un conflicto que debe resolverse por medio del lenguaje. Esto nos lleva al problema de la esclavitud en los antiguos, ya que si bien la libertad en la antigua Grecia era contrapuesta a la esclavitud y, de cierto modo, le reconocían algún tipo de igualdad al esclavo, no se trataba de la igualdad que podía pretender el *demos*, el pueblo. De esta manera, el esclavo, por ejemplo, era reconocido como aquel que tiene la capacidad de comprender el *logos*, sin que les sean reconocidos los mismos derechos que al ciudadano libre, tal como lo cita Aristóteles en su *Política*: « [...] El esclavo es aquel que participa en la comunidad del lenguaje bajo la forma de la comprensión (*aisthesis*), no de la posesión (*hexis*)». <sup>180</sup> Esto permite presuponer una igualdad de base en la Antigüedad, incluso en el caso de los esclavos, sin que este reconocimiento de participación en una misma inteligencia implicara una inclusión del esclavo en la comunidad en condiciones de igualdad. Sin embargo, para que se diera una verdadera inclusión en la democracia ateniense, se requería una «interrupción» que no surgiera en términos de partes determinadas de antemano de la comunidad, sino en nombre de una parte (la de aquellos que no hacen parte, la de aquellos que están excluidos sin ser esclavos), a la cual se le reconoce una «propiedad» que no le es propia y que caracteriza a un «común» que es la comunidad de un litigio.

---

<sup>179</sup> Rancière, J. ; *La Mésestante*, op. cit., p. 37 : «L'inégalité n'est en dernière instance possible que par l'égalité. Il y a de la politique lorsque la logique supposée naturelle de la domination est traversée par l'effet de cette égalité. Cela veut dire qu'il n'y a pas toujours de la politique. Il y en a même peu et rarement. Ce qu'on met communément au compte de l'histoire politique ou de la science du politique relève en effet le plus souvent d'autres machineries qui tiennent à l'exercice de la majesté, au vicariat de la divinité, au commandement des armées ou à la gestion des intérêts. Il n'y a de la politique que lorsque ces machineries sont interrompues par l'effet d'une présupposition qui leur est tout à fait étrangère et sans laquelle pourtant, en dernière instance, aucune d'elles ne pourrait fonctionner : la présupposition de l'égalité de n'importe qui avec n'importe qui, soit, en définitive, l'effectivité paradoxale de la pure contingence de tout ordre.»

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 38 : « [...] l'esclave est celui qui participe à la communauté du langage sous la seule forme de la compréhension (*aisthesis*), non de la possession (*hexis*).» *Apud*. Aristóteles, (*Política*, Libro I, 5), op. cit., p. 68.

Porque para Rancière la instauración (irrupción o «implementación») de la política es similar a lo que sucede con el «escenario» de lo que es considerado tradicionalmente como el de la «lucha de clases», aunque esto no implica que se trate de una lucha entre grupos sociales establecidos previamente que defienden cada uno de ellos sus intereses particulares, sino que más bien se trata de la implementación del litigio entre clases que no son propiamente «clases» o partes de la comunidad que no están constituidas de antemano, sino que se da cuando irrumpe la contingencia igualitaria como «libertad» del pueblo, como «libertad» de aquellos que no tienen nada.

Hay política cuando la contingencia igualitaria interrumpe, como «libertad» del pueblo, el orden natural de las dominaciones, cuando esta interrupción produce un dispositivo específico: una división de la sociedad en partes que no son «verdaderas» partes; la instauración de una parte que se equipara al todo bajo en nombre de una «propiedad» que no le pertenece en propiedad, y de un común que es la «comunidad» de un litigio. [...] [L]a lucha de clases no es el motor secreto de la política o la verdad escondida detrás de las apariencias. Es la política misma, la política tal como la pueden encontrar aquellos que quieren fundar la comunidad sobre su *arkhé*.<sup>181</sup>

Entonces, para Rancière, la política implica un conflicto sobre la existencia de un escenario común, que es el de un litigio que opone «clases» en conflicto, que no son verdaderas clases en cuanto no preexisten a esta lucha. Y existe una universalidad de la política en la medida en que se da una diferencia que establece cada parte de la comunidad consigo misma para establecer un litigio, un conflicto, a partir de un daño, un perjuicio o agravio, ocasionado a aquellos que no hacen parte. Porque, tal como lo hemos recalado, hay política cuando hay participación de los que no tienen parte o de aquellos que no poseen nada, porque si esto no fuera así no se daría la política sino simplemente la dominación de los ricos sobre los pobres (en términos de partes «reales» de la comunidad).

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, pp. 38-39 : «Il y a de la politique quand la contingence égalitaire interrompt comme «liberté» du peuple l'ordre naturel des dominations, quand cette interruption produit un dispositif spécifique : une division de la société en parties qui ne sont pas de «vraies» parties ; l'institution d'une partie qui s'égalise au tout au nom d'une «propriété» qui ne lui est point propre, et d'un «commun» qui est la communauté d'un litige. [...] la lutte des classes n'est pas le moteur secret de la politique ou la vérité cachée derrière ses apparences. Elle est la politique elle-même, la politique telle que la rencontre, toujours déjà là, ceux qui veulent fonder la communauté sur son *arkhé*.».

En su libro, *Momentos políticos*, el cual consiste en una recopilación de entrevistas e intervenciones de 1977 a 2008, Rancière plantea esta oposición entre ricos y pobres en los siguientes términos:

La política es, por esencia y no por accidente, la oposición entre el partido de los ricos y el partido de los pobres. Ahora bien, estos «partidos» no se pueden equiparar a grupos sociales que poseen intereses opuestos entre sí. Son, de una manera más fundamental, dos maneras opuestas de tratar la división del *arché*: el modo polémico de la subjetivación democrático contra el modo oligárquico: la disolución de las diferencias en el reino de la riqueza que las iguala, a su manera, en el recuento monetario.<sup>182</sup>

Y en su sexta tesis de sus “Diez tesis sobre la política”, Rancière desarrolla esto porque considera que la política es el establecimiento de una diferencia que no equivale a la que se puede dar entre las diferentes partes ya preestablecidas de la sociedad en términos de grupos o clases, sino que surge como resultado de un accidente siempre provisorio en las formas de dominación. La política se da como resultado de una *interrupción* que implica tener en cuenta una parte excedentaria y se da en forma de un litigio que pretende reparar un daño, un agravio [*tort*]. De ahí que pueda afirmarse que el *litigio político* tiene objetivo esencial la existencia misma de la política.

Desde esta perspectiva, la política no es una realidad que se pueda deducir de las necesidades de los seres humanos de estar reunidos en comunidad. Es, más bien, una excepción a los principios según los cuales opera esta reunión. La política existe como desviación de esta supuesta evolución natural de las cosas según la cual gobiernan los que tienen los títulos para gobernar: los nacidos en familias con ascendencia y/o los que poseen el poder de la riqueza. Es esta anomalía la que se manifiesta en la naturaleza de los sujetos políticos que no son grupos sociales sino formas de inscripción de la cuenta de los que no han sido tomados en cuenta. Porque de lo que se trata es que hay dos maneras de contar las partes de la comunidad o de la sociedad en su conjunto. La primera, solo cuenta partes preestablecidas, «reales», grupos efectivos definidos por las diferencias en el nacimiento, las

---

<sup>182</sup> Rancière, J. ; *Moments politiques. Interventions 1977-2009*, Paris, Lux/La Fabrique, 2009, pp. 63-64. «La politique, c’est, par essence et non par accident, l’opposition entre le parti des riches et le parti des pauvres. Seulement, ces deux «partis» ne s’identifient pas à des groupes sociaux porteurs d’intérêts opposés. Ce sont, plus fondamentalement, deux manières opposées de traiter la division de l’*arkhè* : le mode polémique de la subjectivation démocratique contre le mode oligarchique : L’absorption des différences dans le règne de la richesse qui les égalise à sa manière, dans le compte monétaire.»

funciones, los lugares y los intereses que constituye el cuerpo social, con la exclusión de todo suplemento (policía). La segunda, cuenta, además, una parte de los sin-parte (política).<sup>183</sup>

#### 2.4. PUEBLO, «AGRAVIO» Y RUPTURA DEL *ARKHÉ*

Tal como lo acabamos de abordar, lo que resulta escandaloso para la filosofía política, es que la política no tiene un fundamento propio que legitime el orden social. Lo cual es lo mismo que decir que no existe un orden natural o divino que determine o legitime, en términos de un *arkhé*, o principio último, la jerarquía del orden social.<sup>184</sup> Si existe algo semejante a ello es porque a lo largo de la historia este fundamento ha sido inventado, ha sido impuesto como resultado de una mentira colectiva que postula una «naturaleza social» para darle a la comunidad su supuesta legitimidad en términos tanto de fundamento de la política, de ordenamiento social «natural», como de legitimidad de mando para ejercer el dominio de unos pocos sobre los demás; incluso con el argumento de lograr el bienestar de la colectividad.

La falta de *arkhé*, o más bien la ruptura de un supuesto *arkhé*, es un tema recurrente en el pensamiento político de Rancière. Y esto es así porque la política, para él, más que una relación entre individuos entre sí o entre individuos y la comunidad, tiene que ver con el recuento, el cálculo erróneo de las «partes» que conforman dicha comunidad. Se trata de un cálculo político que se basa en un excedente, en un suplemento, que no es tenido en cuenta por la lógica policial que solo cuenta las partes preestablecidas, supuestamente «reales», es decir, aquellas que han sido identificadas de antemano por medio de criterios que tienen en cuenta distinto tipo de diferencias: de origen, de funciones, de intereses, etcétera. Y este excedente, esta parte suplementaria de la comunidad que no es tenida en cuenta por el orden policial es el *pueblo*, el *demos*, que tiene una doble significación porque puede ser asumido tanto como la comunidad en su conjunto como una parte o más bien una división de ella:

El *demos* quiere decir dos cosas a la vez: tanto la comunidad en su conjunto, como una parte o más bien una forma de partición de la comunidad. El *demos* es el partido de los

---

<sup>183</sup> Rancière, J. ; *Aux bords du politique*, op. cit., pp. 237-239.

<sup>184</sup> El *arkhé* significa en griego tanto comienzo como mando, gobierno; significados que son reiterados en varias ocasiones por Rancière.

«pobres», pero no como desfavorecidos sino como aquellos que no son nada, aquellos que no pertenecen al orden del *arkhé* como comienzo y/o mando, aquellos que no forman parte del poder que les da un nombre. Es el nombre de aquellos que no tienen nombre, la parte de aquellos que no forman parte. El *demos* es, de esta manera, el recuento como la *totalidad* de aquellos que no son contados, la comunidad como división de la comunidad, la comunidad como división del *arkhé*.<sup>185</sup>

Por este motivo, el recuento erróneo [*mécompte*] de la democracia es el elemento fundador de la política. Hay política (y no simplemente dominación) porque existe este conteo equivocado de las partes del todo: «Es esta ecuación imposible la que resume la fórmula prestada por Heródoto al persa Otanes: el todo está en lo múltiple. El *demos* es lo múltiple idéntico al todo: lo múltiple como uno, la parte como todo.»<sup>186</sup>

Aquí cabe precisar que el «*demo*» o «*deme*», en la Atenas de la Antigüedad, era una entidad territorial: el lugar de nacimiento y de vivienda. Esta entidad es modificada con las reformas de Clístenes,<sup>187</sup> en el siglo VI a.C., con el fin de establecer un ordenamiento más democrático que convirtió el lugar de nacimiento en un lugar «contingente» basado en un reparto que destituyó el poder del parentesco a la manera del gobierno aristocrático.<sup>188</sup>

---

<sup>185</sup> Rancière, J. ; *Moments politiques, op. cit.*, p. 60 : «*Dèmos* veut dire deux choses : à la fois la communauté dans son ensemble et une partie ou plutôt une partition de la communauté. Le *dèmos* c'est le parti des «pauvres», non pas tant les démunis que les gens de rien, ceux qui n'appartiennent pas à l'ordre de l'*arkhè* comme commencement et/ou commandement, ceux qui n'ont pas part au pouvoir du nom. C'est le nom de ceux qui n'ont pas de nom, le compte de ceux qui ne sont pas comptés. *Dèmos* est ainsi le compte comme tout de ceux qui ne sont pas comptés, la communauté comme division de la communauté, communauté de la division de l'*arkhè*.»

<sup>186</sup> Rancière, J. ; *La Méésentente, op. cit.*, p. 29 : «C'est cette impossible équation que résume la formule prêtée par Hérodote au Perse Otanès : le tout est dans le multiple. Le *dèmos* est le multiple identique au tout : le multiple comme un, la partie comme tout.»

<sup>187</sup> Clístenes (570 a. C.-507 a. C.), fue un político ateniense que introdujo el gobierno democrático en la antigua Atenas, profundizando así las reformas de Solón (638 a. C. – 558 a. C.). Desde su cargo público de legislador, y con la aprobación del pueblo ateniense, creó las bases de un nuevo estado basado en la *isonomía* o igualdad de los ciudadanos ante la ley. Este principio buscaba neutralizar los derechos de la herencia familiar (aristocracia) o de la riqueza (Timocracia de Solón). La división mínima de los ciudadanos en término territoriales-administrativos era el *demo* (plural: *demoi*), de los que habría ciento treinta y nueve en Atenas. Toda la población se dividía también en treinta *trittías* y cada tres *trittías* formaban una «tribu», existiendo en total diez tribus.

<sup>188</sup> En su origen, en Atenas, el Concejo del Areópago o aristocrático dependía del rey y se componía únicamente de *eupátridas* (aristócratas o nobles), hasta que Solón lo convirtió en un Concejo (la *Boulé*) de 400 miembros (100 por tribu), los cuales eran escogidos entre los arcontes (magistrados) cuyos cargos eran inamovibles y representaban a los ricos en oposición a los aristócratas. Clístenes amplió la *Boulé* hasta 500 ciudadanos (*boleutas*, representantes del pueblo), cincuenta de cada tribu, número que se conservará posteriormente. Estos se elegían anualmente por sorteo entre los ciudadanos de más de treinta años y recibían una paga de cinco óbolos. Eran el verdadero órgano de gobierno de la democracia y gozaban de las funciones deliberativa, administrativa y judicial. La *Boulé* promovía la discusión de temas en la *Ekklesía* (o Asamblea de ciudadanos),



De esta manera, el *demo*, como circunscripción administrativa básica en que se dividía el territorio de la antigua Atenas, se convirtió en un elemento de base de la democracia, al imponerse como una división con criterios de vecindad, en vez de la división anterior basada en el parentesco, propia de las polis aristocráticas.<sup>189</sup> El funcionamiento de los *demos*, y sobre todo la reorganización en *tritías* y tribus que implementó Clístenes teniendo en cuenta la unión de 3 o 4 *demos* para conformar una *tritía* y, luego, la creación de tribus a partir de la mezcla de *tritías* de cada una de las regiones en las cuales fue dividida el Ática, implicó un avance determinante en la constitución de la denominada democracia ateniense y un orden más igualitario en la organización de todas las instituciones de la polis ateniense.<sup>190</sup>

---

la convocaba y le hacía proposiciones de ley. Elegía también por sorteo a los miembros de la *Heliea* o Tribunal de Justicia, así como a los de las magistrados superiores (arcontes, estrategos, tesoreros, etcétera) y los de las menores (astinomios o del orden, agoranomios o de mercados, carceleros, etcétera). Todos los ciudadanos podían convertirse en magistrados, sin restricciones. Y aunque las magistraturas superiores se reservaron a los propietarios ricos, ellos —generalmente— terminaban por favorecer a los intereses de la opinión pública.

<sup>189</sup> Clístenes llevó a cabo una reforma política en el año 509 a.C. que implicó —a la vez— una redistribución territorial, para lo cual fue necesario crear otro orden tribal que impidiera que ninguna de las nuevas tribus coincidiera con la zona de influencia de un clan aristocrático (*genos*), y que en la nueva tribu no primara un determinado elemento social. Lo que hizo Clístenes fue establecer el territorio de cada tribu a partir de elementos geográficos heterogéneos y, en tanto fuera posible, alejados entre sí. Dividió la región del Ática en alrededor de 100 *demos*, o municipios agrupados en 30 *tritías* o *tritís* (división de la población en entidades territoriales administrativas de la Antigua Grecia, de 3 o 4 *demos* cada una, para eliminar antiguas comunidades gentilicias o culturales arcaicas). Las 10 primeras *tritías* correspondían a la ciudad de Atenas (la ciudad, *asty*) y sus inmediaciones, las 10 segundas correspondían al territorio costero (la costa, *paralia*) y las 10 últimas correspondían a las zonas rurales (el interior, *mesogea*). Clístenes también creó para ello un sistema de sorteo que sacaba al azar una *tritís* de cada región para constituir cada tribu: había por tanto diez tribus, es decir, cada tribu de Atenas estaba compuesta de 3 *tritías*. A su vez, cada tribu enviaba a 50 de sus miembros a la *Boulé*, el Concejo de Atenas (los *bouleutas*), quienes ejercían colectivamente durante uno de los diez meses del año ateniense (treinta y seis días) y elegían entre ellos los que iban a conformar la magistratura de los *pritanos*. Los miembros de una misma *tritís* asumían durante un día la vigilancia del *Tholos*, edificio donde se reunían los *pritanos*. Este era el único papel «político» que se le conoce a las *tritís*. De esta manera, los miembros de las distintas tribus no tenían contactos personales en su totalidad ni intereses comunes. Cada tribu poseía sus propios terrenos y elegía magistrados para administrar sus bienes. Este sistema rompió la práctica del clientelismo tradicional, de manera que en ellas comenzaron a primar los intereses colectivos sobre los hereditarios, de sangre o de riqueza, y se impuso un orden más igualitario en la organización de todas las instituciones de la polis. La división en diez tribus determinaba la participación política sin representar necesariamente su lugar de nacimiento. (*Vid. supra*, p.119).

<sup>190</sup> El *demo* —a partir de las reformas propiciada por Clístenes— puede ser comparado con la organización político-administrativa de los municipios en los Estados demo-liberales modernos: un *demarca* (el equivalente al alcalde) era elegido localmente, como también eran elegidos por sorteo los *bouleutas*, los representantes del pueblo, los equivalentes a los diputados modernos. De esta manera el *demo* era la unidad administrativa pero también democrática de base una unidad administrativa, su población formaba una asamblea (Ágora), que ejercía los poderes de policía, de gestión de las finanzas públicas, del catastro y de los cultos, llevando los registros del estado civil. De esta forma, participando en la organización local del *demo*, los ciudadanos vivían un estado cívico que les preparaba para las asambleas democráticas centrales.

Rancière comenta estas reformas de Clístenes en *La Méésentente*, en donde también aborda las formas de gobierno a partir la división en tres grandes categorías o partes [*axiai*] que son las que menciona Aristóteles en la *Política*, haciéndolo para precisar el sentido de lo que es la política, la democracia y, en particular, la función y significado del *demos* o pueblo. Cada una de las categorías mencionadas por Aristóteles proporciona títulos para para gobernar: la riqueza, la virtud o excelencia y la libertad pueden derivar en tres posibles regímenes políticos diferentes si cada uno de ellos excluye a los otros dos: la oligarquía de los ricos, la aristocracia de las personas de bien y la democracia del pueblo, basado en la siguiente repartición: «[...] la riqueza de un pequeño número (los *oligoï*); la virtud o excelencia (*areté*) que da a los mejores (a los *aristoi*) su nombre; y la libertad (*eleutheria*) que pertenece al pueblo (*demos*).».<sup>191</sup>

Lo que señala Rancière al respecto resulta interesante para seguir adentrándonos en su concepción de la política, porque pone énfasis en el hecho de que si bien para Aristóteles la adecuada proporción de estos títulos o categorías sociales podría generar el bien de la comunidad, esto no sucedía realmente porque en esta distribución solo los ricos salían beneficiados dado que la riqueza es identificable fácilmente, mientras que la virtud o el mérito es más difícil de identificar, y la *libertad del pueblo* todavía más, porque no se trata de una propiedad determinada, de algo que se posee como tal sino que es, más bien, una pura «facticidad». Y esto hay que entenderlo no solo en términos teóricos y pragmáticos —por decirlo así—, sino también históricos, porque antes de las reformas de Solón (anteriores a las de Clístenes) en la antigua Grecia era posible, para los ricos (los *oligoï*), convertir en esclavos a sus deudores. Con las reformas de Solón<sup>192</sup> esto se prohibió: «La simple imposibilidad para

---

<sup>191</sup> Rancière, J. ; *La Méésentente*, op. cit., p. 29 : «[...] la richesse du petit nombre (les *oligoï*) ; la vertu ou l'excellence (*aretè*) qui donne aux meilleurs (aux *aristoi*) leur nom ; et la liberté (*eleutheria*) qui appartient au peuple (*démos*).»

<sup>192</sup> Solón (638 a. C. – 558 a. C.) fue un poeta, político, legislador y estadista ateniense, considerado uno de los Siete Sabios de Grecia. Gobernó en Atenas en una época de graves conflictos sociales producto de una extrema concentración de la riqueza y poder político en manos de los *eupátridas* (o «bien nacidos»), nobles terratenientes de la región del Ática. La Constitución del año 594 a. C. que él promovió implicó una gran cantidad de reformas dirigidas a aliviar la situación del campesinado asediado por la pobreza, las deudas (que en ocasiones conducían a su esclavización) y un régimen señorial que lo ataba a las tierras de su señor o lo conducía a la miseria. Aristóteles señala en la *Constitución de los atenienses* (II.2) que: «Los pobres se hallaban esclavizados no solo ellos en persona, sino también sus hijos y sus mujeres, Recibían la denominación de *pelates* y *hectemorioi* («los de la sexta parte»), pues precisamente bajo tales condiciones labraban las tierras de los ricos. Y, en general, la tierra estaba en manos de unos pocos. Y si los pobres no abonaban el precio del arriendo, se los podía llevar esclavizados, a ellos y a su prole. También los préstamos se aseguraban mediante la esclavización personal.»

los *oligoï* de reducir a la esclavitud a sus deudores se transformó en la apariencia de una libertad que será la libertad positiva del pueblo como parte de la comunidad.»<sup>193</sup>

Sin embargo, la «libertad del pueblo» es difícil de identificar, porque no es una propiedad determinable como un atributo de una de las partes de la comunidad. Y es que la «libertad», aunque pareciera que es la cualidad que les queda a aquellos que no tienen ni mérito ni riqueza, no es una propiedad o algo que le pertenezca exclusivamente al «pueblo» como tal, sino que le pertenece a todos los ciudadanos. Por eso, la libertad debe ser asumida como una virtud común y no como un atributo exclusivo del «pueblo», dado que le pertenece igualmente a los demás miembros del conjunto social. Lo que sí hace «el pueblo» (el *demos*), es apropiarse de la libertad para convertirla en una cualidad propia, y lo hace aportando el «litigio», la instauración de una situación litigiosa que termina por involucrar a todas las demás partes de la comunidad.

Y es así como en nombre de un «agravio» [*tort*], de una injusticia que le hacen — supuestamente, las otras partes de la comunidad a la «libertad» del pueblo— como el pueblo se identifica con la comunidad en su conjunto, lo cual termina por darle toda su dimensión de sentido a la democracia, según Rancière:

---

Solón abolió dicha esclavitud y para solucionar la situación de injusticia social y económica propuso una forma de gobierno conocida como *timocracia* (la de Solón fue la primera de esta forma de gobierno estipulada de manera explícita de la cual se tenga conocimiento, aunque en Esparta existió una forma de gobierno muy similar basada en la jerarquía y estratificación militar). La *timocracia* (del gr. τιμη, *timé*, «honor»; y κρατια, *krátia*, «gobierno»), era una especie de oligarquía que asignaba a cada ciudadano un determinado rol en la política y la economía pública según la clase social a la que pertenecía, determinando el rango social por la cantidad de fanegas que el hombre podía producir cada año. De esta manera, la población no extranjera y libre se dividió en cuatro clases según el volumen (*medimnos* o *medimnoi*) de su producción agraria, siendo el ordenamiento y la denominación de los tres estratos más bajos tomados de una estructura militar pre-existente. Solón prescribió un impuesto graduado a las clases superiores en la proporción 6:3:1, estando los artesanos (los *thetes*), la clase más desfavorecida, exentos del pago por no disponer de los medios suficientes para hacerlo; esto les daba derecho a participar en las asambleas, pero no podían ocupar cargos electivos. Para los sectores que no obtenían ingresos de la tierra, se confeccionó una equivalencia (por ejemplo, un *medimno* de cereales o una oveja valían una dracma; un buey, cinco). Con estas medidas, los derechos políticos de cada individuo dejaban de establecerse de acuerdo a su linaje y pasaban a considerarse de acuerdo con su riqueza. A su vez, esta división servía para organizar la milicia. (Para Rancière en realidad lo que sucedió con estas reformas es que la dominación «natural» de los nobles, fundada en el carácter ilustre y antiguo de su linaje, se convirtió en la simple dominación de la riqueza y de la utilización de los recursos públicos con fines privados; porque transformó a los nobles en poseedores de riqueza de acuerdo con una equivalencia que convirtió su «derecho absoluto» a gobernar en un título para poder hacerlo, pero vinculándolo a su riqueza y poder económico individual. Cf. Rancière, J. ; *La Mésestante.*, op. cit., p. 27).

<sup>193</sup> Rancière, J. ; *La Mésestante.*, op. cit., p. 26 : «La simple impossibilité pour les *oligoï* de réduire en esclavage leurs débiteurs s'est transformé en l'apparence d'une liberté qui serait la propriété positive du peuple comme partie de la communauté.»

Es en nombre del agravio [*tort*] que le es ocasionado al pueblo por las otras partes de la comunidad como el pueblo se identifica con la comunidad como un todo. Los que no hace parte —los pobres de la Antigüedad, el tercer estado o el proletariado moderno— no pueden en efecto participar sino es como una parte nula o como un todo. Pero también es por la existencia de esa parte de los que no-hacen-parte, de esa nulidad que es todo, por lo que la comunidad existe como comunidad política, es decir, como resultado de un litigio fundamental, de un litigio que involucra el conteo de las partes antes de referirse a sus «derechos». El pueblo no es una clase entre las otras. Es la clase del agravio que le entabla un litigio a la comunidad y la instaura como «comunidad» de lo justo y lo injusto.<sup>194</sup>

Porque es el recuento o cálculo erróneo [*mécompte*] de las partes de la comunidad lo que caracteriza al pueblo como la parte de los que no-hacen-parte de ese conteo, y como la parte que se identifica —a la vez— con el todo de la comunidad, pero también es la manera como se da la política y la democracia en lo fundamental: «El recuento erróneo de la democracia no es más, en última instancia, que el recuento erróneo de la comunidad. Hay política —y no simplemente dominación— porque hay un cálculo erróneo de las partes del todo [de la comunidad].»<sup>195</sup>

Esta imposibilidad de igualdad de lo múltiple y del todo (como suma de las partes) que produce la apropiación de la libertad como lo que le pertenece en propiedad al pueblo, genera la destitución de división de las partes de la sociedad con sus títulos correspondientes para gobernar. Porque la libertad no solo es de todos, sino que les pertenece a todos. Un poco a semejanza de lo que sucede con la virtud o excelencia de los nobles, que no solo es un atributo de ellos, sino que también debería ser un atributo compartido por toda la población. Entonces, ¿qué queda, si se pone en entredicho la libertad del *demos* y la virtud de los *aristoi*? Quedan solo dos partes que se oponen: los ricos y los pobres, porque, de alguna manera, los ricos (los *oligoi*) usurpan las virtudes de los nobles (*aristoi*). Pero lo que hay que tener en cuenta es que la política, en Rancière, no es simplemente la lucha entre pobres y ricos, la simple

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 28 : «C'est au nom de tort qui lui est fait para les autres parties que le peuple s'identifie au tout de la communauté. Ce qui est sans part – les pauvres antiques, le tiers état ou le prolétariat moderne – ne peut en effet avoir d'autre part que le rien et le tout. Mais aussi c'est par l'existence de cette part des sans-part, de ce rien qui est tout, que la communauté existe comme communauté politique, c'est-à-dire comme divisée par un litige fondamental, par un litige qui porte sur le compte de ses parties avant même de porter sur leurs «droits». Le peuple n'est pas une classe parmi d'autres. Il est la classe du tort qui fait tort à la communauté et l'institue comme «communauté» du juste et de l'injuste.»

<sup>195</sup> *Ibid.* p. 29 : «Le mécompte de la démocratie qui n'est en dernière instance que le mécompte fondateur de la politique. Il y a de la politique – et pas simplement de la domination – parce qu'il y a un mauvais compte dans les parties du tout.»

oposición entre ellos, sino que existe más bien cuando hay una parte de los que no tienen parte que realiza una *interrupción* de la dominación de los ricos, haciendo perceptible, visible, identificable, la condición de los pobres:

La política existe cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen-parte. Esta institución es el todo de la política como forma específica de lazo social. Define lo común de la comunidad política, es decir, dividida, fundada sobre un agravio [*tort*] que escapa a la aritmética de los intercambios y las reparaciones. Por fuera de esta institución no hay política, sino solo el orden de la dominación o el desorden de la revuelta.<sup>196</sup>

Y aunque la política no tiene un fundamento a manera de un principio u origen (*arkhé*), sí implica la división del *arkhé*, porque se da como ruptura de un relato «legitimador» que justifica el dominio de una minoría frente a la mayoría:

La política como tal es la división del *arkhé*. Se sabe que *arkhé*, en los diccionarios griegos tiene dos sentidos: comienzo y mando. Yo me adelanto, por mi parte, a señalar que el *arkhé* como concepto implica la identidad de estos dos sentidos, la identidad del principio del comienzo y del mando. La forma simple, «arcaica» del *arkhé*, es el nacimiento que manda, la naturalidad de la relación entre autoridad y sujeción. Esta definición mínima basta para determinar en qué consiste el nacimiento de la política [...].<sup>197</sup>

La política —en términos rancierianos— implica, por tanto, una ruptura de la lógica del *arkhé*, porque este tipo de lógica de dominación presupone que exista una superioridad predeterminada que se ejerce sobre un gran número de la población considerado como inferior. Y, por el contrario, para que se dé la política en términos democráticos, se requiere una ruptura con este orden que permite la validación «natural» de la dominación:

La política es lo que viene a interrumpir la naturalidad de la dominación al operar una doble separación: separación tanto del nacimiento consigo mismo, como del mandato consigo mismo. Esta doble interrupción se resume en una sola denominación: democracia. Antes de ser

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 31 : «La politique existe lorsque l'ordre naturel de la domination est interrompu par l'institution d'une partie des sans-part. Cette institution est le tout de la politique comme forme spécifique de lien. Elle définit le commun de la communauté politique, c'est-à-dire divisée, fondée sur un tort échappant à l'arithmétique des échanges et des réparations. En dehors de cette institution, il n'y a pas de politique. Il n'y a que l'ordre de la domination ou le désordre de la révolte.».

<sup>197</sup> Rancière, J. ; *Moments politiques*, op. cit., pp. 58-59 : «La politique comme telle est la division de l'*arkhè*. On sait qu'*arkhè*, dans les dictionnaires grecs, a deux sens : commencement et commandement. J'avancerai, pour ma part, que l'*arkhè* comme concept est l'identité de ces deux sens, l'identité de principe du commencement et du commandement. La forma simple, «archaïque» de l'*arkhè*, c'est la naissance qui commande, la naturalité du rapport d'autorité et de sujétion. Cette définition minimale suffit pour déterminer en quoi consiste la naissance de la politique [...].».

un «régimen político», la democracia es el régimen de la política. La demo-cracia es más exactamente la división del nacimiento con respecto a sí-mismo y del mandato consigo mismo. La palabra *demos* significa al mismo tiempo una singularización del lugar de nacimiento y el nombre de un sujeto singular.<sup>198</sup>

Y es que la política es una cierta manera de ocuparse colectivamente de los sujetos, pero no en una perspectiva estatal o en una lógica identitaria, de linaje y/o de filiación. Porque si las problemáticas identitarias en la actualidad están alimentando el resurgimiento de los nacionalismos y de los extremismos a nivel mundial es porque implican —en general— el abandono de la política, tal como la estamos exponiendo, porque la política constituye un modo específico de subjetivación que se separa tanto de la ley de la transmisión de la comunidad como de la ley estatal. Hay política cuando existe una tercera forma de universalización que no es la de los sujetos que se reconocen en una filiación o una identidad racial o cultural, ni como partes del Estado, sino como división del *arkhé*; y eso se da a partir de los disensos y los procesos de subjetivación.<sup>199</sup>

## 2.5. LA POLÍTICA COMO DEMOCRACIA, DISENSO Y SUBJETIVACIÓN

Tal como lo hemos recalcado, para Rancière la política no es el ejercicio del poder. Debe ser definida más bien como una forma de actuar específica llevada a cabo por un sujeto particular (bien sea individual o colectivo), que posee un tipo de racionalidad propio:

La política no es el ejercicio del poder. La política debe ser definida por sí misma como un modo de actuar específico llevado a cabo por un sujeto propio y que evidencia una racionalidad propia. Es la relación política la que permite pensar el sujeto político, y no a la inversa.<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 59 : «La politique est ce que qui vient interrompre la naturalité de la domination en opérant une double séparation : séparation de la naissance avec elle-même et du commandement avec lui-même. Cette double interruption se résume en un seul nom : démocratie. Avant d’être un «régime politique», la démocratie est le régime de la politique. La démo-cratie, c’est très exactement la division de la naissance avec elle-même et du commandement avec lui-même. Le mot même de *dèmos* signifie en même temps une singularisation du lieu natal et le nom d’un sujet singulier.»

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 58. Estas ideas hacen parte de un artículo titulado: “La división de l’*arkhè*”, aparecido en el invierno 1995-1996 en un número titulado «Identidades, preguntas que vienen» de la revista internacional *Transeuropéennes* (n<sup>os</sup> 6-7), Cf. *Ibid.*, pp. 57-65.

<sup>200</sup> Rancière, J. ; *Aux bords du politique*, op. cit., p. 223 : «La politique n’est pas l’exercice du pouvoir. La politique doit être définie par elle-même, comme un mode d’agir spécifique mis en acte par un sujet propre relevant d’une rationalité propre. C’est la relation politique qui permet de penser le sujet politique et non l’inverse.»

Esto lo plantea Rancière en la primera de sus ya citadas “Diez tesis sobre la política”, y lo hace basándose en el libro III de la *Política* de Aristóteles para sustentarlo, dado que allí el estagirita define al ciudadano como aquel que forma parte de aquellos que gobiernan y son gobernados: «El ciudadano sin más por ningún otro rasgo se define mejor que por su participación en la justicia y en el gobierno. [...] Consideramos ciudadanos a los que tienen esta participación».<sup>201</sup> Es en este aspecto en el que Rancière se detiene con bastante énfasis, porque encuentra la especificidad de la política en el hecho de gobernar y ser gobernado, es decir, en un tipo de relación «paradójica» en donde el ser gobernado, el tener-parte [*avoir part*], está vinculado con la posibilidad de gobernar, porque la definición aristotélica de ciudadano implica un tener-parte en un modo de actuar, pero también —y a la vez— de padecer [*pâtir*] las consecuencias que le corresponden a este actuar:

La política no puede definirse por medio de ningún sujeto que le pre-existiría. Es en la forma de su relación como debe buscarse la «diferencia» política que permite pensar su sujeto. Si retomamos la definición aristotélica de ciudadano, hay un nombre de sujeto (*polites*) que se define por un tener-parte (*metexis*) en un modo de actuar (el del *arkhein*) y el padecimiento de las consecuencias que se experimentan a causa de este actuar (*l'arkhestai*).<sup>202</sup>

Esta lectura de Aristóteles es asumida por Leo Strauss y Hanna Arendt de una manera diferente, porque ellos establecen una distinción entre la simple vida en común [*zên*] (la vida social, la vida en comunidad) y la vida en común que está dirigida a un bien [*eu zên*], la cual sería no la simple vida social sino la «política» en propiedad. Con esto, la vida social, la simple vida en comunidad, se contraponen a la organización «política» de la sociedad. De la misma manera, la idea de la ciudad antigua gobernada hacia una idea del bien común es contrastada con la democracia moderna como dominio de las masas y las necesidades de grandes poblaciones que requieren ser dirigidas y gobernadas por oligarquías gubernamentales con su séquito de expertos. El problema es que este pretendido retorno de lo político a su supuesta esencia más pura, a su pretendido sentido más noble, termina siendo

---

<sup>201</sup> Aristóteles ; *Política*, tr. de C. García G. y A. Pérez J.; Madrid, Alianza, 2015, pp. 141-142. (Libro III, 1).

<sup>202</sup> Rancière, J. ; *Aux bords du politique*, op. cit., pp. 225-226 : «La politique ne peut se définir par aucun sujet qui lui pré-existerait. C'est dans la forme de sa relation que doit être cherché la «différence» politique qui permet de penser son sujet. Si l'on reprend la définition aristotélicienne du citoyen, il y a un nom de sujet (*politès*) qui se définit par un avoir-part (*metexis*) à un mode d'agir (celui de *l'arkhein*) et au pâtir qui correspond à cet agir (*l'arkhestai*).»

—en la mayoría de los casos— una simple reducción de lo político a un asunto de manejo burocrático y estatal.

Además, existe un círculo vicioso que se da en la filosofía política entre la relación política, la temática que le es propia, y el sujeto que la lleva a cabo. Se trata de un planteamiento que se basa en colocar como propio de lo político y la política un modo de vida encarnado en un sujeto que tiene el bien (o la universalidad), como elemento específico, opuesto al mundo privado o doméstico de las necesidades e intereses: «Explicamos, en términos breves, la política como la realización de un modo de vida propio a aquellos a los cuales está destinado. Se coloca como fundamento de la política este reparto que es de hecho su objeto.»<sup>203</sup> De esta manera, el fundamento que pretende postular la política en términos tradicionales como algo evidente termina en la determinación de la división entre lo público y lo privado, invirtiendo la relación causa-efecto.

Por el contrario, para Rancière, la política no puede ser definida por medio de un objeto preexistente. Es más bien en la relación en donde se da la «diferencia» política que permite pensar su sujeto y su temática propia. La política se desvanece cuando se deshace el nudo que se da entre en la política entre sujeto y relación (tesis 1). Cuando se plantea la pregunta ¿por qué razón los seres humanos se reúnen en comunidades políticas?, ya se está dando una respuesta sin tener en cuenta el objeto que se pretende explicar o darle fundamento en términos de un *tener-parte* en términos políticos, porque se está dando una serie de razones en términos sociales y no en términos políticos. Y esto puede conducir a darle un carácter natural a esta fundamentación, en apoyarla —incluso— en consideraciones biológicas o antropológicas, dándoles, de esta forma, legitimidad a aquellos que detentan el poder y la dominación, en términos de justificación. Rancière, por ello, considera que lo que debe tratar de dar cuenta la pregunta por la política es por lo que implica el «tener parte», esto implica responder a interrogantes como los siguientes: ¿de qué manera se constituye un sujeto político?, ¿cómo se da la política?, ¿qué relación tiene la política con lo social?, ¿cómo surgen las subjetivaciones políticas?, entre otras preguntas posibles.<sup>204</sup>

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 225 : «On explique, en bref, la politique comme l’accomplissement d’un mode de vie propre à ceux qui lui sont destinés. On pose comme fondement de la politique ce partage qui est en fait son objet.»

<sup>204</sup> Lo interesante a constatar es este tipo de preguntas implica tener en cuenta tanto una «dimensión política» como una «dimensión estética» de lo social en tanto, se propone una reconceptualización de lo político que



Ya lo decíamos en el apartado anterior, la política es la ruptura específica con la lógica del *arkhé* (tesis 3), lo cual no solo implica la ruptura con la estructura y distribución «normal» de las posiciones de entre quienes ejercen el poder y quienes son sometidos a él, entre quienes gobiernan y son gobernados, sino también una ruptura con la idea de las disposiciones que le dan «legitimidad» a estas posiciones. La democracia significa esto, porque lo que la caracteriza (teniendo en cuenta el Libro III de *Las Leyes* de Platón en donde se hace un listado de los títulos para gobernar: la nobleza de nacimiento, la edad, una naturaleza superior, el poder del saber, etcétera) es la elección por sorteo [*tirage au sort*], es decir, la escogencia que se puede hacer entre iguales:

Lo que caracteriza a la democracia es la elección por sorteo, la ausencia de título para gobernar. Es el estado de excepción en el cual no funciona ningún par de opuestos, ningún principio de repartición de roles. [...] La democracia es la situación específica en donde la ausencia de título para gobernar es el que da derecho al ejercicio del *arkhé*. Ella es el comienzo sin inicio, el mandato sin mando.<sup>205</sup>

Asumida de esta manera, la democracia, más que un régimen político entre los demás, es el régimen mismo de la política en la medida en que es la forma de relación que define la política (Tesis 4): «La democracia es la institución de la política, la institución de su sujeto y de su forma de relación.»<sup>206</sup> La democracia es la política misma como el poder del *demos*, pero no entendida como la categoría de los desfavorecidos de la sociedad, sino como la de aquellos que no son tenidos en cuenta porque no poseen títulos para gobernar (no poseen riqueza, antigüedad, origen noble, virtud o sabiduría). El *demos* son aquello que están por fuera del recuento de las partes y no poseen una palabra que cuente, pero que, sin embargo,

---

plantea la contingencia de lo social (e incluso de lo que consideramos como «real»), porque lo asume como una construcción histórica, como un entramado de relaciones, fuerzas, afectos prácticas discursivas y no discursivas que permiten a su vez el desplazamiento, la modificación y/o la alteración de las identidades asumidas. Cf. Manrique, C. A. y Quintana, L. (Comps.) (2016), *¿Cómo se forma un sujeto político? Prácticas estéticas y acciones colectivas*. Bogotá: Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Filosofía, Ediciones Uniandes. (Introducción: “Repensar el sujeto político desde la contingencia de lo social”, pp. IX-XXV).

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 231 : «Ce qui caractérise la démocratie, c’est le tirage au sort, l’absence de titre à gouverner. C’est l’état d’exception dans lequel ne fonctionne aucun couple d’opposés, aucun principe de répartition des rôles. [...] La démocratie est la situation spécifique où c’est l’absence de titre qui donne titre à l’exercice de l’*arkhé*. Elle est le commencement sans commencement, le commandement de ce qui ne commande pas.»

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 232 : «La démocratie est l’institution même de la politique, l’institution de son sujet et de sa forme de relation.»

la hacen valer, porque adquieren en determinado momento visibilidad, y se hacen sentir y contar como seres parlantes.

Entonces, la política no es una realidad que se deduce de las necesidades del ser humano de vivir en comunidad, es más bien una excepción. Lo normal es que las comunidades se agrupen en torno a aquellos que tienen los títulos para gobernar, así sea por el simple hecho de que son los que están en este momento gobernando, o porque lo han hecho en el pasado apelando al nacimiento, la «nobleza», una pretendida «filiación divina» o el poder que da la riqueza. Es más, la evolución «normal» de las sociedades ha implicado generalmente el paso del gobierno por linaje al gobierno de la riqueza (tesis 6). Pero la política surge como desviación de este desarrollo normal de las cosas: «Es esta anomalía que se expresa en la naturaleza de los sujetos políticos que no son grupos sociales sino formas de inscripción de la cuenta de los que no son tenidos en cuenta.»<sup>207</sup>

Por consiguiente, hay política cuando el pueblo no es simplemente la raza o la población en general, los pobres como la parte desfavorecida de la sociedad, los proletarios solo como el grupo de trabajadores de la industria, etcétera, sino que el pueblo existe como un excedente, una parte suplementaria de la cuenta de las partes de la sociedad. Porque el *demos* es una figura específica de la cuenta de los que no son contados o de la parte de los que no hacen parte: «Que esta parte exista, es la cuestión misma de la política. Y es el objeto del litigio político. El conflicto no opone grupos con intereses diferentes. Opone dos lógicas que cuentan de manera diferentes las partes y las cuotas de la comunidad.»<sup>208</sup> Y estas dos lógicas (tesis 6), estas dos formas de establecer un conteo de las partes de una comunidad —ya lo abordamos anteriormente— son; por un lado, la *lógica policial*, la que cuenta las partes «reales», los grupos efectivos definidos por la diferencia en el nacimiento, las funciones que desempeñan, los lugares que ocupan y los intereses que poseen quienes conforman el cuerpo social, excluyendo de este conteo todo excedente, todo suplemento; y la segunda lógica, es la *política*, la que incorpora «de más» una parte de los que no son tenidos en cuenta, una parte

---

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 238 : «C'est cette anomalie qui s'exprime dans la nature des sujets qui ne sont pas des groupes sociaux mais des formes d'inscription du compte des in comptés.»

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 239 : «Que cette part existe, c'est l'enjeu même de la politique. Le conflit politique n'oppose pas des groupes ayant des intérêts différents. Il oppose des logiques qui comptent différemment les parties et les parts de la communauté.»

de los que no-hacen-parte. Con esto, lo que hace la política es perturbar el orden policial que no tolera el vacío, ni ningún tipo de «suplementariedad», porque todo está supeditado a un control que le asigna a cada quien una función y un lugar establecido de antemano. Esta perturbación se hace por medio de un «litigio» que le da existencia a la política al diferenciarla de la policía que pretende siempre mantenerla en la sombra (tesis 7): «El litigio político es aquel que hace existir la política separándola de la policía que constantemente la hace desaparecer, bien sea negándola pura y simplemente, o igualando su lógica con la suya propia. La política es ante todo una intervención sobre lo visible y lo enunciable.»<sup>209</sup>

Recordemos al respecto que la policía para Rancière no actúa por represión ni tampoco es una función social, sino que más bien es una *condición simbólica de lo social*. Su esencia es un determinado «reparto de lo sensible», es decir, una especie de «orden social», una ley implícita que define las formas del hacer-parte al definir de antemano (*a priori*, si se quiere), los modos perceptivos en los cuales están inscritos los que hacen parte y los que no.<sup>210</sup>

Un reparto de lo sensible es la manera como se determina en lo sensible una relación entre un común compartido y la repartición de las diferentes partes exclusivas. Este reparto que anticipa, por medio de su evidencia sensible, la asignación de las partes y las cuotas que le corresponde a cada una de ellas, presupone ella misma una división entre lo que es visible y lo que no lo es, entre lo que se escucha y lo que no es escuchado.<sup>211</sup>

Por consiguiente, política y policía son dos formas de «reparto de lo sensible», dos maneras de recortar un espacio, de ver o no ver objetos comunes, de escuchar o no a seres parlantes. La policía, por su lado, es un reparto de lo sensible que identifica lo que puede llegar a ser considerado como común de una comunidad con base en las propiedades (semejanzas y diferencias) que permiten caracterizar los cuerpos y sus formas de agregación en el conjunto social en términos de funciones, lugares, aptitudes, acciones, a partir de una

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 241 : «Le litige politique est celui qui fait exister la politique en la séparant de la police qui constamment la fait disparaître, soit en la niant purement et simplement, soit en identifiant sa logique à la sienne propre. La politique est d’abord une intervention sur le visible et l’énonçable.»

<sup>210</sup> *Cf. Ibid.*, p. 240: Este «reparto de lo sensible» (tal como lo abordaremos con más detalle en el siguiente capítulo) puede entenderse de dos maneras: como algo que separa y excluye, pero también como algo que hace participar, que incluye.

<sup>211</sup> *Idem.* : «Un partage du sensible, c’est la manière dont se détermine dans le sensible le rapport entre un commun partagé et la répartition des parts exclusives. Cette répartition qui anticipe, de son évidence sensible, la répartition des parts et des parties présuppose elle-même un partage de ce qui est visible et de ce qui ne l’est pas, de ce qui s’entend et de ce qui ne s’entend pas.»

estructuración del «espacio perceptivo» que no da cabida a ningún vacío o suplemento. Mientras que la política es el conjunto de actos que introduce una «propiedad» suplementaria, una propiedad que no puede ser encontrada en ningún sustrato biológico o antropológico, y que es la igualdad de los seres que hablan.

En este sentido, el trabajo más importante de la política es la configuración de su propio espacio en el que pueda hacer evidente, visible y comprensible el mundo de sus sujetos y de sus operaciones (tesis 8): «La esencia de la política es la manifestación del disenso [*dissensus*], como presencia de dos mundos en uno solo.»<sup>212</sup> El disenso, no es la confrontación de los intereses o de las opiniones, es la manifestación de una distancia [*écart*] de lo sensible con respecto a sí mismo. El *dissenso* tampoco es la disputa, la querrela sobre algo, es más bien la distancia que se puede dar entre los datos sensibles, la disociación que se puede establecer en la correspondencia entre las maneras de ser y las maneras de hacer, de ver y de decir, que de caracterizan de manera usual, «normal», un conjunto social.

Lo que caracteriza a la manifestación política es que hace ver de otra manera; hace visible aquello que no era considerado como tal. Por ejemplo, hace público lo que era considerado solo como del ámbito privado. De esta manera, algo que era considerado como exclusivo del ámbito laboral privado o doméstico puede llegar salir a la «luz pública», evidenciarse de tal forma que adquiere visibilidad y puede llegar a ser asumido como un discurso con sentido. Y es que cuando no se le quiere reconocer a otros sus derechos políticos no se les oye ni se les ve, no se les considera como «seres políticos», no se considera que integren algún «campo de audiovisión» (de lo visible y lo audible) que le permita dar cuenta de su «existencia» como «sujetos políticos». Esto puede ser apoyado, por ejemplo, por una distinción como la que se establece entre lo público y lo privado, la cual relega al ámbito de lo «doméstico», de la «oscuridad», cualquier expresión que no se ajuste el orden establecido al contrastarla con la «luminosidad» de la vida pública de los «iguales».

Puede tratarse, por ejemplo, de relegar distintas problemáticas y reivindicaciones de las mujeres, los trabajadores y/o los inmigrantes a un espacio «doméstico», a un lugar separado

---

<sup>212</sup> Cf. Rancière, J. ; *Aux bords du politique*, op. cit., p. 241 : «L'essence de la politique est la manifestation du dissensus, comme présence de deux mondes en un seul.»

de la vida pública, con el fin de no verlos, de no escucharlos, de no darles existencia en el espacio público.

Y es que una manifestación es política, para Rancière, no porque ocurra en determinado lugar y tenga que ver con un determinado objeto en particular que le sería propio por su «politicidad», sino más bien porque su forma de aparición es la de un enfrentamiento entre dos repartos de lo sensible, una forma de interrupción del orden normal de los asuntos considerados como comunes, para proponer otro espacio y otro tipo de sujetos que antes no existían como tales. Una manifestación es política porque crea nuevos dispositivos de *subjetivación*: «Un sujeto político no es un grupo de interés o de ideas. Es el operador de un dispositivo particular de subjetivación del litigio por el cual hay política. La manifestación política es de esta manera siempre puntual y sus sujetos son siempre precarios.»<sup>213</sup>

Para Rancière, por consiguiente, la política es un asunto de *modos de subjetivación*, entendiendo por *subjetivación* la producción, por medio de una serie de actos, de una instancia y una capacidad de enunciación que no se encontraban previamente identificados en un campo de experiencia dado, lo cual quiere decir que la identificación va a la par de la reconfiguración del campo de experiencia. El *pienso, luego existo* cartesiano, es para Rancière, un ejemplo paradigmático de un acto de subjetivación: «Formalmente el *ego sum, ego existo* cartesiano es el prototipo de estos sujetos indisolubles de una serie de operaciones que implican la producción de un nuevo campo de experiencia. Toda subjetivación política se basa en esta fórmula. Es un *nos sumus, nos existimus*.»<sup>214</sup> Porque, aunque parezca solo un acto cognitivo, el *cogito* cartesiano crea un acto de subjetivación en la medida que transforma las identidades previamente establecidas y propone una nueva forma de identificación que también es, a la vez, una forma de desidentificación. Porque la «subjetivación política» en Rancière se refiere a la manera como emerge un sujeto político en términos de ensamblaje o

---

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 247: «Un sujet politique n'est pas un groupe d'intérêts ou d'idées. C'est l'opérateur d'un dispositif particulier de subjectivation du litige par lequel il y a de la politique. La manifestation politique est ainsi toujours ponctuelle et ses sujets toujours précaires.»

<sup>214</sup> Rancière, J.; *La Méésentente*, *op. cit.*, p. 59: «Formellement l'*ego sum, ego existo* cartésien est le prototype de ces sujets indissociables d'une série d'opérations impliquant la production d'un nouveau champ de l'expérience. Toute subjectivation politique tient de cette formule. Elle un *nos sumus, nos existimus*.»

«agenciamiento»<sup>215</sup> social que no le es preexistente y que surge —a la vez— como una forma de «desidentificación»:

Toda subjetivación es una desidentificación, un distanciamiento de la naturalidad de un lugar, la apertura de un espacio del sujeto en donde cualquiera puede entrar porque se crea un espacio en donde cuentan aquellos que no han sido tenidos en cuenta, donde se da una interrelación entre un hacer-parte y una ausencia de parte.<sup>216</sup>

Por ejemplo, cuando por medio de una subjetivación política se «toma de la palabra» no es para reivindicar una identidad, un sí mismo, un *ethos* colectivo. Más bien lo que sucede es que se expresa una multiplicidad de fracturas que separan los cuerpos de esos sujetos de su *ethos* en relación con la voz que se supone expresa su alma. Surge una multiplicidad de acontecimientos de la palabra, unas experiencias específicas de litigio sobre la palabra y la voz, y sobre el reparto de lo sensible: «La “toma de la palabra” no es conciencia y expresión de un sí-mismo afirmándose. Es la ocupación del lugar en donde el *logos* define otra

---

<sup>215</sup> Es un concepto creado por G. Deleuze y F. Guattari a partir de una palabra que posee un mayor significado en el idioma francés [*agencement*], y no en su traducción literal al español. Proviene del verbo latino *ago, agis, agere*, que significa hacer, por tanto, está ligado a una pragmática. De hecho, más que de entes en un «agenciamiento», Deleuze hablará de «agentes». El «agenciamiento» puede definirse como la relación de funcionamiento que puede darse entre elementos heterogéneos que comparten un territorio («todo agenciamiento es, en primer lugar, territorial») y tienen un *devenir*. El «devenir» no es paralelo o externo al agenciamiento, ni es determinado por la identificación. Estos elementos que comparten una territorialidad inicial, al ser afectados por la incidencia del devenir, procederán, luego, por medio de procesos de *desterritorialización* hacia otros agenciamientos o estratos a partir de las relaciones que tienen los elementos entre sí, según líneas de encuentro de cada ente con los demás. Estas «líneas de encuentro», pueden verse como relaciones sociales. Es decir, un modo de pensar el agenciamiento es desde las relaciones sociales de los elementos (por ejemplo, personas en un grupo o una pareja) que se encuentran. En algún sentido, se conecta este concepto con el de «vínculo». Pero es necesario aclarar que el agenciamiento es como el lado opuesto del concepto de estructura en psicoanálisis, en antropología o en lingüística estructural, dado que la «estructura» relaciona elementos homogéneos solidarios entre sí, mientras que el agenciamiento lo hace por medio de elementos heterogéneos. También el agenciamiento funciona de manera diferente al concepto de «identidad», porque pensar las relaciones sociales como *agenciamientos*, es pensar el *devenir* y no la «identidad». («No somos seres, sino modos de ser» en la lectura deleuziana de Spinoza). Deleuze describe dos vertientes del agenciamiento: la *colectiva de enunciación* (producción de enunciados) y la *maquínica de deseo* (producción de deseo). Cada ente del agenciamiento, digamos, una persona, es un agente de enunciación de lo colectivo, porque cada agente es «atravesado», permeado, por lo colectivo. De allí que cuando se estudia un grupo, un colectivo o una «configuración vincular», desde el concepto de agenciamiento, no importa quién habla en tanto sujeto de la conciencia (ni tampoco del inconsciente), porque, en últimas, el sujeto de enunciación no existe como tal, sino que siempre funciona a partir de las relaciones que se dan en el *devenir* social o colectivo. (Cf. <http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2009/01/agenciamiento-y-clnica.html>)

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 60 : «Toute subjectivation est une désidentification, l'arrachement à la naturalité d'une place, l'ouverture d'un espace de sujet où n'importe qui peut se compter parce qu'il est l'espace d'un compte des incomptés, d'une mise en rapport d'une part et d'une absence de part.»

naturaleza que la de la *phoné*.»<sup>217</sup> Por este motivo, Rancière dice que el animal político moderno es un animal literario atrapado en palabras que lo determinan: «El animal político moderno es ante todo un animal literario, inserto en el circuito de una literalidad que deshace las relaciones entre el orden de las palabras y el orden de los cuerpos que determinan el lugar de cada cual.»<sup>218</sup> Y es a través de un acto de subjetivación como el «animal literario», que somos, logra esta capacidad de palabra que le permite liberarse para establecer múltiples líneas de fractura, que le permiten, le posibilitan crear una distancia, una brecha, entre su condición de animal dotado de *phoné* y su encuentro con la igualdad que establece el *logos*. Esto lo vimos en el caso de Auguste Blanqui que citamos anteriormente, en el momento que el revolucionario Blanqui, al ser llevado ante el presidente del tribunal, responde que su profesión es ser «proletario», pero no lo dice en términos de tener un oficio reconocido y establecido, sino en el sentido de que la «profesión» de proletario significa —en este caso— un acto de enunciación y una forma de subjetivación de pertenencia a un colectivo: «Son la clase de los que no son tenidos en cuenta y que adquieren existencia en la declaración misma por la cual se hacen contar como aquellos que no son tenidos en cuenta.»<sup>219</sup>

Entonces, hay una estrecha relación entre la política, la democracia y los actos de subjetivación política en términos de toma de la palabra, de actos de subjetivación como creación de nuevas relaciones entre los sujetos y el orden establecido, entre las palabras y las cosas, tal como lo especifica Rancière en una entrevista:

Yo no pienso la democracia como un estado social. Intento pensarla como una forma de subjetivación política, teniendo en cuenta los recortes, las disyunciones hechas por ciertas palabras en relación con el orden natural de dominación. Para mí, la democracia está vinculada al estatus del lenguaje como una palabra no legítima, como una palabra deslegitimante. Lo que quiero es romper la oposición entre utopía y realidad, o entre las palabras y las cosas. Y hacer

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 61 : «La “prise de parole” n’est pas conscience et expression d’un soi affirmant son propre. Elle est occupation de lieu où le *logos* définit une autre nature que la *phônè*.»

<sup>218</sup> *Idem.* : «L’animal politique moderne est d’abord un animal littéraire, pris dans le circuit d’une littérarité qui défait les rapports entre l’ordre des mots et l’ordre des corps qui déterminaient la place de chacun. Une subjectivation politique est le produit de ces lignes de fracture multiples par lesquelles les individus et des réseaux d’individus subjectivent l’écart entre leur condition d’animaux doués de voix et la rencontre violente de l’égalité de *logos*.»

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 62 : «Ils sont la classe des incomptés qui n’existe que dans la déclaration même par laquelle ils se comptent comme ceux qui ne sont pas comptés.»

comprender, si uno vive de palabras, si vive de promesas, uno vive también, afortunadamente, de su decepción.<sup>220</sup>

Por otra parte, Rancière considera que la dificultad que hay en la actualidad en relación con la acción y la reflexión acerca de la política radica en su excesiva identificación con lo que es considerado como lo «propio» de una comunidad, no importa que esta identificación se realice respecto a una comunidad restringida, limitada o a una mucho más amplia, porque en ambos casos esto implica una identificación de la política con el principio del gobierno o con lo propio de una comunidad a título de lo universal, de la ley o del Estado de derecho. Incluso, lo mismo sucede cuando se trata de reivindicar lo propio de las «minorías» en su rebelión contra la hegemonía de la cultura y de la identidad dominantes. Lo que Rancière objeta al respecto es que no se trata de manifestaciones políticas en sí mismas (es decir, expresiones emancipadoras) sino que son manifestaciones que se pueden enmarcar más bien en el ámbito de lo policial (es decir, de sometimiento al orden establecido, de obediencia al orden en términos de «consenso»), porque es característico de la policía querer mostrarse como la actualización de «lo propio» de una comunidad, querer transformar las reglas del gobierno en leyes naturales de la sociedad. La política se diferencia de la policía, no por los procesos de reivindicación identitaria, sino más bien por una política de emancipación que obra de manera *heterológica*, es decir, no consensual, ni ligada a este tipo reivindicaciones: «[...] la política de la emancipación es la política de un propio impropio. La lógica de la emancipación es una *heterología*.».<sup>221</sup>

De este planteamiento pueden surgir varias preguntas: ¿qué significa el hecho de que la política para Rancière se manifieste de manera «heterológica»? ¿Cómo puede la política tomar distancia respecto a las reivindicaciones identitarias que pueden surgir en determinado momento en una sociedad? ¿Qué tiene que ver con la reivindicación de la igualdad y la

---

<sup>220</sup> Rancière, J. ; "Casser l'opposition des mots et des choses" (entrevista con Robert Maggiori), *Libération*, n° 5233, marzo 5 de 1998, p. 3 : «Je ne pense pas la démocratie comme un état social. J'essaye de la penser comme une forme de subjectivation politique, tenant aux coupures, aux disjonctions qu'effectuent certaines paroles par rapport à l'ordre naturel de la domination. Pour moi, la démocratie est liée au statut de la lettre comme parole non légitime, comme parole délégitimante. Ce que je voudrais, c'est casser l'opposition entre utopie et réalité, ou bien entre les mots et les choses. Et faire comprendre que, si l'on vit des mots, si l'on vit de promesses, on vit aussi, heureusement, de leur déception.»

<sup>221</sup> Rancière, J. ; *Aux bords du politique*, op. cit., p. 115 : «[...] la politique de l'émancipation est la politique d'un propre improprie. La politique de l'émancipation est une *hétérologie*.»



libertad? ¿Cómo se puede evidenciar en términos de reivindicaciones sociales? Lo cual nos remite a la manera rancieriana de concebir la política como «disenso», es decir, de una manera totalmente diferente a como lo concibe la lógica consensual, y a repensar la democracia y el reparto de lo sensible que ello implica considerando al *demos* como opuesto al *ethos*. Porque el pueblo y el «poder del demos» no tienen que ver con las reivindicaciones identitarias de raza o de color de piel, ni con algún tipo de identificación con la simple positividad de una población, sino que implica cierto grado de ficción sin que esto signifique que se requiera necesariamente fundamentar el pueblo en la ficción jurídica de las constituciones políticas, que remiten casi exclusivamente el poder del pueblo a los procedimientos electorales, sino que se trata de un pueblo político, en términos de una comunidad que no se remite a la cuenta de ninguna población «real»:

La política plantea, por otra parte, que los datos en sí mismos son litigiosos, que la comunidad siempre está en exceso respecto a toda sumatoria de grupos e intereses sociales, y que ningún grupo posee la cualificación exclusiva para gobernar. Se identifica con la parte de los que no-hacen-parte, lo que no quiere decir la parte de los excluidos, sino la igual capacidad que cualquiera posee.<sup>222</sup>

Por esta razón la política en general está hecha de estos errores de cálculo [*mécomptes*], ya que es llevada a cabo por clases sociales que no pueden ser contadas como clases sociales propiamente dichas, sino como partes de la sociedad o individuos que instauran un litigio bajo el nombre particular de una parte específica o del todo de la comunidad (en el caso del *demos*, o del proletariado o de los pobres), que pone en evidencia la separación entre dos lógicas heterogéneas de la comunidad (la de la policía y la de política propiamente dicha) a partir de la denuncia de un agravio [*tort*] que instaura un universal singular, un universal polémico, que vincula la presentación de la igualdad como propiedad de aquellos que no son tenidos en cuenta por la comunidad, con el conflicto existente entre las partes de la sociedad. Es importante aclarar aquí que un litigio instaurador de la política no es propiamente un litigio que sea semejante al jurídico, porque no se da entre partes previamente constituidas que se enfrentan entre sí por medio de reglas y procedimientos jurídicos apropiados. En el litigio

---

<sup>222</sup> Rancière, J. ; "Pourquoi ce voyage au bout de la nuit ?", *op. cit.* : «La politique pose, à l'inverse, que les données elles-mêmes sont litigieuses, que la communauté est toujours en excès sur toute collection de groupes et d'intérêts sociaux, et qu'aucun groupe ne détient la qualification pour gouverner. Elle s'identifie à la part des sans-parts, ce qui ne veut pas dire la part des exclus, mais l'égalité de capacité de n'importe qui.»

político, las partes no existen antes de la declaración del agravio [*tort*]. Por ejemplo, el proletariado, no existe como parte real de la sociedad antes de que el agravio lo anuncie, lo nombre, tal como lo hace Blanqui ante el tribunal. De la misma forma, no se trata de que, en el litigio iniciador de la política, se busque un acuerdo o un arreglo entre las partes. Este no es su propósito, porque el agravio político no se soluciona porque se pueda llegar a un arreglo entre las partes, dado que los sujetos que hacen parte de él no son entidades a las cuales, por alguna razón, les alcanzara algún daño o perjuicio [*tort*], sino sujetos a los cuales su misma existencia les supone el modo de manifestación de este agravio [*tort*]. Además, la existencia de este agravio es infinita, porque la verificación de la igualdad no tiene fin y la resistencia de todo orden policial a esta verificación es permanente, porque hace parte de su lógica intrínseca y de sus principios: «La verificación de la igualdad es infinita y la resistencia de todo orden policial a esta verificación hace parte de sus principios.»<sup>223</sup>

Sin embargo, a pesar de que el agravio político no pueda ser solucionado, esto no significa que no pueda ser abordado o manejado con resultados que pueden llegar a ser favorables. Es decir, el agravio político no es ni un conflicto insuperable o una deuda infinita. Más bien puede ser asumido por medio de dispositivos de subjetivación que lo tratan como una relación modificable entre las partes, como modificación misma del terreno sobre el cual se entabla la lucha: «Entre el acuerdo legal y la deuda impagable, el litigio político pone en evidencia un irreconciliable que es sin embargo tratable.»<sup>224</sup> En este sentido, cabe la pregunta: ¿qué tipo de *agenciamiento* permite solucionar un agravio político si no se puede dar un arreglo entre unas partes establecidas? Rancière considera que esto puede suceder en la medida en que se pueden llegar a constituir unos sujetos específicos que se hacen cargo del agravio político, le dan una determinada configuración e inventan nuevas formas de enunciación con sus respectivos nombres para tratarlo de acuerdo con un montaje específico de «demostraciones» que incluye argumentos «lógicos», se posibilitan unos *re-agenciamientos* de la relaciones entre la palabra y el *hacer-parte* o no de la comunidad, además de una reconfiguración sensible que recorta los dominios del *logos* y de la *phoné*, los

---

<sup>223</sup> Rancière, J. ; *La Mésestante*, *op. cit.*, p. 64 : «La persistance de ce tort est infinie parce que la vérification de l'égalité est infinie et que la résistance de tout ordre policier à cette vérification est principielle.»

<sup>224</sup> *Idem.* : «Entre le règlement juridique et la dette inexpiable, le litige politique révèle un inconciliable qui est pourtant traitable.»

lugares de lo visible y de lo invisible articulados con la repartición de las partes y las divisiones de la comunidad. De esta manera, una *subjetivación política*, establece unos nuevos recortes en el campo experiencial del sujeto, reconfigura su identidad y su hacer-parte correspondiente. Deshace y recompone las relaciones entre los modos del *hacer*, los modos del *ser* y los modos del *decir* que definen la organización sensible de la comunidad. Reconfigura las relaciones entre los espacios en donde se hacen determinadas cosas y otros en donde se hacen otras, las capacidades ligadas a ese *hacer* y aquellas que son requeridas por otro hacer diferente.<sup>225</sup> Se trata, por consiguiente, de toda una serie de operaciones que tienen que ver con lo sensible y la estética en su sentido más amplio. Por ejemplo, una «subjetivación política» se plantea si el trabajo o la maternidad son un asunto privado o un asunto de la esfera pública, si poseen una función social que puede convertirse en un asunto público que pueda implicar una capacidad política.

Por lo anterior, puede afirmarse que un *sujeto político* surge no por tomar conciencia sobre sí mismo, bien sea a nivel individual o colectivo, sino más bien en el momento en que se convierte en un operador que modifica las relaciones preestablecidas en una sociedad:

Un sujeto político no es un grupo que «toma conciencia» de sí mismo, se apropia de la palabra e impone su peso en la sociedad. Es un operador que une y separa regiones, identidades, funciones y las capacidades existentes en la configuración de la experiencia dada, es decir, que se encuentra en el nudo de los repartos entre el orden policial y lo que ya puede estar inscrito en términos de igualdad, así sean estas inscripciones frágiles y fugaces.

En el caso de una huelga, por ejemplo, ésta puede adquirir un carácter «político» en la medida en que sea capaz de vincular cosas que aparentemente no tienen que ver entre sí. Podría referirse, por ejemplo, a la igualdad proclamada en la Declaración Universal de los Derechos Humanos en relación con una problemática laboral de horas de trabajo y/o condiciones laborales. Eso podría hacer que el lugar privado del trabajo de la empresa adquiriera otro tipo de visibilidad, porque podría convertirse en un asunto de dominio público al sacarlo de la rutina y la dinámica meramente productiva local para vincularlo con una problemática universal. Y es que, de manera usual, las protestas sociales buscan que les sean aceptadas unas reivindicaciones que pretenden lograr un cierto tipo de identificación a la

---

<sup>225</sup> Cf. *Ibid.*, p. 65.

manera de una universalidad paradójica en la medida que sus sujetos quieren ser reconocidos por no sentir que forman parte plenamente de la comunidad.

Un ejemplo actual es lo que está sucediendo con el movimiento social francés de los *Chalecos amarillos* [*Gilets jaunes*], quienes no han sido identificados como un movimiento que surja de una parte determinada de la sociedad, sino como un movimiento de protesta que proviene de diferentes lugares, de diferentes sectores de la sociedad, que se expresa como un descontento de la población en general, causado —inicialmente— por un incidente insignificante (el incremento de la gasolina por el pago de un impuesto ecológico adicional), pero que se evidencia como un síntoma más general de malestar frente a la globalización y las políticas tecnocráticas y neoliberales que se adoptan en detrimento de la población en general y, en especial, de las clases medias que no alcanzan a llegar a fin de mes. Lo interesante es que —de acuerdo con lo que hemos ido abordado— ellos pueden representar tanto un movimiento social como un acto político de «interrupción», en el sentido que son la parte de aquellos que «no-hacen-parte». Esto no significa que sean los más desfavorecidos, sino que más bien representan a aquellos que sienten que no son escuchados, que no son tenidos en cuenta, pero que toman la palabra, crean un acto de subjetivación que manifiesta y expresa un descontento generalizado, crean escenas de disenso que ponen en entredicho la lógica policial imperante, que responde de manera represiva o buscando generar un nuevo consenso a como dé lugar. Esto lo señala Rancière al respecto en una entrevista realizada en diciembre de 2018:

Es posible decir que los «Chalecos amarillos» son los que «no-hacen-parte», pero no en el sentido de los condenados de la tierra, que, de repente, porque no pueden soportar su condición, se ponen a hablar, no es eso. De una cierta forma crean un acto de subjetivación, de encarnación de aquellos que no son tenidos en cuenta, de aquellos que no tienen derecho a la palabra. Pero una vez más, no hay que pensar como si hubiese allí la masa de los que «no-hacen-parte», y que de repente hay un grito que irrumpe. Es necesario que haya gente que se pueda organizar de cierta manera, incluso, si no es a la manera tradicional de las organizaciones políticas, sindicales, para justamente crear una escena de toma de la palabra. Por lo tanto, los que «no-hacen-parte» son ante todo sujetos políticos y no pobres desafortunados.<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> Rancière, J. ; "Jacques Rancière sur les Gilets Jaunes" (Transcripción de la emisión radial : *La Grande Table d'Olivia Gesbert* del 12 de diciembre de 2018 en France Culture), *Le blog de Guillemain Rodary*, enero 21 de 2019 [en línea] <<https://blogs.mediapart.fr/guillemain-rodary/blog/200119/jacques-ranciere-sur-les-gilets-jaunes>> [Fecha de consulta : febrero 14 de 2019] : «On peut dire que les gilets jaunes, ce sont les "sans part", mais pas au sens des damnés de la Terre, qui tout d'un coup, parce qu'ils ne peuvent plus supporter leur condition, se mettent à parler, non. D'une certaine façon ils créent une certaine forme de subjectivation, d'incarnation de ceux qui ne sont pas comptés, ceux qui n'ont pas le droit à la parole. Mais encore une fois, il

En el disenso político los interlocutores no han sido constituidos de antemano, al igual que el objeto o la escena de la discusión, porque quien hace ver su pertenencia a un mundo común que el otro no ve, no puede hacer uso de la lógica implícita de ninguna pragmática de la comunicación. De hecho, esta es la razón por la cual la postura de Rancière se distancia de los planteamientos de la acción comunicativa de Habermas, dado que este enfoque busca un acuerdo entre interlocutores previamente constituidos, mientras que en el disenso las partes no preexisten al conflicto que entablan. Sin embargo, un modo de subjetivación política no se crea de la nada, sino que se construye transformando identidades previamente establecidas en términos de funciones y lugares dentro de lo social:

Un modo de subjetivación no crea sujetos *ex nihilo*. Los crea transformando las identidades definidas en el orden natural de la repartición de las funciones y los lugares en instancia de experiencia de un litigio. «Obreros» o «mujeres» son identidades aparentemente sin misterio. Todo el mundo ve de que se trata. Pero la subjetivación política las arranca de esta evidencia al plantear la cuestión de la relación entre un *quién* y un *qué* en la aparente redundancia de una proposición de existencia.<sup>227</sup>

Esto lo podemos evidenciar en el caso de Jeanne Deroin, quien en 1849 se presentó a una elección legislativa a la cual ella no podía presentarse. Con esta acción puso en evidencia la contradicción que planteaba un sufragio «universal» que excluía a las mujeres por su pertenencia al género femenino. Ella se presentó como mujer y mostró al sujeto «las mujeres» como necesariamente incluidas en el pueblo francés soberano que gozaba del sufragio universal y de la igualdad de todos delante de la ley, pero al mismo tiempo como un sujeto radicalmente excluido. Lo interesante es que no se trató del develamiento de una mentira o un engaño respecto a lo que es la pretendida «universalidad» política, sino que más bien logró construir una escena polémica, una escena paradójica que evidenció la contradicción entre dos tipos de lógica. Llevó a cabo una puesta en escena de la contradicción que está en el

---

ne faut pas le penser comme s'il y avait là la masse des "sans part", et puis tout un coup il y a leur cri qui explose. Il faut qu'il y ait des gens qui s'organisent, d'une certaine manière, même si ce n'est plus la manière des organisations politiques, syndicales à l'ancienne, pour justement créer une scène de parole. Donc les "sans part" c'est d'abord des sujets politiques et pas des pauvres malheureux.»

<sup>227</sup> Rancière, J. ; *La Méésentente*, *op. cit.*, p. 60 : «Un mode de subjectivation ne crée pas des sujets *ex nihilo*. Il les crée en transformant des identités définies dans l'ordre naturel de la répartition des fonctions et des places en instance d'expérience d'un litige. «Ouvriers» ou «femmes» sont des identités apparemment sans mystère. Tout le monde voit de *qui* il s'agit. Or la subjectivation politique les arrache à cette évidence, en posant la question du rapport entre un *qui* et un *quel* dans l'apparente redondance d'une proposition d'existence.»

núcleo de la definición republicana de la comunidad entre la lógica policial y la lógica política. Se trató de un gesto «político» en la medida en que puso en evidencia las dificultades que implicaba conciliar, en la misma concepción republicana, lo que se establecía como la parte correspondiente asignada a las mujeres y la definición misma de lo común de la comunidad. Porque la República francesa se pretendía erigir como el régimen político fundado en una declaración de igualdad para todos los ciudadanos, pero lo que hacía de hecho era establecer una diferencia entre los sexos y la idea de una complementariedad de las leyes y las costumbres que reducían el rol protagónico de la mujer al ámbito privado del hogar y la familia, pero no de los asuntos públicos. Así es como la equiparación de dos cosas sin relación aparente se convierte en la medida de lo inconmensurable entre dos órdenes: el de la distribución inequitativa de los cuerpos sociales como resultado de un cierto reparto de lo sensible y el de la igual capacidad de los seres que hablan. Y esto es lo que hace que la política sea más un asunto de relación entre dos mundos que se confrontan, que un mero asunto de relaciones de poder.<sup>228</sup>

## 2.6. ARCHIPOLÍTICA, PARAPOLÍTICA Y METAPOLÍTICA

Rancière introduce tres neologismos en el capítulo titulado: “De la archipolítica a la metapolítica” de su libro *La Méésentente*; se trata de tres conceptos que resultan fundamentales para la indagación que se propone realizar en este libro, porque justamente se relaciona con la temática que le da el subtítulo al libro, es decir: la relación entre filosofía y política. Aunque cabe aclarar que lo que él aborda en este capítulo es más bien lo que denomina como la «política de los filósofos», porque es así como concibe la *filosofía política* a través de sus diferentes representantes (Platón, Aristóteles, Hobbes, Marx, entre otros).

Estos tres neologismos políticos que introduce Rancière van de la mano con el respectivo filósofo que representa cada uno de ellos: la *archipolítica* (Platón), la *parapolítica* (Aristóteles) y la *metapolítica* (Marx). Pero, antes de pasar a especificar las características de cada uno de estos neologismos, es necesario tener en cuenta que Rancière considera que la relación entre filosofía y política pone en evidencia un «escándalo» o paradoja de la política,

---

<sup>228</sup> Cf. *Ibid.*, p. 66.

que ya abordamos en el sentido de que la política no tiene un fundamento propio, porque no existe un principio último que la sustente (bien sea natural o abstracto). Esto es así porque la igualdad como fundamento de la política último para Rancière no se da en términos abstractos, sino que más bien se da cuando una parte de los que no tienen parte; reivindica sus derechos en forma de un daño, agravio o perjuicio [*tort*] y en forma específica, es decir, que en cada momento debe ponerse a prueba:

La política solo existe por medio de la comprobación de la igualdad de cualquiera con cualquiera en la libertad vacía de una parte de la comunidad que permite modificar la cuenta establecida de las partes. La igualdad que es la condición de la política no se presenta en propiedad. Solo aparece bajo la figura del agravio, del daño [*tort*]. La política siempre es el resultado de la alteración producida por la refracción de la libertad en igualdad. Jamás existe pura, no está fundada sobre una esencia propia de la comunidad y de la ley. Solo existe en el momento en que la comunidad y la ley cambian de condición por medio de la incorporación de la igualdad (la *isonomía* ateniense que no es simplemente el hecho de que la ley sea «igual para todos» sino el hecho de que el sentido de la ley sea el de representar la igualdad) y por la aparición de una parte idéntica al todo.<sup>229</sup>

Por un lado, hay que tener en cuenta, entonces, que existe una paradoja que constituye el escándalo de la política en el sentido de que no tiene un fundamento propio. Y por otro —y este es el argumento novedoso que Rancière introduce en este capítulo—, es que la filosofía respecto a la política viene demasiado tarde, ya que no es posible hacer política como realización plena de su esencia o fundamento, porque le antecede una forma política que surgió «empíricamente», y que es conocida bajo el nombre de *democracia*; la cual trata de reparar un daño [*tort*], una situación de desigualdad, por medio del «litigio democrático» que busca restaurar la igualdad establecida previamente por la *isonomía* ateniense. Por eso es necesario considerar que la política ya está «funcionando» en forma de «democracia» sin esperar su principio o su *arkhé*, sin esperar que se pudiera dar ese comienzo ideal que haría emerger la política como realización de un principio que le fuera exclusivo y propio. Y esto es así, porque ya el pueblo [*demos*] existe antes de que surja la «política de los filósofos», y

---

<sup>229</sup> Rancière, J. ; *La Mésestante*, op. cit., p. 95 : «La politique n'existe que par l'effectuation de l'égalité de n'importe qui avec n'importe qui en liberté vide d'une partie de la communauté qui dérègle tout compte des parties. L'égalité qui est la condition de la politique ne s'y présente pas en propre. Elle n'y apparaît pas en propre. Elle n'est jamais pure, jamais fondée sur une essence propre de la communauté et de la loi. Elle n'existe que lorsque la communauté et la loi changent de statut par l'adjonction de l'égalité (l'isonomie athénienne qui n'est pas simplement le fait que la loi soit «égale pour tous» mais le fait que le sens de la loi soit de représenter l'égalité) et par l'apparition d'une partie identique au tout.»

existe en forma de democracia, de acuerdo con las siguientes características: en primer lugar, aparece con la constitución de una esfera de apariencia bajo el nombre de «pueblo»; en segundo lugar, este «pueblo» surge como el resultado de un conteo erróneo de la comunidad ya que no solo es considerado como una parte, sino, a la vez, como el todo de la comunidad; y, finalmente, se da la exhibición paradójica de un litigio de esa parte de la comunidad que se identifica al todo, en los términos de un daño, de un agravio [*tort*] que le hace su contraparte.

De esta manera, la democracia se presenta como una «dramaturgia del litigio» del *demos* que pretende ser una forma efectiva de justicia social, en la medida en que se ocupa del recuento aritmético de la desigualdad en términos de sumas y restas, en términos de un balance entre justicias e injusticias, de daños y beneficios.<sup>230</sup> En ese sentido, la democracia es «política» (y no meramente policia), porque —tal como lo hemos recalado anteriormente— la política solo existe gracias a la comprobación de la igualdad de cualquiera con cualquiera, es decir, como libertad vacía de una parte de la comunidad que desregula toda cuenta establecida [*compte*] de las partes. Toda política es democrática en este preciso sentido, no en el sentido del conjunto de instituciones que garantizan su funcionamiento, sino más bien en el de las formas de expresión que confrontan la lógica de la igualdad con la lógica policial, con el orden policial.<sup>231</sup>

Sin embargo, la igualdad, que es la condición no política de la política, no se presenta de manera propia, solo aparece bajo la figura de un perjuicio [*tort*]. Siempre surge «distorsionada» por la refracción de la igualdad en libertad. No es nunca pura, ni está nunca fundada sobre una esencia propia de la comunidad y la ley. Solo existe en el momento en que la ley cambia de estatuto por la adición de la igualdad a la ley (la *isonomía* ateniense que no es simplemente el hecho de que la ley sea «igual para todos» sino de que el sentido de la ley consiste en representar la igualdad) y por la aparición de una parte idéntica al todo. Por eso

---

<sup>230</sup> Cf. *Ibid.*, p. 96.

<sup>231</sup> Esto lo resalta B. Bosteels en el capítulo 6, “Archipolitics, parapolitics, metapolitics” del libro Deranty, J.-P. (ed.) *Jacques Rancière Key Concepts*, Durham, Acumen, 2010, p. 80. Allí también Bosteels precisa que la postura política de Rancière es la de evitar tanto la «filosofía política», alineada con el llamado «retorno de la política» de los años noventa, al igual que se aleja del consenso que también se dio —por otro lado— en esa misma época acerca del «fin de la política» y del comienzo de la llamada post-política. Según esto, Rancière no se ubica indudablemente entre las posturas tradicionalistas, pero tampoco en los extremismos apocalípticos acerca de la política



es que la política da cuenta de la reparación de un prejuicio, de un daño [*tort*], que tiene la apariencia de un litigio, y más específicamente de una dramaturgia del litigio, en el sentido de que si se apela a la forma democrática aparece el *demos*, el pueblo, en términos de la constitución de un agravio [*tort*].

Pero, para el discurso inaugural de la filosofía política, para los filósofos de la «política», la igualdad no es la democracia y la justicia no es el tratamiento de un daño. Para ellos la democracia es considerada más bien como la apariencia de la política. Y esto es asumido así porque no aceptan que la política opere siempre sobre la distancia con la cual se establece la igualdad a partir de la figura de un daño [*tort*], es decir, que funcione en la brecha que se da entre la lógica de la policía y la lógica de la emancipación, de la igualdad. Los filósofos de la política no aceptan que la clave de la política radique en saber cómo establecer esa distancia, en cómo se interpreta esta diferencia. Por lo tanto, por «filosofía política» no debe entenderse como un género o un terreno propio delimitado de la filosofía, ni tampoco como la reflexión de la política sobre sí misma, sino más bien como el encuentro polémico que se da entre la filosofía y la política, teniendo en cuenta que lo que denomina Rancière la «política de los filósofos» tiene que ver con la identificación del principio de la política con el de la policía que determina el reparto de lo sensible y las diferentes partes que les corresponden a los individuos dentro de lo social.

### **2.6.1. LA ARCHIPOLÍTICA: EL RÉGIMEN PLATÓNICO DE LA «MISMIDAD»**

Y es así como surge el primer caso, el de Platón con su *archipolítica*. El propósito de Platón es el de realizar la esencia «verdadera» de la política de la que la democracia solo constituye una apariencia. Para esto pretende alcanzar la esencia de la política que no esté basada en la búsqueda de una igualdad aritmética de equilibrio de las partes, la cual implica operaciones de sumas y restas, sino más bien en el «orden geométrico», en una igualdad geométrica que equipare el orden de la ciudad con un orden superior, cósmico, divino.

Frente a la dificultad insuperable de la política de pensar lo igual y lo desigual, se define el programa de la filosofía o más bien el de la política de los filósofos: realizar la esencia verdadera de la política de la cual la democracia solo proporciona la apariencia; suprimir esta impropiedad, esta distancia de sí misma de la comunidad que el dispositivo político democrático instala en el centro mismo del espacio de la ciudad. Se trata en resumen de realizar

la esencia de la política por medio de la supresión de la política, por la realización de la filosofía «en lugar» de la política.<sup>232</sup>

Así es como Platón suprime la diferencia entre política y policía, buscando la realización de la política de los filósofos en la *politeia*. En lugar de la equivalencia que se puede dar entre las partes de una comunidad a partir de la reparación de un daño, de una injusticia, tal como lo propone la lógica democrática, más bien plantea una *igualdad geométrica* como proporción del cosmos capaz de armonizar el alma de la ciudad, la cual se opone a la igualdad democrática basada en la contabilidad aritmética, tal como la concebían los griegos antiguos, en términos de la contabilización de las sumas y restas de las diferentes partes de la comunidad.

La *politeia* (la República) de Platón es el régimen de la comunidad fundada en su esencia «divina», aquel en donde todas las manifestaciones de lo común revelan el mismo principio, conforman una «Mismidad»; el «buen» régimen de lo Uno y/o lo Mismo que busca oponerse a las *politeiai* (en plural), es decir, a las diversas variedades de otros regímenes políticos (democracia, oligarquía, tiranía, etcétera), que son considerados como los «malos» regímenes porque son versiones, aproximaciones que se basan en la división, son gobiernos basados en la desarmonía, en desacuerdos, diferencias, entre las distintas partes de la sociedad.

Por el contrario, la República o *politeia* que propone Platón es:

[L]a comunidad funcionando en el régimen de lo Mismo, expresando en todas sus actividades las partes de la sociedad el principio y el *telos* de la comunidad. La *politeia* es en primer lugar un régimen, un modo de la política según el cual es la vida de un organismo regulado por *su ley*, respirando a su ritmo, irrigando cada una de las partes de las partes del principio vital que destina a su función y a su bienestar propio.<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> Rancière, J. ; *La Mésestante*, *op. cit.*, p. 97 : «Face au nœud politique impensable de l'égal et de l'inégal, se définit la programme de la philosophie ou plutôt de la politique des philosophes : réaliser l'essence vraie de la politique dont la démocratie ne produit que l'apparence ; supprimer cette impropriété, cette distance à soi de la communauté que le dispositif politique démocratique installe au centre même de l'espace de la cité. Il s'agit en somme de réaliser l'essence de la politique par la suppression de la politique, par la réalisation de la philosophie «à la place» de la politique.»

<sup>233</sup> *Ibid.* p. 98 : « [...] la communauté fonctionnant au régime de Même, exprimant dans toutes les activités des parties de la société le principe et le *telos* de la communauté. La *politeia* est d'abord un régime, un mode de vie, un mode de la politique selon lequel elle est la vie d'un organisme réglé par *sa loi*, respirant à son rythme, innervant chacune de ses parties du principe vital qui le destine à sa fonction et à son bien propres.»

La *politeia* es así, según Platón, el régimen de la comunidad fundado en su *arkhé* en términos de unidad de la comunidad, en términos de su sensibilización integral ampliada a todas las partes que la conforman, excluyendo, de esta manera, cualquier posibilidad de configuración democrática de la política. La *politeia* está basada en la manifestación integral de la materialidad del *logos* y la ley del *ethos*. Y este es el argumento de quienes defienden hoy en día las ideas republicanas por encima de una democracia más real y participativa. Porque, en última instancia, la *politeia* de Platón, y de los filósofos que lo siguen, lo que busca es la identidad de la política y la policía, es decir: la desaparición de la política y la instauración única de un régimen policial de dominación simbólica y real, proponiendo a los expertos como los únicos que pueden saber cuáles son las mejores decisiones que se deben tomar para el bienestar de la comunidad. Con esto, la existencia misma del agravio [*tort*] que da inicio a la lógica emancipatoria de la política se torna imposible de realizar.

Por consiguiente, la amalgama entre política y policía que pretende establecer la *archipolítica* se puede asumir de dos maneras: por un lado, y tal como lo acabamos de señalar, se trata de identificar la política con la policía, lo cual implica tener en cuenta la «inconmensurabilidad» que propone la democracia en términos de asumir la parte de los que no-hacen-parte, de los *outsiders*, los *in-between* (porque la *isonomía* está presente antes de que la República se constituya como tal), por esta razón, *La República* es una forma de «solución» al problema lógico por medio del cual la democracia provoca a la filosofía en la medida en que cuestiona su punto de partida al proponer que cualquiera tiene la capacidad para gobernar. Pero también existe una segunda manera de asumir la mezcla entre política y policía que plantea la *archipolítica* platónica, y es la manera en cómo se crea un simulacro de política, una imitación de la política en su negación (imita la libertad del pueblo por la *sofrosine* como virtud del pueblo, la cual hace innecesaria la existencia del agravio [*tort*] que da inicio a la lógica emancipatoria que caracteriza a la política en los términos de Rancière): «Para imitar la idea del bien, la *politeia* imita entonces la "mala política" por la cual debe sustituirse.»<sup>234</sup>

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 99 : «Pour imiter l'idée du bien, la *politeia* imite alors la "mauvaise" politique à laquelle son imitation doit se substituer.»

Pero esto no solo es el resultado de la archipolítica, sino también la parapolítica y la metapolítica. En el caso de la primera, se trata de fundar una comunidad en la sensibilidad de su *arkhé*, en una realización integral de la comunidad que no permita ningún vacío, ningún suplemento, con el fin de sustituir la configuración democrática de la política. Esto tiene que ver con el mito de los tres metales del Libro III de *La República*, en el cual se le asigna a cada raza un metal determinado, tal como lo abordamos en el primer capítulo al mencionar la especialización del trabajo y las funciones en la *polis*. Los magistrados, que tienen oro en sus almas, se han de ocupar de los asuntos comunes de la comunidad, porque tienen el conocimiento del orden geométrico de los cuerpos celestes que la comunidad debe imitar. Por el contrario, los guardianes y los artesanos solo deben ocuparse de sus propios asuntos, deben ocuparse de los oficios a los cuales están destinados por naturaleza. No tienen tiempo para ocuparse de otra cosa que no sea el ejercicio de su profesión, por lo tanto, no pueden ocuparse de los asuntos comunes que permite la libertad del *demos* en la democracia. Más bien, en la República, el *demos* se descompone en diferentes partes para que la comunidad sea reconfigurada en sus funciones, sin dejar por fuera ningún excedente, ninguna posibilidad de una parte que no sea tenida en cuenta, y que pueda permitir una «libertad» de algún sector de la población en términos espaciales y/o temporales.

A la virtud de hacer solamente lo que le corresponde hacer a cada cual, Rancière —siguiendo a Platón— la denomina *sofrosine*, la cual no es definida como moderación, equilibrio, dominio de espíritu, como usualmente se suele traducir del griego,<sup>235</sup> sino más bien como una forma de dominación de las clases superiores sobre las inferiores:

La *sofrosine* es la réplica de la «libertad» del *demos*. La libertad era el *axia* [uno de los atributos que da derecho a gobernar] paradójico del pueblo, el título común que el *demos* se apropiaba como «algo propio». Simétricamente, la *sofrosine*, que es definida como la virtud de los artesanos, no es más que la virtud común. Pero esta identidad de lo propio y lo común funciona de manera inversa de la «libertad» del *demos*. No pertenece en nada a aquellos de quienes es la sola virtud. No es más que la dominación del mejor sobre el menos bueno. La virtud propia y común de los hombres de la multitud no es más que su sumisión al orden según

---

<sup>235</sup> La *sofrosine* es traducida, generalmente, como la medida, el justo equilibrio, pero también como la cordura, la moderación, el dominio del alma sobre el cuerpo. El concepto opuesto a la *sofrosine* en la Grecia Antigua es el de *hybris*, el cual significaba la soberbia, el desequilibrio, el arrebatado, el daño (se dice que los dioses podían perdonarlo todo menos la *hybris*). Rancière le da otro significado a la *sofrosine*, porque apunta a una virtud que termina siendo una forma de autocontrol que es manipulado por el orden social y por las estrategias inventadas por la *archipolítica*, equivalentes a lo que son el ejercicio de control social que pueden ejercer la sociología y la psicología en la actualidad.

el cual no son más que lo que hacen y no hacen más sino lo que son. La *sophrosine* de los artesanos es idéntica a su «ausencia de tiempo». Es su manera de vivir en la exterioridad radical, la interioridad de la polis.<sup>236</sup>

El orden de la *politeia* platónica excluye así la ausencia de todo vacío, solo propone la saturación del espacio y el tiempo de la comunidad. Incluso, el «imperio de la ley» de la República platónica, paradójicamente, excluye lo que es consustancial al modo de ser de la ley en general en donde la política existe, que es la escritura como forma de exterioridad, porque, para Platón, la comunidad de la ley (el *nomos*) existe como *logos* viviente, como *ethos* (costumbres, maneras de ser, tradiciones, comportamientos, etcétera) de la comunidad y de cada uno de sus miembros. Es decir, lo que importa es el «espíritu de la ley» más que la ley en sí misma: «La buena ciudad es aquella en donde el orden del *kosmos*, el orden geométrico que rige el movimiento de los astros divinos, se manifiesta como temperamento de un organismo en donde el ciudadano actúa no según la ley sino según el espíritu de la ley, con el soplo vital que lo anima.»<sup>237</sup>

De esta manera, la *archipolítica* es la realización integral de la *physis* en *nomos*, en donde la ley comunitaria se convierte en un devenir sensible que lo abarca todo, comenzando por la educación, la formación continua, permanente y omnipresente del ciudadano. Y donde la legislación no se reduce solo a impartir unas reglas de convivencia sino que incluye otros ámbitos como el estético, por ejemplo, porque termina legislando sobre lo que es bello o feo, sobre lo que está permitido o no ver, escuchar, etcétera: la *archipolítica* se convierte en *archipolicia* que dispone sin suplemento las maneras de ser y las maneras de hacer, sentir y de pensar de una comunidad.

---

<sup>236</sup> Rancière, J. ; *La Méésentente*, op. cit., p. 102 : «La *sophrosunè* est la stricte réplique de la liberté du *dèmos*. La liberté était l'*axia* paradoxale du peuple, le titre commun que le *dèmos* s'appropriait «en propre». Symétriquement, la *sophrosunè* qui est définie comme la vertu des artisans n'est rien d'autre que la vertu commune. Mais cette identité du propre et du commun fonctionne à l'inverse de la «liberté» du *dèmos*. Elle n'appartient en rien à ceux dont elle est la vertu. Elle n'est que la domination du meilleur sur le moins bon. La vertu propre et commune des hommes de la multitude n'est rien d'autre que leur soumission à l'ordre selon lequel ils ne sont que ce qu'ils sont et ne font que ce qu'ils font. La *sophrosunè* des artisans est identique à leur "absence de temps". Elle est leur manière de vivre, dans l'extériorité radicale, l'intériorité de la cité.»

<sup>237</sup> *Ibid*, pp. 102-103 : «La cité bonne es celle où l'ordre du *kosmos*, l'ordre géométrique qui régit le mouvement des astres divins, se manifeste comme tempérament d'un organisme, où le citoyen agit non selon la loi mais selon l'esprit de la loi, le souffle vital qui l'anime.»

Por esta razón, es que Rancière considera que lo que inventa Platón no es una polis ideal, ni una ciudad-Estado encerrada en sí misma, sino más bien la oposición entre la República y la democracia. Sustituye el régimen del agravio democrático, basado en la división y la exterioridad de la ley que mide la eficacia de la parte de los que no-hacen-parte en el conflicto de las partes, por la República, la cual no se fundamenta sobre la universalidad de la ley sino más bien sobre la educación que transforma permanentemente la ley en su espíritu: «Inventa el régimen de interioridad de la comunidad en donde la ley es la armonía del *ethos*, la correspondencia del *carácter* de los individuos con las *costumbres* de la colectividad.»<sup>238</sup>

Viéndolo desde esta perspectiva, Platón no solo debe ser considerado como un precursor del pensamiento político, por ser aquel que colocó los fundamentos filosóficos que han regido el devenir de lo que significa vivir en comunidad en Occidente, sino que, al mismo tiempo, puede ser considerado como el precursor de la sociología y la psicología social como formas de control. Y es que al inventar un régimen de interioridad de la comunidad, al mismo tiempo, inventó las ciencias que acompañan esta interiorización del lazo comunitario: «[...] estas ciencias del alma que la modernidad llamará psicología y sociología.»<sup>239</sup> Porque es tanto la idea de República, como el proyecto educativo y la invención de «las ciencias del alma» individual y colectiva lo que está articulado en el proyecto político platónico. Esto se evidencia con el rol central que desempeñaba la *paideia* en la República como factor determinante que debía armonizar los caracteres individuales y las costumbres colectivas sobre todo un conjunto de la distribución del saber, fundado sobre la distribución del cosmos y el trabajo del alma individual y colectiva.

En resumen, la *archipolítica* de Platón puede sintetizarse diciendo que busca la realización integral de la *physis* en *nomos*. Lo cual implica la supresión de la política, porque suprime los elementos del dispositivo polémico inherente a la política y los reemplaza por una «armonización» de todas las partes de la comunidad a través de una sensibilización generalizada de la ley comunitaria. Esto lo hace sustituyendo el título vacío de la *libertad* del pueblo por una virtud, igualmente vacía, que es la *sofrosine* (vacía en tanto no es una virtud

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 103 : «Il invente le régime d'intériorité de la communauté où la loi est l'harmonie de l'*ethos*, l'accord du *caractère* des individus aux *mœurs* de la collectivité.»

<sup>239</sup> *Idem.* : «Il invente les sciences qui accompagnent cette intériorisation du lien communautaire, ces sciences de l'âme individuelle et collective que la modernité appellera psychologie et sociologie.»

propia exclusiva de los artesanos, del pueblo, sino que es generalizada al conjunto social sin pertenecerle propiamente a nadie en particular, y es una forma de justificar la dominación de los «mejores» sobre los «menos buenos» y, sobre todo, justificar la «falta de tiempo» de los artesanos que deben estar constantemente ocupados exclusivamente a sus labores).

### 2.6.2. LA PARAPOLÍTICA: LA POLÍTICA COMO *MÍMESIS* ARISTOTÉLICA

Si la *archipolítica* tiene como modelo a Platón, la *parapolítica* se basa en Aristóteles, quien concuerda con su maestro en que es deseable que los mejores sean quienes gobiernen en la polis, pero asume que esto es imposible de que suceda en una colectividad en el que todos son iguales por naturaleza, tal como es el caso de la democracia ateniense de donde surge la política (es decir, a partir de la *isonomía* ateniense). Por eso, la propuesta aristotélica asume la disociación entre lo que es bueno y lo que es justo: «La virtud del hombre de bien que es el mandar no es la virtud propia de la política. Solo hay política cuando se da entre iguales y que es sobre ellos que se ejerce el mando.»<sup>240</sup> En esto se basa la parapolítica para tratar de conciliar dos naturalezas y dos lógicas antagónicas entre sí: la que considera que lo deseable es que el «mejor» entre todos los ciudadanos sea quien gobierne, y la otra lógica, la que propone la igualdad como un principio ineludible y postula que lo mejor que se puede dar es la propia igualdad. Para lograr esta conciliación entre inconmensurables Aristóteles propone que, en lugar de reemplazar un régimen por otro, se debe lograr más bien la realización del orden «natural» de la política. Esto es: su realización a través de la instauración de un orden constitucional que permita la inclusión del *demos*, dándole así entrada a la «an-arquía» igualitaria. Este orden constitucional lo propone Aristóteles a partir de su definición de *animal político* [*zoon politikón*], al considerar que los seres humanos que viven en una sociedad en donde todos son iguales, implica tanto la posibilidad de ser gobernados como la posibilidad y el derecho a gobernar.<sup>241</sup> Se trata de un principio de

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 106 : «La vertu de l'homme de bien qui est de commander n'est pas la vertu propre de la politique. Il n'y a de politique que parce qu'il y a des égaux et que c'est sur eux que s'exerce le commandement.»

<sup>241</sup> Ya lo hemos resaltado de manera enfática en apartes anteriores: para entender la argumentación de Rancière respecto a la política es necesario tener en cuenta que su planteamiento al respecto tiene que ver con la igualdad de cualquiera con cualquiera, porque no existe ningún principio natural que justifique la dominación de un hombre sobre otro. Pero él está de acuerdo con Aristóteles de que sí existe una «politicidad» del ser humano,

permutabilidad: el ciudadano tiene tanto la posibilidad de gobernar como de ser gobernado, de mandar como de obedecer al mando de otros. Y no es posible la política sin tener en cuenta esta contingencia igualitaria. Para ponerla en funcionamiento, Aristóteles plantea que es necesario transformar los actores y las formas de acción del litigio político en partes y formas de distribución del litigio policial, en tanto el *demos*, por el cual existe la política, se convierte en una de las partes que asume un lugar en el conflicto por el acceso a los puestos de mando, a los *arkhai* de la polis.

Así como Platón concibe desde un inicio la perfección de la archipolítica, Aristóteles plantea también desde un comienzo la finalidad [*telos*] de la parapolítica que ha de funcionar como el régimen normal, honrado, de la «filosofía política», por cuanto transforma los actores y las formas de acción del litigio político en partes y formas de distribución del litigio policial. Pero aquí es importante aclarar que no es que reemplace un orden por el otro, sino que más bien lo que hace es incorporar al *demos* (la parte por la cual existe la política) como una parte más de las que luchan por un lugar en los puestos de mando, los *arkhai* de la polis. Por eso la parapolítica aristotélica buscará centrar el pensamiento político sobre los lugares y los modos de repartición de los *arkhai*, según el cual se define un determinado régimen político a partir del ejercicio del poder [*kurion*].<sup>242</sup>

De esta manera, Aristóteles se dirige más hacia *lo* político que a *la* política, porque: «El conflicto de las dos lógicas se convierte en el de las dos partes que combaten para ocupar los *arkhai* y conquistar el *kurion* de la ciudad.»<sup>243</sup>

Así, la paradoja teórica de la política, el encuentro de los dos inconmensurables (el del orden policial y el de la política en términos igualdad), se convierte en la paradoja de un problema difícil de resolver, pero posible de formular en términos de relaciones entre dos

---

una naturaleza que compartimos como «animales políticos», en tanto participamos de la política «honrada» y no en la mera dominación de unos sobre otros.

<sup>242</sup> Es interesante señalar la manera como Rancière considera que Aristóteles enfoca la «filosofía política» hacia un centro que luego de él se considerará como algo natural, pero que en su época no era tal. Este núcleo central de la teoría política, es el del dispositivo institucional de los principios de los diferentes regímenes políticos (*arkhai*) y la relación de dominio que implican en términos de lo que hoy denominaríamos poder, pero que Aristóteles no nombra de esta manera sino que utiliza el adjetivo de «*kurion*» que significa el elemento dominante, aquel que impone su estilo por medio del dominio que ejerce sobre los demás. (Cf. *Ibid.*, p.108).

<sup>243</sup> Rancière, J. ; *La Méésentente*, op. cit., p.108 : «Le conflit des deux logiques y devient alors des deux parties qui se battent pour occuper les *arkhai* et conquérir le *kurion* de la cité.».



unidades heterogéneas. Con lo cual, el gobierno de la ciudad, la instancia que la dirige y la mantiene, se convierte en el gobierno de una de las dos «partes», de una de las dos facciones, que al imponerse, termina por imponer su ley sobre la otra parte, esto es, le impone a la *polis* su ley de la división del poder. El problema es que si quien accede al ejercicio del poder [*kurion*] no es sensato, puede producir la sedición de la otra parte y, por ende, la ruina de la *polis*. Para evitar esto, toda forma de gobierno, sea tiranía u oligarquía, debe evitar esta situación y para ello aceptar la participación del pueblo y otros grupos sociales, que representan —de alguna manera—, la clase media de la sociedad. Por ejemplo, para la tiranía es importante no instaurar un régimen tan despótico que termine por generar un descontento tal que termine por crear las condiciones de una sublevación que destruya su propio gobierno y la *polis* misma. Por este motivo: «El único medio de conservar la tiranía será, por lo tanto, para el tirano, el de someterse al reino de la ley y de favorecer el enriquecimiento del pueblo y la participación en el poder de las personas de bien.»<sup>244</sup> Lo mismo pasa con la oligarquía que busca perjudicar al pueblo —y que lo logra en muchos casos—, pero que sabe que si no rectifica su postura, lo más probable es que surja pronto la insurrección que terminará por derrocarla de los puestos de mando. Pero cuando la oligarquía está en el poder y puede favorecer al pueblo, o por lo menos dar la impresión de hacerlo, esta actitud puede contribuir a su permanencia en el poder. Es decir, el régimen de turno que ejerce el poder debe dar la apariencia de que sus acciones benefician a todas las demás partes de la sociedad. Y esto —curiosamente—, lo postula Rancière en términos estéticos «convencionales» de la siguiente manera: «Ya que la política es algo estético, un asunto de apariencia. El buen régimen es aquel que hace ver la oligarquía a los oligarcas y la democracia al demos.»<sup>245</sup> Por tal razón, tanto el partido de los ricos como el de los pobres terminan haciendo una política parecida, una «política» que busca complacer a todos. Una política, en últimas instancia, que intenta acercarse a los que no son ni ricos ni pobres, es decir: a una clase media. El problema es que esta clase media no prospera porque no tiene mucho margen de progreso cuando la política es una lucha entre ricos y pobres.

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 109 : «Le seul moyen de conserver la tyrannie sera donc pour le tyran de se soumettre au règne de la loi et de favoriser l'enrichissement du peuple et la participation au pouvoir des gens de bien.»

<sup>245</sup> *Idem.* : «Car la politique est chose esthétique, affaire d'apparence. Le bon régime est celui qui fait voir l'oligarchie aux oligarques et la démocratie au *demos*.»

Entonces, este aspecto social es el propósito de la parapolítica que busca complacer a todos por medio de la redistribución de los poderes y de las apariencias del poder: cada forma de «mal» gobierno (*politeia*) busca imitar a su homónimo opuesto, la *politeia*, el gobierno de la ley. Pero para que la ley prime (no la que rige el instinto y los intereses propios de cada régimen, sino la que debe regir a todos los gobiernos si quieren sobrevivir y no contribuir a la destrucción de la *polis*), cada régimen debe anular sus propias ambiciones, para dar paso a un nuevo ideal de reparto y redistribución de los poderes y de las apariencias del poder. Para lograr esto, cada gobierno debe crear una especie imitación, una *mimesis*, de la verdadera política, y lo hace integrando el *demos*, y su cálculo erróneo, como una parte integral de la realización del *telos* de la comunidad, aunque esto signifique que la integración que puede obtener mayor éxito sea la de la participación del *demos* como parte de la sociedad ausente de los lugares de decisión y poder de la polis: «Por una singular *mimesis*, el *demos* y su cálculo erróneo, condiciones de la política, son integrados en la realización del *telos* de la naturaleza comunitaria. Pero esta integración no logra su perfección sino bajo la forma de una ausencia.»<sup>246</sup>Y esta ausencia se explicita en los Libros IV y VI de la *Política*, en donde Aristóteles afirma que la mejor democracia que existe es la democracia campesina, dado que en ella el *demos* está ausente de los centros de decisión porque se encuentra disperso en el campo y, además, los campesinos están ocupados en sus labores diarias, lo cual les impide hacer presencia en los lugares de poder que les corresponde estar como miembros políticos de la colectividad. Por eso el campesinado delega su poder a otros, a los más capaces que han de reemplazarlos. La ley en este tipo de democracia se impone, entonces, en ausencia de quienes deben hacer parte de ella, bien sea por motivos económicos o por falta de tiempo. Pero lo que es más grave es que en este orden político el *demos* se ve impedido de poder lograr un modo de subjetivación de la política.

La comunidad propuesta por Aristóteles contiene, de esta manera, al *demos* sin sufrir las consecuencias que genera el litigio político: «La *politeia* se realiza así como una distribución de los cuerpos en un territorio que los mantiene separados los unos de los otros, dejando a

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 110 : «Par une singulière *mimèsis*, le *dèmos* et son mécompte, conditions de la politique, son intégrés dans la réalisation du *telos* de la nature communautaire. Mais cette intégration n'atteint sa perfection que sous la forme d'une mise en absence.»

los "mejores" el espacio central de la política.»<sup>247</sup> Como ejemplo moderno de ello, Rancière menciona a la democracia norteamericana que A. de Tocqueville describe en *De la democracia en América*, donde los grandes espacios característicos del territorio estadounidense impiden el encuentro entre los distintos actores políticos y sectores de la sociedad, a semejanza de otro tipo de distancia, ya no tanto territorial, que impera entre la burocracia de la Unión Europea y la ciudadanía en general de los países miembros de esta construcción «política» europea, según Rancière.<sup>248</sup>

Los modernos (Hobbes, Rousseau, etcétera) se diferenciarán de los antiguos porque desplazan la repartición aristotélica del poder por otros términos que son, en resumen: la soberanía y el contrato. Hobbes plantea una teoría general del poder que desplaza la teoría la aristotélica de equilibrio de las partes de la sociedad en el poder (democracia, oligarquía, tiranía) al de los individuos como teoría general de gobierno. Con esto elimina la parte de los que no tienen parte, porque desplaza el proyecto del reparto de las «partes» en el poder al plano de los individuos y desplaza el pensamiento político de la Antigüedad centrado en las formas de gobierno y la gobernabilidad.

A Hobbes le parece intolerable que cualquiera, cualquier individuo particular, o lo que él denomina una «persona privada» (es decir, una persona que «no forma parte» del gobierno), pueda ocuparse y legislar sobre lo que es justo y sobre lo que no lo es. Para evitar esto, considera necesario eliminar la idea de una «politicidad» natural del ser humano que le permita pensar en algo distinto que su mera supervivencia: «Es necesario establecer que la politicidad es secundaria, que no es más que la victoria del sentimiento de conservación sobre el ilimitado deseo que coloca a cada uno en guerra contra todos.»<sup>249</sup> Lo paradójico es que Hobbes, para refutar a Aristóteles, deba utilizar su razonamiento en la medida en que lo que hace es reemplazar las «partes» que Aristóteles se afanaba en incorporar en el gobierno por los individuos. Por lo demás, Hobbes también realiza otra sustitución, al reemplazar la teoría del gobierno de los antiguos por una teoría del origen del poder. También Rousseau y la

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 111 : «La *politeia* se réalise ainsi comme distribution des corps sur un territoire qui les maintient à l'écart les uns des autres, laissant aux seuls "meilleurs" l'espace central du politique.»

<sup>248</sup> *Cf. Idem.*

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 113 : «Il faut établir que la politicité n'est que seconde, qu'elle n'est que la victoire du sentiment de la conservation sur l'illimité du désir qui met chacun en guerre contre tous.»

tradición republicana moderna están de acuerdo en que la soberanía reposa sobre sí misma, dado que por fuera de ella solo existen individuos. El problema es que esto liquida la parte de los que no tienen parte, es decir, la política misma, para limitarla solo a un ejercicio de poder entre el soberano y sus súbditos, entre el gobernante y los individuos que son gobernados:

La problematización del origen del poder y los términos de su enunciado —contrato, alienación y soberanía— dicen en primer lugar que: no hay parte de los que no-tienen-parte. Solo hay individuos y el poder del Estado. Toda parte que pueda poner en cuestión el derecho y el agravio es contradictoria con la idea misma de la comunidad.<sup>250</sup>

La parapolítica moderna comienza cuando se inventa una naturaleza específica, una «individualidad» estrictamente correlacionada con el absoluto de una soberanía que debe excluir la querrela de las distintas facciones de la sociedad, la querrela por las cuotas correspondientes entre las distintas partes de la sociedad. Para lograr esto se comienza por descomponer al pueblo en individuos, lo cual permite exorcizar y evitar la guerra de clases (que es en lo que consiste la política, según Rancière, aunque él no considera —tal como lo hemos recalcado— que la lucha entre ricos y «pobres» se dé entre clases previamente establecidas de antemano y que los «pobres» sean los más desfavorecidos en términos socio-económicos), en la guerra que se establece de todos contra todos, tal como lo plantea Hobbes con su postulado de que el hombre es un lobo para el hombre [*Homo homini lupus*]. Pero, además, la modernidad inventa el *derecho* como principio *filosófico* de la comunidad *política*: «La modernidad no solo coloca los derechos «subjetivos» en lugar de la regla objetiva del derecho. Inventa el derecho como principio *filosófico* de la comunidad *política*.»<sup>251</sup>

Para Aristóteles no existía «el derecho» como principio organizador de la sociedad civil y política. Él solo conoce lo *justo* y sus diferentes formas de alcanzarlo por medio de la distribución de las diferentes «partes» de la comunidad en el gobierno de la polis. Es en la

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 114 : «La problématisation de l'origine du pouvoir et les termes de son énoncé —contrat, aliénation, et souveraineté—disent d'abord qu'il : il n'y a pas de part des sans-part. Il n'y a que des individus et la puissance de l'État. Toute partie mettant en jeu le droit et le tort est contradictoire avec l'idée même de la communauté.»

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 115 : «La modernité ne met pas seulement les droits «subjectifs» à la place de la règle objective de droit. Elle invente le droit comme principe *philosophique* de la communauté *politique*.»

modernidad donde se inventa esta supremacía del derecho como principio filosófico, a la vez que se complementa con un relato fundador, una «fábula de origen» sobre la relación de los individuos con el todo social con el fin de eliminar la relación litigiosa de las partes de la sociedad.<sup>252</sup> Porque la modernidad política reduce al pueblo a ser un sector de la población que es considerado como pre-político o que está por fuera de la política como población trabajadora, que sufre, o que es la masa inconforme que contradice la realización plena de la soberanía política. La contradicción surge al identificar al ser humano con el ciudadano, como elementos de un nuevo tipo de litigio político en donde cada término es utilizado para manifestar el no reconocimiento del otro, y para reabrir la brecha entre la *archipolítica* y la política, en el terreno mismo de la política, porque se reabre la brecha entre un proyecto «archipolítico» que busca la realización del *arkhé* comunitario y la política entendida en términos «parapolíticos» modernos, es decir, en una relación que se da entre la potencia del soberano y los individuos que componen la sociedad, amenazando así «la ciudadanía» por medio del terror permanente:

El terror es el actuar político que asume como tarea *política* el requerimiento de la realización del *arkhé* comunitario, de su interiorización y sensibilización integral, y que se hace cargo, por consiguiente, del programa archipolítico, pero que lo hace en los términos de la parapolítica moderna, es decir, en lo que se refiere exclusivamente a la relación entre la potencia soberana y los individuos que, asumidos cada uno por separado, constituyen la disolución virtual que amenaza la ciudadanía, el alma del todo [de la comunidad].<sup>253</sup>

### 2.6.3. LA METAPOLÍTICA COMO «VERDAD» MARXISTA DE LA FALSEDAD DE LA POLÍTICA

---

<sup>252</sup> Pero aquí es necesario hacer una distinción importante entre el agravio [*tort*] y el derecho que la política pone a funcionar dentro del dispositivo del tratamiento de un agravio. Ya que en la *política* rancieriana no es el derecho el que es el fundador, sino el *agravio*, y esto es lo que diferencia la política de los filósofos de la Antigüedad de la de los modernos: una estructuración diferente del «agravio político». La fábula de la guerra de todos contra todos, a pesar de su ingenuidad como fábula de origen, sigue poniendo de presente el secreto que se esconde detrás de todo orden social, y es que no hay un orden natural que justifique la dominación de un ser humano sobre otro. Porque el orden social se fundamenta —en última instancia— sobre la igualdad, lo cual también implica con el tiempo el peligro de su potencial destrucción, porque al descomponer el *demos* en individuos, la parapolítica del contrato y de la soberanía abre una brecha todavía más profunda que la que se daba en la política antigua entre la parte (el *demos*) asumida como un todo de la comunidad.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 118 : «Le terreur, c'est l'agir politique qui prend en charge, comme tâche *politique* la requête de l'effectuation de l'*arkhé* communautaire, de son intériorisation et de sa sensibilisation intégrale, qui prend en charge, donc, le programme archi-politique mais qui le prend en charge dans les termes de la para-politique moderne, ceux du seul rapport entre la puissance souveraine et des individus qui, chacun pour son compte, en sont la dissolution virtuelle, menacent en eux-mêmes la citoyenneté qui est l'âme du tout.»

La *metapolítica* es el discurso sobre la falsedad de la política. Y se sitúa de manera simétrica a la *archipolítica* de Platón que ya abordamos como primer caso de la política de los filósofos. Pero, ¿en qué sentido puede establecerse un paralelo entre las dos? ¿En qué se parecen? ¿Cuál es su principal propósito?

Para responder a estos interrogantes, recordemos que la *archipolítica* de Platón rechazaba la democracia por considerarla como falsa política porque no tenía relación con el orden geométrico de proporcionalidad divina del *cosmos*, sino que se remitía a ser un cálculo aritmético de arreglos de números en términos de cantidades o porciones de la población. Además, la democracia no era considerada por la *archipolítica* como una verdadera justicia basada en la proporcionalidad divina, sino que se limitaba a proponer escenas de litigio en términos de un agravio que más bien se acercaban a situaciones de injusticia. De manera similar, la *metapolítica* denuncia un exceso radical de injusticia o de desigualdad en lo que la política (democrática) puede establecer en términos justicia o de igualdad, pero no lo hace a la manera de la *archipolítica*, sino que lo hace afirmando un agravio absoluto, un exceso de agravio que imposibilita toda acción política de argumentación igualitaria, es decir, imposibilita la política misma. Lo curioso es que lo hace porque propone una «verdad» que es la que considera que la política es falsa. Porque no se trata de una verdad en términos platónicos (ligada a la idea del bien, de la justicia, o al orden divino del *cosmos*), y ni siquiera de una verdad que podría ser planteada como una posibilidad de alcanzar una verdadera comunidad igualitaria que pudiera llegar a sustituir la mentira política, porque la «verdad» metapolítica plantea que: «La verdad de la política es la manifestación de su falsedad. Es la brecha que separa toda definición e inscripción políticas en relación con las realidades en las que están basadas.»<sup>254</sup>

Y esas «realidades» a las que se refiere la *metapolítica* son de tipo social: las clases sociales, el movimiento real de la sociedad, etcétera. Pero lo social es lo verdadero de la política solo en la medida en que es la verdad de la falsedad política: «[...] no tanto la carne sensible de la cual está hecha la política como el nombre de su falsedad radical.»<sup>255</sup> Por

---

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 119 : «La vérité de la politique, c'est la manifestation de sa fausseté. C'est l'écart de toute nomination et de toute inscription politiques par rapport aux réalités qui les soutiennent.»

<sup>255</sup> *Idem.* : « [...] non pas tant la chair sensible la politique est faite que le nom de sa fausseté radicale.»

consiguiente, la verdad de la política ya no se encuentra encima, en un cielo ideal, sino que se encuentra debajo o detrás de ella, en lo que la política oculta con su engaño, en lo esconde detrás de su fachada. Porque la política, está hecha para esconder, enmascarar algo, según el discurso metapolítico:

La metapolítica es el discurso sobre la falsedad de la política que duplica cada manifestación de la política del litigio para probar su desconocimiento de su propia verdad al señalar en cada momento la brecha entre los nombres y las cosas, la brecha entre la enunciación de un *logos* del pueblo, del ser humano o de la ciudadanía y la forma en que son tenidos en cuenta, una brecha reveladora de una injusticia fundamental, ella misma idéntica a una mentira constitutiva.<sup>256</sup>

Así como la *archipolítica* platónica proponía una medicina para beneficio de la salud de la comunidad, la *metapolítica* de la modernidad se propone a sí misma como una sintomatología que detecta una mentira en cada diferencia política. Por ejemplo, en la diferencia que se puede establecer entre la condición del ser humano en general y la condición del ciudadano. Esto lo desarrolla Marx en *La cuestión judía* (1843), en donde critica la democracia colocándola como una mentira que se ubica entre el ideal rousseauiano de la soberanía ciudadana y una realidad concebida en términos hobbesianos de una lucha de todos contra todos. De esta manera, Marx concibe la emancipación humana como la búsqueda de lo verdadero de la humanidad libre, que se ubica en un más allá de la ciudadanía política, porque considera que la figura del ciudadano enmascara los propósitos egoístas del propietario burgués en la medida en que la «participación» política es una fachada detrás de la cual se esconde la verdad de la repartición desigual de la riqueza entre propietarios y no-propietarios. Siendo esto así: «La política es la mentira de una realidad verdadera llamada sociedad. Pero, de manera recíproca, lo social es siempre reductible en última instancia a la simple no-verdad de la política.»<sup>257</sup>

---

<sup>256</sup> *Idem.* : «La méta-politique, c'est le discours sur la fausseté de la politique qui vient doubler chaque manifestation politique du litige pour prouver sa méconnaissance de sa propre vérité en marquant à chaque fois l'écart entre les noms et les choses, l'écart entre l'énonciation d'un *logos* du peuple, de l'homme ou de la citoyenneté et le compte qui en est fait, écart révélateur d'une injustice fondamentale, elle-même identique à un mensonge constitutif.»

<sup>257</sup> *Ibid.* p. 120 : «La politique est le mensonge sur un vrai qui s'appelle la société. Mais, réciproquement, le social est toujours réductible en dernière instance à la simple non-vérité de la politique.»

Cabe preguntarse, entonces, ¿cómo es concebido lo social como verdad de la política según la visión marxista? Para responder a ello, puede decirse, en primer lugar, que el marxismo asume lo social en los términos «realistas» y «científicos», con el de encontrar la «humanidad en el ser humano». Es decir, pretende encontrar un sustrato social que es el que se convierte en la base infra-política de la metapolítica. Luego, lo social es modificado en Marx por un concepto menos amplio que es el de *clase*, el cual dependiendo de cómo se asuma constituye una forma particular de considerar lo social en general como una «lucha de clases» en términos políticos entre el proletariado y la burguesía. Si se considera desde el punto de vista policial, una *clase* es una agrupación de seres humanos en torno a una profesión, un origen o una determinada actividad, que les otorga un determinado status o condición social (la clase obrera, la de los impresores, ebanistas, etcétera). Pero si se la considera desde un punto de vista político, una *clase* es un término que se utiliza en sentido litigioso, un nombre que designa a aquellos que no son tenidos en cuenta; constituye un modo de subjetivación que no estaba anteriormente designado como tal en las realidades sociales predeterminadas de antemano. Entre esos dos tipos de definición de clase, que son antagónicos entre sí, la metapolítica marxista establece una ambigüedad en donde el desacuerdo filosófico [*mésentente philosophique*] que está en la base del desacuerdo político [*mésentente politique*] que se evidencia con esta distinción conceptual de la definición de proletariado que da Marx en la *Introducción a la Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, en donde señala que el proletariado es la clase de la sociedad que ha dejado de ser una determinada clase. En ese texto de Marx, el concepto de clase es el nombre que agrupa a los que no son tenidos en cuenta, es un modo de subjetivación que incorpora la parte (la gran mayoría) de los que no son tenidos en cuenta. Con esto, Marx le da otro nombre a las «clases» que no habían sido tenidas consideradas como tales, pero las denomina de una manera paradójica al no asumirlas de manera política, sino como una verdad «infra política» ante la cual la «mentira» política se ha de confrontar como el resultado de un proceso de descomposición social:

En resumen, hace de una categoría de la política [la clase de los que no son tenidos en cuenta] el concepto de no-verdad de la política. A partir de ahí, el concepto de clase entra en una oscilación indefinida que es también la oscilación del sentido de la metapolítica que se establece entre un radicalismo de la «verdadera» política simétrica a la archipolítica platónica



y un nihilismo de la falsedad de cualquier política que es también un nihilismo político de la falsedad de todo.<sup>258</sup>

Y esta es la ambigüedad que está latente en la *metapolítica*: por un lado, una adhesión a una pretendida «verdad de lo social», que la asemeja a la actitud archipolítica de fundar lo político en un principio o fundamento (*arché*) y, por otra parte, una actitud nihilista y desconfiada hacia todo tipo de expresión política que no se ajuste con su credo, que considera que hay una *verdad* que está detrás de toda manifestación política. Por esto la *metapolítica* puede ser considerada de dos maneras: una primera, sería la de considerarla como un *más allá* de la política, como una forma nihilista de sospechar siempre de la política y lo político, en tanto no se ajusten a la «verdad de lo social» de la lucha de clases, y, la otra, que sería la de *acompañamiento*, en el sentido de que la metapolítica sería una forma de acompañamiento «científico» de la política, en la medida en que ubica las formas de la política del lado de las formas de la lucha de clases, en cuanto que son la «verdad de una mentira» o «verdad de una ilusión».

Por ello, Marx, inventa un término clave que es el de *ideología*, como concepto que define no solo el engaño, la ilusión o el simulacro que hay en la política, sino como concepto que señala lo verdadero como «verdad de lo falso». Al inventar este término, Marx coloca en el pensamiento político un régimen de «lo verdadero» que todavía permanece en la actualidad, y, a la vez, define las condiciones de una conexión inédita de «lo verdadero» con la política, porque reduce la apariencia política del pueblo al rango de ilusión en tanto esconde la realidad del conflicto, el litigio que define la política o termina por reducir los nombres del pueblo y las manifestaciones de su litigio como minucias que impiden la irrupción de los asuntos comunes de envergadura que permitirían —supuestamente— la auténtica transformación radical de la sociedad. De esta forma, el concepto de *ideología* para el marxismo es:

[E]l nombre que vincula la producción de lo político a su anulación, que designa la distancia entre las palabras y las cosas como falsedad en la política siempre transformable en

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 122 : «Il fait en somme d'une catégorie de la politique le concept de la non-vérité de la politique. A partir de là, le concept de classe entre dans une oscillation indéfinie qui est aussi l'oscillation du sens de la méta-politique entre un radicalisme de la «vraie» politique symétrique à celui de l'archi-politique platonicienne et un nihilisme de la fausseté de toute politique qui est aussi un nihilisme politique de la fausseté de toute chose.»

falsedad de la política. [...] [L]a ideología es en definitiva el término que permite desplazar permanentemente el lugar de la política hacia su propio límite: el de la enunciación de su liquidación.<sup>259</sup>

El concepto de *ideología* en Marx establece, por tanto, una distancia entre las palabras y las cosas. Es un operador conceptual que establece los elementos de relación y de diferencia entre los elementos del dispositivo político moderno. Pero, también —y tal como lo señalábamos anteriormente— esconde la realidad del conflicto social porque elimina la política señalando su fin, su necesidad de acabamiento. Lo que se conoce como el «fin de la política» (en términos del lenguaje policial), no es más que el punto de llegada hacia el cual quiere desembocar la *metapolítica*, al buscar hacer desaparecer el agravio constitutivo necesario de la política, en nombre de la crítica de la apariencia. El denominado «fin de la política» es el fin de la relación entre la política y la *metapolítica* que ha caracterizado la época de las revoluciones democráticas y sociales modernas.

En este sentido, lo que le reprocha Rancière a la metapolítica marxista es su visión limitada de lo que es un sujeto político y su concepción restringida de la democracia como acción política. Porque, en la concepción política rancieriana, el pueblo es diferente a sí mismo, opera por medio de una brecha entre lo que se pretende que sea y la manera como efectivamente es: «Hay política desde que existe la esfera de apariencia de un sujeto *pueblo* cuya propiedad es la de ser diferente a sí mismo.»<sup>260</sup>

Por consiguiente, la definición de pueblo que se encuentra explicitada en las constituciones o en la Declaración de los Derechos Humanos no es una mentira disfrazada, o un engaño que esconde otras realidades más verdaderas, es para Rancière un modo efectivo de definición y aparición del pueblo, dado que en esos lugares se establece un mínimo de igualdad inscrito en el campo de la experiencia común. El problema no radica en desmentir esta igualdad existente, o tratar de desmentir la «apariencia» de esta igualdad, sino más bien se trata de confirmarla:

---

<sup>259</sup> *Idem.* : «Idéologie est le nom qui lie la production du politique à son évacuation, qui désigne la distance des mots aux choses comme fausseté dans la politique toujours transformable en fausseté de la politique. [...] Idéologie est en définitive le terme qui permet de déplacer sans cesse le lieu du politique jusqu'à sa limite : la déclaration de sa fin.»

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 126 : «Il y a de la politique depuis qu'existe la sphère d'apparence d'un sujet *peuple* dont le propre est d'être différent de lui-même.»

Allí donde está inscrita la parte de los que no-hacen-parte, aunque estas inscripciones sean frágiles y fugaces, una esfera del *demos* es creada, un elemento del *kratos*, de la potencia del pueblo existe. El problema es, entonces, el de expandir la esfera de este aparecer, el de acrecentar esta potencia.<sup>261</sup>

Porque es posible aumentar el poder del *pueblo*, su potencia, mediante la implementación de casos de litigio puntuales en los cuales se pongan en evidencia «comunidades de litigio» por medio de la demostración, a partir de determinadas especificaciones, de la diferencia del pueblo consigo mismo. Porque no hay, por un lado, el pueblo ideal de las constituciones o de los derechos fundamentales; y, por el otro, el pueblo real de las fábricas y los lugares de trabajo, tal como lo propone el marxismo con su definición del «proletariado», la cual es una definición restringida del *pueblo*. Lo que hay más bien son lugares de inscripción del *pueblo* y lugares donde esta potencia, esta capacidad o poder se considera que es limitada o no funciona porque no está evidenciada como tal, por eso es necesario hacerla visible. Esto puede ser el caso de espacios como los laborales o domésticos. O cuando se niegan los derechos fundamentales a algunos sectores de la sociedad. El asunto radica, entonces, en lograr establecer una conexión entre estos sectores de la población o entre estos lugares donde se vulneran unos derechos con la inscripción de la igualdad que se hallan consignada en algún lado, bien sea en los principios o las constituciones. Es decir, de lo que se trata es de reconstruir la «dramaturgia» en el sentido más literal del término; de interpretar en sentido «teatral» esta brecha entre un lugar en donde el *demos* existe y un lugar donde no existe, porque se considera que solo existen individuos y poblaciones, empleadores y empleados, jefes de hogar y amas de casa, padres e hijos, etcétera, pero no *demos*, no «pueblo»:

La política consiste en interpretar esta relación, es decir, primero en constituir su dramaturgia, en inventar el argumento en el doble sentido del término, tanto lógica como dramáticamente, lo que le permite relacionar lo que no estaba relacionado. Este invento no se da por la soberanía del pueblo o por la acción de sus «representantes», ni por la existencia del pueblo/no pueblo del trabajo y su «toma de conciencia».<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup> *Ibid.* p. 126 : «Là où est inscrite la part des sans-part, si fragiles et fugaces qui soient ces inscriptions, une sphère d'apparaître du démos est créée, un élément du kratos, de la puissance du peuple existe. Le problème est alors d'étendre la sphère de cet apparaître, de majorer cette puissance.»

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 127 : «La politique consiste à interpréter ce rapport, c'est-à-dire d'abord à en constituer la dramaturgie, à inventer l'argument au double sens, logique et dramaturgique, du terme qui met en rapport ce qui est sans rapport. Cette invention n'est ni le fait du peuple de la souveraineté et de ses "représentants", ni le fait du peuple/non peuple du travail et de sa "prise de conscience"».

Por esto con el acto político surge, en muchas ocasiones, un «tercer pueblo» que no es el pueblo de la inscripción igualitaria ni el pueblo que es el equivalente de la población desfavorecida o definida en términos sociológicos. Este tercer pueblo es lo que significó en muchos casos la categoría de *Proletariado* como «clase que no es una clase», y que para la *metapolítica* era lo verdadero y real que estaba detrás de la ilusión política, pero que para la política democrática era más bien el nombre que se le podía dar a un sujeto universalizante del *agravio*, un modo de subjetivación política. Porque en la política un sujeto no tiene un cuerpo consistente y definido de antemano, es más bien:

[U]n actor intermitente que tiene momentos, lugares, encuentros y que tiene como característica propia el de inventar, tanto en el sentido lógico como en el estético del término, *argumentos* y *demonstraciones* para poner en relación lo que no está relacionado y dar lugar a lo sin-lugar.<sup>263</sup>

Ese actor intermitente se puso en evidencia, por ejemplo, cuando los obreros franceses en la época de la monarquía burguesa o constitucional del siglo XIX plantearon la pregunta de si ellos eran *verdaderos* ciudadanos, en el sentido de si era iguales ante la ley de acuerdo con la Constitución establecida por esta monarquía. O cuando las mujeres francesas de la época se hicieron una pregunta similar al plantearle a la sociedad si las mujeres francesas estaban siendo contadas de la misma manera que los franceses, poseedores del derecho al voto *universal*. En ambos casos se evidencia la distancia que hay entre la inscripción igualitaria de la ley y los espacios sociales donde es aplicada. Lo interesante es constatar que las reivindicaciones igualitarias mencionadas no apelan o niegan el contenido de los derechos consignados en la ley, sino que más bien inventan un nuevo lugar para ponerlas en entredicho, un espacio polémico que incluye tanto la igualdad como su ausencia. Con lo cual, dichas reivindicaciones lo que están buscando es demostrar de qué manera se contrapone el texto que apela a la igualdad y el modo en que se establecen relaciones desiguales en la sociedad que contradicen dicha igualdad. Además, estos sujetos políticos explicitan dicha contradicción dirigiéndose a un interlocutor que no reconoce de antemano la situación de

---

<sup>263</sup> *Idem.* :«En politique, un sujet n'a pas de corps consistant, il est un acteur intermittent qui a des moments, des lieux, des occurrences et dont le propre est d'inventer, au double sens, logique est esthétique, de ces termes, des *arguments* et des *démonstrations* pour mettre en rapport le non-rapport et donner lieu au non-lieu.»

interlocución planteada, es decir, con su acto de subjetivación evidencian la falta de garantía de interlocución y la inexistencia de una comunidad igualitaria que permita un ejercicio democrático de la política:

Al juego metapolítico de la apariencia y de su negación, la política democrática opone esta práctica del *como si* que constituye las formas de aparición de un sujeto y que abre una comunidad estética, a la manera kantiana, una comunidad que exige el consentimiento de aquellos que no la reconocen como tal.<sup>264</sup>

Algo similar sucedió con un gran número de movimientos sociales y obreros a lo largo del siglo XX en cuanto que debieron utilizar argumentos «metapolíticos» acerca de lo justo o lo injusto de su condición, con el fin de reconfigurar las relaciones entre lo visible y lo invisible, entre los modos de ser, los modos de hacer y los modos de decir; y poder así superar la situación de invisibilidad a la cual se encontraban sometidos. Debieron construirse como sujetos políticos, a la vez que buscaron ir configurando un lugar donde pudiera darse *lo social* en términos políticos, es decir, darle forma a unos lugares donde se pudiera jugar lo político por fuera de la lógica gubernamental y de las disciplinas sociales que abordan el estudio de la gobernabilidad.

A continuación, presentamos un cuadro-resumen de los tres tipos de filosofía política que aborda Rancière en su libro *La Méésentente. Politique et philosophie* [*El desacuerdo. Política y filosofía*], junto con las principales características de cada uno de ellos.

---

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 128 : «Au jeu méta-politique de l'apparence et de son démenti, la politique démocratique oppose cette pratique du comme si qui constitue les formes d'apparaître d'un sujet et qui ouvre une communauté esthétique, à la manière kantienne, une communauté qui exige le consentement de celui-là même qui ne la reconnaît pas.»

**Tabla 1. Resumen de los tres tipos de filosofía política.**

<b>Tipos de filosofía política</b>	<b>Características</b>
<b>Archipolítica (Platón)</b>	<p>La <i>archipolítica</i> tiene que ver principalmente con la filosofía política de Platón. Es el proyecto de una comunidad fundada en la realización y sensibilización integral basada de un principio último o <i>arkhé</i> que la fundamente sin tener en cuenta la configuración democrática de la política (que implica la existencia de un excedente de aquellos que no hacen parte del todo de la comunidad). En este orden político platónico las actividades de los ciudadanos están reguladas en relación con el rol que desempeñan en la sociedad. Cada cual tiene un lugar y una función asignados de antemano. De esta manera, la posibilidad de la configuración democrática de lo político está limitada por el orden policial de un <i>nomos</i> viviente que satura la totalidad de la comunidad y evita cualquier fisura en el edificio social.</p> <p>Para Platón la verdadera política debe seguir el principio indivisible de la Idea de Justicia, una comunidad estrictamente definida como un cuerpo ordenado (en un sentido geométrico) por sus lugares y funciones asignados de antemano.</p> <p>Rancièrè señala que Platón confunde la política con la policía y que, por tanto, en su propuesta no hay política propiamente dicha.</p>
<b>Parapolítica (Aristóteles, Hobbes)</b>	<p>Así como Platón concibe desde un inicio la perfección de la <i>archipolítica</i>, Aristóteles plantea también desde un comienzo la finalidad [<i>telos</i>] de la parapolítica que ha de funcionar como el régimen normal, honrado, de la «filosofía política», por cuanto transforma los actores y las formas de acción del litigio político en partes y formas de distribución del litigio policial. Para esto incorpora al <i>demos</i> (la parte por la cual existe la política), como una parte más de las que luchan por un lugar en los puestos de mando, los <i>arkhai</i> de la polis. Por eso cada gobierno (democracia, oligarquía, tiranía) debe crear una especie de imitación, una <i>mimesis</i>, de la verdadera política, y lo debe hacer integrando al <i>demos</i> y su cálculo erróneo, como una parte integral de la realización del <i>telos</i> de la comunidad, aunque esto signifique que la integración que puede obtener mayor éxito sea la de la participación del <i>demos</i> como parte de la sociedad ausente de los lugares de decisión y poder de la polis (caso de la democracia campesina o de la norteamericana de A. de Tocqueville).</p> <p>Los modernos (Hobbes, Rousseau, etcétera) se diferenciarán de los antiguos porque desplazan la repartición del poder por otros términos que son, en resumen: la soberanía y el contrato. Hobbes plantea una teoría general del poder que desplaza la teoría la aristotélica de equilibrio de las partes de la sociedad por el de los individuos como teoría general de gobierno. Con esto, elimina la parte de los que no tienen parte, porque desplaza el proyecto del reparto de las «partes» en el poder al plano de los individuos, y desplaza el pensamiento político de la Antigüedad centrado en las formas de gobierno y la gobernabilidad.</p>
<b>Metapolítica (Marx)</b>	<p>Marx y el marxismo ejemplifican esta tercera forma de política de los filósofos. La «verdad metapolítica» plantea que la verdad de la política es la manifestación de su falsedad. Es la brecha que separa toda definición e inscripción políticas en relación con las realidades en las que están basadas. Y esas «realidades» a las que se refiere la <i>metapolítica</i> son de tipo social: las clases sociales, el movimiento real de la sociedad, etcétera. Pero «lo social» es lo verdadero de la política solo en la medida en que es la verdad de la falsedad política.</p>

	<p>Así como la <i>archipolítica</i> platónica proponía una medicina para beneficio de la salud de la comunidad, la <i>metapolítica</i> de la modernidad se propone a sí misma como una sintomatología que detecta una mentira en cada diferencia política. Para esto, Marx inventa un término clave que es el de <i>ideología</i>, como concepto que define no solo el engaño, la ilusión o el simulacro que hay en la política, sino que señala lo verdadero como «verdad de lo falso». Al inventarlo, Marx coloca en el pensamiento político un régimen de «lo verdadero» que define las condiciones de una conexión inédita de «lo verdadero» con la política, porque reduce la apariencia política del pueblo al rango de ilusión en tanto esconde la realidad del conflicto, el litigio que define la política o termina por reducir los nombres del pueblo y las manifestaciones de su litigio como minucias que impiden la irrupción de los asuntos comunes de envergadura que permitirían, supuestamente, la auténtica transformación radical de la sociedad.</p>
--	---

## 2.7. LA DEMOCRACIA COMO MANERA DE SER DE LO POLÍTICO

La tesis central del libro *El odio a la democracia*<sup>265</sup> de Rancière es la de plantear que la democracia no es un régimen político, sino más bien la condición igualitaria —«anárquica», si se quiere— de la existencia misma de un poder específicamente *político*, pero que, a la vez, es la «condición política» que el poder siempre tiende a rechazar y a reprimir. Ante la pregunta de por qué se da este «odio a la democracia», Rancière responde lo siguiente en una entrevista:

El fin de la era soviética fue decisivo. En la medida en que se podía identificar al enemigo totalitario, se alimentaba una visión consensual de la democracia como una unidad determinada por un sistema constitucional, un mercado libre y unos valores de libertad individual. Las oligarquías estatales y financieras podían identificar así su poder con la gestión de estos elementos. Después de la caída del bloque soviético, la distancia entre un poder oligárquico y la idea del poder de cualquiera se hizo evidente. Pero, al mismo tiempo, la crítica marxista cesante se recicló en forma de crítica de la democracia. Autores procedentes del marxismo transformaron la crítica de la mercancía, de la sociedad de consumo y del espectáculo, en crítica del individuo democrático como consumidor insaciable. Lo que antes era percibido como la lógica de la dominación capitalista, se convirtió en vicio de los individuos, hasta el colmo de considerar el individuo democrático como responsable del totalitarismo: Jean-Claude Milner explicaba el genocidio como consecuencia de la democracia y Alain Finkielkraut, las revueltas de los suburbios parisinos como una manifestación de la barbarie consumista.<sup>266</sup>

<sup>265</sup> Rancière, J. ; *La haine de la démocratie*. París, Galilée, 2005 [vers. es.: *El odio de la democracia*, trad., L. Vogelfang y M. G. Burello. Buenos Aires: Capital intelectual, 2011].

<sup>266</sup> Rancière, J. ; "Pourquoi ce voyage au bout de la nuit ?", *op. cit.* : «La fin du soviétisme a été décisive. Tant qu'on pouvait identifier l'ennemi totalitaire, on pouvait nourrir une vision consensuelle de la démocratie comme l'unité d'un système constitutionnel, du libre marché et des valeurs de liberté individuelle. Les oligarchies étatiques et financières pouvaient identifier leur pouvoir à la gestion de cette unité. Après l'effondrement soviétique, l'écart est vite apparu entre les exigences d'un pouvoir oligarchique mondialisé et l'idée du pouvoir

Y es que la democracia y la política están estrechamente ligados (tal como lo hemos abordado y recalado en este capítulo). Cuando Rancière utiliza el término «política» es para referirse a lo que llama: la «política democrática»; cuando aborda la democracia, no se refiere a su apariencia «parapolítica», ni a un ejercicio de poder que reivindica el régimen parlamentario, el sistema representacional o el meramente electoral. Más bien, para Rancière, la *democracia política*, se diferencia de lo que él llama la «democracia consensual» y, en especial, del concepto que él acuña de «post-política», es decir, de la «política» que se asume y piensa en términos consensuales. Para intentar salir de esta forma consensual de abordar la democracia, Rancière se remite a sus inicios históricos y señala que su irrupción constituyó un reto para la filosofía política de su época, porque no surgió como un conjunto de instituciones o un régimen político entre otros, sino como la *manera de ser de lo político*. Por eso es por lo que es un error, en la actualidad, identificar, de manera supuestamente evidente, la democracia con un tipo de régimen político basado en el sistema parlamentario o con el «Estado de Derecho» en general. Como tampoco resulta acertado vincularlo con el Estado de lo social, el ámbito socialmente generalizado del individualismo o el de las masas, porque, en términos amplios, la democracia constituye el *modo de subjetivación de la política*:

La democracia es, en general, el modo de subjetivación de la política —si, por política, se entiende algo diferente que la mera organización de los cuerpos en comunidad y la gestión de los lugares, los poderes y las funciones—. De manera más precisa, la democracia es el nombre de una interrupción singular de este orden de la distribución de los cuerpos en comunidad que hemos propuesto conceptualizar bajo el concepto ampliado de policía. Es el nombre de lo que viene a interrumpir el buen funcionamiento de este orden por un dispositivo singular de subjetivación.<sup>267</sup>

---

de n'importe qui. Mais, en même temps, la critique marxiste sans emploi a trouvé à se recycler en critique de la démocratie. Des auteurs venus du marxisme ont transformé la critique de la marchandise, de la société de consommation et du spectacle, en critique de l'individu démocratique comme consommateur insatiable. Ce qui était auparavant perçu comme la logique de la domination capitaliste est devenu le vice des individus et, à la limite, l'individu démocratique a été déclaré responsable du totalitarisme : Jean-Claude Milner expliquait le génocide comme conséquence de la démocratie, et Alain Finkielkraut, les révoltes des banlieues comme une manifestation de la barbarie consumériste.»

<sup>267</sup> Rancière, J. ; *La Méésentente*, op. cit., p. 139 : «La démocratie est, en général, le mode de subjectivation de la politique —si par politique, on entend autre chose que l'organisation des corps en communauté et la gestion des places, pouvoirs et fonctions. Plus précisément, démocratie est le nom d'une interruption singulière de cet ordre de la distribution des corps en communauté que l'on a proposé de conceptualiser sous le concept élargi de police. C'est le nom de ce qui vient interrompre le bon fonctionnement de cet ordre par un dispositif singulier de subjectivation.»



Esto es comprensible si se asume la política como *interrupción* de la policía; la cual es comúnmente considerada —de manera errónea— como equivalente a la política, porque la «policía» —recordemos— es la organización y la distribución de los cuerpos en comunidad en términos determinados de lugares, poderes y funciones, sin presuponer un vacío o un suplemento, sino una totalidad conformada por partes preestablecidas de antemano. Mientras que la democracia, como forma de *subjetivación de la política*, implica que en la comunidad se dé una esfera específica de apariencia del pueblo que pueda modificar este orden policial. Y, para se dé esto, se requiere que existan actores específicos de la política que no sean agentes del dispositivo estatal ni partes del Estado o de la sociedad determinados *a priori*; y, además, es necesario que exista un litigio llevado a cabo como escena de la manifestación del pueblo a través de un sujeto no identitario. Y esto sucede siguiendo las siguientes etapas:

En primer lugar, se requiere de una esfera de «apariencia» específica del pueblo. Pero, aquí cabe volver a aclarar —tal como lo mencionamos en la introducción— que la apariencia, para Rancière, no significa la ilusión o el engaño que se opondría a lo real, sino que es más bien la irrupción en el campo de la experiencia de un elemento visible que modifica el régimen existente de lo visible. La ilusión no se opone a lo real, la divide y la vuelve a reconfigurar como doble.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta que el pueblo que ocupa esta esfera de apariencia no es un «pueblo» previamente constituido que pudiese ser definido por sus características sociológicas, ni por ser el conjunto de grupos específicos de la población, ni tampoco por ser un pueblo definido étnicamente. El pueblo que conforma la democracia es más bien una unidad que no coincide estrictamente con ningún grupo social preestablecido, porque corresponde con la suma de partes de la sociedad que tiene en cuenta a aquellos que no son tenidos en cuenta por la lógica policial. Por decirlo de otra forma, el pueblo democrático tiene una doble realidad porque implica una corporalidad social y, a la vez, una corporalidad que desplaza todo tipo de identificación estrictamente social, porque implica una dimensión simbólica, constitutiva de lo político: «La democracia es la institución de los

sujetos que no coinciden con las partes constitutivas del Estado o de la sociedad, de sujetos flotantes que desajustan toda representación de los lugares y las partes.»<sup>268</sup>

Y, finalmente, en la política democrática el lugar de apariencia de un pueblo es el lugar de ocurrencia de un litigio. Siendo que este *litigio político* se diferencia de todo conflicto de intereses entre partes previamente constituidas de la población, dado que implica un conflicto sobre la forma de hacer el recuento mismo de las partes que lo conforman. No se trata de una discusión o una confrontación entre partes ya constituidas de la sociedad, sino de un acto de interlocución que pone en entredicho la situación misma de la interlocución como tal: «La democracia establece, por lo tanto, comunidades de un tipo específico, comunidades polémicas que ponen en entredicho la oposición misma de dos tipos de lógica, la lógica policial de la distribución de los lugares y la lógica política de carácter igualitario.»<sup>269</sup> Y es claro que no es el conjunto social en su comportamiento, en sus costumbres, en su *ethos*, el que dispone a los individuos a la democracia, sino más bien es la ruptura con este *ethos*, con su supuesta «manera de ser», lo que lo posibilita. Esto, porque justamente se trata de tomar distancia respecto a una armonía «ética» entre un decir, un ser y un hacer. Toda política es democrática en este sentido preciso de ruptura con una pretendida armonía del *ethos*, que confronta la lógica de la igualdad con la del orden policial.

En el libro de Christian Ruby titulado *L'interruption: Jacques Rancière et la politique* [*La interrupción: Jacques Rancière y la política*],<sup>270</sup> el autor propone que el lector de los textos de Rancière se ve confrontado —en términos generales— con tres grandes cuestionamientos con sus consiguientes retos.

El primero es el de cuestionar el *consenso* que caracteriza a determinada sociedad desigual e injusta, porque implica la aceptación de la existencia de dispositivos que limitan o reducen la política a la policía; establecen un sistema de dominación a partir de un supuesto «orden natural»; y, limitan la política a la gestión de un *status quo*; lo cual conduce a una

---

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 140 : «La démocratie est l'institution de sujets qui ne coïncident pas avec des parties de l'État ou de la société, des sujets flottants qui dérèglent toute représentations des places et des parts.»

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 141 : «La démocratie institue donc des communautés d'un type spécifique, des communautés polémiques qui mettent en jeu l'opposition même des deux logiques, la logique policière de la distribution des places et la logique politique du trait égalitaire.»

<sup>270</sup> Ruby, Ch. ; *L'interruption : Jacques Rancière et la politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2011. [vers. es. *Rancière y lo político*, trad. M. Gajdowski, Buenos Aires: Prometeo, 2011].

valoración del disenso. El *disenso* es el que permite disociar lo percibido de un significado establecido y unívoco; es por ello por lo que las palabras se separan de las cosas.

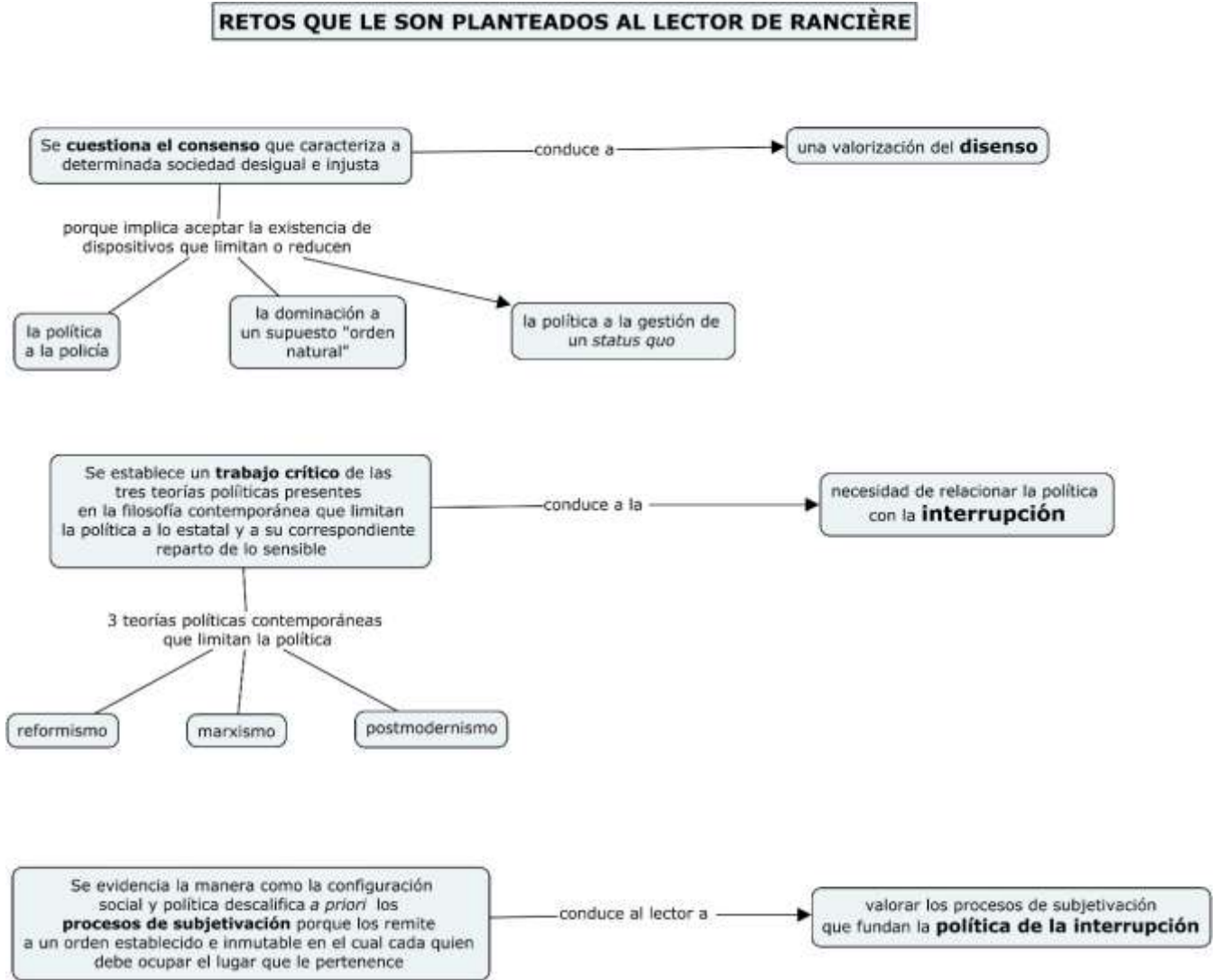
El segundo reto es el de establecer un trabajo crítico de las tres teorías políticas presentes en la filosofía contemporánea (reformismo, marxismo y postmodernismo) que limitan el ejercicio de la política a lo estatal y a su correspondiente *reparto de lo sensible*.

Y, finalmente, el tercer reto tiene que ver con la posibilidad de estar atentos a los procesos de *subjetivación política*, porque en la lectura de los textos de Rancière se evidencia la manera en que la configuración social y política descalifica *a priori* estos «procesos de subjetivación» porque los remite a un orden establecido e inmutable en el cual cada quien debe ocupar el lugar que le pertenece.

Por eso, lo que trata de hacer permanentemente el pensamiento filosófico rancieriano es buscar acentuar y resaltar estos procesos de subjetivación en los cuales puede hacerse presente la dimensión política como interrupción de la lógica del orden policial.

Estos serán los retos a los cuales nos veremos confrontados, de alguna manera, en los siguientes capítulos al vincular la dimensión política con la estética en la filosofía de Rancière, tal como lo podemos apreciar de manera esquemática en el siguiente mapa conceptual.

ESQUEMA 2. LOS RETOS QUE LE SON PLANTEADOS AL LECTOR DE RANCIÈRE



## CAPÍTULO 3

### EL «REPARTO DE LO SENSIBLE» Y LA RE-DEFINICIÓN DE LA ESTÉTICA

« L'art existe comme monde à part depuis que n'importe quoi peut y entrer ». (J. Rancière, *Aisthesis*, p. 10).

« I never switched from politics to aesthetics. I always tried to investigate the distribution of the sensible which allows us to identify that we call politics and something that we call aesthetics. » (J. Rancière, "From Politics to Aesthetics").

« Un sensible est toujours une certaine configuration entre sens et sens. » (J. Rancière, "L'Usage des distinctions").

En este tercer capítulo nos ocupamos de abordar varios conceptos ligados a la partición o «reparto de lo sensible» [*partage du sensible*] que son centrales para comprender lo que llama Rancière una «estética de la política», al igual que explicitamos las características de los tres regímenes del pensamiento de las artes: el ético, el representativo-mimético y el estético. Señalando, en cada caso, cuáles son sus principales características y las posibles incidencias que tienen en términos de «políticas estéticas» del arte. Nos centramos de manera más puntual en el *régimen estético*, porque es el que nos caracteriza y define hoy en día y porque, además, nos permite abordar cuestiones respecto a lo que es la modernidad, los equívocos que hay respecto a la pretendida postmodernidad y la relación que tiene el régimen estético con la democracia. Con este énfasis, se busca responder a la pregunta: ¿por qué el régimen estético constituye un régimen que nos ha de permitir clarificar el rol del arte en la relación entre la estética y la política en la actualidad, además de precisarnos en qué consiste la originalidad del pensamiento de Rancière en relación con la manera de caracterizar nuestra «actualidad estética»?

Las preguntas que también nos interesa abordar son las siguientes: ¿cuáles son las características de lo que Rancière denomina *reparto de lo sensible*? ¿Cuál es la definición de estética que subyace en su propuesta? ¿Qué relación hay entre la política y la estética en su concepción filosófica? ¿De qué manera se da una relación entre una «estética primera», es decir, una «estética» de la política como reparto inicial de lo sensible; con el arte como «política de la estética»? ¿De qué formas pueden ser definidos los regímenes de identificación de las artes? ¿Cómo se pueden dar las distintas relaciones entre la estética y la política en los regímenes de las artes? ¿Cómo se da el paso del régimen representativo al régimen estético?

También, se precisará que entiende Rancière por «estado estético», y cuál es su vínculo con la propuesta de la «educación estética» de Schiller y se expondrá la postura de Rancière frente a las vanguardias artísticas, la modernidad y la postmodernidad, entre otras temáticas que implican asumir una postura política frente a la estética.

### 3.1. EL REPARTO DE LO SENSIBLE COMO «ESTÉTICA DE LA POLÍTICA»

Para Rancière, la «división de lo sensible» o «reparto de lo sensible» concierne directamente a lo político en términos de una especie de «estética primera» o «estética de la política». Para comprender esto es importante comenzar por precisar que la palabra francesa *partage* posee varios significados que requieren ser conocidos y que suelen perderse en la traducción a otros idiomas al tener que optar por uno ellos en detrimento de su pluralidad semántica, ya que, además, es esta pluralidad la que la hace interesante desde el punto de vista filosófico.

Una primera traducción al español de la palabra *partage* tiene que ver con la división propiamente dicha, es decir, con la acción de dividir algo en porciones o partes; las cuales han de ser distribuidas o repartidas. Pero, asimismo lo que resulta importante tener en cuenta, para nuestro caso es que «*partage*» se refiere al acto de compartir, como cuando se dice que se comparte algo con alguien [*partager quelque chose avec quelqu'un*]. Igualmente, y en sentido figurado, alude a aquella proporción de cualidades positivas o negativas, atributos o desventajas, bienes y carencias que alguien posee y que es establecida por la naturaleza, el azar o la fortuna. También puede tener otros significados, como por ejemplo el que implica la repartición igualitaria de las opiniones, sufragios o votos de un cuerpo colegiado, de una asamblea o conjunto de personas.<sup>271</sup> En términos jurídicos, también tiene muchas acepciones ligadas al reparto o asignación de derechos sobre un bien, en la medida en que permite su división o la asignación de una herencia por donación [*donation-partage*] o por testamento [*testament-partage*]. Es decir, el «*partage*» implica la operación que permite que los derechos indivisos sobre un conjunto de bienes sean sustituidos por una pluralidad de derechos de propiedad individualizados [*Venir à partage; partage amiable, à l'amiable, judiciaire; partage en frères; partage d'une succession*] entre otros posibles casos.<sup>272</sup> Entonces, debemos tener en cuenta estos significados, sobre todo los dos primeros, porque el

---

<sup>271</sup> Por ejemplo, el hecho de «compartir» el poder se dice en francés: *le partage du pouvoir*; y, por otra parte, la «repartición» del botín, se dice también: *le partage du butin*. En ambos casos se utiliza la palabra *partage*, pero su significado es diferente, porque en el primer uso se hace referencia al hecho de compartir algo que es común y, en el segundo, se precisa que se le va dar a cada uno lo que le corresponde, es decir, se va a repartir, se va a dividir en partes el botín, y se le va a dar a cada cual la porción que le corresponde.

<sup>272</sup> Tomado de la entrada «*partage*» de la página del: *Centre National de Ressources textuelles et lexicales* [en línea] <<http://www.cnrtl.fr/definition/partage>>) [Fecha de consulta: 5 de agosto de 2017].

libro de Rancière *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, se traduce como *El reparto de lo sensible. Estética y política* o, a veces, simplemente como la *división* de lo sensible, dejando así de lado la acepción ligada al compartir algo que es común. Lo que hay que resaltar también es que la palabra *repartición* o *reparto* es menos pasiva que la palabra *división*, porque esta última implica una operación que al ser realizada queda fijada y no se puede modificar, mientras que un *reparto* puede estar en permanente distribución, porque puede estar actualizándose constantemente. Algunas traducciones que se pueden encontrar en Internet también optan por el término *distribución*, probablemente por la influencia de la versión en inglés de Gabriel Rockhill quien tradujo *Le partage du sensible* como *The Distribution of the Sensible* para la versión de las ediciones *continuum* del año 2004.<sup>273</sup>

La naturaleza polisémica del concepto se evidencia en la definición que da Rancière del *reparto de lo sensible*:

Llamo reparto de lo sensible al sistema de evidencias sensibles que hacen visible al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible establece, entonces, al mismo tiempo, un común compartido y las diferentes partes que lo componen. Este reparto de las partes y de los lugares se fundamenta sobre una distribución de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determinan la manera misma según la cual un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros son parte de ese reparto.<sup>274</sup>

Para corroborar esto Rancière cita en repetidas ocasiones dos textos fundadores de la filosofía política: la *Política* de Aristóteles y *La República* de Platón. En el primer caso (y tal como lo abordamos en el capítulo anterior), la referencia a Aristóteles la hace para enfatizar que la definición principal que da el estagirita del ciudadano es la de aquel que hace *parte* del hecho de gobernar o de ser gobernado, pero lo que esta vez Rancière precisa es que antes de esta división existe otro reparto anterior, y es el que determina quienes quedan dentro y quienes quedan por fuera de esta división inicial. Es decir, se determina *a priori* quienes van

---

<sup>273</sup> En el presente texto optaremos por el término *reparto*, aunque, y dependiendo del contexto, en algunas ocasiones podremos también utilizar la palabra *división* o *distribución*, en tal caso el motivo de determinada opción de traducción dependerá del significado que se quiera enfatizar.

<sup>274</sup> Rancière, J. ; *Le partage du sensible, op.cit.* p. 12 : «J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage.»



a «compartir» el reparto y quienes quedan por fuera al no quedar incluidos inicialmente en él, porque de antemano están por fuera de la definición de ciudadano. El animal que tiene palabra, que tiene voz, es un «animal político» [*zoon politikón*]; pero el esclavo, aunque es capaz de comprender el lenguaje, no lo «posee» en propiedad y, por tanto, está excluido del «reparto social» inicial que le daría derechos políticos.<sup>275</sup> Rancière especifica esto en un artículo publicado en inglés titulado: “The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge” —el cual ya fue citado en el primer capítulo—, en el sentido de que la distinción entre *logos* y *phoné* se establece porque se asume que no todos los seres humanos son iguales, dado que algunos de ellos no son considerados «enteramente» humanos (los esclavos). Porque si bien, para Aristóteles, los esclavos poseen la *aisthesis* del lenguaje (la capacidad pasiva de entender las palabras) no tienen, sin embargo, la *hexis* del lenguaje (es decir, la capacidad activa de establecer y discutir acerca de lo que es justo e injusto).<sup>276</sup> En el segundo caso, en el que se hace referencia a *La República* de Platón se trata de que los artesanos no pueden ocuparse de los asuntos comunes porque no tienen tiempo para ocuparse de algo distinto al trabajo que les ha sido asignado de antemano. No pueden estar en otro lugar porque su trabajo así se lo exige, y no les permite que se dediquen a otra actividad aparte de su oficio. Esta asignación es inamovible y no se trata, por consiguiente, solo de una «división social del trabajo», sino también de unas condiciones espacio-temporales que terminan siendo unos dispositivos restrictivos que visibilizan o invisibilizan el accionar individual y su lugar dentro de lo social. Por esta razón, Rancière considera que existe un condicionamiento inicial, un especie de sistema de las formas *a priori* de lo que es posible sentir, una «estética primera» que permite que algo sea o no sea visible en un espacio social compartido, dotado de un lenguaje común, y que define en los siguientes términos:

Hay, por lo tanto, en la base de lo política, una «estética» que no tiene nada que ver con esa «estetización de la política», propia de la «era de las masas», de la que habla Benjamin. Esta estética no debe ser entendida en el sentido de una toma perversa de la política por una voluntad del arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte. Si buscamos una analogía, podemos asumirla, desde un sentido kantiano —eventualmente revisitado por Foucault—, como el sistema de las formas *a priori*, que determinan lo que es posible sentir. Es un recorte de los tiempos y de los espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y el ruido que define a la vez el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia. *La*

---

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>276</sup> Cf. Rancière, J.; “The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge”, *op. cit.* p. 4.

*política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la capacidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.*<sup>277</sup>

Y es que para Rancière existe una *estética de la política*, porque la política —tal como lo abordamos en el capítulo anterior—, no es inicialmente un asunto de leyes o constituciones, sino más bien la configuración del «tejido sensible de la comunidad» por el cual las leyes y las constituciones adquieren sentido: «¿Qué objetos son comunes? ¿Qué sujetos son incluidos en la comunidad? ¿Qué sujetos son capaces de ver y expresar lo que es común? ¿Qué argumentos y prácticas son considerados como argumentos y prácticas políticas? Y así sucesivamente.».<sup>278</sup>

Además de configurar un «tejido sensible de la comunidad», la «estética de la política» como «reparto de lo sensible» se relaciona con el *espacio-tiempo* en el que determinados cuerpos se encuentran en comunidad. La manera como en un determinado contexto social aparece la *aisthesis*, la dimensión sensible, que puede ser planteada y asumida en términos kantianos; pero curiosamente no a partir del Kant «estético» de *La Crítica del Juicio* (1790), es decir, no remitido a un asunto del arte o del discurso estético que surgió en el siglo XVIII, sino más bien con el Kant de *La Crítica de la razón pura* (1781), en donde el filósofo de Königsberg concibe una *estética trascendental* en términos de formas *a priori* de la sensibilidad que son, para él, el espacio y el tiempo.<sup>279</sup>

---

<sup>277</sup> Rancière, J. ; *Le partage du sensible, op. cit.*, pp. 13-14. «Il y a donc, à la base de la politique, une "esthétique" qui n'a rien à voir avec cette "esthétisation de la politique", propre à l'"âge des masses", dont parle Benjamin. Cette esthétique n'est pas à entendre au sens d'une saisie perverse de la politique par une volonté d'art, par la pensée du peuple comme œuvre d'art. Si l'on tient à l'analogie, on peut l'entendre au sens kantien — éventuellement revisité par Foucault—, comme le système des formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir. C'est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. *La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps.*» (Las últimas cursivas son nuestras).

<sup>278</sup> El párrafo citado es el siguiente: « This brief analysis brings us to what I call the aesthetics of politics. Here too the alternative is between an ethical and an aesthetic perspective. The reason for the alternative is simple: politics is not primarily a matter of laws and constitutions. Rather, it is a matter of configuring the sensible texture of the community for which those laws and constitutions make sense. What objects are common? What subjects are included in the community? Which subjects are able to see and voice what is common? What arguments and practices are considered political arguments and practices? And so on. » Cf. Rancière, J.; "The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge", *op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>279</sup> Para entender esto debemos tener en cuenta que para Kant el origen del conocimiento se divide entre la sensibilidad y el entendimiento. A través de la *sensibilidad* (receptividad o intuición) es como nos son dados los objetos como representaciones (sensaciones), mientras que a través de las categorías del *entendimiento* podemos pensar dichos objetos. De esta manera, en su *estética trascendental* desarrollada en la primera parte

Por lo anteriormente expuesto, podemos encontrar una gran similitud entre el planteamiento de Kant que entiende la *aisthesis* como formas *a priori* de la sensibilidad y el de Rancière, pero, al respecto, es necesario aclarar que, a la vez, también existe una diferencia en la manera en que el primero piensa el espacio-tiempo como experiencia sensible y como forma de presentación de los objetos del conocimiento, y la manera en que el segundo se apropia de estos conceptos. Podemos decir, simplificando un poco, que Rancière retoma el concepto de «estética» kantiano pero asumiendo el espacio y el tiempo como formas de configuración del *espacio político*. Además, no se refiere a un conocimiento posible de lo espacio-temporal en términos epistemológicos, sino que se centra en la configuración de nuestro lugar en la sociedad, es decir, en las formas de distribución de lo común y lo privado, que implican la asignación de alguien dentro de lo común o su parte como parte de una comunidad. Por lo tanto, su investigación, que es tanto histórica como política, tiene que ver con esa dimensión estética de la experiencia política. Y no se trata de la «estetización de la política» tal como lo diagnosticara W. Benjamin en su famoso ensayo de 1936 titulado: “La obra de arte en su reproductibilidad técnica”,<sup>280</sup> en cuanto que no se trata de que la política sea captada por una voluntad artística, en el sentido de que sea sometida a un propósito estético espurio, el «control de las masas por el poder dominante», por ejemplo; sino de evidenciar que preexiste en las «prácticas estéticas» una «estética» entendida como «reparto de lo sensible», que no solo asigna roles, sino que determina también a las *prácticas artísticas*, entendidas como «maneras de hacer» específicas que hacen parte de la distribución

---

de su primera crítica, la *Crítica de la razón pura*, se analizan las categorías o los elementos *a priori* del conocimiento sensible, es decir, la parte del conocimiento que se refiere a su aspecto receptivo, considerando al espacio y al tiempo no como formas *a priori* o categorías de la sensibilidad inherentes a los objetos en sí mismos, sino al sujeto que los conoce. Con ello, Kant postula que dado que no nos es posible conocer las *cosas en sí*, se tiene que asumir que es el sujeto en el acto de conocimiento, y bajo su percepción, quien conoce los objetos como fenómenos determinados *a priori* por la sensibilidad. Lo que significa que siempre los objetos nos «aparecen» fenoménicamente determinados por el espacio y el tiempo. El conocimiento humano es, por tanto, un conocimiento que se limita a conocer las cosas como fenómenos, porque más allá de ellos —nos dice Kant— no nos es posible conocer.

<sup>280</sup> Cf. Benjamin, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 2001, pp. 17-59. En este famoso ensayo, W. Benjamin se refiere a la «estetización de la política», relacionándola con el peligro que conlleva una total autonomía del arte trasladada al ámbito político, según la cual solo importa la belleza de la obra, independiente de cualquier otra consideración. Por ejemplo, la aplicación del criterio de lo bello a la guerra (tal como lo hicieron los futuristas italianos), o el de utilizar criterios estéticos para la organización y control de las masas a través de recursos estéticos como la arquitectura y la utilización de elementos simbólicos y teatrales, tal como lo hicieron Hitler y Mussolini.

general de las maneras de hacer en una sociedad y que se relacionan con las maneras de ser y las formas de visibilidad de lo común de una comunidad.

A partir de esta estética primera que es posible preguntarse por las «prácticas estéticas», en el sentido en que las entendemos, es decir, en el sentido de las formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que ellas «hacen» respecto de lo que es considerado como común. Las prácticas artísticas son «maneras de hacer» que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad.<sup>281</sup>

La estética puede ser considerada como un sistema de *formas a priori* de lo que se da a sentir en términos de la actividad de los sujetos, en donde coexisten tanto *prácticas estéticas* como *prácticas artísticas*; siendo las primeras unas formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que ellas implican a la mirada de lo común. Porque tanto la política como el arte presuponen una reconfiguración del *reparto de lo sensible* que define lo común de la comunidad. Con lo cual, tanto el arte como la política convergen en la reconfiguración material de la comunidad: «El trabajo del arte queda así expuesto como una tarea de intervención sobre el reparto de lo sensible, es decir, sobre la distribución de lo común en la sociedad, en quienes participan en ella, en los grados y modalidades de tal participación.»<sup>282</sup>

Pero si bien un determinado *reparto de lo sensible* se encarga de definir «lo común» de la comunidad en un determinado momento (en términos de una estética primera), es la política la que *re-configura* este reparto y posibilita que aquellos que no hacen parte de lo que es considerado como «común» puedan llegar a serlo en un momento posterior. Siendo esto así, la relación entre política y estética se da para Rancière fundamentalmente en el recorte sensible de «lo común» de la comunidad, de las formas de su visibilidad y de su consecuente ordenamiento o redistribución. A partir de esto puede pensarse la intervención

---

<sup>281</sup> Rancière, J. ; *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 14 : «C'est à partir de cette esthétique première que l'on peut poser la question des "pratiques esthétiques", au sens où nous l'entendons, c'est-à-dire des formes de visibilité des pratiques de l'art, du lieu qu'elles occupent, de ce qu'elles "font" au regard du commun. Les pratiques artistiques sont des "manières de faire" qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité.»

<sup>282</sup> Poblete, P. ; «Más acá de lo sublime, aproximación a la idea estética en Jacques Rancière», *HYBRIS. Revista de Filosofía*, Vol. 3 No. 1, 2012, p. 18.

«política» de los artistas, y no desde una pretendida autonomía del arte o, por el contrario, de una sumisión del arte al poder político, porque:

Las artes no les proporcionan nunca a las pretensiones de la dominación o de la emancipación más de lo que pueden otorgarles, es decir, simplemente, lo que tienen en común con ellas: las posiciones y movimientos de los cuerpos, las funciones de la palabra, las reparticiones de lo visible y de lo invisible. Y tanto la autonomía de la que pueden gozar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre la misma base.<sup>283</sup>

En *El malestar en la estética* [*Malaise dans l'esthétique*], Rancière vuelve a afirmar que la política tiene que ver con la configuración de un «espacio en común», con una «estética primera» en términos de una configuración de un espacio específico compartido en donde se visibilizan objetos y sujetos reconocidos como tales y que definen lo común de la comunidad:

La política, en efecto, no es el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de la experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos [...].<sup>284</sup>

La política implica, entonces, una redistribución de los espacios y los tiempos, es decir, un nuevo reparto de lo sensible en términos de la irrupción de un *disenso* que modifica las evidencias sensibles iniciales que distribuyen el espacio, el tiempo, las actividades humanas y la voz en términos de su visibilidad y aceptación como algo compartido dentro de lo que es considerado como común y las partes que lo componen:

La política ocurre cuando aquellos que «no tienen» el tiempo se toman este tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor. Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y la palabra constituyen lo que yo denomino el reparto de lo sensible. La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean

---

<sup>283</sup> Rancière, J. ; *Le partage du sensible*, op. cit., p. 25: «Les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu'ils ont de commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible. Et l'autonomie dont ils peuvent jouir ou la subversion qu'ils peuvent s'attribuer reposent sur la même base.».

<sup>284</sup> Rancière, J. ; *Malaise dans l'esthétique*, op.cit. , p. 37 : «La politique, en effet, ce n'est pas l'exercice du pouvoir et la lutte pour le pouvoir. C'est la configuration d'un espace spécifique, le découpage d'une sphère particulière d'expérience, d'objets posés comme communs et relevant d'une décision commune, de sujets reconnus capables de désigner ces objets et d'argumenter à leur sujet [...] ».

entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos.<sup>285</sup>

Lo anterior se entiende si acudimos nuevamente a los ejemplos que coloca Rancière refiriéndose a *La República* de Platón. Uno de ellos tiene que ver con la tan comentada proscripción y expulsión de los poetas de la ciudad ideal, la cual puede tener varias explicaciones, pero en principio se refiere al hecho de que, al no estar prevista una función de la poesía en la polis platónica, los poetas no tienen un lugar asignado en ella y, además, según el principio de «especialización» que está expuesto en el Libro II que determina que cada ciudadano tiene una y solo una función y no puede realizar otra, tampoco es posible que la poesía sea una actividad alternativa o complementaria, es decir, un ciudadano no podría ser artesano y poeta a la vez, por ejemplo.

El hecho de que la práctica artística dependa de una asignación y distribución de lugares en un conjunto social, igualmente se evidencia en la manera como Platón considera negativamente el teatro en la medida en que lo asume como un espacio de una actividad pública, un lugar de exhibición de «fantasmas» que termina por confundir y desordenar la distribución de las identidades, de las actividades y de los espacios de la polis ideal. Lo mismo que ocurre con el teatro se da con la escritura, en tanto se contrapone a la oralidad, a la «palabra viva», y por tanto desorganiza la relación directa que se da entre los efectos de la palabra y las posiciones de los cuerpos en el espacio común. De esta manera, tanto el teatro como la escritura son formas o modelos de existencia y de efectividad sensible de la palabra ligados a la democracia considerada como el régimen político de la asamblea de los artesanos, de las leyes escritas intangibles y de la institución teatral, que se oponen a la forma de arte que considera Platón adecuada para su polis ideal: la forma coreográfica de la comunidad que canta y baila su propia unidad.<sup>286</sup>

---

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 38 : «La politique advient lorsque ceux qui "n'ont pas" le temps prennent ce temps nécessaire pour se poser en habitants d'un espace commun et pour démontrer que leur bouche émet bien une parole qui énonce du commun et non seulement une voix qui signale la douleur. Cette distribution et cette redistribution des places et des identités, ce découpage et ce redécoupage des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, du bruit et de la parole constituent ce que j'appelle le partage du sensible. La politique consiste à reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas et à faire entendre comme parleurs ceux qui n'étaient perçus comme animaux bruyants.»

<sup>286</sup> Cf. Rancière, J. ; *Le partage du sensible*, op. cit., pp. 14-15.

Según esta forma de análisis en *La República* podemos encontrar tres prácticas artísticas que son formas de partición sensible de lo común de la comunidad, de su visibilidad, distribución y organización. Está, por una parte, la superficie muda de los signos de la escritura y la pintura; y, por otra, el espacio del movimiento de los cuerpos que se divide en dos partes, en el movimiento de los simulacros en la escena teatral que se presenta al público, y, en el movimiento coreográfico propio de los cuerpos comunitarios que Platón promueve como válida por favorecer la unidad de la polis.

Se trata de tres formas de «reparto de lo sensible», que estructuran las maneras como las artes pueden ser percibidas o pensadas como artes y asumidas en su producción de sentido al interior de una comunidad en Occidente desde el siglo V a.C. hasta nuestros días. Y si bien han variado a lo largo de las distintas épocas al verse modificadas las relaciones de estas prácticas artísticas como prácticas estéticas dentro de una determinada partición de lo sensible, se trata de formas que determinan la relación entre estética y política, es decir, de tres maneras como los artistas pueden intervenir políticamente en lo social, porque tal como lo cita Rancière en su libro *El reparto de lo sensible*:

He citado estas tres formas a causa de su referencia conceptual platónica y de su constancia histórica. Ellas no definen evidentemente la totalidad de las maneras según las cuales las figuras de la comunidad se encuentran estéticamente configuradas. Lo importante es que es a este nivel, el del recorte sensible de lo que es común a la comunidad, de las formas de su visibilidad y su ordenamiento, en donde se plantea la cuestión de la relación estética/política. A partir de aquí podemos pensar las intervenciones políticas de los artistas, desde las formas literarias románticas del desciframiento de la sociedad hasta los modelos contemporáneos de la performance y de la instalación, pasando por la poética simbolista de los sueños o la supresión dadaísta o constructivista del arte.<sup>287</sup>

Ya, anteriormente, en *La Nuit des prolétaires* (1981), Rancière había mostrado cómo sucede esta comprensión de la «aisthesis» como espacio político (tal como lo comentamos en el primer capítulo). Allí se subraya el nacimiento del movimiento obrero hacia 1830 en

---

<sup>287</sup> *Ibid.*, pp. 24-25 : «J'ai cité ces trois formes à cause de leur repérage conceptuel platonicien et de leur constance historique. Elles ne définissent évidemment pas la totalité des manières dont des figures de communauté se trouvent esthétiquement dessinées. L'important, c'est que c'est à ce niveau-là, celui du découpage sensible du commun de la communauté, des formes de sa visibilité et de son aménagement, que se pose la question de rapport esthétique/politique. C'est à partir de là qu'on peut penser les interventions politiques des artistes, depuis les formes littéraires romantiques du déchiffrement de la société jusqu'aux modes contemporains de la performance et de l'installation, en passant par la poétique symboliste du rêve ou la suppression dadaïste ou constructiviste de l'art.»

Francia entendido como un movimiento estético. Es decir, se aborda de qué manera el surgimiento del movimiento obrero reconfigura las particiones del tiempo y del espacio en las cuales la práctica del trabajo es desarrollada. Al igual que la forma en que estos nuevos repartos, a su vez, cambiaron toda la configuración de las relaciones del trabajo, dado que fue posible realizar un tiempo alternado entre trabajo y ocio, y también se ganó una forma de visibilidad de aquello que hasta el momento no era visibilizado dentro del espacio público y que por tanto permanecía como algo invisible. Esto pudo ocurrir porque, a la vez, que se logró la reconfiguración del lugar del cuerpo del obrero y la evaluación de sus capacidades e incapacidades, fue posible también evidenciar su voz que hasta el momento no había sido escuchada, porque no se la inscribía en un ámbito de lo común. Una voz que podía expresar, a partir de ese momento, su experiencia a través de una argumentación pública.

Otro ejemplo de reparto de lo sensible en la modernidad lo encuentra Rancière en las novelas de Gustave Flaubert, en especial en *Madame Bovary* (1856) y *La educación sentimental* (1869), las cuales fueron percibidas en su momento como una manifestación democrática de la literatura, a pesar de la postura conservadora y el conformismo político de Flaubert, porque en ellas no se manifestaba una voluntad de dar lecciones o imponer un contenido o un mensaje. Al no tomar partido Flaubert por la democracia ni por la antidemocracia, negaba toda preferencia, toda jerarquía, por eso fue considerada en su época como una manifestación de la «democracia», una obra «igualitaria»:

La promesa igualitaria está encerrada en la autosuficiencia de la obra, en su indiferencia a cualquier proyecto político concreto y su rechazo de cualquier participación en la decoración del mundo prosaico. Por eso, a mediados del siglo XIX, la obra sobre nada, la obra «que se apoya en sí misma» del esteta Flaubert fue inmediatamente percibida por los partidarios contemporáneos del orden jerárquico como una manifestación de la «democracia».<sup>288</sup>

Es más, según Rancière, en *Madame Bovary*, Flaubert no pretendió establecer una relación necesaria entre una forma y un contenido, sino más bien lo contrario: una voluntad de querer describir más que de instruir. De proponer la página escrita como un lugar en el que cada cual pudiera leer a su manera, y sin un juicio de valor construido de antemano por

---

<sup>288</sup> Rancière, J ; *Sobre políticas estéticas*, trad. de Manuel Arranz, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 33.



el escritor, las peripecias y desventuras de los personajes.<sup>289</sup> De acuerdo con esto, las vicisitudes sentimentales de Emma Bovary podrían leerse como unos desafortunados episodios de adulterio o como una búsqueda angustiada de salida al tedio asfixiante de una vida de provincias con todo lo limitante y prosaico que esto puede llegar a significar —entre otras posibilidades interpretativas—, pero lo importante es la calidad literaria de las descripciones que nos da Flaubert que retratan de manera muy vívida toda la tragedia romántica y existencial de la protagonista, al igual que su entorno humano y geográfico, sin tratar de aleccionar. En el caso de la pintura, se asume —de manera canónica— que su «emancipación» moderna consistió en recuperar su bidimensionalidad, luego de varios siglos de predominio de la perspectiva como ilusión tridimensional, porque le permitió retomar un camino evolutivo autónomo, el de un arte que posee unos medios propios. En esto consistió la «revolución anti-representativa» de la abstracción, según el dictamen de la especificidad de la pintura a la manera del crítico norteamericano Clement Greenberg. Pero las producciones del abstraccionismo realizadas por los diversos representantes de las primeras vanguardias del siglo XX que desembocaron en cuadros como *El cuadrado negro sobre blanco* (1915) de Malevich, no solo debe ser considerados como propuestas que van en la vía de una exaltación revolucionaria de «nuevas formas de vida», sino también en el ámbito de un nuevo régimen de las artes y unas nuevas condiciones de existencia ligadas a un contexto artístico que favoreció el entrecruzamiento entre las consideradas «artes puras» y las llamadas «artes aplicadas» que les da una significación política:

Con el triunfo de la página novelesca sobre la escena teatral, el entrelazamiento igualitario de las imágenes y los signos sobre la superficie pictórica o topográfica, la promoción del arte de los artesanos hacia el gran arte y la pretensión novedosa de introducir el arte en el decorado de la vida entera es todo un recorte organizado de la experiencia sensible que zozobra.<sup>290</sup>

Esto nos lleva a abordar cómo, según Rancière, se pasa de un determinado régimen a otro diferente que nos propone otro tipo de *reparto* de lo sensible, en la medida en que opera un reordenamiento distinto de los regímenes de visibilidad e identificación de las artes.

---

<sup>289</sup> Cf. Rancière, J. ; *Le partage du sensible*, op. cit., pp. 16-17.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 21 : «Avec le triomphe de la page romanesque sur la scène théâtrale, l'entrelacement égalitaire des images et des signes sur la surface picturale ou typographique, la promotion de l'art des artisans au grand art et la prétention nouvelle de mettre de l'art dans le décor de toute vie, c'est tout un découpage ordonné de l'expérience sensible que chavire.»

### 3.2. LOS TRES RÉGIMENES DE IDENTIFICACIÓN DE LAS ARTES

De acuerdo con la definición de estética que se dio anteriormente en términos de reparto o de recorte sensible de lo común de la comunidad y de las formas de visibilidad de este «recorte» y de su consecuente ordenamiento o redistribución, se determinan para Rancière unos regímenes particulares de visibilidad o de identificación de las artes entendidos como un tipo específico de relación que se da entre los modos de producción de las obras o de las prácticas, las formas de visibilidad de esas prácticas y los modos de conceptualización de unas y de otras. Porque la *estética* es asumida, por Rancière, no como una teoría sobre el arte en general o una teoría del arte que lo circunscriba a los diferentes efectos que puede llegar a tener sobre la sensibilidad, sino más bien como un régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes, es decir: «[...] un modo de articulación entre unas maneras de hacer, unas formas de visibilidad de estas maneras de hacer y de los modos de pensar estas relaciones, teniendo en cuenta una cierta idea de la efectividad del pensamiento.»<sup>291</sup> Y es que, tal como lo señalábamos anteriormente, cabe distinguir con Rancière unas «prácticas estéticas» como formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ocupan y de lo que «hacen» en relación con «lo común» de una comunidad, y por otro, unas «prácticas artísticas» que son unas «maneras de hacer» específicas que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en las relaciones que se pueden establecer con otras maneras de ser y formas de visibilidad en un determinado ámbito social. Esto es determinante, porque implica que no pueda existir el «arte» en forma espontánea, natural o predeterminada, sino que existe gracias a un determinado régimen de identificación que lo delimita, lo visibiliza y lo hace inteligible como tal, así como Rancière lo expresa en *Sobre políticas estéticas*, de la siguiente manera:

Fundar el edificio del arte quiere decir definir un determinado régimen de identificación del arte. No hay arte, evidentemente, sin un régimen de percepción y de pensamiento que permita distinguir sus formas como formas comunes. Un régimen de identificación del arte es

---

<sup>291</sup> Rancière, J. ; *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 10 : «[...] un mode d'articulation entre des manières de faire, des formes de visibilité de ces manières de faire et des modes de pensabilité de leurs rapports, impliquant une certaine idée de l'effectivité de la pensée.»

aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos [...].<sup>292</sup>

Por consiguiente, no hay arte sin un régimen de identificación y de pensamiento que permita distinguir sus formas como formas comunes. Un régimen de identificación del arte es aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos. A su vez, cada tipo de régimen de identificación del arte permite autonomizar las diferentes artes de otras actividades humanas, a la vez que las vincula a un orden histórico determinado en el cual se dan en términos generales unas maneras de hacer y un tipo particular de ocupaciones que se relacionan con ellas en términos de prácticas artísticas, porque las pone en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos. De esta manera, Rancière precisa tres regímenes de identificación de lo que ha sido denominado como «arte» en la tradición occidental: el primero es el *régimen ético de las imágenes*, el segundo es el *régimen poético*, también llamado *mimético* o *representativo* y, el último —y en el cual nos encontramos actualmente—, que es el *régimen estético* de las artes.

A continuación, abordaremos con mayor detalle cada uno de estos regímenes y sus características, pero, antes de pasar a especificarlas, es importante aclarar que no se trata de regímenes propiamente históricos, sino más bien de categorías «meta-históricas», porque aunque pueden llegar a determinar y definir ciertos períodos de la «historia» del arte, también es posible constatar que dos (o incluso los tres regímenes) pueden llegar a coexistir en una época específica como la nuestra, por ejemplo. Y es que si bien pareciera que cada uno de estos regímenes de identificación y pensamiento del arte podría estar asociado a un momento particular de la «historia» del arte (a la manera como lo hace, por ejemplo, Hegel en sus *Lecciones sobre la estética* en donde precisa tres momentos del arte como manifestación sensible del «espíritu absoluto» en tres períodos artísticos bien determinados: el simbólico, el clásico y el romántico), para Rancière, la inscripción de las artes en un determinado «reparto de lo sensible» implica más bien tener en cuenta los elementos comunes a partir de

---

<sup>292</sup> Rancière, J.; *Sobre políticas estéticas*, tr. es de M. Arranz, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 22. (Cf. Rancière, J.; *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 43: « Fonder l'édifice de l'art, cela veut dire définir un certain régime d'identification de l'art, c'est-à-dire un rapport spécifique des pratiques, des formes de visibilité et des modes d'intelligibilité que permettent d'identifier leurs produits comme appartenant à l'art ou à un art [...] »).

los cuales cada época histórica concibe el *mundo*, en la medida en que le da sentido en un determinado conjunto social.

En *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Rancière precisa, en relación con la literatura, la manera cómo determinada época concibe la naturaleza y la lógica de la representación, es decir, a partir de qué elementos se puede definir un régimen artístico: «Estas modalidades de relación entre pensamiento, lenguaje y mundo son modos históricos.»<sup>293</sup> A partir de esto se pueden establecer cinco elementos estructurales que podrían ser tenidos en cuenta en el momento de definir cada régimen: el *mundo* en sí mismo, en su dimensión material y humana; segundo, lo que en el mundo es *significativo* tanto en términos de significado como de lo que es socialmente relevante, y de lo que es considerado como digno de representación; tercero, el *lenguaje*, el *habla* o la *textualidad*, como articulaciones discursivas del significado; cuarto, los artefactos o dispositivos con los cuales es expresado el significado, bien sea en términos verbales, corporales, pictóricos, cinemáticos, entre otros (para lo cual Rancière utiliza el término de «imagen»); y, finalmente, la *comunidad*, en términos de a quién o a quiénes se dirige, a qué audiencias o público, pero también, de una manera más sutil, a quiénes se dirige virtualmente el «mensaje artístico».<sup>294</sup>

### 3.2.1. EL RÉGIMEN ÉTICO DE LAS IMÁGENES

En el *régimen ético*, tanto el «origen divino» de las imágenes, como su verdad y el uso que se hace de ellas en términos sociales, son lo fundamental a tener en cuenta para su creación y valoración, lo cual impide que puedan llegar a ser identificadas como obras artísticas propiamente dichas. De ahí que, Rancière, se refiera a este régimen, no como un «régimen ético del arte», sino como un régimen «ético de las imágenes». Y es que en este régimen, las diferentes producciones artísticas, no son agrupadas o identificadas por el común denominador «arte», sino que más bien son subsumidas cada una de ellas por el valor que se les otorga en términos «ontológicos». Esto es considerado así, porque se les atribuyen

---

<sup>293</sup> Rancière, J. ; *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, París, Hachette, 1998, p. 67 : «Ces modes du rapport entre pensée, langage et monde sont des modes historiques.»

<sup>294</sup> Cf. Deranty, J-P. ; “Regimes of the arts”, p. 118. En : *Jacques Rancière. Key Concepts*, Durham, Acumen, 2010, pp. 116-130.

características vinculadas a un origen divino, y por considerar que son portadoras de una verdad trascendente relacionadas con su *ser*. Además de su origen, también se valora el destino de las imágenes en términos de la utilidad que se les asigna y de los efectos que se cree que puedan generar. De allí, que en este régimen sean importantes cuestiones ligadas a su relación con la divinidad o lo sagrado, el derecho de prohibición o autorización de creaciones de imágenes, del estatuto y la significación que se cree que poseen, pero también por su posible utilidad y destino en el cuerpo social.

En este marco de referencia hay que entender la proscripción que hace Platón de cierto tipo de imágenes, y por consiguiente de ciertas artes, ya que no se trata de que él pretenda someter las artes a lo político, sino de que existen algunas de ellas que son «verdaderas» por estar ligadas a saberes vinculados a la imitación de modelos válidos y, en cambio, hay artes que imitan las simples apariencias.<sup>295</sup>

Este origen que permite la clasificación de las imágenes, para Platón, también tiene una correlación con el uso o, más bien, con el propósito educativo que deben tener las imágenes, ya que estas deben necesariamente proporcionar a los jóvenes cierta instrucción acerca de los asuntos morales y de asignación de roles y funciones en la ciudad. Por ejemplo, los Libros II y III de *La República* son muy explícitos y detallados en cuanto a las precauciones que hay que tener con las mentiras que se pueden propagar con los contenidos de las obras de Homero y Hesíodo, que pueden llegar a ser una mala influencia para la juventud.

---

<sup>295</sup> En *El Sofista*, Platón distingue dos clases de imitación a las cuales corresponden dos clases de imágenes: la que produce copias (íconos) y la que produce simulacros (fantasmas). A una la llama el «arte de las copias» (*eikastikén*) y a la otra «el arte de los simulacros» (*phantastikén*). El primero consiste en copiar con un máximo de fidelidad —nos dice Platón—, un modelo del cual se quieren producir tanto sus dimensiones exactas como características idénticas de color. En cambio, el segundo produce solamente simulacros, es decir, figuras o imágenes que aparecen distorsionadas, ya sea por la ubicación desfavorable del espectador o por las proporciones considerables del modelo, las cuales no pueden menos que crear ilusiones. Además, en *El Sofista* Platón nos habla de pintores que utilizan trucos para engañar al espectador: existen pintores, nos dice, que haciendo uso de su técnica, enseñan desde lejos sus dibujos a los jóvenes para producirles la ilusión de que están en la capacidad de crear la realidad, de la cual su pintura no es sino una imitación de la apariencia. Por eso esta reproducción, en cuanto tal imitación de la apariencia, no es más que un simple fantasma o simulacro. Porque el arte del simulacro consiste en hacer aparecer las imágenes como si fueran la realidad, en reemplazar la realidad por imitaciones o ilusiones. Aquí encontramos la clave que permite una distinción entre las copias-íconos y los simulacros-fantasmas, dado que Platón distingue entre dos clases de modelos: uno que corresponde a las copias y otro a los simulacros. Las Ideas son el modelo a partir del cual se producen las copias-íconos y éstas, a su vez, sirven de modelo a los simulacros-fantasmas, los cuales serían copias degradadas, que solo imitan las apariencias, no lo verdadero.

En este sentido es en el que hablo de régimen ético de las imágenes. Se trata de saber en este régimen de qué manera el ser de las imágenes está relacionado con el *ethos*, la manera de ser de los individuos y las colectividades. Y esta cuestión impide al «arte» individualizarse como tal.<sup>296</sup>

Para ejemplificar esto, existe una obra de arte que es referenciada en repetidas ocasiones por Rancière, se trata de la *Juno Ludovisi* (ver imagen 5), la escultura de una diosa que es citada por Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, concretamente al final de su carta decimoquinta, en donde describe una escena de museo y una escena de la relación del arte con la política en términos de la división de lo sensible. En este pasaje Schiller nos pone imaginariamente frente a esta estatua colosal griega, la de la cabeza de una deidad que Goethe ya había admirado en su viaje a Italia (consignada en su relato del *Viaje a Italia*, 6 de enero de 1788). La estatua, nos dice, es una «apariencia libre», cerrada sobre sí misma.<sup>297</sup> La característica esencial de la estatua de esta divinidad es su «ociosidad», su «indiferencia»: «[...] Lo que define a la divinidad es no desear nada, estar libre de tener que proponerse fines y tener que cumplirlos. Frente a esta diosa ociosa, el espectador se encuentra en un estado que Schiller define como de “libre juego”.».<sup>298</sup>

Para Schiller, el juego, el instinto de juego es la humanidad misma del hombre, tal como lo expresa en la mencionada carta decimoquinta: «Porque, para decirlo de una vez por todas, el hombre solo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y *solo es enteramente hombre cuando juega* [...]. Sobre esta afirmación, os lo aseguro, se fundamentará todo el edificio del arte estético y del aún más difícil arte de vivir.».<sup>299</sup>

---

<sup>296</sup> Rancière, J. ; *Le partage du sensible*, op. cit., p. 28 : «C'est en ce sens que je parle de régime éthique des images. Il s'agit dans ce régime de savoir en quoi la manière d'être des images concerne l'*ethos*, la manière d'être des individus et des collectivités. Et cette question empêche l'"art" de s'individualiser comme tel.»

<sup>297</sup> El texto de Schiller es el siguiente: «No es la gracia, ni tampoco la dignidad, quien nos habla desde el magnífico semblante de Juno Ludovisi; no es ninguna de las dos, porque son ambas a la vez. Mientras la diosa reclama nuestra adoración, la mujer, semejante a una diosa, inflama nuestro amor; pero si nos abandonamos a su encanto celestial, retrocedemos asustados ante su autosuficiencia divina. La Forma plena descansa y habita en sí misma, es una creación perfectamente cerrada que no cede ni ofrece resistencia, como si existiera más allá del espacio; no hay en ella ninguna fuerza que luche contra otras fuerzas, ningún resquicio por el que pueda penetrar el tiempo. Capturados y atraídos irresistiblemente por la mujer divina y mantenidos a distancia por la diosa, nos encontramos a la vez en el estado de la máxima serenidad y de la máxima agitación, y nace entonces esa maravillosa emoción para la que el entendimiento carece de conceptos y el lenguaje de palabras.» Cf. Schiller, F. (1990). *Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. es. y notas de J. Feijóo y J. Seca, edición bilingüe alemán-español, Madrid, Anthropos, 1990, p. 243.

<sup>298</sup> Rancière, J. ; *Sobre políticas estéticas*, op. cit., p. 21.

<sup>299</sup> Schiller, F. ; *Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit., p. 241. (XV, 9)

Entonces, si se considera a la *Juno Ludovisi* como una imagen de la divinidad, nos situamos en un régimen de indistinción del arte, porque la estaríamos juzgando en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y de la colectividad, es decir, estaríamos en un *régimen ético* de las imágenes, en donde surgen implícitamente preguntas que cuestionan su naturaleza divina y su validez: si se trata, por ejemplo, de una verdadera divinidad; si se pueden hacer imágenes de la divinidad; o de qué manera se relaciona con la colectividad, etcétera. La percepción y el juicio que se pueden tener sobre ella se encuentran implícitos en las preguntas: ¿podemos hacer imágenes de la divinidad? ¿La divinidad imaginada es una verdadera divinidad? Y en caso de que la respuesta sea afirmativa, cabe preguntarse si esta divinidad ¿está siendo imaginada como debe ser?<sup>300</sup>

Pero también es interesante considerar que el régimen ético podría remitirse no solo al pasado, sino también a la modernidad, porque podría relacionarse con el contenido de ciertas imágenes ligadas a las vanguardias. Por ejemplo, podría mencionarse una actitud «ética» en el expresionismo realista alemán (ver imagen 9) y muchas otras vanguardias que poseen un explícito contenido «político», de denuncia, pero cuyo gesto «político» solo se queda en el ámbito de las imágenes y no atañe el reparto de lo sensible.<sup>301</sup> Y esto también podría extenderse a un gran conjunto de imágenes que buscan denunciar o convencer en términos «políticos», sin cuestionar las condiciones sensibles y materiales en las cuales circulan.

### 3.2.2. EL RÉGIMEN POÉTICO, MIMÉTICO O REPRESENTATIVO

Si se juzga a la estatua como imitación, la *Juno Ludovisi* es el producto de un arte, en este caso de la escultura (pero podría ser otro medio de expresión artística como la pintura o el dibujo, por ejemplo), y se la estaría considerando como la «representación» de una diosa, porque la materia (en este caso el mármol) ha sido modificada por una forma que le ha otorgado una constitución verosímil, que conjuga los rasgos imaginarios de la divinidad con los arquetipos de la feminidad. Es una «representación», porque es la configuración de una

---

<sup>300</sup> Cf. Rancière, J. ; *Sobre políticas estéticas*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>301</sup> Cf. Poblete, P. ; “Más acá de lo sublime, aproximación a la idea estética en Jacques Rancière”, *op. cit.*, p. 9.

apariencia verosímil que conjuga los rasgos imaginados de la divinidad con los arquetipos de la feminidad, y la monumentalidad de la escultura con la expresividad de una diosa particular (Hera o Juno), dotada de unos rasgos específicos.<sup>302</sup> Podríamos decir, entonces, que de acuerdo con los criterios clásicos, la estatua puede ser vista a través de una serie de criterios expresivos de adecuación entre la capacidad del artista en poder dar a las figuras que realiza unas formas de expresión que le convienen.

Esto nos lleva a abordar lo que Rancière denomina el «régimen representativo de las artes», en el cual predomina la *mímesis*, no solo como procedimiento sino como régimen de visibilidad de las artes. Es decir, como un principio que permite darle autonomía a cada una de las artes, pero también que posibilita articular esta autonomía a un orden general de las maneras de hacer en el marco de los distintos oficios y ocupaciones. De esta manera, el segundo momento que establece Rancière es el *régimen representativo o poético*, el cual toma distancia del régimen ético. Y es el que identifica a las artes bajo el binomio *poiesis/mímesis*. En este régimen se aísla, bajo un principio pragmático, un hacer artístico en términos de imitaciones que se consideran válidas, apropiadas, adecuadas o no. Se establecen divisiones entre lo representable y lo irrepresentable, se formulan distinciones entre diversos géneros de representación, al igual que se proponen principios de adaptación de las formas de expresión a los géneros y temas representados, entre otras funciones:

Llamo a este régimen *poético* en el sentido en el que identifica las artes —lo que en la edad clásica se llamarán las «bellas artes»— en el seno de una clasificación de las maneras de hacer, y define en consecuencia, las maneras correctas de hacer y de apreciar las imitaciones. Y lo denomino *representativo*, porque es la noción de representación o de *mímesis* la que organiza estas maneras de hacer, de ver y de juzgar.<sup>303</sup>

Tal como lo señalamos anteriormente, es necesario aclarar que por *mímesis* no entiende Rancière un procedimiento que somete las producciones artísticas a una regla general de imitación o semejanza, sino que considera que se trata más bien de la instauración de un nuevo *régimen de visibilidad* de las artes distinto del régimen ético. Y es un régimen de

---

<sup>302</sup> Vid. *infra* el comentario de la Imagen 5 en los anexos.

<sup>303</sup> Rancière, J. ; *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 30 : «J'appelle ce régime *poétique* au sens où il identifie les arts – ce que l'âge classique appellera les «beaux-arts» – au sein d'une classification des manières de faire, et définitif en conséquence des manières de bien faire et d'apprécier les imitations. Je l'appelle représentatif, en tant que c'est la notion de représentation ou de *mimesis* qui organise ces manières, de voir et de juger.»



visibilización de las artes en la medida en que les otorga autonomía, pero —a la vez— también una articulación particular entre la distribución de las maneras de hacer y las ocupaciones sociales que hacen visibles a las artes, según la cual se da una correlación distinta entre las maneras de hacer propias del arte (*poiesis*) con las maneras de hacer y las ocupaciones políticas y sociales de un conjunto social (*praxis*); lo cual hace que este régimen representativo (en donde prima la narración sobre la descripción; la jerarquía de los géneros según la importancia y dignidad de los temas; la primacía del arte de la palabra; de la palabra en acto; de la representación de la acción sobre los personajes), encuentre su equivalente con una visión jerárquica de la comunidad.

Se trata de la instauración de un modelo normativo de inclusión que ya no va a preguntarse por el origen del «ser» de la imagen o la relación entre el modelo y la copia, como en el régimen ético, sino más bien por las condiciones que hacen que las imitaciones sean reconocidas como pertenecientes a una determinada expresión artística, al cumplir con los requerimientos que la hacen susceptible de una aceptación y recepción que permite distinguir entre las que son adecuadas, las que son válidas o logradas y las que no lo son, a partir de varios principios (temáticos, expresivos y técnico-artísticos) que las legitiman en tanto prescribe unas maneras de hacer determinadas para la creación o producción (*poiesis*) de obras de arte «aceptadas» y reconocidas como tales; siendo la representación o *mimesis* la guía de esas maneras de hacer, de ver y de juzgar en este régimen que puede tener sus antecedentes en la *Poética* de Aristóteles y que logró su auge en el período que da inicio a las llamadas «bellas artes» que surgen en el Renacimiento.

### 3.2.3. EL RÉGIMEN ESTÉTICO DEL ARTE

Volviendo a la contemplación de la *Juno Ludovisi*, es posible también considerarla como perteneciente a otro régimen: el *estético*, según el cual su estatuto de obra de arte ya no proviene de una correspondencia con la idea de divinidad o con las reglas del arte y la representación, sino que es una obra de arte porque pertenece a un *sensorium* específico, a un *modo de ser sensible* propio del arte. Esta estatua es «estética» no porque posee características relacionadas con el perfeccionamiento técnico, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible ligada a la libertad que surge al ser considerada como

una «apariencia libre», como una forma sensible heterogénea en contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible, a partir de una actividad cercana al juego, tal como aparece en *Las cartas sobre la educación estética* de Schiller, es decir, una actividad que no tiene otro fin que ella misma. De esta manera, se da la autonomía de una experiencia sensible muy cercana a como la concibió Kant en su *Crítica del Juicio*.

El régimen estético se diferencia del régimen representativo en tanto la identificación del arte ya no se hace por medio de su especificidad en las maneras de hacer, sino por una caracterización de un «modo de ser sensible» que ha de distinguir de ahora en adelante a las producciones artísticas:

[L]a identificación del arte ya no se hace más por una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible propio a los productos del arte. La palabra estética no remite a una teoría de la sensibilidad, del gusto o del placer de los aficionados al arte. Remite en particular a un modo de ser específico de lo que pertenece al arte, al modo de ser de esos objetos. En el régimen estético de las artes, las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible. Este sensible, sustraído de sus conexiones ordinarias, está habitado por una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se volvió extraño a sí mismo: producto idéntico de lo no producido, saber transformado en no-saber, *logos* idéntico a un *pathos*, intención de lo no intencionado, etcétera.<sup>304</sup>

El régimen estético de las artes es el que permite identificar al «Arte» en singular y desliga las creaciones artísticas de toda relación con las técnicas, los géneros y jerarquía de los temas: «Afirma la absoluta singularidad del Arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de esta singularidad. Funda al mismo tiempo la autonomía de las artes y la identidad de sus formas con aquellas por las cuales la vida se forma a sí misma».<sup>305</sup> Es el *Estado estético* de Schiller, el cual es pura suspensión, en donde la forma se prueba a sí

---

<sup>304</sup> Rancière, J. ; *Le partage du sensible, op. cit.*, p. 31 : « [...] l'identification de l'art ne s'y fait plus par une distinction au sein des manières de faire, mais par la distinction d'un mode d'être sensible propre aux produits de l'art. Le mot esthétique ne renvoie pas à une théorie de la sensibilité, du goût et du plaisir des amateurs d'art. Il renvoie proprement au mode d'être spécifique de ce qui appartient à l'art, au mode d'être de ses objets. Dans le régime esthétique des arts, les choses de l'art sont identifiées par leur appartenance à un régime spécifique du sensible. Ce sensible, soustrait à ses connexions ordinaires, est habité par une puissance hétérogène, la puissance d'une pensée qui est elle-même devenue étrangère à elle-même : produit identique à du non-produit, savoir transformé en non-savoir, *logos* identique à un *pathos*, intention de l'inintentionnel, etc.»

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 33 : «Il affirme l'absolue singularité de l'art et détruit en même temps tout critère pragmatique de cette singularité. Il fonde en même temps l'autonomie de l'art et l'identité de ses formes avec celles par lesquelles la vie se forme elle-même.»

misma.<sup>306</sup> También es la concepción del arte como una actividad que depende tanto de un proceso consciente como de uno inconsciente a la manera del «genio» kantiano que ignora la ley que le permite crear arte, por ejemplo. Es importante resaltar también que el régimen estético de las artes no opone lo antiguo y lo moderno. Lo que opone más bien son dos regímenes de historicidad. En el régimen poético-mimético lo moderno se opone a lo antiguo, mientras que en el régimen estético el futuro del arte, su distancia respecto al no arte, no le impide remitirse al pasado. Es decir, abre una relación diferente con el pasado, porque el régimen estético de las artes es ante todo un régimen nuevo de relación con lo antiguo:

El régimen estético de las artes no comenzó con decisiones de ruptura artística. Comenzó con decisiones de reinterpretación de lo que hace el arte o de qué hace arte al arte: Vico descubriendo al «verdadero Homero», es decir, no al inventor de las fábulas y personajes sino al testigo del lenguaje y el pensamiento imaginario de los pueblos de la edad antigua. Hegel señalando el verdadero tema de la pintura holandesa: no historias de albergues o descripciones de interiores, sino la libertad de un pueblo, impresa en reflejos de luz; Hölderlin reinventando la tragedia griega [...].<sup>307</sup>

La idea de modernidad pretende en el fondo que exista un sentido histórico único, una ruptura con el pasado, un nuevo comienzo, mientras que la temporalidad propia del régimen estético de las artes es más bien el de la co-presencia de temporalidades heterogéneas.

Por este motivo, para Rancière, las nociones de *vanguardia* y de *modernidad* no son pertinentes para explicar el arte del siglo XX, porque él considera que el arte del siglo pasado

---

<sup>306</sup> La tesis fundamental de Schiller es el ennoblecimiento del carácter humano, planteado en el núcleo de una educación del hombre y de la humanidad para un Estado o una sociedad verdaderamente racionales. Este «Estado estético» idealmente concebido por la razón solo podrá ser llevado a cabo por el hombre moral: aquel cuyas facultades racional y sensible no estén en contradicción. De esta manera, Schiller sugiere una crítica a la razón ilustrada (la cual está fundamentada en Kant), pues ésta aún no ha llegado a dar cumplimiento al ideal de un Estado verdaderamente racional, ya que tal razón ha fallado en la práctica aunque no en la teoría. Es de advertir que Schiller parte de principios kantianos, para superarlos. Su idea de síntesis, la belleza, se funda en el *juego*, momento unitivo en el cual el ser humano es libre. A partir de la acción recíproca del *impulso sensible* o material y el *impulso formal* o racional, Schiller concibe el *impulso de juego*, principio de acción de la belleza. Este impulso de juego engloba al impulso sensible y al racional en un movimiento dialéctico que los suprime y conserva a la vez. Schiller define el objeto del impulso de juego como *Forma viva [lebende Gestalt]*, belleza en el ámbito de la experiencia.

<sup>307</sup> Rancière, J. ; *Le partage du sensible*, op. cit., p. 35 : «Le régime esthétique des arts n'a pas commencé avec des décisions de rupture artistique. Il a commencé avec décisions de réinterprétation de ce que fait ou ce qui fait l'art : Vico découvrant le "véritable Homère", c'est-à-dire non pas un inventeur de fables et de caractères mais un témoin du langage et de la pensée imagées des peuples de l'ancien temps; Hegel marquant le vrai sujet de la peinture de genre hollandaise : non point des histoires d'auberge ou des descriptions d'intérieurs, mais la liberté d'un peuple, imprimée en reflets de lumière ; Hölderlin réinventant la tragédie grecque [...].».

es necesario entenderlo más bien en contraposición con el régimen ético y el poético-representativo, más que a partir de la pretensión de las vanguardias de resaltar la «tradición de lo nuevo», lo cual es una contradicción en sí misma. Tampoco se trata de considerar que la «autonomía» sea la característica distintiva de la modernidad artística, porque lo que se da más bien es la mezcla, las influencias múltiples, las imitaciones recíprocas:

He intentado mostrar que, para el régimen estético, el derrumbamiento del edificio de legitimidad que regía las normas del orden representativo no se traducía, según la doxa modernista, por una autonomización de los diferentes medios artísticos sino más bien por una liberación de sus relaciones, la cual implica una serie de articulaciones, de deslizamientos, de fusiones, de imitaciones y otros aspectos.<sup>308</sup>

En la introducción de su libro *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Rancière precisa con cierto detalle las características del régimen estético. En primer lugar, aclara la manera cómo se puede asumir el término «aisthesis», en que considera que es la categoría que desde el siglo XVIII designa en Occidente el tejido sensible y la forma de inteligibilidad de aquello que conocemos como «Arte»:

[A]unque las historias del arte comienzan su relato en la noche de los tiempos con las pinturas rupestres. El Arte como noción que designa una forma de experiencia específica que no existe en Occidente sino después del fin del siglo XVIII. Existían sin duda antes toda clase de artes, toda clase de maneras de hacer, entre las cuales un pequeño número de ellas gozaban de un estatuto privilegiado, el cual dependía no de su excelencia intrínseca sino de su lugar en el reparto de las condiciones sociales. Las bellas artes fueron hijas de las llamadas artes liberales. Y estas últimas se distinguían de las artes mecánicas porque eran el pasatiempo de hombres libres, de hombres de ocio que por su misma condición debían evitar buscar demasiada perfección en las actividades materiales que un artesano o un esclavo podían llevar a cabo. El arte comenzó a existir como tal en Occidente cuando esta jerarquía de las formas de vida comenzó a tambalearse. Las condiciones de este surgimiento no se deducen de un concepto general del arte o de la belleza fundamentada en un pensamiento global del hombre o del mundo, del sujeto o del ser. Tales conceptos dependen ellos mismos de una mutación de las formas de la experiencia sensible, de las maneras de percibir y de ser afectado. Formulan un modo de inteligibilidad de estas reconfiguraciones de la experiencia.<sup>309</sup>

---

<sup>308</sup> Rancière, J. ; "Entretien avec Jacques Rancière sur la Plastique et le Sens Commun", *Le blog de Thierry Briault (MEDIAPART)*, 25 nov. 2015 [en línea]. <<http://blogs.mediapart.fr/thierry-briault/blog/251115/entretien-avec-jacques-ranciere-sur-la-plastique-et-le-sens-commun>> [Fecha de consulta: 6 de octubre de 2017]: «J'ai essayé de montrer que, pour le régime esthétique, l'effondrement de l'édifice de légitimité qui normait l'ordre représentatif ne se traduisait pas, selon la doxa moderniste, par une autonomisation des différents médiums mais bien plutôt par une libération de leurs rapports, laquelle implique toute une série d'articulations, de glissements, de fusions, d'imitations et autres.»

<sup>309</sup> Rancière, J. ; *Aisthesis. op. cit.*, p. 9 : « [...] même si les histoires de l'art commencent leur récit dans la nuit des temps avec les peintures rupestres, l'Art comme notion désignant une forme d'expérience spécifique n'existe en Occident que depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Il existait assurément auparavant toutes sortes d'arts,

Lo importante a destacar aquí son varias cosas. En primer lugar, que el Arte, la definición de «Arte», surgió en el siglo XVIII y que, por consiguiente, anteriormente no existía esta definición como tal porque no nos encontrábamos en un régimen de identificación que lo posibilitara. Existían diferentes artes, pero no un concepto, una idea, que las aglutinara. Lo otro, es que eso está ligado a una forma de experiencia por medio de la cual se perciben como pertenecientes a un elemento común: el «Arte», una cantidad de cosas muy diferentes entre sí, bien sea por sus técnicas de producción, sus propósitos o posibles destinatarios. Al respecto, cabe precisar que para Rancière esto no es debido a un asunto de «recepción», sino más bien a causa de un «tejido de experiencia sensible» en el seno del cual son producidas las obras de arte:

Se trata de condiciones totalmente materiales —lugares de actuación y de exposición, de formas de circulación y de reproducción—, pero también de modos de percepción y de regímenes de emoción, de categorías que las identifican, de esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan. Estas condiciones hacen posible que palabras, formas, movimientos, sean sentidos y pensados como arte.<sup>310</sup>

En ello operan también los *esquemas de pensamiento* que permiten que determinadas características de una pintura, un trazo, la aceleración de un ritmo musical, el silencio entre dos palabras, una variación, sean asumidos como acontecimientos y asociados a la idea de creación artística. También hay que tener en cuenta la manera cómo entran a funcionar las reflexiones del arte y la estética al posibilitar la identificación de actividades disímiles y diferentes entre sí como actividades que poseen unas características artísticas a destacar. Pero fue sobre todo con el surgimiento de los museos, en el momento en que las galerías de la realeza abrieron sus puertas al público en general, cuando el arte —a su vez— se abrió a la

---

toutes sortes de manière de faire, parmi lesquelles un petit nombre jouissait d'un statut privilégié, qui tenait non à leur excellence intrinsèque mais à leur place dans le partage des conditions sociales. Les beaux-arts étaient fils des arts libéraux. Et ces derniers se distinguaient des arts mécaniques parce qu'ils étaient le passe-temps des hommes libres, d'hommes de loisir. L'art a commencé à exister comme tel en Occident quand cette hiérarchie des formes de vie a commencé à vaciller. Les conditions de cette émergence ne se déduisent pas d'un concept général de l'art ou de la beauté fondé sur une pensée globale de l'homme ou du monde, du sujet ou de l'être. De tels concepts dépendent eux-mêmes d'une mutation des formes d'expérience sensible, des manières de percevoir et d'être affecté. Ils formulent un mode d'intelligibilité de ces reconfigurations de l'expérience.»

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 10 : «Ce sont des conditions tout à fait matérielles —des lieux de performance et d'exposition, des formes de circulation et de reproduction—, mais aussi des modes de perception et des régimes d'émotion, des catégories que les identifient, des schèmes de pensée qui les classent et les interprètent. Ces conditions rendent possibles que des paroles, des formes, des mouvements, des rythmes soient ressentis et pensés comme de l'art.»

posibilidad de ser apreciado y valorado por cualquiera, y que cualquier cosa pudo llegar a ser considerado como arte: «El arte existe como mundo aparte desde que cualquier cosa puede hacer parte de él.»<sup>311</sup>

El régimen estético también implicó una modificación radical del sistema de la representación que antes prevalecía en las artes, en tanto destituyó la preeminencia de la dignidad de ciertos temas ligados a personalidades y a ciertos géneros de la representación (tragedia para las clases nobles, comedia para los menos favorecidos; pintura histórica contra la pintura de género, etc.). Porque en el régimen representativo (o clásico) se definían de manera taxativa los géneros, las situaciones y las formas de expresión que convenían a la «bajeza» o a la «dignidad» del sujeto o temas a ser tratados, mientras que en el régimen estético de las artes se deshace esta correlación entre la temática y el modo de representación.

El orden clásico reposaba sobre la jerarquía de los temas dignos o indignos del arte, de los géneros nobles y bajos, etc. Pero el siglo XIX declara con Hegel que un cuadro que representa a jóvenes mendigos vale igual que una imagen de los dioses. Más tarde Emerson invita al nuevo poeta a extraer la potencia poética latente en el prosaísmo del nuevo mundo americano y Whitman realiza este programa. En Francia los poetas — Gauthier, Banville, Mallarmé — elogian las pantomimas de Deburau et des Hanlon-Lees o la danza de Loïe Fuller en Folies-Bergère. En Alemania los artistas simbolistas se dedican a construir fábricas antes que los artistas rusos le asignaran la tarea al arte no de construir obras sino más bien las formas de una nueva vida. Al contrario de ciertas ideas predominantes, toda la historia de la modernidad artística ha tendido hacia esta fusión entre las formas del arte y las de la vida.<sup>312</sup>

Entonces, la lógica de este régimen de afección, percepción y pensamiento que Rancière denomina el «régimen estético del arte», engloba muchas cosas: no solo ejemplos de las llamadas «bellas artes» o «artes cultas», sino también experiencias ligadas a las «artes menores» porque también con ello se buscó establecer una fusión entre arte y vida.

---

<sup>311</sup> *Idem.* : « L'art existe comme monde à part depuis que n'importe quoi peut y entrer ».

<sup>312</sup> Rancière, J. ; « Il faut prendre du temps pour rendre le monde à nouveau visible », (entrevista realizada por Hugues Simard), *Journal des Grandes Écoles* No. 63, agosto-septiembre-octubre de 2012 [en línea]. <<http://www.mondedesgrandesecoles.fr/philo-rencontre-avec-jacques-ranciere/>>. [Fecha de consulta : 11 de julio de 2018] : « L'ordre classique reposait sur la hiérarchie entre des sujets dignes ou indignes de l'art, des genres nobles et bas, etc. Mais le 19e siècle déclare avec Hegel qu'un tableau représentant des petits mendiants vaut une image des dieux. Plus tard Emerson invite le poète nouveau à dégager la puissance poétique latente dans le prosaïsme du nouveau monde américain et Whitman accomplit ce programme. En France les poètes – Gautier, Banville, Mallarmé – célèbrent les pantomimes de Deburau et des Hanlon-Lees ou la danse de Loïe Fuller aux Folies-Bergère. En Allemagne des artistes symbolistes se font constructeurs d'usines avant que les artistes russes assignent comme tâche à l'art de construire non plus des œuvres mais les formes de la vie nouvelle. Contrairement à certaines idées reçues, toute l'histoire de la modernité artistique a tendu à cette fusion entre les formes de l'art et celles de la vie. ».

Lo más importante —en lo que nos concierne— es que con este planteamiento de los regímenes del arte, lo que Rancière está haciendo es modificar la manera usual de definir la relación entre arte y política, porque establece que a la vez que existe una estética de la política, en tanto la política: «[...] construye mundos sensibles uniendo palabras e imágenes al establecer espacios y tiempos particulares.»<sup>313</sup> También, lo que conocemos como arte conforma una estética propia al plantear: «[...] un recorte de los lugares y los tiempos, de los modos de exposición de los cuerpos, de las formas, de las palabras, de los movimientos y de las imágenes que construyen mundos comunes.»<sup>314</sup> Esto nos lleva a la necesidad de tener que especificar con mayor detenimiento qué entiende Rancière por estética, pero antes vamos a presentar en la siguiente tabla un resumen de los tres regímenes de las artes.

**Tabla 2. Resumen de los tres regímenes de identificación de las artes.**

Tipo de régimen	Principales Características	Ejemplos
<b>Régimen ético</b>	En este régimen el arte no es identificado como «arte», sino que es subsumido por el valor que se da a las imágenes en términos «ontológicos», es decir, por sus características propias vinculadas con las cualidades atribuidas a su «origen» en cuanto se las considera portadoras de una verdad trascendente, como también a su posible destino en términos de la utilidad que se les asigna y de los efectos que se cree o considera que pueden generar. Se trata en este régimen de saber de qué manera el ser de las imágenes concierne al <i>ethos</i> , la forma de ser de los individuos y las colectividades, lo cual impide al «arte» de individualizarse como tal.	Considerar a la <i>Juno Ludovisi</i> como una «imagen» de la divinidad. La distinción platónica entre cierto tipo de imágenes, al ser consideradas algunas de ellas como «verdaderas» por estar ligadas a saberes vinculados a la imitación de modelos válidos, a diferencia de las artes que imitan las simples apariencias. Podría relacionarse también con las vanguardias. Por ejemplo, podría mencionarse una actitud ética en el expresionismo realista alemán y muchas otras vanguardias que poseen un explícito contenido «político», de denuncia, pero cuyo gesto político solo se queda en el ámbito de las imágenes y no atañe al «reparto de lo sensible».
<b>Régimen poético o representativo</b>	Se trata de un régimen que Rancière llama poético en la medida en que prescribe unas maneras de hacer determinadas para la creación o producción ( <i>poiesis</i> ) de obras de arte «aceptadas» y reconocidas como tales; y, representativo, porque es la	Si se juzga a la estatua como una imitación, la <i>Juno Ludovisi</i> es el producto de un arte (la escultura) y es la «representación» de una diosa, porque la materia (en este caso: el mármol) ha sido modificada por una forma que le ha otorgado una constitución verosímil, que conjuga los rasgos imaginarios de la

<sup>313</sup> *Idem.* : «[...] elle construit des mondes sensibles en liant des mots à des images, en instituant des espaces et des temps particuliers.»

<sup>314</sup> *Idem.* : «Et ce qu'on appelle art, c'est aussi un découpage des lieux et des temps, des modes d'exposition des corps, des formes, des mots, des mouvements et des images qui construisent des mondes communs.»

	<p>representación o <i>mímesis</i> la que guía esas maneras de hacer, de ver y de juzgar en este régimen que puede tener sus antecedentes en la Poética de Aristóteles y que tiene su auge en el período que da inicio a las llamadas «bellas artes», que surgen en el Renacimiento.</p>	<p>divinidad con los arquetipos de la feminidad. Se relaciona con los preceptos de la <i>Poética</i> de Aristóteles, los cuales tienen su auge muchos siglos después, en el período que da inicio a las llamadas «bellas artes», que surgen en el Renacimiento.</p>
<p><b>Régimen estético</b></p>	<p>El régimen estético se diferencia del régimen representativo en tanto la identificación del arte ya no se hace por medio de su especificidad en las maneras de hacer, sino por una caracterización de un «modo de ser sensible» que ha de distinguir de ahora en adelante a las producciones artísticas. Es el «Estado estético» de Schiller, el cual es pura suspensión, en donde la forma se prueba a sí misma.</p> <p>En el régimen estético de las artes, las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible. Este sensible, sustraído de sus conexiones ordinarias, está habitado por una potencia heterogénea, una <i>heterogénesis</i>, la potencia de un pensamiento que se volvió extraño a sí mismo: producto idéntico de lo no producido, saber transformado en no-saber, logos idéntico a un pathos, intención de lo no intencionado.</p> <p>El régimen estético de las artes es el que permite identificar al «Arte» en singular y las desliga de toda relación con las técnicas, los géneros y jerarquía de los temas. Afirma la absoluta singularidad del Arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de esta singularidad. Funda —a la vez—, la autonomía de las artes y la identidad de sus formas con aquellas por las cuales la vida se forma a sí misma.</p>	<p>En este régimen la escultura de la <i>Juno Ludovisi</i> no sería valorada por su perfeccionamiento técnico ni por ser la representación de una divinidad, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible ligada a la libertad que surge al ser considerada como una «apariencia libre», como una forma sensible heterogénea en contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible y a partir de una actividad cercana al juego, como una actividad que no tiene otro fin que ella misma, tal como aparece en <i>Las cartas sobre la educación estética</i> de Schiller. Es considerada como una obra de arte, porque pertenece a un <i>sensorium</i> específico, a un modo de ser sensible propio del arte.</p> <p>Es con el surgimiento de los museos, y en particular en el momento en que las galerías de la realeza se abrieron al público en general, que el «Arte» se abre a la posibilidad de ser apreciado y valorado por cualquiera, y que cualquier cosa pueda ser considerada como arte.</p> <p>En el régimen representativo (o clásico) se definían de manera taxativa los géneros, las situaciones y las formas de expresión que convenían a la «bajeza» o a la «dignidad» del sujeto o temas a ser tratados, mientras que en el régimen estético se deshace esta correlación entre la temática y el modo de representación. Se da una fusión entre las formas del arte y las de la vida en general.</p>



### 3.3. LA MANERA RANCIERIANA DE ASUMIR LA ESTÉTICA

A la estética filosófica<sup>315</sup> la mayoría de los historiadores del pensamiento filosófico concuerdan con darle una fecha de nacimiento: 1750, año de publicación de la obra *Aesthetica* de Alexander G. Baumgarten (1714-1762), en la cual se plantea por primera vez en la historia del pensamiento occidental con este nombre una teoría acerca del conocimiento sensible en general y de su forma específica: el gusto, y se proponen las bases para llevar a cabo un estudio «científico» y filosófico del arte y de lo bello. Cabe también mencionar la obra de Edmund Burke (1729-1797) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757), la cual tendrá una profunda influencia sobre la teoría de lo sublime en Kant, junto con los aportes de Francis Hutcheson (1694-1747), quien expuso antes, en *Las investigaciones sobre el origen de las ideas que tenemos acerca de la belleza y la virtud* (1725), los elementos de una estética subjetivista basada en la existencia de un «sentimiento interior», y de Joseph Addison, quien publicó en Inglaterra, entre junio y julio de 1772, una serie de ensayos sobre la imaginación y el gusto en *The Spectator*, en donde se le da a la experiencia estética un puesto de discusión entre las filosofías ilustradas.

El uso del término «estética» en Baumgarten se centra en designar y definir el estudio del dominio del «conocimiento sensible», es decir, de un tipo de conocimiento que si bien es «claro» todavía sigue siendo confuso si se le compara con el conocimiento claro y distinto de la lógica.<sup>316</sup>

---

<sup>315</sup> Del griego *aisthesis* (sensación), la estética es el campo de conocimiento que estudia los fenómenos, acontecimientos y acciones humanas en relación con el «modo» que tiene el ser humano de percibirlos, comprenderlos, expresarlos o comunicarlos. Como rama de la filosofía se ha dedicado a reflexionar y debatir en torno a los conceptos que se hallan de un modo u otro en las obras de arte. La estética como ámbito de estudio procede de la *experiencia estética*, es decir, de la experiencia de *conocimiento estético* que el ser humano tiene de lo que le rodea. Cabe distinguir entre estética, historia del arte y teoría del arte. La *historia del arte* se propone comprender las obras, las escuelas y los estilos artísticos de acuerdo con su contextualización espacial y temporal. Por su parte, las *teorías del arte* se asumen más como reflexiones y análisis que estudiosos o los mismos artistas han hecho sobre el fenómeno y la práctica artística. Ambas se diferencian de la *estética filosófica*, en tanto ésta se ocupa de los conceptos fundamentales acerca de lo estético y de lo artístico, sin —a su vez— quedar reducida a ninguna de las ciencias particulares a las cuales en determinado momento recurre, como puede ser la psicología, el psicoanálisis, la antropología, la sociología, la lingüística, la semiótica, entre otras (aunque puede acudir a sus planteamientos para enriquecer o sustentar sus análisis).

<sup>316</sup> Para Descartes una percepción clara es aquella que está presente y manifiesta para una mente atenta y una percepción distinta es aquella que, además de ser clara, es de tal modo precisa y separada de todas las demás, que no contiene más que lo que es claro. Una percepción puede ser clara sin ser distinta, pero no puede ser distinta si no es clara. (*Principios de la filosofía*, puntos 45 y 46)

Pero también es necesario no olvidar que Baumgarten buscaba establecer un conocimiento con pretensiones científicas (o con rigor filosófico, que es lo que esto puede llegar a significar en su época) acerca del arte y la belleza; un área nueva y especializada que abordara el arte y los fenómenos estéticos en general con rigor conceptual. Esto no excluye el hecho de que en pensadores y filósofos anteriores a Baumgarten se puedan encontrar reflexiones acerca del arte y la belleza, lo que sucede es que en ellos no se trata a «lo estético»<sup>317</sup> como un objeto de estudio en sí mismo, es decir, como una preocupación específica y diferenciada del conjunto de su filosofía. Por ejemplo, en Platón sus consideraciones acerca del arte y la belleza hacen parte integral de su filosofía y de su teoría de las Ideas, algo similar sucede en la Edad Media y el Renacimiento, o incluso en otros filósofos posteriores. Por lo tanto, antes de Baumgarten no puede hablarse propiamente de *estética filosófica*, dado que él es quien la define tal como la conocemos hoy en día.

A su vez, es necesario aclarar que Kant toma de Baumgarten el término de estética para designar en su *Crítica del Juicio* no a un tipo de conocimiento intermedio que no alcanza todavía el nivel de un conocimiento científico, es decir, no a la estética como teoría sino más bien al adjetivo de «estético», para designar un tipo de juicio (el «juicio de gusto») y no una categoría de objetos.<sup>318</sup>

---

<sup>317</sup> «Lo estético» junto con «lo artístico», son los objetos de estudio de la estética, y la definición del primero está ligado al de esta última, en tanto *lo estético* es el conjunto de fenómenos, acontecimientos, hechos culturales y acciones humanas que nos evidencian un *modo* de percepción, de comprensión, de interpretación, de expresión o de comunicación. En el caso del arte, *lo estético* está relacionado con las reflexiones que genera una obra, con sus modos de percibirla, comprenderla e interpretarla. Toda cultura estética posee un sistema de valores, que son las «categorías estéticas» diferenciadas de los sentimientos afectivos, los religiosos y los ético-políticos. La belleza y lo sublime constituyen categorías estéticas, junto con la fealdad, lo dramático, lo cómico, lo típico y lo trivial: El problema básico del consumo artístico consiste en diferenciar entre valores, es decir, «categorías» como principios de inteligibilidad de lo sensible, y simples percepciones o placeres. Por ejemplo, la *belleza* ha sido considerada por siglos como la categoría estética por excelencia y se ha definido como «la unidad de lo diverso», «la adecuada proporción entre las partes y el todo», y se la relaciona con otros conceptos como: la armonía, la proporción y la perfección. Lo *sublime* también es una categoría estética antigua (ya fue abordada en el siglo II d.C. por Pseudo-Longino en su tratado *Sobre lo sublime*), y tiene que ver con fenómenos naturales o artísticos relacionados con lo grandioso, lo maravilloso o extraordinario, con aquello que nos sobrepasa por su escala o magnitud; incluso puede ser equiparada con lo terrorífico y amenazador, y con las obras de arte que las representan.

<sup>318</sup> En la *Crítica del Juicio* (1790) Kant se pregunta por un tema ya recurrente en las reflexiones estéticas del siglo XVIII, ¿cómo es posible el juicio de gusto? y ¿cuál es la naturaleza de tal juicio? Tanto en las filosofías ilustradas, como en las del empirismo inglés ya se había abordado el estatuto teórico estético del gusto. Pero se había hecho desde explicaciones de tipo psicológico y descriptivo, no pensando en sus condiciones de posibilidad, es decir, en términos «trascendentales». Cabe señalar que en el siglo XVIII, en el siglo de la ilustración, el «gusto» pretende lograr su autonomía en relación con otros saberes de tipo moral, religioso, filosófico y/o político, como igualmente lo es en el caso de otro tipo de búsqueda de autonomía en otros campos.

Pero Rancière considera que es con el romanticismo y el idealismo postkantiano que se da con Schelling, los hermanos Schlegel y Hegel, cuando la «estética» se convertirá —no sin reparos por su denominación— en el pensamiento del arte:

Es en ese momento cuando, con el concepto de estética, se opera una identificación entre el pensamiento del arte —el pensamiento efectuado por las obras de arte— y cierta idea de «conocimiento confuso»: una idea nueva y paradójica, ya que al hacer del arte el territorio de un pensamiento presente fuera de sí mismo, idéntico al no-pensamiento, reúne los contradictorios: lo sensible como idea confusa de Baumgarten y lo sensible heterogéneo en la idea de Kant. Es decir que la identificación hace del «conocimiento confuso» no ya un conocimiento menor, sino exactamente un pensamiento de lo que no piensa.<sup>319</sup>

Se trata una transformación del régimen de pensamiento del arte. Y es que para Rancière la *estética* no es una disciplina, sino una «forma de pensamiento sobre el arte» que nace en la segunda mitad del siglo XVIII con la Revolución francesa, y que en lo fundamental lo que hace es destituir el orden jerárquico del régimen representativo de dos maneras. En primer lugar, modifica el propósito y el destinatario de la obra de arte: ya no se trata de ilustrar la fe religiosa, enaltecer la grandiosidad de las jerarquías del poder monárquico o decorar las propiedades aristocráticas. De ahora en adelante, y a partir del régimen estético, las obras de arte, los asuntos de arte, pertenecen a un público y un destinatario indeterminados. Y por otra parte, en el caso de la filosofía se da una correspondencia que Rancière denominará «revolución estética», y esto es atribuido en particular a Kant porque es él quien rompe con la estructura jerárquica del conocimiento según la cual el entendimiento se imponía sobre la sensibilidad, lo cual será asumido por Schiller, quien propondrá una revolución de las formas de la vida sensible para enfrentarse a los excesos del terror revolucionario que impone la fuerza y la autoridad sobre las masas:

En torno de este cambio de estatuto de las artes se elabora una reflexión sobre la especificidad de la experiencia estética. En Kant, ésta rompe con la estructura jerárquica del conocimiento en donde el entendimiento se impone a la sensibilidad. Schiller extrae de ello la idea de una revolución de las formas de la vida sensible que opone a la Revolución francesa de las formas de Estado.<sup>320</sup>

---

<sup>319</sup> Rancière, J. ; *El inconsciente estético*, trad. es. de S. Duluc, S. Constanzo y L. Lambert, Buenos Aires, Del Estante, 2005, pp. 23-24.

<sup>320</sup> Rancière, J. ; " Pourquoi ce voyage au bout de la nuit ? ", *op.cit.* : «Autour de ce changement de statut des arts s'élabore une réflexion sur la spécificité de l'expérience esthétique. Chez Kant, celle-ci rompt avec la structure hiérarchique de la connaissance où l'entendement s'impose à la sensibilité. Schiller en tire l'idée d'une révolution des formes de la vie sensible qu'il oppose à la Révolution française des formes de l'État.»

Y de manera más precisa, Rancière, en su libro *El inconsciente estético*, expone la manera como asume la noción estética como un modo de pensamiento, y no como la ciencia o la disciplina que se ocupa del arte:

«Estética» designa un modo de pensamiento que despliega a propósito de las cosas del arte y al que le incumbe decir en qué sentido son objetos de pensamiento. De un modo más fundamental, es un régimen histórico específico de pensamiento del arte, una idea del pensamiento según la cual las cosas del arte son cosas del pensamiento.<sup>321</sup>

El *pensamiento estético* destituye la jerarquía de los temas y de los géneros, con lo que se establece una especie de «democratización» de las artes, tal como lo precisamos al abordar el régimen estético del arte. Y esto se hace particularmente evidente en la novelística del siglo XIX, la cual genera las condiciones para que pueda surgir un mundo sensible más igualitario, una «democracia estética»:

El triunfo de la novela del siglo XIX es el triunfo de la democracia estética. La novela es el arte de escribir en el cual el tema, el lector y el autor pueden ser cualesquiera. Hay una libertad y una igualdad que ayudan a crear un mundo sensible igualitario. Pero esta igualdad no se identifica sin embargo con la de los combatientes políticos.<sup>322</sup>

En su libro *El malestar en la estética*, Rancière señala que él no pretende defender la estética de aquellos que la ven como un lugar de retirada donde se intenta reconciliar lo inteligible y lo sensible, o de un discurso al que se le achaca un efecto perverso, que sería el de impedir el enfrentamiento directo de espectador con las obras del arte al someterlas a una forma de pensamiento que tiene otros fines, entre los que se pueden mencionar el deseo de alcanzar los absolutos filosóficos (Hegel), el de instaurar una «religión» del poema (Heidegger) o el de absolutizar el sueño de la emancipación social (romanticismo, marxismos, etcétera).<sup>323</sup>

---

<sup>321</sup> Rancière, J. ; *El inconsciente estético*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>322</sup> Rancière, J. ; "Pourquoi ce voyage au bout de la nuit ?", *op. cit.* : « Le triomphe du roman au XIXème siècle est le triomphe de la démocratie esthétique. Le roman, c'est l'art d'écrire dans lequel le sujet est n'importe qui, le lecteur n'importe qui, l'auteur n'importe qui. Il y a une liberté et une égalité esthétiques qui contribuent à créer un nouveau monde sensible égalitaire. Mais cette égalité ne s'identifie pas pour autant à celle des combattants politiques. »

<sup>323</sup> Cf. Rancière, J. ; *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 10. (Los paréntesis son comentarios nuestros).

A Rancière, tampoco le interesa «defender» a la estética de aquellos que la consideran como un discurso engañoso cuyo propósito es el de: «[...] desviar para su propio beneficio el sentido de las obras de arte y los juicios de gusto.»<sup>324</sup> Duras acusaciones que se han repetido durante décadas y que permiten hablar de una inconformidad o «malestar» frente a la estética.

Más bien, lo que se plantea Rancière, es asumir a la estética de dos maneras: por un lado, como un *régimen general de visibilidad y de inteligibilidad* del arte (el que es propio del régimen estético del arte) y, por otro lado, como un *modo de discurso interpretativo* que forma parte de ese régimen: «“Estética” designará en este texto dos cosas: un régimen general de visibilidad y de inteligibilidad del arte y un modo de discurso interpretativo perteneciente él mismo a las formas de este régimen [...]»<sup>325</sup> Por eso, en términos generales, lo que Rancière se propone en su libro *El malestar en la estética* es contribuir a la aclaración del término «estética», al plantear la búsqueda de su especificidad: como *régimen de funcionamiento del arte* y forma discursiva que se ocupa de él, pero también como forma de identificación propia del arte y como «redistribución de las relaciones que se pueden dar entre las formas de la experiencia sensible».

Mi propósito no es el de «defender» a la estética, sino el de contribuir a esclarecer lo que la palabra quiere decir como régimen de funcionamiento del arte, como forma de identificación de lo que es propio del arte y como redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible.<sup>326</sup>

Otra definición ligada a esto último, y que resulta de interés para la definición de la estética en Rancière, es la que considera que: «La estética no es el pensamiento de la “sensibilidad”. Es el pensamiento del sensorium paradójico que permite definir a partir de ese momento las cosas del arte.»<sup>327</sup> De esta manera, el arte surge en el régimen estético a

---

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 10 : «L'esthétique serait le discours captieux par lequel la philosophie ou une certaine philosophie détourne à son profit le sens des œuvres de l'art et des jugements de goût.»

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 21 (nota a pie de página 1) : «"Esthétique" désignera donc dans ce texte deux choses : un régime général de visibilité et d'intelligibilité de l'art et un mode de discours interprétatif appartenant lui-même aux formes de ce régime [...]».

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 26 : «Mon propos n'est pas de "défendre" l'esthétique, mais de contribuer à éclairer ce que ce mot veut dire, comme régime de fonctionnement de l'art, comme forme d'identification du propre de l'art et comme redistribution des rapports entre les formes de l'expérience sensible.»

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 22 : «L'esthétique n'est pas la pensée de la "sensibilité". Elle est la pensée du sensorium paradoxal qui permet désormais de définir les choses de l'art.»

partir de una contradicción del pensamiento. Es el pensamiento de un «desorden» nuevo. Un desorden que no solo implica —desde hace dos siglos— la mezcla de géneros, temas y públicos, sino también la ruptura de las obras de arte con la jerarquía de las temáticas que debía abordar y con las propias imágenes que los artistas creaban de los poderosos o privilegiados que las encargaban. Ahora, después del paso del régimen representativo al estético, de lo que se trata es que las obras de arte se remiten a la creatividad y «genialidad» de los pueblos; y, sobre todo: se ofrecen, potencialmente, a la mirada y a la apreciación de cualquier individuo que pretenda acercarse a ellas. Además, se da una relación de hibridación, de mezcla radical, entre las temáticas artísticas y la «experiencia estética» en general:

«Estética» es la palabra que designa el nudo particular, difícil de pensar, que se formó hace dos siglos entre las sublimidades del arte y el ruido de una bomba de agua, entre un timbre velado de cuerdas y la promesa de una nueva humanidad [...].<sup>328</sup>

Esto lo señala Rancière cuando comenta críticamente la postura que adopta Jean-Marie Schaeffer en su libro *Adios a la estética*,<sup>329</sup> en donde se busca, a partir de ejemplos tomados de pasajes literarios de escritores como: Stendhal, Joyce y Shen Fu (un escritor chino del siglo XVIII), reivindicar la independencia de las experiencias estéticas de las del arte y de los juicios que ellas suscitan. Schaeffer argumenta que estas experiencias estarían presentes en distintas culturas; serían expresiones de un sustrato biológico que caracterizaría de manera similar a todos como seres humanos y que no tienen necesariamente por objeto a las obras de arte, o no tienen relación con el arte. Pero, para Rancière, justamente ocurre lo contrario: en lugar de demostrar la independencia de las actitudes estéticas en relación con las obras de arte, los ejemplos de Schaeffer, más bien testimonian la «confusión» que caracteriza al régimen estético del arte, en la medida en que es en el régimen estético del arte en donde se da la mezcla de cosas que pertenecen al arte con aquellas que pertenecen a la vida cotidiana, lo cual no sucede en el régimen ético, ni en el representativo o mimético. De hecho, como ejemplo estaría el propio Stendhal, porque este escritor se convierte en un precursor de la

---

<sup>328</sup> *Ibid*, p. 25 : «"Esthétique" est le mot qui dit le nœud singulier, malaisé à penser, qui s'est formé il y a deux siècles entre les sublimités de l'art et le bruit d'une pompe à eau, entre un timbre voilé de cordes et la promesse d'une humanité nouvelle. [...]».

<sup>329</sup> Cf. Schaeffer, J.-M. ; *Adios a la estética*, Madrid, Antonio Machado, 2005, pp. 30-34.

nueva narrativa novelesca al mezclar sus recuerdos, su experiencia personal y sus vivencias en forma narrativa en el libro citado: *Vida de Henry Brulard*<sup>330</sup>. En este relato, Stendhal narra y describe pequeños acontecimientos sensibles autobiográficos que no están supeditados a un encadenamiento causal de acciones sino que se superponen en los estratos de la memoria y el tiempo, a la vez que se diluyen en las fronteras que se establecen entre lo cotidiano y la vida del artista como obra de arte. Se trata de la fusión entre las diferentes artes, entre los elementos sonoros cotidianos y los de las experiencias estéticas vinculadas con la creación artística (en este caso literaria y musical):

El ruido monótono de una bomba de agua que Stendhal introduce en su autobiografía de escritor y el de Proust que consagrará como sello de la nueva Idea platónica, al precio de vincularlo con el canto del zorzal de Chateaubriand. Es también el de la sirena de un barco que incorpora Varèse en *Ionización*. Es ese ruido cuya frontera con la música no ha cesado de fundirse en el siglo XX, tal como se fundió en el siglo XIX con las musas literarias.<sup>331</sup>

Esto nos lleva a abordar con un poco más de detenimiento la manera rancieriana de concebir la modernidad y la postmodernidad en relación con el arte. Porque esta mezcla, esta hibridación que acabamos de describir pareciera que fuera más propia de la llamada «actitud postmoderna» que la de la modernidad tal como ha sido asumida en términos de una condición en la cual cada arte encuentra su especificidad en el desarrollo a plenitud de los medios que le son propios o en la irrupción e incorporación de lo nuevo. Para Rancière esto no es así, porque el «malentendido» radica en que la modernidad se confunde con la ruptura que plantea el régimen estético con el mimético-representativo y, por otra parte, la amalgama que, supuestamente, caracteriza la postmodernidad es más bien una condición muy propia del régimen estético, tal como lo abordamos en este capítulo en las secciones anteriores.

---

<sup>330</sup> Stendhal ; *Vie de Henry Brulard*, París, Gallimard, 1973. (Se trata de una autobiografía escrita entre 1835 y 1836. En este relato, Stendhal (1783-1842) aborda la temática de las confesiones a semejanza de las de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) y René de Chateaubriand (1768-1848), para destituir el mito de la infancia feliz. Allí no solo se expone la vida y la personalidad de Stendhal (quien utiliza el seudónimo de Henry Brulard y cuyo verdadero nombre era Henri Beyle), sino que se ofrece una descripción de la sociedad de su tiempo. En especial de Grenoble, su ciudad natal, y de París, donde vivió como escritor y asiduo visitante de los círculos y salones literarios; además de Italia, donde participó en calidad de soldado de las campañas napoleónicas).

<sup>331</sup> Rancière, J. ; *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., pp. 13-14 : «Le bruit bête d'une pompe à eau qu'il introduit dans son autobiographie d'écrivain est celui que Proust consacra comme la frappe même de la nouvelle Idée platonicienne, au prix de la synthétiser avec le chant de la grive de Chateaubriand. C'est aussi celui de la sirène de navire introduite par Varèse dans *Ionisations*. C'est ce bruit dont la frontière avec la musique n'a cessé, au XXe siècle de se brouiller, comme elle s'était brouillé au XIXe chez les muses littéraires.»

### 3.4. MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD: DOS TÉRMINOS EQUÍVOCOS APLICADOS AL ARTE

Antes de pasar a abordar lo que plantea Rancière en torno a la modernidad, la postmodernidad y su relación con el régimen estético del arte, veamos cómo podemos abordar estos términos de manera más amplia y convencional.

La palabra «postmodernidad» es, en sí misma, contradictoria, pues debemos tener en cuenta que lo «moderno» significa etimológicamente «al modo de hoy» (*modus hodiernus*), y que históricamente se comenzó a usar a finales del siglo V para distinguir el presente que se había convertido oficialmente en cristiano, del pasado romano y pagano. Por esto, a su vez, el término «postmoderno» vendría a significar «al modo que vendrá después de hoy», y por ello implica un distanciamiento de la modernidad, de lo que se considera actual en un sentido histórico. Pero, conceptualmente, el filósofo, el escritor o el artista «postmodernos», no buscan necesariamente distanciarse de su presente, de su actualidad, sino más intentan rebelarse contra las funciones normativas de la tradición e intentan liberarse de todos los vínculos históricos específicos y de las reglas preestablecidas hasta el día de hoy por el proyecto de la modernidad que comenzó a gestarse en Occidente desde el siglo XV. De acuerdo con esta última postura, la «postmodernidad» sería —más específicamente— una evaluación crítica del «proyecto de la modernidad» (de sus creencias, esperanzas, razones y gustos desarrollados e instaurados en la cultura occidental a partir del Renacimiento). Sería, en consecuencia, una acusación de fracaso dirigida contra dicho proyecto y, por lo tanto, un rechazo de este, además de un intento de proporcionar sugerencias para su reemplazo.

Siguiendo a J. Habermas, la modernidad puede ser definida en los siguientes términos:

El proyecto de la modernidad formulado en el siglo XVIII por los filósofos de la ilustración consistía en sus esfuerzos por desarrollar la ciencia objetiva, la moralidad y la ley universales, y el arte autónomo, de acuerdo con su lógica interna. Al mismo tiempo este proyecto pretendía liberar los potenciales cognitivos de cada uno de estos dominios para emanciparlos de sus formas esotéricas. Los filósofos de la Ilustración quisieron utilizar esta acumulación de cultura especializada para el enriquecimiento de la vida cotidiana, es decir, para la organización racional de la vida social de cada día.<sup>332</sup>

---

<sup>332</sup> Habermas, J.; “La Modernidad: proyecto incompleto”, *Punto de Vista* No. 19, Buenos Aires, 1998, p. 4.



El núcleo histórico de la modernidad se ubica en el siglo XVIII, y se concibe ligado a los ideales de la Ilustración, de la autonomía de las distintas esferas del saber, del arte, de la organización racional de la sociedad, entre otras características.

Por su parte, la «condición postmoderna» vendría a significar —por oposición a la modernidad— el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas del juego de la ciencia, de la literatura y de las artes que han imperado durante los tres últimos siglos. La Postmodernidad está, así, ligada a la pérdida de confianza en la razón, tan sobredimensionada por la Modernidad, porque la primera le señala a la segunda dónde están sus límites y su autoengaño. Esto implica un planteamiento radical y una relativización de la cultura occidental moderna, en tanto el pensamiento postmoderno se plantea a sí mismo como un pensamiento situacionista y perspectivista.

Entonces, lo que los artistas o filósofos «postmodernos» podrían tener en común es una postura de «sospecha radical» e irreverencia frente a la unidad de sentido del proyecto de la Modernidad, lo cual pone en entredicho muchas de las ideas y teorías aceptadas desde la Ilustración. Al respecto, podemos decir que comparten una actitud que busca establecer una ruptura con la jerarquía de los conocimientos y de los valores establecidos, una «desvalorización» por lo que contribuye a la formación de un sentido unitario, de lo que constituye un paradigma o un modelo «universal» a seguir y, por el contrario, se caracterizan por una valoración de lo fragmentario y local, por un énfasis en la subjetividad y la experiencia estética singular.<sup>333</sup> Al respecto, Albrecht Wellmer en su texto *Sobre la dialéctica de la modernidad y postmodernidad* señala lo siguiente:

La palabra «post» forma parte de una red de conceptos y forma de pensamiento «postísticas» —sociedad post-industrial, post-estructuralismo, post-empirismo, post-racionalismo— en los que al parecer trata de articularse la conciencia de hallarse en el umbral de una época cuyos contornos son aún confusos, poco claros y ambiguos, pero cuya experiencia central sin embargo —la muerte de la razón— parece apuntar al final definitivo de un proyecto histórico: al proyecto de la modernidad, el proyecto de la Ilustración europea, o incluso, por último, el proyecto de la civilización greco-occidental.<sup>334</sup>

---

<sup>333</sup> Cf. Wenger C., R. ; “La postmodernidad como crítica a la modernidad y su concepto de arte”, 2011, [en línea] <<https://perspectivasesteticas.blogspot.com/search?q=postmodernidad>> [fecha de consulta: 24/03/2019].

<sup>334</sup> Wellmer, A. ; *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Visor, 1993. p. 53

La principal característica de la postmodernidad es la «deconstrucción» (*unmaking*) de la *episteme moderna* en el que la razón y su sujeto —como detentador de la «unidad» y la «totalidad»— vuelan en pedazos. Entendiendo aquí el término «episteme» en su sentido foucaultiano, es decir, como modo de ser del pensamiento que varía históricamente.<sup>335</sup>

El caso del arte es bien revelador en este sentido, porque este proceso de destrucción o de-construcción del cogito cartesiano y de la razón totalizadora, se inició de manera embrionaria desde comienzos del siglo XX con los *ready-mades* de Duchamp, el dadaísmo, los collages de Hans Arp, las máquinas autodestructivas de Jean Tinguely además de otras propuestas conceptuales en el arte. Por tanto, el movimiento contra la «razón totalizadora» y su sujeto lo es al mismo tiempo contra la obra de arte autónoma y su pretensión de unidad y plenitud de sentido; de ahí que el concepto mismo de arte se ve cuestionado en la postmodernidad, porque, por un lado, no se puede establecer una diferenciación nítida entre una esfera específica del arte apartada del sistema técnico, político o científico y, por otro, porque se considera que el arte contemporáneo se ha adentrado en un arte «post-histórico», en el sentido de que ya no se trata de asumir el quehacer artístico como una «novedad» que establezca una ruptura con el pasado, de acuerdo con un relato legitimador del arte, a la manera de la modernidad caracterizada por las vanguardias de comienzos y mediados del siglo XX.

En términos estéticos amplios, la *postmodernidad* podría caracterizarse, entre otros aspectos, por los siguientes: la desaparición de la profundidad y el predominio de lo visual; la anulación de la historia y lo temporal como dimensiones dominantes; el descentramiento del yo; la disolución del afecto y su reemplazo por un régimen de intensidades; el juego infinito de los significantes y la superabundancia de la imagen, opuestos a la celebración

---

<sup>335</sup> En *Las palabras y las cosas*, Foucault habla de las *epistemes*, como modos de ser del pensamiento que varían históricamente, en cuanto modifican la experiencia del espacio y el tiempo. Por ejemplo, en la «episteme» de la Edad Media el espacio es continuo, extensivo, y de acuerdo con él se pretendía buscar la semejanza entre los seres y no su constitución interior, de acuerdo con un tiempo que se corresponde con el de los ciclos de la naturaleza, es decir, se trata de un tiempo circular, cíclico. Pero al variar la episteme hacia el siglo XVII, el espacio se vuelve discontinuo y se busca determinar —más bien— los caracteres particulares que singularizan a un ser, siendo el tiempo, un tiempo interior al ser y al pensamiento. Por el contrario, en el siglo XIX lo que prima es el pensamiento «histórico», porque en este siglo se asume como modelo cronológico un tiempo lineal abierto hacia el infinito. Se trata de la concepción de un tiempo formal que se plantea a sí mismo como una continuidad y linealidad que tiende hacia una meta final, posee un fin teleológico. Es por esta razón, que a partir de esa época, se empieza a hablar insistentemente en el «progreso».

moderna del signo. Además, existen otros temas postmodernos que abren las prácticas estéticas al análisis político, tales como el privilegio de la pluralidad y la multiplicidad estilística, la apropiación irónica del pasado y de la historia en general, la construcción dinámica de las identidades, y el descubrimiento del Otro, de múltiples sujetos que se redefinen (minorías étnicas, culturales y de género).<sup>336</sup>

Pero, para Rancière, el *régimen estético de las artes* es el nombre apropiado de lo que se conoce con el nombre confuso de «modernidad» del arte. Porque lo que él pone en duda es la denominada interpretación «modernista» de la modernidad artística basada en la «autonomía del arte», en tanto es separado de las formas de la cultura de la mercancía y el compromiso de cada arte con su propio medio, a la manera de cómo lo estableció, por ejemplo, el crítico de arte norteamericano Clement Greenberg en su texto: “Vanguardia y Kitsch”, publicado en 1939. Esto, porque el «Arte» no existe por sí mismo, sino que existe en un régimen específico de identificación:

Para especificar lo que considera que es la revolución moderna del arte, la *doxa* modernista debe en efecto pensar esta revolución en el interior de una historia en la cual la noción misma de arte pretende mantener desde la época de las pinturas rupestres hasta nuestros días el mismo significado. Pero justamente este no es el caso. El Arte es en sí mismo una configuración histórica determinada. Solo existe como tal dentro de un régimen específico de identificación que permite que diferentes acciones artísticas y determinados objetos, realizados con muy diversas técnicas y destinos, sean percibidos como pertenecientes a un único tipo de experiencia. No es una mera cuestión de «recepción» de las obras de arte. Se trata del tejido sensible de experiencia en el cual son producidos. Este tejido está constituido por instituciones —lugares de acciones o exposiciones artísticas, formas de circulación y modos de reproducción— pero también por modos de percepción y sensibilidad, de conceptos, de relatos y juicios que los identifican y les dan sentido. Es este régimen de experiencia el que hace posible que palabras, relatos, formas, colores, sonidos, movimientos o ritmos sean percibidos y pensados como «arte».<sup>337</sup>

---

<sup>336</sup> Cf. Rincón, C. ; “El incontenible ascenso de lo postmoderno”, en: *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*, Bogotá, Universidad Nacional, 1995.

<sup>337</sup> Rancière, J. ; *Les temps modernes. Art, temps, politique*, París, La Fabrique, 2018, pp. 49-50 : «Pour affirmer ce qu’elle juge être la révolution moderne de l’art, la doxa moderniste doit en effet penser cette révolution au sein d’une histoire où la notion même d’art garde, depuis le temps des peintures rupestres jusqu’à nos jours, un sens identique. Or ce n’est justement pas le cas. L’Art est lui-même une configuration historique déterminée. Il n’existe comme tel qu’au sein d’un régime d’identification spécifique qui permet que des performances ou des objets, produits par des techniques diverses pour des destinations différentes, soient perçus comme appartenant à un même régime d’expérience. Il ne s’agit pas simplement de la «recepción» des œuvres d’art. Il s’agit du tissu d’expérience au sein duquel elles sont produites. Ce tissu est constitué par des institutions — lieux de performance ou d’exposition, formes de circulation et modes de reproduction — mais aussi par des modes de perception et d’affect, des concepts, des récits et des jugements qui les identifient et leur donnent sens. C’est ce

Por consiguiente, el *régimen estético de las artes* puede ser equiparado a lo que es considerado como la «modernidad» del arte, pero no entendida esta modernidad como una ruptura con el pasado, sino como un sistema nuevo de relación con lo antiguo, una reinterpretación de lo que es el arte y quienes son los que lo hacen. Pero aquí hay que tener cuidado, porque si bien el régimen estético de las artes es aquel en el que permite identificar el arte en singular haciéndolo independiente de toda regla específica que implique una jerarquización de las temáticas que debe abordar, o que determine los géneros y artes específicas que deben tratar determinada temática; esto se establece no como una ruptura con un pasado superado, sino que más bien se establece a partir de la ruptura con el régimen representativo o mimético que distinguía las maneras de hacer del arte de otras maneras de hacer que se daban en lo social; reglas que definían de manera estricta el quehacer artístico de otros quehaceres. Porque el Arte, tal y como lo conocemos en nuestros días y así lo hemos venido recalando, surge desde finales del siglo XVIII en un contexto histórico particular de cambio, de mutación del régimen representativo o mimético al estético:

El Arte no existía como una esfera de experiencia común, no solo porque la actividad artística estaba destinada a sectores sociales diferentes, sino sobre todo porque estos destinos estaban ellos mismos incluidos en una división jerárquica de las actividades humanas y de los hombres que las ejercían. Las Bellas Artes, que no se distinguían de las artes vinculadas a una utilidad, eran herederas, sin embargo, de la antigua jerarquía que oponía las artes liberales a las artes mecánicas. Pero esta jerarquía no estaba relacionada a la cualidad de los objetos o de las acciones artísticas realizadas. Estaba ligada a la clase de personas que las producían o las practicaban. Las artes liberales eran practicadas, en momentos de ocio, por hombres considerados como libres. Las artes mecánicas eran realizadas por como un oficio por artesanos para el beneficio de otros y para poder subsistir económicamente. Es con base en esta relación jerárquica que la singularización moderna del arte debe ser pensada. Es de acuerdo con esta relación que deben ser comprendidas las nociones de representación y anti-representación. [...] La destrucción del orden representativo es, entonces, algo diferente que el abandono de la figuración en las artes visuales. Es la destrucción del orden jerárquico en las formas mismas de lo sensible y lo pensable, la destrucción, en mis propios términos, de todo un reparto de lo sensible.<sup>338</sup>

---

régime d'expérience qui rend possible que des mots, des récits, des formes, des couleurs, des sons, des mouvements ou de des rythmes soient perçus et pensés comme étant «de l'art».

<sup>338</sup> *Ibid.*, pp. 51-52 : «L'Art n'existait pas comme sphère d'expérience commune non seulement parce que l'exercice des arts était voué à des destinations sociales diverses mais surtout parce que ces destinations étaient elles-mêmes comprises dans une division hiérarchique des activités humaines et des humains qui les exerçaient. Les Beaux-Arts qui se distinguaient des arts voués à la seule utilité étaient les héritiers de l'antique hiérarchie qui opposait les arts libéraux aux arts mécaniques. Or cette hiérarchie n'était pas liée à la qualité des objets ou performances produits. Elle était liée à la qualité des personnes qui les produisaient ou les pratiquaient. Les arts libéraux étaient pratiqués, pour leur loisir, par les hommes dits libres. Les arts mécaniques étaient pratiqués par

De esta manera, según Rancière, el régimen estético fundamentó tanto la autonomía del arte, como las formas de vida que posibilitaron tal autonomía. Y tiene que ver también con el *estadio estético* de Schiller, el cual es pura indeterminación, y en el cual la forma se prueba a sí misma; es el momento de la configuración de un determinado tipo de humanidad, en términos de autonomía y libertad, ligada a lo estético y al arte.<sup>339</sup> Porque existe un evidente paralelismo entre el desarrollo del concepto autónomo del arte y el proceso de emancipación de la humanidad en Schiller:

Hay un manifiesto paralelismo entre el desarrollo del concepto autónomo del arte y el proceso de emancipación de la humanidad: la autonomía que el arte consiguió después de haberse desprendido de su carácter religioso y de su función en el seno de la «opinión pública», esa autonomía se alimentó de la idea de humanidad —de ahí que el interés por la totalidad estética pretendiera ser objetivamente un interés por la correcta conformación o disposición de la totalidad social.<sup>340</sup>

Entonces, la idea de modernidad aplicada al arte no es pertinente para designar lo que Rancière define como *régimen estético*, porque la «modernidad» es un término confuso e impreciso: «La “modernidad” en sus diferentes versiones es el concepto que se aplica para ocultar la especificidad y el sentido mismo de los regímenes del arte.»<sup>341</sup>

En especial, lo que le critica Rancière a la idea de *modernidad* en el arte es que establece un marco de delimitación simplista, en la medida en que se limita a explicar la ruptura o transición entre lo antiguo y lo moderno, lo representativo y lo no-representativo, sin cuestionarse los supuestos que están en la base de estas distinciones. Además, se sustenta en una periodización histórica basada en presupuestos limitados en su concepción, porque simplemente postula unos determinados cambios y/o transiciones que se dan a lo largo de

---

des artisans comme un métier, pour l'utilité des autres et pour leur propre subsistance. C'est par rapport à cette hiérarchie que la singularisation moderne de l'art peut être pensée. C'est par rapport à elle que l'on peut comprendre les notions de représentation et d'anti-représentation. [...] La destruction de l'ordre représentatif et alors tout autre chose que l'abandon de la figuration dans les arts visuels. Elle est la destruction d'un ordre hiérarchique inscrit dans les formes mêmes du perceptible et du pensable, la destruction, dans mes termes, de tout un partage du sensible.»

<sup>339</sup> Cf. Rancière, J. ; *Le partage du sensible*, op.cit., p. 33.

<sup>340</sup> Feijóo, J. ; “Estudio introductorio” de: Schiller, F.; *Cartas sobre la educación estética del hombre*, op.cit., p. XIII.

<sup>341</sup> Rancière, J. ; *Le partage du sensible*, op.cit., p. 33 : «La " modernité " sous ses différentes versions est le concept qui s'applique à occulter la spécificité et le sens même des régimes de l'art.»

una línea de tiempo continua. El ejemplo «paradigmático» que utiliza el pensamiento de la modernidad artística para referirse a sí misma, es el paso que se dio de la figuración a la no-figuración en la pintura. Asume este tránsito hacia la abstracción, como el paso hacia lo no-mimético, como un destino global anti-mimético de la «modernidad» artística. Pero esto no resultó tan evidente, porque en lugar de alcanzar su pureza expresiva, tanto la pintura como las artes plásticas y/o visuales en general incorporaron objetos de diversas procedencias en forma de collages, instalaciones, ensamblajes, videoinstalaciones, entre otras modalidades, que fueron surgiendo desde los años cincuenta del siglo XX.<sup>342</sup> Ante esta avalancha de objetos, máquinas y dispositivos que entran a hacer parte del arte moderno, algunos de sus defensores comenzaron a denunciar una actitud que implicaba el establecer una especie de «tradición de lo nuevo» que traicionaba la búsqueda de la pureza de cada medio artístico.

Por eso mismo, para Rancière, el salto del régimen mimético al régimen estético no implica el rechazo de lo figurativo. De hecho, el movimiento artístico que surgió en el siglo XIX como manifestación moderna, o más bien como paso previo al régimen estético, fue el *realismo*, el cual no supuso la revalorización de la semejanza, como se podría suponer, sino la destrucción de los marcos referenciales dentro de los cuales funcionaba el arte:

De esta manera el realismo novelístico es en primer lugar la inversión de la jerarquía de la representación (el primado de lo narrativo sobre lo descriptivo o la jerarquía de los temas), y la adopción de un modo de focalización fragmentada o de aproximación que va al encuentro de la presencia bruta en detrimento de los encadenamientos racionales de la historia.<sup>343</sup>

Además, el régimen estético de las artes no opone lo antiguo a lo moderno. Lo que opone más bien son dos regímenes de historicidad. Es más bien en el régimen representativo o mimético que lo antiguo se opone a lo moderno, mientras que: «En el régimen estético del arte, el futuro del arte, su distancia en relación con el presente del no-arte, no deja de volver

---

<sup>342</sup> Un ejemplo de ello pueden ser las instalaciones y collages de Robert Rauschenberg en los años cincuenta (ver imagen 20).

<sup>343</sup> *Ibid.*, pp. 34-35 : «Ainsi le réalisme romanesque est d'abord le renversement des hiérarchies de la représentation (le primat du narratif sur le descriptif ou la hiérarchie des sujets) et l'adoption d'un mode de focalisation fragmenté ou rapproché qui impose la présence brute au détriment des enchaînements rationnels de l'histoire.».

a escenificar el pasado.»<sup>344</sup> No se trata de la novedad por la novedad o de romper con el pasado como algo que se ha dejado definitivamente atrás. Ya lo decíamos anteriormente: es más bien con actitudes de *reinterpretación* de aquello que impedía que algo fuera considerado como arte en una época pasada como algo pudo a llegar a ser considerado como arte en otra época. Por ejemplo, es la reinención de la tragedia griega que realizó Hölderlin; la reinterpretación que hace Hegel de la pintura holandesa en sus *Lecciones sobre la estética* al reivindicar en las naturalezas muertas y la pintura de interiores la libertad del pueblo; es la reinterpretación que F. Mendelssohn de la *Pasión según San Mateo* de Johann S. Bach, etcétera. De esta manera: «El régimen estético de las artes es ante todo un régimen nuevo de relación con el pasado.»<sup>345</sup> También se inventan relaciones inéditas entre aspectos que anteriormente eran considerados como «no-artísticos»; y a partir de dichas relaciones que se establecen con el pasado, se conciben nuevos «principios artístico» y/o se inventan «revoluciones estéticas», que toman como fundamento ideas similares a las que dieron lugar a la creación del museo de arte, la historia del arte, la noción del clasicismo y la invención de nuevas formas de vida ligadas al arte, por ejemplo.

Por consiguiente, es posible afirmar, siguiendo esta línea de análisis, que el surgimiento de los museos a finales del siglo XVIII con la Revolución francesa; al igual que la «historización» del Arte inaugurada por Johann J. Winckelmann (1717-1768); se dieron a partir del mismo propósito de querer darle respuesta al interrogante de lo que el arte *pudo haber sido*, visto desde un presente. De igual forma como lo hizo Schiller con su manera «romántica» de abordar el arte griego antiguo como modo de vida «comunitario».

En resumen, puede decirse que Rancière considera la idea de «modernidad» como una categoría equívoca que intenta establecer, en el interior del régimen estético de las artes, una serie de rupturas que considera lógicas, pero que no resultan ser tan evidentes si se tiene en cuenta el contexto histórico de donde surgen.

La idea de modernidad es una noción equívoca que quisiera establecer divisiones en la compleja configuración del régimen estético de las artes, enfatizar en ciertas formas de ruptura,

---

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 35 : «Dans le régime esthétique de l'art, le futur de l'art, son écart avec le présent du non-art, ne cesse de remettre en scène le passé.».

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 36 : «Le régime esthétique des arts est d'abord un régime nouveau du rapport à l'ancien.».

en gestos iconoclastas, etc., separándolas del contexto que las posibilita: la reproducción generalizada, la interpretación, la historia, el museo, el patrimonio...<sup>346</sup>

Es más, Rancière considera que la noción de modernidad impone una narrativa del tiempo unívoca, cuando de lo que se trata más bien de tener en cuenta una copresencia de temporalidades: «[...] la temporalidad propia del régimen estético de las artes es el de una copresencia de temporalidades heterogéneas.»<sup>347</sup>

Porque el tema de la modernidad no solo puede ser considerado como una cuestión de ruptura entre el pasado y el presente en términos de una secuencia lineal horizontal, sino también es posible vincularlo con una dimensión vertical del tiempo, lo cual implica una forma distinta de asumirlo en relación con el reparto de lo sensible. Porque: «El tiempo no es simplemente una línea tendida entre el pasado y el futuro, una línea que puede ser colmada de promesas o ser reducida a su aspecto más banal. Es también una distribución jerárquica de formas de vida.»<sup>348</sup>

Por eso es posible afirmar que hay dos grandes maneras de concebir la *modernidad artística*. Una es la que ya hemos descrito en términos de autonomía del arte, de una ruptura «anti-mimética» del arte, que implica la búsqueda de la forma pura, la exploración de cada arte de su medio de expresión propio, la búsqueda de su especificidad. Por ejemplo, la modernidad pictórica implicaría el retorno de la pintura a la aceptación de su carácter bidimensional y a la exploración cromática. La modernidad musical buscaría no desviarse de la referencia a las doce notas musicales y, por tanto, no buscaría establecer analogías con los

---

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 37 : «L'idée de modernité est une notion équivoque qui voudrait trancher dans la configuration complexe du régime esthétique des arts, retenir les formes de rupture, les gestes iconoclastes, etc., en les séparant du contexte qui les autorise : la reproduction généralisée, l'interprétation, l'histoire, le musée, le patrimoine...».

<sup>347</sup> *Idem.* : «[...] la temporalité propre du régime esthétique des arts est celle d'une co-présence de temporalités hétérogènes.».

<sup>348</sup> Rancière, J. ; *Les temps modernes, op.cit.*, p. 18 : «Car le temps n'est pas simplement la ligne tendue entre le passé et l'avenir, une ligne que l'on peut charger de promesses ou ramener à sa nudité. Il est aussi une distribution hiérarchique de formes de vie.» (Es por eso que para Rancière la emancipación es una «reconquista» del tiempo, una forma diferente de vivir o de habitar el tiempo. Es lo que el ebanista Gabriel Gauny hace cuando consigna en su diario sus vivencias cotidianas. Reconquistar el tiempo es transformar la sucesión de horas en donde no pasa nada, en un tiempo en donde suceden una gran variedad de acontecimientos. Es lo que sucede, por ejemplo, en la novela *Miss Dalloway*, de Virginia Woolf, en donde la elegante protagonista, Clarissa Dalloway, comparte sus preocupaciones y quehaceres relacionados con los detalles de la preparación de una velada en su casa, con las vidas anónimas que se van cruzando en su camino por las calles de Londres, durante un día).



lenguajes expresivos cotidianos. Lo curioso es que Rancière encuentra un paralelo ente este tipo de modernidad artística y la modernidad política, en cuanto que se identificaría, de acuerdo con cada época específica, bien sea con la radicalidad revolucionaria o con la modernidad sobria y desencantada del buen gobierno republicano. Pero al no prosperar esta concepción de modernidad artística sobreviene una percepción de «crisis» en el arte:

Lo que llamamos «crisis del arte» es en lo esencial el fracaso de este paradigma simple, cada vez más alejado de la mezcla de géneros y de soportes como de las polivalencias políticas de las formas contemporáneas de las artes.<sup>349</sup>

Digamos que este fracaso de modelo de modernidad artística tiene su contraparte en la segunda forma del paradigma modernista que Rancière denomina *modernitarismo* y que define de la siguiente manera: «Entiendo por ello la identificación de las formas del régimen estético con las formas de realización de un propósito o de un destino propio de la modernidad.»<sup>350</sup> En este paradigma se da una identificación entre arte y vida (tal como lo abordaremos en el siguiente capítulo). Se trata de del arte como forma y auto-formación de la vida. Y puede ser equiparado a la concepción de Schiller de una *educación estética del ser humano*, la cual está basada en Kant, y que plantea que para salir de la dualidad y dependencia entre la dominación y el sometimiento de unos sobre otros, que se ha dado a lo largo de la historia, se debe buscar salir del esquema de dependencia que se plantea de una dinámica unidireccional entre: el entendimiento como facultad, como forma activa del pensamiento y la sensibilidad, como materia sensible pasiva. Para superar esto, Schiller propone un estado neutro, una nueva «región del ser»: la del juego, la de la Forma viva [*lebende Gestalt*], que engloba tanto a lo sensible como a lo racional en un movimiento dialéctico que los suprime y conserva a la vez. De esta manera, es posible concebir en términos políticos la igualdad que, según Schiller, fue imposible para la Revolución francesa de materializar directamente.

---

<sup>349</sup> Rancière, J. ; *Le partage du sensible, op.cit.*, p. 38 : «Ce qu'on appelle "crise de l'art" est pour l'essentiel la dérouté de ce paradigme moderniste simple, de plus en plus éloigné des mélanges de genres et de supports comme des polyvalences politiques des formes contemporaines des arts.»

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 39 : «J'entends par là l'identification des formes dur régime esthétique des arts aux formes d'accomplissement d'une tâche ou d'un destin propre de la modernité.»

La «educación estética» de Schiller buscaba formar a los seres humanos susceptibles de vivir en una comunidad política libre.<sup>351</sup> Se trataba de alcanzar el ideal de una educación que pudiese cumplir con el objetivo principal de lograr superar la escisión entre la sensibilidad y la racionalidad, que se da al interior del ser humano.

La reforma del Estado en Schiller está basada en la superación de esta escisión entre la razón y la sensibilidad, por eso la «educación estética» se convierte en el presupuesto de emancipación de la humanidad. La humanidad no puede lograr salir de su estado de minoría de edad (en términos kantianos) mientras la ley sea para ella una construcción externa, y no la que ella pueda darse libremente, siendo que la determinación ética implica un contraste entre libertad e impulso. El *impulso* implica la satisfacción de las necesidades inmediatas (sin mediación de la razón y son, por tanto, pasionales), mientras que la libertad implica la *autodeterminación*, y tiene que ver con el uso práctico de la razón.

Para Schiller los artistas son los que hacen posible el «ennoblecimiento del género humano», lo cual constituye el inicio de toda verdadera libertad política, dando al mundo «una orientación hacia el bien».<sup>352</sup>

A partir de esta base se construyó la idea de la modernidad como tiempo abocado al cumplimiento sensible de una humanidad aún latente en el hombre. Sobre este punto, se puede decir que la «revolución estética» produjo una nueva idea de la revolución política como realización sensible de una humanidad común existente solamente, hasta ese momento, como idea.<sup>353</sup>

---

<sup>351</sup> La idea de la educación del género humano, del ser humano como individuo y sociedad, es una concepción que se encuentra siempre en el pensamiento de Schiller, y es un tema propio de la Ilustración, en tanto la definición de la «Ilustración» implica la «educación» del ser humano para emanciparlo o liberarlo de su culpable incapacidad, de su minoría de edad (*sapere aude*). Sin embargo, existe una gran diferencia con lo que propondrá Schiller, porque la educación ilustrada proponía un proceso lineal dirigido hacia la perfección del carácter humano hacia la verdad o hacia el bien, mientras que Schiller buscaba formarlo estéticamente, es decir, «ennoblecere» el ser humano.

<sup>352</sup> El arte, para Schiller, encierra en sí «la memoria de la dignidad humana», pero para ser instrumento de reforma política debe poseer un carácter autónomo respecto a la realidad, es decir, debe poseer un carácter «a-histórico» o «trans-histórico», que es definido como *inmunidad* del arte. De esta manera, la caracterización del artista como educador de la humanidad, implica que éste debe guardar una cierta distancia *necesaria* respecto a su época, para no verse inmiscuido en el drama de su tiempo, de su época.

<sup>353</sup> Rancière, J. ; *Le partage du sensible, op.cit.*, p. 40 : «C'est sur ce socle que s'est construite l'idée de la modernité comme temps voué à l'accomplissement sensible d'une humanité encore latente de l'homme. Sur ce point on peut dire que la «révolution esthétique» a produit une idée nouvelle de la révolution politique, comme accomplissement sensible d'une humanité commune existant seulement encore en idée.»

Esta «orientación hacia el bien del arte» está en la base del «estado estético» schilleriano, que se convertirá en el «programa estético» del romanticismo alemán, resumido en ese borrador redactado en conjunto por Hegel, Hölderlin y Schelling.<sup>354</sup> Y, a su vez, este paradigma de la «autonomía estética» se convirtió en el nuevo paradigma de la revolución, el cual permitió, posteriormente: «[...] el breve, pero decisivo encuentro entre los artesanos de la revolución marxista y los artesanos de la nueva vida.»<sup>355</sup> Para Rancière, es el fracaso de esta revolución lo que determinó el destino del *modernitarismo* de dos maneras.

Por un lado, el *modernismo artístico* se opuso, apelando a un potencial revolucionario auténtico de negación y de promesa, a la decadencia y falta de logros de las revoluciones políticas. Esta es la propuesta de muchas de las primeras vanguardias del siglo XX, entre las que se cuenta el surrealismo, el expresionismo, el dadaísmo, entre otras; y es el planteamiento general de los postulados estético-filosóficos de la Escuela de Frankfurt, en especial de Theodor W. Adorno (tal como lo abordaremos en el siguiente capítulo). Y, por otro, el fracaso de la revolución política se pensó como el fracaso de su modelo ontológico-estético. Con ello la modernidad se convirtió en un destino fatal que albergaba un olvido fundamental:

---

<sup>354</sup> Se trata del *Primer Programa de un Sistema del Idealismo Alemán* escrito durante el invierno de 1796/97. Este pequeño manuscrito sin firmar solo fue conocido en 1905 a raíz de su descubrimiento por parte de W. Dilthey. Su autoría fue atribuida a Hölderlin, Schelling y Hegel respectivamente, los tres célebres estudiantes de la Universidad de Tübinga. Sin embargo, la mayoría de los conocedores le atribuye el texto a Hegel. En él, a manera de *manifiesto*, se plantea el carácter utópico del movimiento romántico que se opone a la autoridad que exige respetar las antiguas jerarquías en las artes, las letras y el pensamiento filosófico. Anticipa y coloca las bases para la progresiva ruptura de los géneros artísticos y literarios, borra las fronteras entre los llamados géneros mayores y menores, entre las formas cultas y las marginales, entre la tragedia y la comedia, etcétera. Pero, sobre todo, en este texto se plantean los fundamentos de una «nueva religión», que debía ser racional y estética a la vez para poder llegar a ser popular y sustentar el proyecto de la construcción de un nuevo Estado y de una nueva Humanidad, asumiendo que el ser humano es un ser absolutamente libre y autoconsciente, que no depende de un determinismo natural. Su libertad se fundamenta en la conciencia, no en la determinación trascendente de la naturaleza, porque el espíritu humano es un espíritu creador. Se plantea, incluso, que no existe una idea libre de Estado, porque el Estado es mecánico y determinista, trata al sujeto como un engranaje más. Por tanto, si no se supera, el Estado debe desaparecer. Por ello, la Humanidad debe ir más allá del Estado. Se plantea así una «religión de la razón» como producto de la autoconciencia del ser humano, de su libertad y de su racionalidad: «Tenemos que tener una nueva mitología, pero esta mitología tiene que estar al servicio a las ideas, tiene que transformarse en un mito de la razón.» Al plantear una «religión *sensible*» se exige que los filósofos posean una gran *fuerza estética* semejante a la de los poetas, pues «mientras no se transformen las ideas en ideas estéticas, es decir en ideas mitológicas, carecerán de interés para el *pueblo*.» Cf. Martínez A., E. “Primer Programa de un sistema del Idealismo Alemán”, 2014 [en línea]. Disponible en: <<http://elbauldepondorablog.wordpress.com/2014/08/19/primer-programa-de-un-sistema-del-idealismo-aleman/>>

<sup>355</sup> Rancière, J. ; *Le partage du sensible, op.cit.*, p. 40 : «C’est ce paradigme d’autonomie esthétique qui est devenu le paradigme nouveau de la révolution, et a permis ultérieurement la brève mais décisive rencontre des artisans de la révolution marxiste et des artisans des formes de la vie nouvelle.»

[E]sencia heideggeriana de la técnica, decapitación revolucionaria de la cabeza del rey y de la tradición humanista, y, finalmente, el pecado original de la criatura humana que se olvida de su deuda con el Otro y de su sumisión a las potencias heterogéneas de lo sensible.<sup>356</sup>

De manera semejante, la noción de *vanguardia* pretende vincular, en el marco de la visión modernista, la estética y la política. El término «vanguardia» posee un significado militar y topográfico, que la vincula a lo que está delante, lo que constituye la delantera, la avanzadilla de un ejército. En el caso del arte, determina el sentido y los propósitos del movimiento creativo que escoge las orientaciones políticas subjetivas que lo guían o la anticipación estética de lo que va a venir en el futuro según el modelo schilleriano.

Para Rancière, esta última definición es la que tiene más sentido en el régimen estético de las artes, porque es el que permite entender la invención de formas sensibles y de condiciones materiales que permiten una vida por venir. Es de acuerdo con esto que se da una relación entre la vanguardia «estética» y la «política», en términos de una transformación de la política en un programa total de la vida. No se trata de una complacencia de las vanguardias artísticas con los totalitarismos que se dieron en el siglo XX, por ejemplo, sino más bien que la idea misma de la vanguardia política está dividida entre la concepción estratégica y la concepción estética de lo vanguardista.<sup>357</sup>

Por otra parte, el llamado *postmodernismo* es, para Rancière, ese proceso de retorno que implicó en primera instancia el tener que darle cabida a todo aquello que el modernismo no pudo incorporar por no formar parte de su concepción de una separación de las artes y de su respectivo desarrollo evolutivo por separado. Es la incorporación de todo aquello que quedó por fuera como: los tránsitos y las mezclas de un arte a otro que puso en entredicho la concepción de la separación de las artes; el abandono del paradigma funcionalista en la arquitectura basado en el diseño rectilíneo y sobrio de las estructuras y las fachadas, para volver a adoptar las líneas curvas y la ornamentación; el abandono del modelo pictórico bidimensional-abstracto para volver a incorporar lo figurativo, lo narrativo y lo

---

<sup>356</sup> *Ibid.* p. 41 : «La modernité est alors devenue quelque chose comme un destin fatal fondé sur un oubli fondamental : essence heideggerienne de la technique, coupure révolutionnaire de la tête du roi et de la tradition humaine, et finalement péché originel de la créature humaine, oublieuse de sa dette envers l'Autre et de sa soumission aux puissances hétérogènes de sensible.»

<sup>357</sup> *Cf. Ibid.*, p. 45.

tridimensional en el espacio pictórico; lo cual se hace evidente con la irrupción del pop art, las instalaciones y el auge de las producciones audiovisuales. Y así, se podría seguir enumerando con muchísimo detalle todo lo que supuso una actividad artística postmoderna, y que ya hemos descrito al comienzo de esta sección.

Lo que Rancière considera excesivo en todo ello es que se obliga a hacer de este viraje *postmoderno de la modernidad* una mutación decisiva del régimen estético de las artes, una ruptura temporal efectiva, que se asume como el final de un período histórico-artístico. Porque, de hecho, lo que sucedió es que todas estas mezclas e hibridaciones terminaron por convertirse en una visión retrógrada de la modernidad, en tanto se terminó por cuestionar el principio de autonomía o libertad que la modernidad le asignó al arte, a partir una propuesta de la postmodernidad como presencia de lo irrepresentable. Y esto se hizo con base en el análisis que propuso J.F. Lyotard de lo *sublime kantiano*, reinterpretado como la escena fundadora donde se da una separación irreductible entre la idea y todo tipo de presentación sensible.

Con este análisis lyotardiano, el postmodernismo pasó de ser un alegre carnaval de los simulacros, las mezclas y las hibridaciones, para convertirse en un lamento fúnebre de lo irrepresentable, una especie de denuncia de la locura moderna de la idea de auto-emancipación de la humanidad y del ser humano que terminó desembocando — supuestamente— en los campos de concentración y exterminio nazi. Es decir, el postmodernismo se convirtió en un pensamiento de duelo y de arrepentimiento del pensamiento artístico de la modernidad. La distancia irreductible presente en la experiencia de lo sublime en los términos planteados por Lyotard, terminó por transmutarse en una especie de síntesis de todo tipo de escenas de pecado, de duelo o de distancia originaria del arte con algo más radical; además de una perspectiva bastante lúgubre de la modernidad y la postmodernidad, de la cual Rancière discrepa radicalmente, tal como lo hemos desarrollado a lo largo de este tercer capítulo:

Y la escena de la distancia de lo sublime vino a resumir todo tipo de escenas de pecado o de brecha original: la huida heideggeriana de los dioses; el irreductible objeto freudiano que

no puede ser simbolizado y la pulsión de muerte; la voz de lo Absolutamente Otro que se refiere a la prohibición de la representación; la muerte revolucionaria del Padre.<sup>358</sup>

Esto lo seguiremos abordando en el siguiente capítulo al igual que la otra postura «comunitaria» del arte en su período «post-utópico»: la del «arte relacional». Luego, pasaremos a caracterizar la «política del devenir-vida del arte» y la «política de la forma resistente», para así completar las diferentes posturas presentadas por Rancière como *políticas estéticas* del arte contemporáneo.

---

<sup>358</sup> *Ibid.* p. 43 : « Et la scène de l'écart sublime est venue résumer toutes sortes de scènes de péché ou d'écart originel : la fuite heideggérienne des dieux ; l'irréductible freudien de l'objet insymbolisable et de la pulsion de mort ; la voix de l'Absolument Autre prononçant l'interdit de la représentation ; le meurtre révolutionnaire du Père. ».

## CAPÍTULO 4

### POLÍTICAS ESTÉTICAS Y POLÍTICAS DEL ARTE

«Les “fictions” de l’art et de la politique sont ainsi des hétérotopies plutôt que des utopies.»

(J. Rancière, *Le partage su sensible*, p. 65).

« Ce qui rapproche aujourd'hui l'art de la politique, c'est de s'intéresser plus aux mots et aux images, aux mouvements, aux temps et aux espaces et aux combinaisons diverses et mouvantes de ces éléments (performance, mise en scène, installation, exposition, etc.) qu'à un renouvellement interne des arts constitués. On pourrait aller plus loin et dire que l'un des caractères dominants de l'art d'aujourd'hui, c'est l'établissement de liens transversaux entre des pratiques normalement séparées [...]. [C]ette recherche de communauté entre des pratiques et des mondes, par laquelle se poursuit aujourd'hui la révolution esthétique, est quelque chose de bien plus profond que les performances liées au mot d'ordre bureaucratique qui veut que l'art travaille au "remaillage" du lien social détruit. »

(J. Rancière, *En quel temps vivons-nous ?*, pp. 49-50).

« L'homme est un animal politique parce qu'il est un animal littéraire, qui se laisse détourner de sa destination "naturelle" par le pouvoir des mots. »

(J. Rancière, *Le partage du sensible*, p. 63).

En este capítulo se ha de relacionar lo que se ha abordado anteriormente sobre la concepción rancieriana de la política y la estética como *reparto de lo sensible* para desembocar en la manera que tiene Rancière de asumir las políticas estéticas y las políticas del arte. Por un lado, encontramos una *estética de la política* y, por otro, unas *políticas del arte*. Esto nos ha de llevar a la comprensión de lo que son las *políticas estéticas* ligadas al arte, y que tienen que ver con la manera en que se concibe lo que es un arte crítico o «político», tal como será —finalmente— desarrollado en el último capítulo de esta tesis doctoral.

Vamos a centrarnos a continuación en las dos posturas «comunitarias» del arte en su período «post-utópico»: la del «arte de lo sublime» (J.-F. Lyotard) y la del «arte relacional» (N. Bourriaud) para, luego, desembocar en la «política del devenir-vida del arte», y en «la política de la forma resistente». Siendo esta última muy cercana a los planteamientos de la autonomía del arte de la estética negativa de T.W. Adorno, la cual reseñaremos para contrastarla con la propuesta rancieriana.

#### 4.1. DOS POSTURAS «COMUNITARIAS» DEL ARTE EN SU PERÍODO «POST-UTÓPICO»

En su libro *El malestar en la estética [Malaise dans l'esthétique]*,<sup>359</sup> Rancière señala —basándose en un diagnóstico ampliamente aceptado— que en la actualidad nos encontramos en un período «post-utópico» del arte porque las utopías estéticas del arte han ido perdiendo su fuerza y se han ido agotado. Hoy en día, ya no se cree que el arte pueda transformar de manera radical la sociedad, tal como lo concebían las primeras vanguardias de comienzos del siglo XX, por ejemplo. Incluso, se habla del fracaso del arte al considerar que ya no puede

---

<sup>359</sup> Cf. Rancière, J. ; *Malaise dans l'esthétique*, *op.cit.* Los primeros dos capítulos de este libro titulados respectivamente: “La estética como política” [*L'esthétique comme politique*] y “Problemas y transformaciones del arte crítico” [*Problèmes et transformations de l'art critique*], fueron el resultado de un seminario que dio Rancière sobre *Estética y política* en Mayo de 2002 en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, y en 2001 con la misma temática en la: *School for Criticism and Theory* de la Universidad de Cornell. Los textos de las dos conferencias del seminario que impartió en Barcelona, junto con otros tres textos más, fueron publicados con el título de: Rancière, J.; *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona- Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2005. Aquí citaremos los publicados en su versión francesa, por considerar que son aquellos en los cuales el filósofo realizó un trabajo más acabado de edición, a partir de lo que expresó en público, aunque se trata de textos muy similares, casi idénticos.



transformar de manera efectiva la existencia colectiva y se le culpa por haber mantenido una cercanía demasiado estrecha con los absolutismos filosóficos y las aventuras de las revoluciones sociales del siglo XX. Sin embargo, en este contexto de un arte «post-utópico» es posible evidenciar todavía la contraposición entre dos grandes actitudes, dos «puestas en escena» respecto a las formas de valorar el arte que aún tienen pretensiones de radicalidad, dado que ambas le siguen otorgando al arte una potencia de transformación o una capacidad para incidir en lo social (así sea al precio de disociar la radicalidad artística de la radicalidad política). Al respecto, Rancière aclara que no se trata de tomar partido en favor de alguna de ellas, sino lo que se propone más bien es preguntarse por lo que las hace posibles, y buscando en sus análisis recomponer la lógica de la «dimensión estética» que se da entre arte y política a partir estas dos posturas. Rancière se pregunta por la manera en que se dan unas políticas estéticas similares en ambas posturas artísticas «post-utópicas», a pesar de que ambas parecen antitéticas, contradictorias entre sí. Veamos a continuación, cuáles son estas dos posturas o enfoques del arte contemporáneo y en qué se diferencian y asemejan.

#### 4.1.1. LO «SUBLIME» COMO POTENCIA DEL ARTE

La primera de estas dos posturas tiene que ver con la de los filósofos y los historiadores del arte que ven la radicalidad del arte en el surgimiento de una potencia singular, una presencia, una aparición o irrupción que desestabiliza la experiencia cotidiana. Esta potencia del arte es concebida en general bajo la categoría kantiana de lo *sublime*, en términos de la presencia heterogénea e irreductible de una fuerza que emerge en el ámbito de lo sensible y lo sobrepasa.<sup>360</sup>

---

<sup>360</sup> Para Kant lo sublime tiene que ver con aquello que sobrecoge, sobrepasa y/o supera al sujeto de la experiencia estética. Puede llegar a producir una mezcla de placer y displacer, incluso llegar a atemorizar o desestabilizar la tranquilidad de quien contempla. Kant distingue dos clases de sublime: uno matemático y otro dinámico, aunque al final ambos se mezclan y confunden. Lo sublime de la naturaleza es examinado en un caso «matemáticamente» y, en el otro, «dinámicamente». El drama de lo sublime consiste en hacer sentir la naturaleza al espectador como magnitud (sublime matemático) o como poder y fuerza (sublime dinámico) y, a la vez, hacerlo sentir pequeño, frágil, vulnerable. De esta manera, por ejemplo, el cielo estrellado es percibido no como un fragmento, cognoscible, mensurable, sino como la totalidad absoluta, infinita, incomparable, que excede «toda medida de los sentidos». Lo bello y lo sublime en Kant tienen ciertos elementos en común, como son: el de no depender de una sensación (como lo agradable), ni de un concepto (como lo bueno). Ambos son el resultado de una experiencia subjetiva. Sin embargo, ambos tienen una pretensión de universalidad. Son generados por un tipo de juicio «reflexionante», dado que el predicado no recae sobre el objeto sino sobre el sentimiento del sujeto (a diferencia del juicio determinante). Lo sublime del cielo estrellado no es el cielo en sí

Esto se da de dos maneras: una primera es la de asumir en el arte lo «sublime» como forma de encarnación y tiene que ver con la posibilidad de evidenciar la potencia singular de la instauración de un ser en común considerada anterior a toda forma política específica. Es el caso que menciona Rancière de una exposición que se organizó a finales del año 2000 en Bruselas, bajo la dirección de Thierry de Duve con el título de *He aquí [Voici]*<sup>361</sup> y que estuvo dividida en tres secciones *Heme aquí [Me voici]*, *Henos aquí [Vous voici]*, *Habeos aquí [Nous voici]*; estructurada alrededor de un cuadro de Edouard Manet (1832-1883), de su llamado período «español», titulado *El cristo muerto con dos ángeles* (ver imagen 7), el cual está basado en un cuadro casi homónimo y de misma composición titulado *Cristo muerto sostenido por dos ángeles* (ver imagen 8), del pintor español del siglo XVII Francisco Ribalta (1565-1628), siendo éste —a su vez— influenciado por otro cuadro titulado *La piedad*, de similar composición y personajes del pintor valenciano Juan de Joanes (1507-1579) y de la tradición renacentista italiana, especialmente de Rafael. En el caso del cuadro de Manet lo que se reivindica en la exposición *Me voici*, no es su capacidad para darle nacimiento a una modernidad artística a través de una composición radicalmente novedosa de sus motivos, como lo son sus cuadros *la Olympia* (1863) o *El almuerzo sobre la hierba* (1863), sino su capacidad de testimoniar, a través de los ojos abiertos del Cristo resucitado de la muerte, un sustituto del poder comunitario de la encarnación cristiana. Porque a diferencia del modelo de Ribalta, el Cristo de Manet tiene los ojos abiertos y se sitúa frente al espectador, confrontándolo. En la exposición de Thierry de Duve como tal, su «presencia» se encuentra ubicada junto a diversas propuestas de arte contemporáneo, como son: los objetos de Joseph Beuys, los *ready-mades* a lo Duchamp, los documentos ficticios del museo de Marcel

---

mismo, sino el modo como el sujeto lo percibe. Siendo que él mismo sujeto podría ignorar esta sublimidad. En cuanto a la diferencias entre lo bello y lo sublime está la presencia/ausencia de forma. Lo bello se relaciona con aquello que tiene forma, que es limitado; mientras que lo sublime se halla en un objeto desprovisto de forma, que es inconmensurable, ilimitado; por lo que ninguna representación sensible puede serle adecuada: mientras que lo bello es finito, acabado y mensurable, lo sublime supera toda medida. Otra diferencia que es importante destacar es que en la experiencia de lo bello, la facultad de juzgar reflexionante estética pone en juego la imaginación y el entendimiento, mientras que en la experiencia de lo sublime intervienen la razón y la imaginación. La experiencia de lo bello implica armonía, y por tanto un sentimiento de placer, mientras que lo sublime implica una tensión entre las facultades intervinientes, y por tanto una mezcla de placer y displacer. (Cf. Oliveras, E. ; *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel, 2005, pp. 192-193).

<sup>361</sup> Esta exposición se tituló: “Voici, 100 ans d’art contemporain” [“He aquí: 100 años de arte contemporáneo”]. Fue comisariada por el teórico y crítico de arte contemporáneo belga Thierry de Duve, y tuvo lugar en Bruselas, Bélgica, en el *Palais des Beaux-Arts* del 23 de noviembre de 2000 al 28 de enero de 2001. En ella se expusieron imágenes surrealistas y pop, junto con esculturas minimalistas y pinturas monocromáticas.

Broodthaers y diferentes imágenes pop en serie o esculturas minimalistas. De esta manera, se alegoriza la tarea de sustitución que la «muerte de Dios» le confiere a este cuadro, porque *El Cristo muerto* de Manet resucita en la pura inmanencia de la presencia pictórica, siendo esta pura representación no una manifestación exclusivamente «artística» sino más bien la de una Imagen que «salva».

La otra forma de asumir lo sublime en el arte enfatiza en la distancia irreductible que se da entre la idea y lo sensible. Se trata —tal como ya lo abordamos— del planteamiento que hace Jean-François Lyotard, cuando considera que lo que plantea cierto arte contemporáneo es el testimonio de «lo irrepresentable». Así, lo que es visible es solo algo que muestra esta imposibilidad como una presentación negativa. La pincelada sutil de un color que interrumpe la monocromía de un cuadro de Barnett Newman (Imagen 10),<sup>362</sup> la palabra desnuda de un poeta como Paul Celan o la de un escritor como Primo Levi en su *Trilogía de Auschwitz*, por ejemplo.

Lo interesante es que ambas posturas, que optan por la aparición de lo sublime, comparten un anhelo común, una idea que las asemeja, ya que ambas aspiran a la instauración de una comunidad ética que termina por excluir todo proyecto de emancipación colectiva y política:

Podemos ver bien la idea común a estas dos visiones. A través de la oposición misma del poder cristiano de la encarnación del verbo y de la prohibición judía de la representación, de la hostia eucarística y de la zarza ardiente de Moisés, es la aparición fulgurante, heterogénea de la singularidad de la forma artística la que lidera un sentido de comunidad. Pero esta comunidad se eleva sobre la ruina de las perspectivas de emancipación política a las cuales el arte moderno

---

<sup>362</sup> Barnett Newmann nació en 1905 en Nueva York de padres judíos, en donde falleció en 1970. Es un insigne representante del expresionismo abstracto norteamericano y de la pintura de los campos de color [*colorfield painting*], una subcorriente del expresionismo abstracto en la que destacó también el pintor Mark Rothko (Daugavlpis, 1903-Nueva York, 1970). Sus cuadros son de un gran tamaño, y constan generalmente de una sola superficie monocroma atravesada por una o dos delgadas líneas de color que él denominó «zip» [cremallera]. Se les atribuye un componente místico y espiritual, hasta el punto que su propuesta artística es catalogada como «abstracción mística». Esto tiene mucho que ver con su concepción del arte que plasmó en variados escritos en los cuales asume que las temáticas artísticas han quedado vetadas y obsoletas después del desastre humano que significó la Segunda Guerra Mundial. Se trata, según él, de asumir artísticamente este periodo post-bélico testimoniando el temor, la angustia y la tragedia ante lo acontecido. De esta manera, quedan invalidados los criterios usuales de belleza artística y solo cabe apelar a la categoría de lo sublime, que puede hacer que la humanidad confrontada con la grandiosidad pueda —quizás— despertar de su letargo y pasividad. Esta información se puede complementar con: Lyotard, J.-F. ; “El instante, Newmann”, en: *Lo Inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, pp. 85-94.

pudo estar ligado. Se trata de una comunidad ética que anula todo proyecto de emancipación colectiva.<sup>363</sup>

Este tema de una distinción entre una comunidad ética y una comunidad política es muy importante en los planteamientos de Rancière. De hecho, nuestro filósofo hace una distinción entre lo ético y lo político, puesto que considera que son ámbitos totalmente diferenciados. Al respecto denuncia un *viraje ético de lo político*, en la medida en que ya no se establece un espacio para lo político, sino una apuesta que divide «lo bueno» de «lo malo» en términos impositivos. Es decir, Rancière trata de establecer una «distinción ética» que va más allá del juicio moral convencional, porque no permite la elección sino que impone un régimen de indistinción que hace indiscernible el hecho, del deber ser y del derecho mismo. Es más, Rancière considera que en la actualidad se está dando un giro ético que afecta tanto a la estética como a la política, ligadas a una visión «consensual» del mundo. Para entender esto es necesario, en primer lugar, explicitar qué entiende Rancière por «ética» y cuál es su razonamiento al respecto.<sup>364</sup>

Si partimos de su definición, la *ética* puede ser considerada como una instancia general de normatividad que permite juzgar la validez de las prácticas y los discursos en términos morales. Si esto es visto así, entonces, la política y el arte estarían siendo sometidas hoy en día permanentemente al juicio moral. Pero no es lo que está sucediendo ni es lo que a Rancière le interesa destacar, porque lo que hoy se conoce con el término de «ética» no es el del ámbito del juzgamiento moral que se lleva a cabo en lo concerniente a las operaciones del arte o a las acciones de la política, sino más bien a la constitución de una esfera indeterminada donde se disuelven la especificidad de las prácticas políticas o artísticas. Se trata de la disolución de lo que constituía el elemento central de la vieja moral, su núcleo fundamental, que era la distinción entre el derecho, el ser y el deber ser. La «ética» que se

---

<sup>363</sup> Rancière, J. ; *Malaise dans l'esthétique, op.cit.*, p. 33 : «On voit bien l'idée commune à ces deux visions. À travers l'opposition même du pouvoir chrétien de l'incarnation du verbe et de l'interdit juif de la représentation, de l'hostie eucharistique et du buisson ardent mosaïque, c'est l'apparition fulgurante, hétérogène de la singularité de la forme artistique qui commande un sens de communauté. Mais cette communauté s'élève sur la ruine des perspectives d'émancipation politique auxquelles l'art moderne a pu se lier. Elle est une communauté éthique qui révoque tout projet d'émancipation collective.».

<sup>364</sup> Esto está desarrollado en el último capítulo del libro de Rancière *Malaise dans l'esthétique, op.cit.*, pp. 143-173, titulado "Le tournant éthique de l'esthétique et de la politique" (existe trad. en es.: *El viraje ético de la estética y la política*, trad. de M. E. Tijoux, Santiago de Chile, Palinodia, 2005).

está imponiendo es la de: « [L]a disolución de la norma en el hecho, la identificación de todas las formas de discurso y de práctica bajo un mismo punto de vista de indistinción.»<sup>365</sup>

Para entender esto debemos remitirnos al origen de la palabra *ethos*, en términos de maneras de ser que caracterizan a un conjunto social y que permiten definir su modo de vida. De esta forma, la ética es el pensamiento que establece la identidad entre un ámbito social, una manera de ser y unos principios de acción regidos por leyes. De acuerdo con esto, el *giro ético* contemporáneo es la conjunción de esta indistinción que se puede resumir en dos fenómenos. Por un lado, la instancia de juzgamiento que aprecia, escoge y decide se encuentra empequeñecida frente a la potencia de la «ley» que se impone. Y, por otro, la radicalidad de esta ley que no deja ninguna posibilidad de elección se remite a la simple restricción de un determinado estado de cosas. La indistinción creciente del hecho y de la ley da lugar a una dramaturgia inédita del mal, de una «justicia» y una «reparación» infinitas.

Para Rancière, la película de Lars von Trier, *Dogville* (2003), ejemplifica muy bien esto.<sup>366</sup> En ella se cuenta —a manera de parábola política y moral— la historia de Grace Mulligan (Nicole Kidman), una mujer que por esconderse de unos gánsteres llega a una pequeña ciudad de montaña llamada Dogville, Colorado, en la que los habitantes le ofrecen refugio a cambio de que ella los retribuya con trabajos físicos. Tendrá que ganarse la aceptación de cada habitante de la ciudad para que le permitan quedarse, porque cualquier intento de hacer las cosas a su manera o de poner límites a su servicio es un riesgo que la puede conducir de vuelta a las manos de los criminales que la persiguen. Aunque ella no tiene un poder específico, su estancia allí llegará a cambiar las vidas de los habitantes y la ciudad. El problema que surge es que terminan por abusar de ella y el desenlace será el de un brutal castigo para todos los habitantes de la pequeña localidad. La puesta en escena de la película es sumamente teatral, parece la abstracción de un escenario dramático en el que se indican los elementos escénicos sin mostrarlos en su materialidad acostumbrada. La trama es una

---

<sup>365</sup> Rancière, J. ; *Malaise dans l'esthétique*, op. cit., pp.145-146 : «L'éthique est la dissolution de la norme dans le fait, l'identification de toutes les formes de discours et de pratique sous le même point de vue indistinct.»

<sup>366</sup> La otra película que toma como ejemplo Rancière es *Río Místico* [*Mystic River*] (2003), de Clint Eastwood. En donde se muestra la supuesta «justicia infinita» que toma el aspecto «humanista» de la violencia necesaria para mantener el orden de la comunidad exorcizando el trauma sin fin de los abusos a los cuales han sido sometidos algunos en su infancia. Lo cual no es ninguna solución, porque implica seguir perpetuando los traumas y las injusticias señaladas.

trasposición de la obra de Bertolt Brecht, *Santa Juana de los Mataderos*, la cual —a su vez— parte de la obra de Schiller, *La Dama de Orleans*, cuya protagonista es Juana de Arco. Se trata, en el caso de Brecht, de una Juana de Arco que pretende hacer valer la moral cristiana en el contexto del capitalismo salvaje de comienzos del siglo XX en Chicago.

Tanto de la obra de Brecht como de la película surgen numerosos interrogantes morales: ¿de qué sirve ser bueno en un mundo cruel? Si las buenas acciones perpetúan la maldad ¿por qué seguir creyendo en la bondad?, lo cual refuerza la convicción de Brecht de que los que quieren preparar el terreno para la bondad no pueden ser buenos. Pero lo que muestra Rancière es que la obra de Brecht aún es política en la medida en que opone la moral cristiana a la violencia del orden capitalista, la del implacable orden económico, así sea en su lucha inútil e infructuosa. En esta obra teatral, la moral cristiana se transformaba en una moral militante que se aliaba con las necesidades de la lucha contra la opresión. Una moral que terminaba por mostrarse, sin embargo, ineficaz para luchar contra la violencia del orden económico. De esta manera, el derecho de los oprimidos se oponía al derecho cómplice de la opresión que es representado por los policías rompehuelgas. La oposición de las dos violencias era por lo tanto la de las dos morales y la de los tipos de derechos que le son correlativos. Siendo esto así, *Santa Juana de los Mataderos* es una obra política en la medida en que la violencia, la moral y el derecho se dividen. Muestra la imposibilidad de la mediación entre dos tipos de derecho y dos tipos de violencia, porque «La política no es como se dice a menudo lo opuesto de la moral, es su división».<sup>367</sup> Pero esto no sucede en la película *Dogville* (ver imagen 11), porque allí la protagonista simplemente es la extraña, la extranjera, la excluida que es utilizada por la comunidad y que luego es desechada. Su desilusión y su pasión no revelan ningún sistema de dominación que requiere ser comprendido o destruido, dependen más bien de un mal que es causa y efecto de su propia destrucción. Por este motivo, la solución que se impone en *Dogville* es la de la violencia y la limpieza social radical. Aunque la lección de Brecht también iba por esa vía al señalar que «Solo la violencia ayuda en donde la violencia reina», lo cual puede ser equiparado a la fórmula propia de los tiempos «consensuales» y «humanitarios» que comenzó con la postura de George W. Bush para

---

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 147 : «La politique n'est pas, comme on le dit souvent, l'opposé de la moral. Elle est sa division.».

justificar la invasión a Irak: «Solo la justicia infinita es apropiada en la lucha contra el eje del mal.»<sup>368</sup>

A esta película de Lars von Trier, que compitió en el Festival de Cannes en la sección oficial en el 2003, se le reprochó su falta de humanismo, pero:

Hoy en día, el mal, con sus inocentes y sus culpables, se ha convertido en el trauma que no distingue entre inocentes y culpables, es un estado de indistinción entre la culpabilidad y la inocencia, entre la enfermedad mental y el malestar social.<sup>369</sup>

#### 4.1.2. LA «UTOPÍA DE PROXIMIDAD» DEL ARTE RELACIONAL

La otra postura «política» distinta a la de lo sublime que domina en los escenarios artísticos internacionales contemporáneos es la del *arte relacional*, el cual propone algo totalmente diferente a lo que acabamos de abordar, y es el que ha estado muy en boga desde mediados de la década de los 90 del siglo pasado. Su apuesta es la de colocar una distancia tanto a la radicalidad artística como a la utopía política y lo que se propone, más bien, es la reivindicación del mundo cotidiano en términos «micropolíticos». Porque con el llamado *arte relacional* no se busca la instauración de un mundo en común a partir de la singularidad de la forma o la irrupción de lo irrepresentable como lo es el caso del arte que busca lo sublime, sino por el contrario lo que se propone es la redistribución de los objetos y las imágenes que forman el mundo común cotidiano y/o la creación de situaciones particulares que permitan modificar la manera en que vemos las cosas que se encuentran en nuestro mundo de todos los días.

Aquí es oportuno aclarar algunos aspectos sobre los análisis que hace N. Bourriaud en su libro de ensayos titulado: *Estética relacional*,<sup>370</sup> y que es de donde surge la denominación

---

<sup>368</sup> *Ibid.*, pp. 147-148 : «Seul le mal rétribue le mal, telle est la formule transformée, propre aux temps consensuels et humanitaires. Traduisons cela dans le lexique de George W. Bush : seule la justice infinie est appropriée à la lutte contre l'axe de mal.»

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 149 : «Mais aujourd'hui, le mal, avec ses innocents et ses coupables, est devenu le trauma qui ne connaît, lui ni innocents ni coupables, qui est un état d'indistinction entre la culpabilité et l'innocence, entre la maladie de l'esprit et le trouble social.»

<sup>370</sup> Bourriaud, N. ; *Estética relacional*, trad. de C. Beceyro y S. Delgado, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006. [*L'esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998]. La génesis del concepto de *Estética relacional* se produjo a partir de la observación de un grupo de artistas con los que Bourriaud trabajó desde principios de los

de *arte relacional*. En primer lugar, cabe aclarar que lo que este teórico, crítico y curador de arte contemporáneo se proponía lograr era una forma de diagnóstico y un marco teórico de lo que caracterizaba y distinguía el arte de los años noventa del de los decenios anteriores. En particular, se interesó sobre el modo en que el sistema de las artes procesó tres coyunturas características de esos años: el nuevo contexto sociopolítico tras la caída del muro de Berlín en 1989; el nuevo ambiente tecnológico con la difusión de las computadoras personales y el desarrollo de Internet; y la propia tradición de las artes visuales en el siglo XX, que incluía: la crítica institucional, el cuestionamiento de la oposición artista-espectador, el llamado «giro conceptual», la importancia de las reproducciones, copias y citas, y la tendencia de las artes a salirse de sus límites en busca de una reunificación con la «vida».

De acuerdo con lo anterior, Bourriaud constata que la actividad artística es un juego que precisa de la participación del receptor, no ya para adquirir sentido sino incluso para existir. La obra carece de esencia, no es un objeto, sino más bien una «duración», en la medida en que implica el tiempo en que se produce el encuentro.<sup>371</sup> La presencia del factor relacional en la práctica artística responde así a una imperiosa necesidad de animar la recuperación y reconstrucción de los lazos sociales a través del arte en el seno de nuestra actual sociedad, una sociedad de sujetos escindidos, aislados y reducidos a la condición de meros consumidores pasivos. Por ello, considera fundamental proponer discursos teóricos nuevos ya que el escenario ha sido modificado tan radicalmente que se requieren otras categorías para pensar las prácticas artísticas. La lista de los ejemplos de artistas y obras que comparten estas características relacionales es extensa y variada:

[R]irkrit Tiravanija organiza una cena en casa de un coleccionista y le deja el material necesario para preparar una sopa thai. Philippe Parreno invita a un grupo de gente a practicar sus hobbies favoritos un 1º de Mayo en la línea de montaje de una fábrica. Vanessa Beecroft viste de la misma manera y peina con una peluca pelirroja a unas veinte mujeres que el visitante solo ve a través del marco de una puerta. Maurizio Cattelan alimenta unas ratas con queso “Bel paese” y las vende como copias o expone cofres que han sido recientemente saqueados. [...] Carsten Höller recrea la fórmula química de las moléculas segregadas por el cerebro del hombre cuando está enamorado, construye un velero de plástico inflable o cría pájaros para enseñarles un nuevo canto. Noritoshi Hirawaka publica un aviso en un diario para encontrar

---

años 90. Su propósito era el de hacer una lectura comprensiva de la diversidad de prácticas artísticas que delinean una estética común: aquella del encuentro, de la proximidad, de la resistencia al formateo social.

<sup>371</sup> Cf. Wenger C., R.; “La Estética relacional de N. Bourriaud”, 2013, [en línea] <<http://perspectivasesteticas.blogspot.com.co/2013/01/la-estetica-relacional-de-n-bourriaud.html>> [fecha de consulta: 2 de agosto de 2019].



una joven que acepte participar en su exposición. Pierre Huygue convoca a la gente para una prueba, pone una antena de televisión a disposición del público, expone la foto de obreros trabajando a pocos metros de la obra en construcción. Muchos más nombres y muchos más trabajos completarán esta lista: en todos los casos, la parte más vital del juego que se desarrolla en el tablero del arte responde a nociones interactivas, sociales y relacionales.<sup>372</sup>

Para Rancière se trata en este tipo de *arte relacional* de establecer una distancia tanto de una radicalidad artística como de una posible utopía artística, a diferencia de la postura que propone la búsqueda de lo sublime en el arte contemporáneo. El arte relacional lo que hace es dar relevancia a un arte «modesto» que no pretende transformar el mundo, sino reivindicar la singularidad de los objetos y los actos cotidianos que coloca en los espacios expositivos:

Este arte no es la instauración de un mundo en común a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la reubicación [en la sala de exposición] de los objetos y las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones producidas para modificar nuestras miradas y nuestras actitudes respecto de este entorno colectivo. Estas micro-situaciones, apenas desfasadas de las de la vida cotidiana, son presentadas de manera más irónica y lúdica que crítica o de denuncia, y buscan crear o recrear lazos entre los individuos, suscitar formas inéditas de confrontación o de participación.<sup>373</sup>

Porque, tal como lo destaca Bourriaud en sus planteamientos: «En nuestros días [...]. [P]arece más urgente inventar relaciones posibles con los vecinos, en el presente, que esperar días mejores»<sup>374</sup>. Por ello, el arte actual alude a un tipo de transformación que no busca un modelo utópico de referencia, un futuro ideal, sino más bien apela a un presente en donde se pueda dar una especie de «utopía de la proximidad», como las que pretenden construir muchas de las obras seleccionadas por él, y que a su juicio, burlan la cosificación del mundo imperante y se atreven a enaltecer los vínculos intersubjetivos, porque: «[L]a utopía se vive hoy en la subjetividad de lo cotidiano, en el tiempo real de los experimentos concretos y

---

<sup>372</sup> Bourriaud, N. ; *Estética relacional*, *op.cit.*, p. 6.

<sup>373</sup> Rancière, J. ; *Malaise dans l'esthétique*, *op.cit.*, pp. 33-34 : «Cet art n'est pas l'instauration du monde commun à travers la singularité absolue de la forme, mais la redistribution des objets et des images qui forment le monde commun déjà donné, ou la création de situations à modifier nos regards et nos attitudes à l'égard de cet environnement collectif. Ces micro-situations, à peine décalées de celles de la vie ordinaire et présentées sur un mode ironique et ludique plutôt que critique et dénonciateur visent à créer ou recréer des liens entre les individus, à susciter des modes de confrontation et de participation nouveaux.»

<sup>374</sup> Bourriaud, N. ; *Estética relacional*, *op.cit.*, p. 54.

deliberadamente fragmentarios. La obra de arte se presenta como un intersticio social, dentro del cual estas experiencias, estas “nuevas posibilidades de vida”, se revelan posibles.»<sup>375</sup>

Las obras de este tipo producen espacios-tiempos relacionales, experiencias de interacción humanas que tratan de escapar de los mensajes de los medios masivos de comunicación o de las consignas consumistas, para proponer esquemas sociales alternativos. Este es el caso de Rirkrit Tiravanija, un artista tailandés de gran trayectoria internacional (nació en Buenos Aires en 1961, pero creció en Tailandia, Etiopía y Canadá. Actualmente vive en Nueva York, donde es profesor de la Universidad de Columbia). Sus happenings e instalaciones plantean situaciones o ambientes que cuestionan los límites entre el artista y el espectador, el arte y las actividades cotidianas, en los cuales el público participa activamente. Por ejemplo, sirvió comida como arte en su primera exposición individual en 1990, ofreciendo al público una degustación de Pad Thai, un plato típico de Tailandia, el país de origen de sus padres (ver imagen 14). Trasladó el mismo concepto a sus exposiciones posteriores, en las que ha creado diferentes instalaciones que se transforman diariamente con los platos y utensilios usados. Pero no solo comparte comida, también su propio hogar (que reconstruyó en un espacio expositivo y lo dejó abierto las veinticuatro horas del día para que la gente lo habitara) y sus viajes (que surgen de su condición nómada). El arte de Tiravanija es gratuito: ¡Solo hace falta vivir la experiencia! De hecho, la esencia de sus obras reside en la colectividad, en la interrelación con la «obra artística», pero, sobre todo, con los demás asistentes allí presentes en ese momento a partir del azar, la casualidad. De esta manera, se hace arte sin construir nuevos objetos, nuevas materialidades, porque su fin es una denuncia contra la posesión y la acumulación. En una instalación *site specific* (es decir, concebida para un lugar específico de exposición), en el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, titulada *A long march [Una larga marcha]*, de 2009, el artista colocó 6.000 camisetas estampadas con el texto «uno no puede simular la libertad» apiladas en el centro de la sala de exposición, y el público podía llevarse una si se tomaba una fotografía con ella puesta; lo cual le implicaba al participante tener que reflexionar sobre el significado de la frase allí impresa. Al llevar una manifestación callejera al interior del centro de arte, Tirvanija invitaba al

---

<sup>375</sup> *Idem.*

público a interactuar con su obra, creando así una experiencia participativa en torno al significado social, cultural, histórico y personal de la libertad (ver imagen 12).

El lema de: «A long march», no lo tomó Tirvanija de la *Larga Marcha* de Mao Tse Tung, sino de una manifestación que presenció en Alemania del Este, antes de la caída del muro, y lo utiliza para reflexionar sobre la idea de ser libre, comprendida como excusa para enfrentarse a la realidad de una manera superficial, defendiendo que «[...] es muy difícil pensar en la libertad como no sea de forma utópica. La utopía no es un lugar, ni un edificio; está dentro de cada uno.».<sup>376</sup> La aproximación a la gente y las relaciones humanas juegan un papel esencial para este artista, llegando incluso a ser el ingrediente fundamental de la instalación creada para este centro.

Lo interesante del caso, para volver a los planteamientos de Rancière, es que nuestro filósofo considera que ambas posturas (tanto la de las dos visiones del arte sublime como la del arte relacional) —a pesar de sus evidentes diferencias— comparten un aspecto en común, ya que las dos le dan al arte una función *comunitaria*.

Tanto la una [la postura del arte sublime] como la otra [la postura del arte relacional], sin embargo, reafirman una misma función «comunitaria» del arte: la de construir un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común. La estética de lo sublime coloca al arte bajo el signo de una deuda inmemorial frente a un Otro absoluto. Pero le confiere una misión histórica a un sujeto denominado «vanguardia»: constituir un tejido de inscripciones sensibles apartado radicalmente de las equivalencias de los productos de un mundo mercantilizado. La estética relacional rechaza las pretensiones de autosuficiencia del arte por ser los sueños de transformación de la vida por el arte, pero reafirma, sin embargo, una idea esencial: *el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo que es común.*<sup>377</sup>

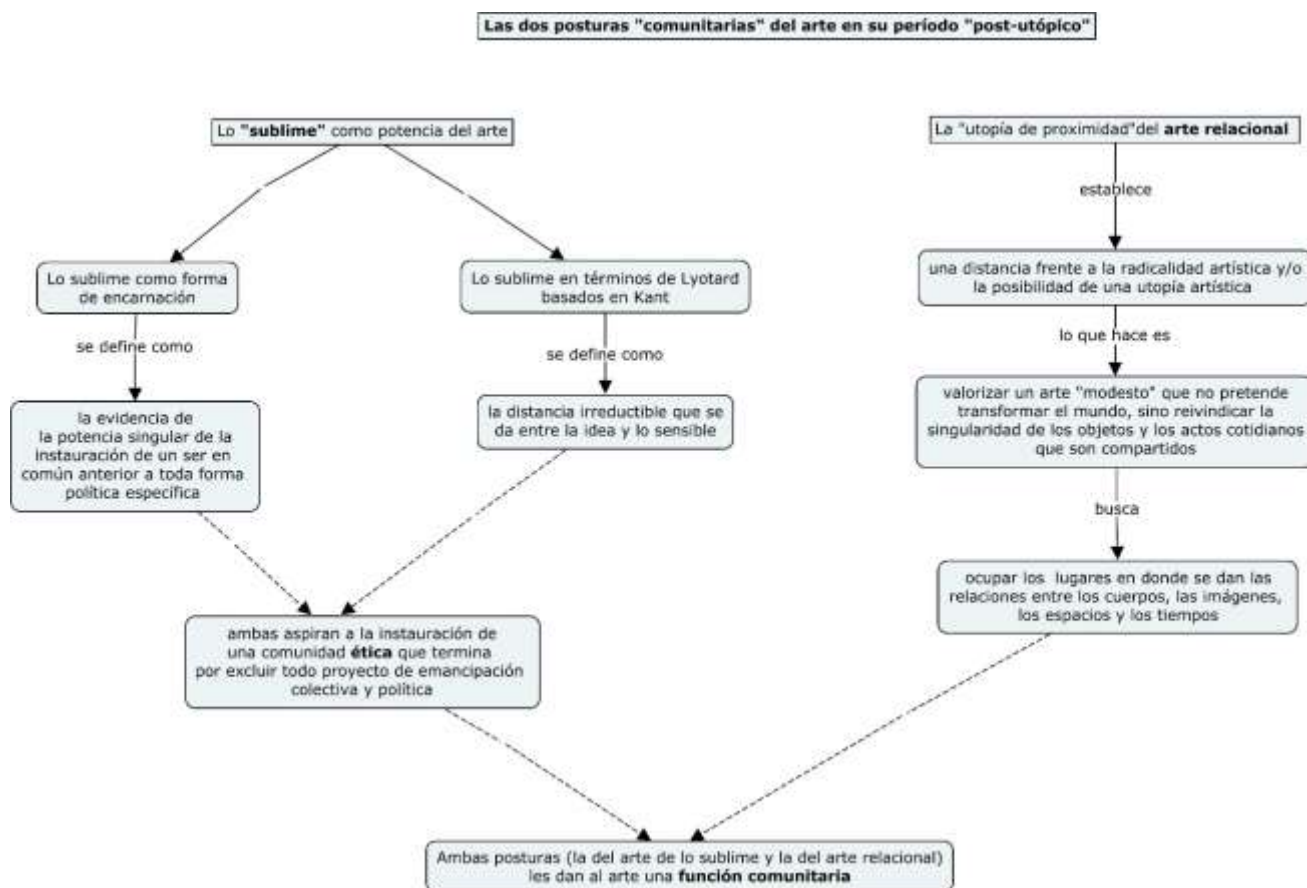
---

<sup>376</sup> Cf: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. “Rirkrit Tiravanija crea una instalación para el CAC Málaga”, [en línea] <<http://cacmalaga.eu/2009/02/06/rirkrit-tiravanija-060209-290309/>>, febrero 6 de 2009. [fecha de consulta: 3 de julio de 2018]

<sup>377</sup> Rancière, J. ; *Malaise dans l'esthétique*, op.cit., pp. 35. «L'une et l'autre, pourtant, réaffirment une même fonction «communautaire» de l'art : celle de construire un espace spécifique, une forme inédite de partage du monde commun. L'esthétique du sublime met l'art sous le signe de la dette immémoriale envers un autre Autre absolu. Mais elle lui confère une mission historique, confié à un sujet nommée «avant-garde» : constituer un tissu d'inscriptions sensibles en écart avec le monde de l'équivalence marchande des produits. L'esthétique relationnelle rejette les prétentions à l'autosuffisance de l'art comme les rêves de transformation de la vie par l'art, mais elle réaffirme pourtant une idée essentielle : *L'art consiste à construire des espaces et des relations pour reconfigurer matériellement et symboliquement le territoire du commun.*». (Las cursivas son nuestras).

Entonces, tanto el arte de la estética de lo sublime como el relacional reivindican una función de incidencia del arte en la comunidad. En el caso del arte relacional, se trata de que el arte ocupe los lugares en donde se dan las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos, con instalaciones y montajes que le restan importancia a la especificidad de los instrumentos, materiales o dispositivos de las diferentes artes para más bien proponer una convergencia de las mismas. El arte contemporáneo, en ese sentido propone exposiciones donde se presentan objetos diversos, instalaciones, performances, experiencias multisensoriales, entre otros, que reemplazan a los objetos artísticos tradicionales (cuadros, esculturas, fotografías, etcétera).

### ESQUEMA 3. LAS DOS POSTURAS «COMUNITARIAS» DEL ARTE EN SU PERÍODO «POST-UTÓPICO»



A partir de ello, Rancière hará una serie de afirmaciones que son de sumo interés para el tema de la lógica que caracteriza a la relación «estética» que puede existir entre el arte y la política, en términos de *política estética* del arte contemporáneo y que evidentemente ya no

se corresponden con las radicalidades artísticas y políticas que se dieron a comienzos del siglo XX.

#### 4.2. DE LA ESTÉTICA DE LA POLÍTICA A LA «POLÍTICA ESTÉTICA» DEL ARTE

Ya lo hemos enfatizado en varias ocasiones, para Rancière la palabra «arte» en singular no es el concepto común que unifica a las demás artes, sino más bien es el dispositivo que les da su visibilidad. Igual sucede con la categoría de «arte contemporáneo», la cual no es una categoría que unifique o dé cuenta de las diferentes artes, porque casi nunca hace referencia a la «contemporaneidad» de otras artes en general con el propósito de englobar a la música o la literatura, por ejemplo; sino más bien alude a las diferentes propuestas artísticas heterogéneas (instalaciones, fotografías, performances, acciones *in situ*, dispositivos de video o informáticos, ensamblajes de objetos, etcétera), que son expuestas en reemplazo de la pintura en los espacios museísticos. Al respecto, Rancière afirma:

De hecho, el «arte» no es el concepto común que unifica las demás artes. Es el dispositivo que las hace visibles. Y «pintura» no es solamente el nombre de un arte. Es el nombre de un dispositivo de exposición, de una forma de visibilidad del arte. «Arte contemporáneo» es el nombre que designa en sí mismo el dispositivo que viene a ocupar el mismo lugar y a desempeñar la misma función.<sup>378</sup>

Entonces, cuando se utiliza la palabra «arte» en singular (y no en plural: «las artes»), lo que se está haciendo es delimitar un espacio de presentación por el cual las cosas del arte son identificadas como tales. El arte se relaciona con lo común a través: «[...] de la configuración, tanto material como simbólica, de un determinado espacio-tiempo, de una puesta en suspenso de las formas cotidianas de la experiencia sensible.»<sup>379</sup> Y es justamente esto lo que tiene que ver con una «política» del arte, porque la política, para Rancière no se relaciona con el ejercicio del poder o la lucha por el poder, sino con: «[...] la configuración de un espacio

---

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 36 : «De fait, "l'art" n'est pas le concept commun qui unifie les différents arts. C'est le dispositif qui les rend visibles. Et "peinture" n'est pas seulement le nom d'un art. C'est le nom d'un dispositif d'exposition, d'une forme de visibilité de l'art. "Art contemporain" est le nom que désigne en propre le dispositif qui vient occuper la même place et remplir la même fonction.»

<sup>379</sup> *Idem.* : «Et ce qui lie la pratique de l'art à la question de commun, c'est la constitution, à la fois matérielle et symbolique, d'un certain espace-temps, d'un suspens par rapport aux formes ordinaires de l'expérience sensible.»

específico, la delimitación de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos.»<sup>380</sup>

La política, tal como la plantea Rancière en sus libros: *El desacuerdo* y *En los bordes de lo político* (y tal como lo abordamos en el segundo capítulo), es el conflicto, la lucha misma que se lleva a cabo para lograr, tanto un espacio común como la posibilidad de designar los objetos que son asumidos como comunes, así como la aparición de sujetos capaces de emitir una palabra que sea considerada como «común». Se trata del reconocimiento de una palabra que pueden llegar a emitir aquellos que antes eran excluidos porque se consideraba que solo emitían ruidos, solo tenían voz (*phoné*), más no palabra (*logos*), en los términos de Aristóteles quien consideraba que la «politicidad» del ser humano radica en la capacidad que posee para establecer una frontera que separa a aquellos que solo tienen voz para emitir satisfacción o dolor, de aquellos que tienen la palabra para referirse en términos comunes sobre lo justo y lo injusto. Pero para Rancière de lo que se trata, justamente, es de cuestionar esta división que establece una frontera infranqueable entre aquellos que tienen la palabra, y son considerados como seres políticos, y aquellos que, por el contrario, no son considerados como tales, porque no son tenidos en cuenta; bien sea porque no son escuchados al asumir que solo emiten «ruidos», o porque no pueden ocupar el espacio-tiempo de los asuntos políticos, al estar confinados a su espacio-tiempo de trabajo. En las dos posturas artísticas contemporáneas que vimos (la de una «estética de lo sublime» y la del «arte relacional»), esto es evidente porque, a pesar de las diferencias tan marcadas que pueden tener en términos de propuesta estético-artística, ambas comparten una *política estética* similar que consiste en suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial cotidiana:

La una [la estética de lo sublime] valora la soledad de una forma sensible heterogénea, la otra, el gesto que dibuja un espacio común [el arte relacional]. Pero estas dos maneras de colocar en relación la constitución de una forma material y la de un espacio simbólico son

---

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 37 : «La politique, en effet, ce n'est pas l'exercice du pouvoir et la lutte pour le pouvoir. C'est la configuration d'un espace spécifique, le découpage d'une sphère particulière d'expérience, d'objets posés comme communs et relevant d'une décision commune, de sujets reconnus capables de désigner ces objets et d'argumenter à leur sujet.»

quizás las dos partes de una misma configuración originaria, la que une lo propio del arte a una cierta forma de ser de la comunidad.<sup>381</sup>

Ambas reafirman el propósito de construir un espacio específico de reparto del mundo. En la *estética de lo sublime* se propone un espacio-tiempo de encuentro pasivo con lo heterogéneo que opone dos regímenes de sensibilidad (el ético y el estético). Y en el *arte relacional*, por medio de la construcción de una situación efímera y circunstancial, se busca provocar un cambio de percepción y una modificación de la actitud tradicional que tiene el público al asistir a un espacio expositivo con el propósito de que pase de ser espectador a actor, para lo cual se reconfiguran los espacios y los lugares del arte tanto en su carácter material como simbólico, de manera semejante a como lo hace la política en relación con el reparto de lo sensible: «En los dos casos, lo propio del arte es el de lograr un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Es de esta manera que el arte atañe a la política».<sup>382</sup> Esto lleva a Rancière a afirmar que arte y política no son entidades separadas o realidades aisladas, que pueden o deben ser puestas en relación, sino que ambas son formas de «reparto de lo sensible» que dependen de un régimen específico de identificación del arte, tal como lo abordamos en el capítulo anterior.<sup>383</sup>

Entonces, la condición política del arte no está ligada a su compromiso social, a los mensajes que transmite sobre una determinada situación o su toma de partido por algún tipo de lucha social, sino más bien por la apuesta estética que establece al proponer otro «reparto de lo sensible» diferente al imperante o predominantemente aceptado:

---

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 39 : «L'un valorise la solitude d'une forme sensible hétérogène, l'autre, le geste qui dessine un espace commun. Mais ces deux manières de mettre en rapport la constitution d'une forme matérielle et celle d'un espace symbolique sont peut-être les deux éclats d'une même configuration originaria, liant le propre de l'art à une certaine manière d'être de la communauté.».

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 37 : «Dans les deux cas, le propre de l'art est d'opérer un redécoupage de l'espace matériel et symbolique. Et c'est par là que l'art touche à la politique.».

<sup>383</sup> Rancière encuentra una situación similar en los debates que se dan hoy en día sobre los contenidos que deben ocupar los espacios expositivos de los museos. Lo que se evidencia con estas polémicas es que existe una cercanía, una especie de homología, entre la manera de asumir la democracia moderna y la existencia de un espacio específico. En el caso de Platón —tal como ya lo abordamos—, es entre la democracia y el teatro; en el caso actual tiene que ver con el espacio silencioso de los museos en donde la soledad y la pasividad de los espectadores se confronta con la soledad y la pasividad de las obras de arte. Lo que está en cuestión es la relación que se puede establecer entre la «autonomía» de los lugares consagrados al arte y su contraparte, es decir, lo que está en entredicho es el grado de implicación del arte en la constitución de las formas de la vida en común.

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio.<sup>384</sup>

En la siguiente tabla presentamos un resumen de las principales características que contraponen el arte de la «estética de lo sublime» con el de la «estética relacional» en lo que tiene que ver con: el tipo de comunidad que pretenden instaurar, algunos ejemplos que los caracterizan, así como sus prioridades y políticas estéticas.

**Tabla 3. Contraposición entre la estética de lo sublime y el arte relacional.**

	<b>Estética de lo sublime</b>	<b>Arte relacional</b>
<b>Tipo de comunidad que pretende instaurar</b>	<p>A través de la oposición misma del poder cristiano de la encarnación del verbo y de la prohibición judía de la representación, de la hostia eucarística y de la zarza ardiente de Moisés, se trata de la aparición fulgurante, heterogénea de la singularidad de la forma artística que lidera un sentido de comunidad.</p> <p>Se quiere alcanzar una comunidad que se eleve sobre las ruinas de las perspectivas de emancipación política del siglo XX, a las cuales el arte moderno pudo estar ligado. Para esto se propone como modelo una comunidad ética que anula todo proyecto de emancipación colectiva, toda emancipación política, en últimas.</p>	<p>Propone la reivindicación del mundo cotidiano en términos «micropolíticos». Con esto, lo que se propone es la redistribución de los objetos y las imágenes que forman el mundo común cotidiano y/o la creación de situaciones particulares que permitan modificar la manera en como vemos las cosas que se encuentran en nuestro mundo de todos los días.</p> <p>No alude a un tipo de transformación que busque un modelo utópico de referencia, un futuro ideal, sino más bien apela a un presente en donde se pueda dar una especie de «utopía de la proximidad».</p>
<b>Ejemplos</b>	<p><i>El cristo muerto con dos ángeles</i> de E. Manet testimonia, a través de los ojos abiertos del Cristo resucitado de la muerte, un: «sustituto del poder comunitario de la encarnación cristiana».</p> <p>La otra forma de asumir lo sublime en el arte enfatiza en la distancia irreductible que se da entre la idea y lo sensible. Se trata del planteamiento que hace Jean-François Lyotard, según la cual el arte contemporáneo debe testimoniar «lo impresentable». La pincelada sutil de un color que interrumpe la monocromía de</p>	<p>Las obras de este tipo producen espacios-tiempos relacionales, experiencias de interacción humanas que tratan de escapar de los mensajes de los medios masivos de comunicación o las consignas consumistas, para proponer unos posibles esquemas sociales alternativos.</p> <p>Rirkrit Tiravanija organiza una cena en casa de un coleccionista y le deja el material necesario para preparar una sopa thai. Philippe Parreno invita a un grupo de personas a practicar sus hobbies favoritos un 1º de mayo en la línea de montaje de una fábrica. Pierre Huygue convoca</p>

<sup>384</sup> *Ibid.*, pp. 36-37 : «L'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace.»



	un cuadro de Barnett Newman. La palabra desnuda de un poeta como Paul Celan o la de un escritor como Primo Levi en su <i>Trilogía de Auschwitz</i> .	a la gente para una prueba, pone una antena de televisión a disposición del público, expone la foto de obreros trabajando a pocos metros de la obra en construcción.
<b>Valora</b>	La soledad de una forma sensible heterogénea.	El gesto artístico que configura un espacio común.
<b>Política estética</b>	A partir de un encuentro pasivo con lo heterogéneo, pretende modificar la percepción ordinaria del espectador al colocar en confrontación dos regímenes de sensibilidad (el ético y el estético) a partir de un encuentro pasivo con lo heterogéneo.	Por medio de la construcción de una situación indecisa y efímera, se plantea un desplazamiento de la percepción que busca la transformación del espectador en actor y la reconfiguración de la espacialidad.
	Ambas posturas le dan al arte una función comunitaria. Ambas suspenden las coordenadas normales de la experiencia sensorial cotidiana.	

#### 4.3. LA POLÍTICA DEL DEVENIR-VIDA DEL ARTE

Entonces, la relación entre política y estética es para Rancière una relación que se da entre la estética de la política, tal como él la concibe, y la «política de la estética»:

La relación entre estética y política es entonces, más precisamente, la relación entre esta estética de la política y la «política de la estética», es decir, la manera cómo las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y su reconfiguración, al proponer una nueva distribución de los espacios y los tiempos, los temas y los objetos, lo común y lo particular.<sup>385</sup>

Por este motivo, tanto la lectura que puede hacer un filósofo como Lyotard de la pintura abstracta de Barnett Newman en términos de una estética de lo sublime, como las propuestas artísticas contemporáneas en términos de instalaciones o happenings, comparten algo en común a pesar de la diferencia radical de sus objetos artísticos y de su aproximación teórica y conceptual. Porque ambas comparten una visión que resalta una función «comunitaria» del arte y una «política» del arte que consiste en suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial. Lo acabamos de señalar anteriormente, en el sentido de que en el caso del arte de lo sublime se valora la experiencia solitaria del espectador frente una forma

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 39 : «Le rapport entre esthétique et politique, c'est alors, plus précisément, le rapport entre cette esthétique de la politique et la «politique de l'esthétique», c'est à dire la manière dont les pratiques et les formes de visibilité de l'art interviennent elles-mêmes dans le partage du sensible et dans sa reconfiguration, dont elles découpent des espaces et des temps, des sujets et des objets, du commun et du singulier.».

sensible heterogénea y en el del arte relacional una actitud que delimita y define un espacio común que implica y favorece la interacción social. En ambos casos de lo que se trata es de vincular la constitución de una forma material y la de un espacio simbólico, estableciendo una configuración inédita de reparto sensible del mundo común y una relación del arte con una cierta manera de ser de la comunidad.

Rancière, por consiguiente, no considera al arte y a la política como dos realidades separadas, como dos entidades independientes que requieren ser puestas en relación, porque asume que ambas pertenecen a un mismo régimen de identificación que los hace posible al determinar unas condiciones que permiten que se dé tanto el arte como la política. El ejemplo nuevamente es Platón en la medida en que la expulsión que hace el filósofo ateniense de los poetas de la ciudad en su República generalmente es interpretada como una proscripción política del arte, lo cual no es visto así por Rancière, porque más bien él considera que en dicha expulsión, tanto el arte como la política son excluidos a la vez de la ciudad ideal. Esto puede ser entendido de la siguiente manera: al prohibir el teatro se está impidiendo que los poetas y los actores puedan encarnar en el escenario unas personalidades *distintas* a las que supuestamente son, al igual que se les está también prohibiendo a los artesanos a que asistan a la escena política donde estarían haciendo *algo distinto* al trabajo que les corresponde.<sup>386</sup>

Cuando Platón condena el teatro está condenando a la política, porque lo que está haciendo es prohibir, por medio de un reparto de lo sensible, que los artesanos se dediquen a otra cosa distinta que a la tarea a la cual han sido asignados. Con ello impide la asistencia de los artesanos al ágora, a la asamblea democrática; a semejanza de cómo les proscribió a los poetas y a los actores de teatro por tener una personalidad distinta a la que ya poseen:

Teatro y asamblea son dos formas solidarias de un mismo reparto de lo sensible, dos espacios heterogéneos que Platón debe rechazar a la vez para constituir su República como la vida orgánica de la comunidad.<sup>387</sup>

---

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 40 : «Le même partage du sensible soustrait aux artisans la scène politique où ils feraient *autre chose* que leur travail et aux poètes et acteurs la scène artistiques où ils pourraient incarner une *autre* personnalité que la leur.».

<sup>387</sup> *Idem.* : «Théâtre et assemblée sont deux formes solidaires d'un même partage du sensible, deux espaces d'hétérogénéité que Platon doit répudier en même temps pour constituer sa République comme la vie organique de la communauté.».

Porque el arte y la política están unidos más allá de sí mismos por los condicionamientos que operan sobre los cuerpos de cada cual en un espacio y en un tiempo específicos.

De esta manera, Platón, al excluir la democracia y el teatro, lo que pretende instaurar es una comunidad «ética», una comunidad sin política. Y esto sucede porque el arte es valorado para Platón en su función ética y no en su dimensión política; es dimensionado en un régimen ético de pensamiento y visibilización de las artes que privilegia una *archipolítica* (tal como lo abordamos al final del segundo capítulo). Pero en el régimen estético se trata de algo distinto, porque la *política* del arte se enfrenta a una paradoja puesto que el arte es considerado como arte siendo —a la vez— algo distinto al arte. La promesa de emancipación que conlleva la obra de arte en el régimen estético apunta a que para ser realizada debe anularse la separación del arte como realidad autónoma y separada; debe transformarse en una *forma de vida* que se disuelve en lo social:

La política del arte en el régimen estético del arte, o más bien su metapolítica<sup>388</sup>, está determinada por esta paradoja fundadora: en este régimen, el arte es arte en la medida en que es también no-arte, una cosa distinta que el arte. No hay necesidad de imaginar, por tanto, un fin patético de la modernidad o una explosión feliz de la postmodernidad, que le ponga fin a la aventura modernista de la autonomía del arte y de la emancipación a través el arte. No hay ruptura postmoderna. Hay una contradicción originaria y sin fin en marcha. La soledad de la obra conlleva una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de esta promesa es la supresión del arte como realidad separada, su transformación en una forma de vida.<sup>389</sup>

El proyecto de una *revolución estética* se da cuando el arte es asumido como una forma de vida, según la cual se suprime su diferencia como arte porque se propone planear un escenario donde se dé, a través de la estética, una transformación de las relaciones de dominación como principio generador de un mundo sin dominación. A la revolución política,

---

<sup>388</sup> Por *metapolítica* entiende Rancière un pensamiento que busca ponerle fin al disenso político llevando a cabo un cambio de escena, al pasar de las apariencias de la democracia y de las formas del Estado a la «infraescena» de los movimientos subterráneos y de las energías concretas que les dan fundamento. (Ya abordamos esta definición al final del segundo capítulo, cuando hicimos la distinción entre archipolítica, parapolítica y metapolítica).

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 53 : «La politique de l'art dans le régime esthétique de l'art, ou plutôt sa métapolitique, est déterminée par ce paradoxe fondateur : dans ce régime, l'art et de l'art pour autant qu'il est aussi du non-art, autre chose que de l'art. Nous n'avons donc pas de besoin d'imaginer quelque fin pathétique de la modernité ou explosion joyeuse de la postmodernité, mettant fin à la grande aventure moderniste de l'autonomie de l'art et de l'émancipation par l'art. Il n'y a pas de rupture postmoderne. Il y a une contradiction originaire et sans cesse à l'œuvre. La solitude de l'œuvre porte une promesse d'émancipation. Mais l'accomplissement de la promesse, c'est la suppression de l'art comme réalité séparée, sa transformation est une forme de vie.».

concebida como una revolución estatal que separa los diferentes tipos de humanidad, se propone el planteamiento de una «revolución estética» como la configuración de una nueva «comunidad del sentir».

Se trata de equiparar las formas de la experiencia estética a las formas de otro tipo de vida. Con esto, se le otorga al arte la finalidad de la construcción de nuevas formas de vida en común, haciendo que el arte se diluya en la vida cotidiana por medio de la eliminación de las fronteras que lo separan de la vida misma. Este planteamiento proviene de la concepción schilleriana de la experiencia estética como libre juego, la cual —a su vez— depende de la concepción kantiana de la experiencia estética de lo bello como una interrelación que se da entre el entendimiento y la imaginación, en forma de un libre juego entre las facultades. Porque (tal como lo hemos abordado en varias ocasiones en esta investigación) lo interesante en el planteamiento kantiano es que se fundamenta en la apreciación de la belleza tomando como base el sujeto autónomo, poseedor de una capacidad de juzgar por sí mismo, a partir de una concepción de experiencia estética que no le da una primacía a lo racional, al entendimiento, sobre la sensibilidad. Por eso, a continuación, seguiremos precisando un poco más el planteamiento kantiano y su recepción en Schiller en relación con el juego, la experiencia estética y la educación estética, porque nos parece que es fundamental para comprender la propuesta rancieriana.

#### 4.3.1. EXPERIENCIA ESTÉTICA, ARTE Y JUEGO EN KANT Y SCHILLER

Para Kant, la *filosofía* es el sistema del conocimiento racional por medio de conceptos, y la *crítica de la razón pura* es una investigación filosófica acerca de la posibilidad de este tipo de conocimiento. La filosofía, a su vez, se puede subdividir en su parte formal y material, la primera corresponde a la lógica, la cual se ocupa simplemente de la forma del pensamiento en un sistema de reglas y, la segunda (la parte real), toma en consideración sistemáticamente los objetos sobre los cuales se piensa, en la medida en que es posible un conocimiento racional de los mismos por conceptos. Por su parte, este sistema real de la filosofía se divide en filosofía teórica (filosofía de la naturaleza) y filosofía práctica (filosofía de las costumbres), de las cuales la primera puede contener principios empíricos, mientras que la

segunda, dado que la libertad no puede ser de ningún modo objeto de la experiencia, no puede contener nada más que principios *a priori*.<sup>390</sup>

Cuando se hace una división de nuestra facultad de conocer a priori por medio de conceptos, es decir, cuando se hace una crítica de la razón pura considerada solo en su facultad de pensar, en la que no se considera el puro modo de la intuición,<sup>391</sup> Kant plantea tres partes: la primera, la facultad del conocimiento de lo general (de las reglas), el *entendimiento*; la segunda, la capacidad de subsumir lo particular en lo general, el *Juicio*; y la tercera, la facultad de la determinación, de lo particular por medio de lo general (la deducción a partir de principios), la *razón*. El Juicio, como facultad cognitiva, y a la cual Kant dedica la tercera de sus críticas, la *Crítica del Juicio* (1790), no proporciona, entonces, ni conceptos ni ideas sino que su tarea se limita a subsumir lo particular en lo general, es decir, considerar lo particular para integrarlo en conceptos ya dados de antemano por otra facultad.<sup>392</sup> Esto en lo que se refiere a las facultades del conocimiento, pero cuando Kant nos habla de las facultades generales del espíritu nos dice que se pueden clasificar en tres: la *facultad del conocimiento* que acabamos de abordar, la *de placer y dolor* y la *facultad apetitiva*. Cada una de estas facultades generales del espíritu tiene sus correspondientes principios *a priori* en cada una de las tres partes en las que Kant divide nuestra facultad de pensar (ahora sí, en términos de conocimiento). La *facultad del conocimiento según conceptos* tiene sus principios *a priori* en el *entendimiento puro* (en su concepto de

---

<sup>390</sup> Kant, I.; *Primera introducción a la "Crítica del juicio"*, Madrid, Visor, 1987, p. 21.

<sup>391</sup> Para Kant, la *sensibilidad* (receptividad) o *intuición* de la facultad de conocer es la capacidad que tiene el sujeto de recibir representaciones (sensaciones) al ser afectado por las impresiones sensibles de los objetos. Se divide en sensibilidad interna y sensibilidad externa. A partir de las impresiones sensibles (que son la *materia* del conocimiento), la *sensibilidad externa* intuye el objeto físico estructurándolo como fenómeno, en tanto sus *formas a priori* son el espacio y el tiempo. Mientras que la *sensibilidad interna*, es la percepción o receptividad para tener un conocimiento inmediato, directo, de la propia vida psíquica en términos temporales, de sucesión (que igual se da en términos de fenómeno). Es importante hacer una distinción (que el mismo Kant hace en la Cdj § 3), entre la sensación producto de la determinación del sentimiento de placer y de dolor y la sensación como representación de una cosa (por los sentidos, como una receptividad perteneciente a la facultad de conocer), porque en este caso, la representación se refiere al objeto, mientras que en la sensación como discernimiento de la facultad de placer y displacer se refiere solo al sujeto, sin servir a conocimiento alguno, ni siquiera a aquél por el cual el sujeto se conoce a sí mismo. (Cf. Kant, I. ; *Crítica del Juicio*, *op.cit.*, p. 135, § 3).

<sup>392</sup> Aclaremos aquí que cuando hablamos de Juicio en mayúscula nos estamos refiriendo a la facultad de juzgar, mientras que cuando hablamos de juicio en minúscula, nos estamos refiriendo a una operación particular de las facultades cognitivas.

naturaleza); la *facultad apetitiva* los tiene en la *razón pura* (en su concepto de libertad), y la *facultad de placer y displacer*, los tiene en el *Juicio* (en su aplicación al arte).<sup>393</sup>

Según esta división, Kant establece que la naturaleza funda su legalidad en principios *a priori* del *entendimiento* en cuanto facultad cognoscitiva; el arte se rige en su finalidad *a priori* por el *Juicio* en relación con el *sentimiento de placer y dolor*; finalmente, las costumbres (en cuanto producto de la libertad) están bajo la idea de una forma de la finalidad tal que es adecuada con un valor general, en cuanto principio determinante de la *razón* con respecto a la facultad apetitiva. Los juicios que surgen de este modo de principios *a priori* propios de cada facultad fundamental del espíritu son juicios teóricos, estéticos y prácticos. Sin embargo, Kant aclara —y esto es importante de resaltar— que es un error reducir estas tres facultades generales del espíritu a solo una de ellas: la *facultad del conocimiento*, y que este error es muy recurrente entre filósofos: «A decir verdad, filósofos que, por lo demás merecen todos los elogios por su profundo modo de pensar, han intentado explicar esta diversidad como solo aparente y reducir todas las facultades a la mera facultad del conocimiento».<sup>394</sup> El error consiste en confundir las representaciones sin hacer las distinciones necesarias, mezclando así las representaciones referidas solo al objeto y a la unidad de conciencia de las mismas, es decir, pertenecientes al conocimiento, de las pertenecientes a la facultad apetitiva, por medio de la relación objetiva entre ellas en la cual son consideradas como causas de la realidad de su objeto; y por último, de las que están relacionadas solo con el sujeto, que es el caso de las representaciones que mantienen su propia existencia en sí en relación con el sentimiento de placer y dolor (es decir, las estéticas propiamente dichas).

Kant en la CdJ parte de una distinción entre lo agradable, lo bello y lo bueno: Agradable llámese a lo que DELEITA a los sentidos (y por consiguiente no puede ser objeto de un juicio de gusto, por ser demasiado individual y ligado a una inclinación); bello, a lo que solo PLACE de manera libre (es decir, no determinado por los sentidos, sino por un «sentido común» que implica el libre juego de las facultades); bueno, a lo que es APRECIADO, aprobado, es decir, cuyo valor objetivo es asentado (es objeto de aprobación por su

---

<sup>393</sup> Cf. Kant, I. ; *Primera introducción a la “Crítica del juicio”*, p. 111.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 37.

conveniencia a un fin externo).<sup>395</sup> Se trata de tres relaciones diferentes de las representaciones con el sentimiento de placer y dolor, con referencia al cual distinguimos los objetos o modos de representación. En los tres casos se da satisfacción, pero de manera muy distinta en cada caso: *inclinación* (en lo que se refiere a lo agradable); *complacencia* (en relación con lo bello); *estimación* (respecto a lo que consideramos bueno). Pero, solo en la «complacencia» de lo bello se da una satisfacción *libre*, porque: «[...] Un objeto de la inclinación y uno que se imponga a nuestro deseo mediante una ley de la razón no nos dejan libertad alguna para hacer de algo un objeto de placer para nosotros mismos.»<sup>396</sup> Esto, porque si bien lo bueno también place, su satisfacción está unida con cierto interés, puesto que conlleva el concepto de un fin y una relación de la razón con el querer y, por consiguiente, una satisfacción en la existencia de un objeto o de una acción: «[...] Llamamos a una especie de bueno, *bueno para algo* (lo útil), cuando place solo como medio; a otra clase, en cambio, *bueno en sí*, cuando place en sí mismo. En ambos está encerrado siempre el concepto de un fin [...].»<sup>397</sup>

Así, la complacencia de lo bello se distingue claramente de la inclinación dominada por los sentidos y la estimación por ideas regulativas de la razón, haciendo que lo bello sea el modo en que nos conformamos con el fin de lo bello, a la vez que lo bello se conforma con nuestros fines. Para entender bien esto, debemos seguir los razonamientos de la “analítica de lo bello”, que se encuentra en la primera parte de la *Crítica del Juicio* (CdJ) en donde Kant aborda la belleza desde los cuatro «momentos» del cuadro de categorías: relación, cantidad, cualidad y modalidad.

Primero, el juicio de gusto acerca de lo que es bello no subsume una representación bajo un concepto, sino que afirma una relación entre la representación y una satisfacción especial desinteresada, es decir, una satisfacción independiente del deseo e interés. *Complacencia desinteresada*: «GUSTO es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción

---

<sup>395</sup> Kant, I. ; *Crítica del Juicio*, op.cit., p. 139. (CdJ, § 5).

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 140. (CdJ, § 5).

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 136. (CdJ, § 4).

llámese bello.»<sup>398</sup> (Definición de lo bello deducida del primer momento del juicio de gusto relativo a la cualidad: subjetividad y desinterés del juicio de gusto).

Segundo, el juicio de gusto, aunque singular en su forma lógica («esta flor es bella», «este cuadro es bello»), da pie para una aceptación general, una pretensión de universalidad, a diferencia de una afirmación de mero placer sensible que no impone obligación alguna de aceptarla. Sin embargo, paradójicamente, no exige ser respaldado por razones, ya que ningún argumento puede obligar a nadie a estar de acuerdo con un juicio de gusto. *Pretensión de universalidad*: «Bello es lo que, sin concepto, place universalmente.»<sup>399</sup> (Definición de lo bello deducida del segundo momento del juicio de gusto relativo a la cantidad: la validez «universal» del juicio de gusto).

Tercero, la satisfacción estética de una experiencia la provoca un objeto que es intencional en su forma, aunque de hecho no tenga objetivo o función alguna; debido a cierta totalidad parece como si estuviese de algún modo ordenado a la comprensión: posee «intencionalidad sin intención». *La forma estética como conformidad subjetiva con un fin indeterminado*: «Belleza es la forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin.»<sup>400</sup> (Definición de lo bello deducida del tercer momento de los juicios de gusto según la «relación» de los fines que es en ellos considerada: distinción entre belleza libre y belleza adherente).

Cuarto, el juicio de gusto exige que lo bello haga necesaria referencia a la satisfacción estética: esto no significa que cuando nos sentimos impresionados de esa manera por un objeto podamos garantizar que todos los demás se sientan impresionados de igual modo, sino que deberían experimentar la misma satisfacción que nosotros, gracias a la presuposición de un «sentido común». *La exigencia condicionada de la complacencia estética a cada cual*: «Bello es lo que, sin concepto, es conocido como una necesaria satisfacción.»<sup>401</sup> (Definición de lo bello deducida del cuarto momento relativo a la modalidad de la satisfacción en los objetos: presuposición de un sentido común estético). Al asumir la propia definición de Kant

---

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 141. (CdJ, § 5).

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 152. (CdJ, § 9).

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 173. (CdJ, § 17).

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 178. (CdJ, § 22).



de lo bello (que no se reduce solamente a lo bello del arte, sino que también incluye lo bello de la naturaleza) como aquello que gusta sin concepto, la experiencia estética se constituye en una relación puramente subjetiva de nuestra *facultad de placer y dolor* con un ámbito experiencial que forma parte esencial de la categoría de lo que se le aparece al sujeto en términos de representación.

El *sentido común*, que posibilita la comunicación intersubjetiva, en última instancia, se convierte, así, en un principio subjetivo, porque no se conoce nada de los objetos que son juzgados como bellos, sino solo su correspondencia con el sujeto de un sentimiento, pero también es posible que esta experiencia sea compartida por todos, teniendo en cuenta el *desinterés* de la satisfacción estética, porque al no depender ésta de los intereses individuales, asume una especie de *intersubjetividad*.

La intencionalidad formal de un objeto en cuanto experimentado puede inducir lo que Kant denomina «un libre juego de la imaginación», un intenso placer *desinteresado*<sup>402</sup>, que depende no de un conocimiento particular cualquiera, sino precisamente de la conciencia de la armonía existente entre las dos facultades cognoscitivas: la imaginación y el entendimiento. Este es el placer que afirmamos en el juicio de gusto. Puesto que la posibilidad general de compartir el conocimiento con otros, que podemos considerar garantizada, presupone que en cada uno de nosotros existe una cooperación entre la imaginación y el entendimiento, se sigue que todo ser racional posee la capacidad de sentir, en adecuadas condiciones perceptivas, esta armonía de las facultades cognoscitivas. Por eso, un verdadero juicio de gusto puede legítimamente aspirar a ser «verdadero» para todos.

Por su lado, Schiller parte de la *Crítica del Juicio* de Kant, pero intenta establecer una definición sensible-objetiva de la belleza, que si bien destaca su carácter sensible y subjetivo, pretende, a la vez, alcanzar una objetividad. Para lograr esto, no se centra en el análisis trascendental del gusto que acabamos de abordar, sino más bien en la determinación de aquella característica de la belleza que la hace objetiva en su referencia al sujeto. De esta manera, podemos afirmar que Schiller fundamenta sus investigaciones estéticas en dos

---

<sup>402</sup> Kant precisa que un juicio sobre un objeto de la satisfacción puede ser totalmente *desinteresado*, y, sin embargo, muy *interesante*. Es decir, un juicio de gusto puede no estar fundamentado en interés alguno, pero producir un interés. Esto, aunque solo sea en la sociedad en donde va a ser interesante tener gusto. (Cf. § 3, *Ibid*, p. 134).

aspectos esenciales de la filosofía kantiana: por un lado, asume con Kant que lo bello es lo que place sin concepto; y, en segundo lugar, afirma como principio fundamental de su filosofía el principio de autodeterminación o de libertad, que Kant explicita no en la CdJ sino en la *Crítica de la razón práctica* (1788).

Es decir, el fundamento objetivo de la belleza no la basa Schiller en la «analítica de lo bello», sino en la «razón práctica», en el principio de *autodeterminación*. Desde allí se define, entonces, la belleza como *libertad en la apariencia*, asumiendo así —y a diferencia de Kant— que la libertad no está en un mundo *nouménico*, sino en el mundo *fenoménico* mismo. Además, considera que el arte encierra en sí «la memoria de la dignidad humana», pero que para ser instrumento de reforma política debe poseer un carácter autónomo con respecto de la realidad. Debe tener un carácter «ahistórico», que es definido como «inmunidad del arte». Siendo esto así, la caracterización del artista como educador de la humanidad, implica que éste debe guardar una cierta distancia necesaria respecto a su época para no verse inmiscuido en el drama de su tiempo presente. El artista hace posible, de esta manera, el ennoblecimiento del género humano, lo cual constituye el inicio de toda verdadera libertad política, dando al mundo «una *orientación* hacia el bien.»<sup>403</sup>

Schiller considera que el ser humano está caracterizado por dos impulsos, dos instintos [*Trieb*]: el *sensible* y el *formal*:

[S]omos movidos por dos fuerzas contrapuestas que, puesto que nos incitan a realizar su objeto, denominaremos acertadamente impulsos. El primero de estos impulsos al que llamaré *sensible* resulta de la existencia material del hombre o de su naturaleza sensible, y se ocupa de situarlo dentro de los límites del tiempo y de hacerlo material [...]. [P]or materia no se entiende aquí más que variación o realidad, que llena el tiempo; por consiguiente, ese impulso exige que haya variación, que el tiempo tenga un contenido. Ese estado del tiempo meramente lleno de contenido se denomina sensación y solo gracias a él se manifiesta la existencia física o material.»<sup>404</sup>

El segundo de estos impulsos es el que Schiller denomina *impulso formal*, y es lógico porque busca afirmaciones irrefutables, leyes: «[...] resulta de la existencia absoluta del hombre o de su naturaleza racional, y se encarga de proporcionarle la libertad, de armonizar

---

<sup>403</sup> Schiller, F.; *Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit., p. 177 (IX, 7).

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 201 (XII, 1).

la multiplicidad de sus manifestaciones y de afirmar su persona en todos los cambios de estado.»<sup>405</sup>

Al encontrarse en el ámbito individual, estos impulsos «humanizan» los principios contrarios de necesidad y libertad; naturaleza y racionalidad. Pero desde un punto de vista filogenético puede afirmarse que el impulso sensible determina al individuo, mientras que por mediación del impulso formal el individuo adquiere carácter de especie. Ambos principios están coordinados y subordinados a la vez: «[...] la actividad del uno fundamenta y limita al mismo tiempo la actividad del otro, y en la que cada uno de ellos por sí mismo alcanza su máxima manifestación justamente cuando el otro está activo»<sup>406</sup>. La acción de ambos impulsos, el sensible y el formal, conforma la idea de humanidad, la cumplida determinación del carácter humano. Es decir, la naturaleza humana es dual para Schiller, y en ello radica su principio fundamental de su perspectiva antropológica trascendental.

A partir de la acción recíproca del *impulso sensible* o *material* y el *impulso formal* o *racional*, Schiller concibe el *impulso* o *instinto de juego*, principio de acción de la belleza. Este impulso de juego engloba al impulso sensible y al racional en un movimiento dialéctico que los suprime y conserva a la vez. Al objeto del impulso de juego, Schiller lo denomina *Forma viva* [*lebende Gestalt*], un concepto que sirve para designar todas las cualidades estéticas de los fenómenos, y definir lo que es la belleza en su sentido más amplio. La *Forma viva* se da cuando la Forma se convierte en vida y la vida en Forma: «Solo será Forma viva, si su forma vive en nuestro sentimiento y su vida toma forma en nuestro entendimiento, y ese será siempre el caso de lo que consideremos bello.»<sup>407</sup>

Además, Schiller considera que el impulso de juego, que tiene como objeto la *Forma viva* es el que nos define como humanidad: «La razón exige por motivos trascendentales que haya un comunión del impulso formal con el material, esto es, que exista un impulso de juego, porque solo la unidad de la realidad con la forma, de la contingencia con la necesidad, de la pasividad con la libertad, completa el concepto de humanidad.»<sup>408</sup> Porque si volvemos

---

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 205. (XII, 4).

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 223. (XIV, 1).

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 231. (XV, 1).

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 233 (XV, 4).

a citar la decimoquinta de las *Cartas sobre la educación estética* de Schiller: «[...] el hombre solo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y *solo es enteramente hombre cuando juega.*».<sup>409</sup>

#### 4.3.2. EL ARTE Y SU FUSIÓN EN LA VIDA DE LA COMUNIDAD

En un artículo publicado en inglés titulado: “The Aesthetic Revolution and its Outcomes. Emplotments of Autonomy and Heteronomy”<sup>410</sup> [“La revolución estética y sus resultados. Entramados de autonomía y heteronomía”], Rancière considera que la interpretación más pertinente de esta afirmación de Schiller sobre el juego y la condición humana es la que reivindica una experiencia sensorial que involucra el impulso de juego y que posibilita, a la vez, tanto el surgimiento del mundo del Arte, como de un nuevo tipo de vida individual y colectiva. Los tres aspectos que Rancière destaca al respecto son los siguientes:

En primer lugar, la autonomía representada por el régimen estético del arte no es la de la obra de arte, sino la de un modo de experiencia. En segundo lugar, la "experiencia estética" es heterogénea, en tanto también implica para el sujeto de esa experiencia un rechazo de una cierta autonomía. En tercer lugar, el objeto de esa experiencia es "estético", en la medida en que no es —o al menos, no solo es— arte. Tal es la triple relación que Schiller establece en lo que podemos llamar la "escena original" de la estética.<sup>411</sup>

Cabría preguntarse, entonces: ¿cómo es posible que la experiencia estética que propone Schiller sea —a la vez— autónoma y heterónoma? Para responder a este interrogante debemos nuevamente remitirnos al comentario de Schiller respecto a la *Juno Ludovisi*, abordado en el capítulo tres, en relación con el régimen estético del arte.<sup>412</sup> Porque esta

---

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 241 (XV, 9).

<sup>410</sup> Rancière, J. ; “The Aesthetic Revolution and its Outcomes. Emplotments of Autonomy and Heteronomy” [en línea]. *New Left review*. No. 14, pp. 133-151. Disponible en: <<https://newleftreview.org/II/14/jacques-ranciere-the-aesthetic-revolution-and-its-outcomes>>. Está también publicado en: Rancière, J.; *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. (Selección de textos de J. Rancière traducidos al inglés y editados por S. Corcoran), Londres y Nueva York, Continuum, pp. 115-133 (capítulo nueve).

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 135: « Firstly, the autonomy staged by the aesthetic regime of art is not that the work of art, but of a mode of experience. Secondly, the ‘aesthetic experience’ one of heterogeneity, such that for the subject of that experience it is also the dismissal of a certain autonomy. Thirdly, the object of that experience is ‘aesthetic’, in so far as it is not —or at least not only— art. Such is threefold relation that Schiller sets up in what we can call the ‘original scene’ of aesthetics. »

<sup>412</sup> *Vid. supra*, pp. 192-200.

escultura, comentada por Goethe y Schiller, puede ser considerada como «autosuficiente» y «dueña de sí misma», en la medida en que logra expresar los rasgos de la «divinidad» (inactividad, distancia respecto a cualquier obligación, propósito o volición). Y puede ser asumida de esta manera, porque en ella no se encuentra algún rasgo de preocupación, voluntad o propósito; lo cual es resultado de la forma y el logro artístico que nos presenta la escultura como tal (ver imagen 5). Es decir, en la medida en que es arte como voluntad de creación y autonomía. Pero también, y paradójicamente, podrían reivindicarse en ella las cualidades de aquello que no pertenece al arte, a saber: la falta de voluntad, la autosuficiencia de aquello que no ha sido considerado como arte, porque pertenece a una vida colectiva, la de la Antigüedad, en donde el arte no era considerado como una esfera autónoma desligada de las demás actividades humana específicas, dado que en ese período histórico de Occidente, la comunidad no dividía en esferas separadas el arte de la vida, el arte de la política, ni la vida cotidiana de la política.

También, recordemos que dependiendo del régimen en que nos situemos, así consideraremos las características de la *Juno Ludovisi*, porque la estaremos vinculando con unas relaciones específicas que se dan entre determinadas prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad que permiten identificarla como «arte» o no, o que pueden determinar a qué clase de arte pertenece. De acuerdo con ello, esta escultura puede ser asumida como una «imagen» de la divinidad si nos situamos en un régimen ético de las imágenes que las juzga en relación con su «verdad» intrínseca y por los efectos que produce en la manera de ser de los individuos y de la colectividad. Por el contrario, si la consideramos como una «imitación», se trata de valorarla como una obra de arte, en cuanto fue realizada al serle impuesta una determinada forma a una materia (en este caso al mármol) y porque propone una «representación» de la divinidad femenina realizada a partir de unas determinadas prácticas artísticas. Pero si la asumimos desde el régimen estético de las artes, esta escultura de la diosa Juno no obtiene su condición de obra de arte por ser una representación ni por ser una imagen de la divinidad, sino que lo hace porque pertenece a un *sensorium* específico, o por decirlo de otra manera: a una determinada forma de «ser», condicionada por una forma de aprehensión sensible. Entonces, lo que suponemos que debió ser la «autonomía» de la vida para los antiguos griegos representada a través de determinada forma artística, y que es captada como *autocontención* y *autosuficiencia*, puede ser

considerada en el régimen estético de las artes como una «apariencia libre», es decir, a través de una experiencia que suspende, por un momento, las coordenadas normales de nuestra experiencia sensible cotidiana, en el sentido de que:

Es una forma sensible heterogénea respecto a las formas ordinarias de la experiencia sensible caracterizada por estas dualidades. Se da en una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias, no solo entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad.<sup>413</sup>

Porque cuando el espectador que contempla esta escultura puede llegar a experimentar la «libertad de la apariencia» de la obra de arte, no se trata de que la razón o el entendimiento sometan a las sensaciones o a la sensibilidad en general, sino que se trata más bien de lograr una autonomía relacionada con la ausencia de un dominio de una facultad sobre las otras. La «apariencia libre», que es un requisito de la experiencia estética de la belleza, surge cuando nos situamos frente al objeto o a la representación sin querer poseerla o dominarla, porque la consideramos ajena a nuestra voluntad, a nuestros propósitos o deseos. Y es ese punto donde se acerca la «autonomía del arte» y la promesa de una «emancipación política», porque ambas participan de un nuevo *sensorium* equiparable a la definición de juego de Schiller: « [E]l juego es la actividad que no tiene otro fin que ella misma, que no se propone ningún toma de poder efectiva sobre las cosas o las personas.»<sup>414</sup> A su vez, el espectador se convierte en un «jugador» que no hace nada ante esta deidad «ociosa» y «autosuficiente», porque se encuentra inserto en una especie de circularidad que se da entre actividad e inactividad, autonomía y heteronomía. La *Juno Ludovisi* es una «apariencia libre», porque no es una representación que se refiera a otra realidad que le sirva de modelo, ni tampoco es una forma activa que se impone sobre una materia pasiva, a la manera de la creación artística del régimen representativo de las artes.

Ante esto, la pregunta que se hace Rancière en *El malestar en la estética*, es: ¿por qué esta suspensión de la experiencia estética funda, para Schiller, un nuevo arte de vivir, y sobre

---

<sup>413</sup> Rancière, J. ; *Malaise dans l'esthétique, op.cit.*, pp. 45 : «Elle est une forme sensible hétérogène par rapport aux formes ordinaires de l'expérience sensible marquées par ces dualités. Elle se donne dans une expérience spécifique qui suspend les connexions ordinaires non seulement entre apparence et réalité, mais aussi entre forme et matière, activité et passivité.».

<sup>414</sup> *Ibid*, p. 45 : « [...] le jeu est l'activité qui n'a pas d'autre fin qu'elle-même, qui ne se propose aucune prise de pouvoir effective sur les choses et sur les personnes.».

todo, una nueva forma de vivir en común? ¿Por qué una cierta «política» del arte está ligada a la definición del arte en este régimen? Y su respuesta es: porque este tipo de experiencia con el arte define un *sensorium* diferente al de la dominación.

Para entender esto, hay que considerar que lo que Kant plantea acerca del «libre juego de las facultades» y la *apariencia libre* que pone en suspenso la dominación de la forma sobre la materia, del entendimiento sobre la sensibilidad, Schiller lo extrapola a la Revolución francesa en términos antropológicos y políticos, en el sentido de que el poder de la «forma» sobre la «materia» es equiparable al del poder del Estado sobre las masas, al de las clases que poseen la «inteligencia» sobre las clases que solo poseen las «sensaciones». Es decir, al dominio de los seres humanos supuestamente cultos y estructurados sobre los que — supuestamente— son más limitados y cercanos a la naturaleza. Porque, generalmente, la dominación ha estado «legitimada» siempre sobre la pretendida evidencia de una división sensible entre humanidades diferentes.<sup>415</sup> Al respecto, Rancière referencia a Voltaire quien estipuló en la definición del «gusto» en la *Enciclopedia*, vol. VII, publicado en 1757 que la gente común no tiene los mismos sentidos que la gente refinada.<sup>416</sup> Entonces, lo que plantea Schiller, con el *libre juego* de la experiencia acerca de lo bello y una educación estética, es justamente la supresión de este orden de dominación basado en la separación entre dos tipos de humanidad identificados por «gustos» diferentes, para más bien reivindicar una libertad y una igualdad en el sentir que buscaba oponerse al terror en el que derivó la Revolución

---

<sup>415</sup> *Ibid.* p. 47: «Plus généralement, la légitimité de la domination a toujours reposé sur l'évidence d'une division sensible entre des humanités différentes.».

<sup>416</sup> Voltaire. “Gusto. Diccionario Filosófico” [en línea] <https://www.e-torredabel.com/Biblioteca/Voltaire/gusto-Diccionario-Filosofico.htm> : «No nos equivocamos cuando decimos que es una desgracia estar dotados de gusto [gusto físico] demasiado delicado, porque a los que esto les sucede les chocan demasiado los defectos y son casi insensibles a las bellezas. En cambio, existen verdaderamente muchos placeres para las gentes de buen gusto [gusto intelectual o aplicado a las obras de arte], porque ven, oyen y sienten las bellezas que se escapan a los hombres que tienen organización menos sensible o son menos prácticos. El aficionado a la música, a la pintura, a la arquitectura, a la poesía, a las medallas, etcétera, experimenta sensaciones que el vulgo de los hombres ni siquiera sospecha; hasta el placer de descubrir una falta le halaga y le hace sentir con más fuerza las bellezas. El hombre de buen gusto tiene otros ojos, otros oídos y otro tacto que el hombre grosero. Le desagradan los lienzos mezquinos de Rafael, pero admira la gran corrección de su dibujo; descubre con satisfacción que los niños de Laocoonte son desproporcionados comparándolos con la talla del padre; pero el conjunto del grupo le hace estremecer, mientras otros espectadores lo contemplan tranquilos.» [fecha de consulta: mayo 5 de 2019]. (Esta cita corresponde al artículo que escribió Voltaire (1694-1778) para la *Enciclopedia*, vol. VII, publicado en 1757, con el título de Gusto [*Goût*], originalmente esta entrada a la *Enciclopedia* había sido encargada a Montesquieu (1689-1755), quien murió antes de terminarla).

francesa, dado que el terror apareció como resultado de un modelo de dominación que se basó en la imposición de la facultad intelectual activa sobre la materialidad sensible pasiva.<sup>417</sup>

Lo contrario de esta imposición implicaría, por consiguiente, un cambio radical, una especie de «revolución estética», en la medida en que presupondría la suspensión de la dominación de la forma sobre la materia y de la actividad sobre la pasividad, al proponer un cambio radical en la experiencia sensible que iría más allá de solo buscar un cambio en las formas de funcionamiento del Estado. De acuerdo con este tipo de experiencia estética autónoma el arte se relaciona con el reparto político de lo sensible. Porque no es la obra de arte como tal, ni la actividad artística, las que sostienen la *autonomía estética*, sino más bien la autonomía de una experiencia sensible distinta a la usual.

En el caso del espectador de la *Juno Ludovisi* situado en el régimen estético, se le da una experiencia de «autonomía» en forma de una experiencia sensible, que surge como el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida, que combina en la obra arte tanto la autonomía como la heteronomía de un *sensorium* específico:

Al sujeto se le promete la posesión de un nuevo mundo por medio de esta figura que no puede poseer de ninguna manera. La diosa y el espectador, el juego libre y la apariencia libre, se ven atrapados en un *sensorium* específico, que cancela las oposiciones entre actividad y pasividad, voluntad y resistencia. La «autonomía del arte» y la «promesa política» no se contraponen. La autonomía es la autonomía de la experiencia, no de la obra de arte. Para decirlo de otra manera, la obra de arte participa en el *sensorium* de la autonomía en la medida en que no es una obra de arte.<sup>418</sup>

Para Rancière, por consiguiente, no hay contradicción entre la pureza del arte y su politización en el régimen estético, ya que no hay un contrasentido entre la autonomía y la heteronomía del arte:

---

<sup>417</sup> Rancière, J. ; *Malaise dans l'esthétique*, *op.cit.*, p. 48 : «Pour Schiller, la Révolution a tourné à la terreur parce qu'elle obéissait toujours au modèle de la faculté intellectuelle active contraignant la matérialité sensible passive.».

<sup>418</sup> Rancière, J. ; “The Aesthetic Revolution and its Outcomes”, *op. cit.*, p.136. «The subject is promised the possession of a new world by this figure that he cannot possess in any way. The goddess and the spectator, the free play and the free appearance, are caught up together in a specific *sensorium*, cancelling the oppositions of activity and passivity, will and resistance. The ‘autonomy of art’ and the ‘promise of politics’ are not counterposed. The autonomy is the autonomy of the experience, not of the work of art. To put it differently, the artwork participates in the *sensorium* of autonomy inasmuch as it not a work of art. ».



El régimen estético del arte establece la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de la comunidad de acuerdo con una modalidad que desafía de antemano 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.<sup>419</sup>

Pero si bien no hay una contradicción entre arte y politización —en la medida en que una obra de arte desligada de todo «compromiso político», una obra de «autónoma», puede llegar a ser «política» en el régimen estético del arte sin comprometerse de antemano con una causa política como tal— lo que hay que precisar es que se entiende aquí por «politización». Porque la experiencia y la educación estética propuestas por Schiller no buscan colocar las creaciones artísticas bajo los preceptos de una emancipación política, sino que conllevan una «política» que les es propia, o más bien una *metapolítica*.<sup>420</sup> Se trata, tal como ya lo mencionamos, de un proyecto de una *revolución estética* en donde el arte es asumido como una «forma de vida», según la cual se propone, a través de la estética, una transformación de las relaciones de dominación para poder alcanzar un mundo en el que éstas no sean las predominantes. De esta forma, la «política del arte» en el régimen estético está determinada por una paradoja desde su fundación: el arte es arte en tanto no lo es, en la medida en que es otra cosa que arte: «La soledad de la obra lleva en sí misma una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa es la supresión del arte como realidad separada, su transformación en una forma de vida.»<sup>421</sup>

De esta manera, la autonomía de la escultura de la *Juno Ludovisi* también puede ser considerada como la de una vida pasada que se expresa a través de ella, dado que la actitud

---

<sup>419</sup> Rancière, J. ; *Malaise dans l'esthétique, op.cit.*, p. 48 : «Le régime esthétique de l'art institue le rapport entre les formes d'identification de l'art et les formes de la communauté sur un mode qui récuse par avance toute opposition entre un art autonome et un art hétéronome, un art pour l'art et un art au service de la politique, un art du musée et un art de la rue.»

<sup>420</sup> Tal como ya lo mencionamos, para Rancière, el marxismo propone una *metapolítica*, al cuestionar las apariencias de la política por esconder la verdad de las formas productivas y las relaciones de producción, y a las revoluciones burguesas por solo proponer revoluciones «políticas» que buscaron cambiar la forma de funcionamiento del Estados sin proponer una verdadera transformación de los modos de producción de la vida material. En el caso de la «metapolítica estética» aquí planteada, se trata de considerar que, incluso antes que un cambio en las formas de producción, se requirió considerar un cambio en la idea misma de revolución, lo cual implicó considerar la idea de una revolución de las formas sensibles opuesta a la revolución de las formas de Estado, tal como está planteado en el *Primer Programa de un Sistema del Idealismo Alemán*, cuya autoría —tal como lo especificamos anteriormente— fue atribuida a Hölderlin, Schelling y Hegel, aunque lo más probable es que haya sido redactado solo por Hegel. (*Vid. supra*, p.218).

<sup>421</sup> Rancière, J. ; *Malaise dans l'esthétique, op.cit.*, p. 53.

de autosuficiencia y de ociosidad podría también ser «leída» como el resultado de la expresión del comportamiento general de la comunidad de donde surge (la de la Antigüedad griega). En este sentido, se puede decir que la *Juno Ludovisi* nos hace vivir una experiencia libre, porque es la expresión de una comunidad libre: «En esta lógica, la estatua griega es para nosotros arte porque no lo fue para su autor, porque, al esculpirla, no estaba haciendo una “obra de arte” sino traduciendo en piedra la creencia común de una comunidad, idéntica a su propia forma de ser.».<sup>422</sup>

De esta forma, la «apariencia libre» de la escultura promete la llegada de una comunidad libre que no reconoce divisiones entre el arte y la vida, que no considera al arte como una esfera separada de la vida. Es en ese sentido, Schiller propone una *educación estética* como un proceso que logre transformar la soledad de la libre apariencia en realidad vivenciada y modificar, así, la actividad «ociosa» estética en un actuar de la comunidad viviente. Por este motivo, al final de sus *Cartas sobre la educación estética* describe un proceso civilizatorio en donde el goce estético implica un dominio de la voluntad humana sobre una materia que contempla como reflejo de su propia actividad. Este también es el propósito de la «educación estética» del *Primer Programa de un sistema del Idealismo Alemán* que contempla la posibilidad de hacer sensibles las ideas, para así poder substituir a la antigua mitología religiosa por un tejido vivo de experiencias y creencias comunes, compartido tanto por la élite como por el pueblo. Este programa de carácter «estético» plantea una metapolítica, que se propone darle cumplimiento a una «verdad» en el orden social y, en el orden sensible, desarrollar una tarea que la política jamás podrá cumplir en lo que se refiere a la apariencia y la forma:

Este programa opone al mecanismo muerto del Estado, el poder vivo de la comunidad alimentada por la encarnación sensible de su idea [...]. Por un lado, hace desaparecer la «estética» de la política, la práctica de la disensualidad política. En su lugar, propone la formación de una comunidad «consensuada», es decir, no una comunidad donde todos estén de acuerdo, sino una comunidad realizada como una comunidad del sentir.<sup>423</sup>

---

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 52 : «Dans cette logique, la statue grecque est pour nous de l'art parce qu'elle ne l'était pas pour son auteur, parce que, en la sculptant, il ne faisait pas une «œuvre d'art» mais traduisait dans la pierre la croyance commune d'une communauté, identique à sa manière d'être même.».

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 54 : «Ce programme oppose au mécanisme mort de l'État la puissance vivante de la communauté nourrie par l'incarnation sensible de son idée [...]. D'un côté, elle fait évanouir l'"esthétique" de la politique, la pratique de la dissensualité politique. Elle propose à sa place la formation d'une communauté "consensuelle",

Por esta razón es posible afirmar es que este programa no solo define la idea de una revolución estética, sino en general la idea misma de revolución. Y esto se evidencia en Marx, quien, aunque no alcanzó a leerlo como tal, porque e a pesar de haber sido escrito —muy probablemente— por Hegel en 1797 (y su descubrimiento se dio en 1905), sí recibió sus «influencias» e intentó aplicar de manera muy similar sus ideas, medio siglo después de su redacción. Y esto puede ser considerado así porque la revolución que propuso Marx, más que una revolución política, era una revolución de la humanidad en general, que debía darle cumplimiento a la filosofía suprimiéndola; y poderle dar al ser humano la posesión de aquello que solo fue durante mucho tiempo una simple apariencia. Esto se pretendía hacer a través de la realización utópica de un nuevo «hombre productivo», muy semejante a la del «hombre estético» de Schiller y del *Primer Programa de un sistema del Idealismo Alemán*: «Al mismo tiempo, Marx propuso la nueva identificación duradera del hombre estético: el hombre productor, que produce al mismo tiempo los objetos y las relaciones sociales en las que se producen.»<sup>424</sup>

Es así como puede encontrarse una semejanza y una reciprocidad entre la vanguardia marxista —en términos políticos— y muchas de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX que pretendían disolver de manera simultánea tanto la disensualidad política como la heterogeneidad estética en la construcción de nuevas formas de vida y de un mundo nuevo, buscando con esto un «consenso estético» a través de: « [...] la supresión conjunta de la disensualidad política y la heterogeneidad estética en la construcción de formas de vida y de edificaciones de la nueva vida.»<sup>425</sup> La consiga que se esgrimió en esos años era que: «una nueva vida necesita de un arte nuevo». Y no solo se trataba de que el arte se difuminara en la vida cotidiana, como lo propusieron los ingenieros constructivistas, o los artistas futuristas y los suprematistas rusos de las primeras décadas del siglo XX, sino que puede ser considerada como un tendencia intrínseca generalizada del régimen estético de las artes que se manifestó

---

c'est à dire non pas une communauté où tout le monde est d'accord mais une communauté réalisée comme communauté du sentir.»

<sup>424</sup> *Ibid.* p. 55 : «Du même coup, Marx proposait la nouvelle identification durable de l'homme esthétique : l'homme producteur, produisant en même temps les objets et les relations sociales dans lesquelles ils sont produits.»

<sup>425</sup> *Idem.* «La suppression conjointe de la dissensualité politique et de l'hétérogénéité esthétique dans la construction des formes de vie et des édifices de la vie nouvelle.»

con anterioridad en el siglo XIX, como, por ejemplo, en el movimiento *Arts and Crafts* de William Morris,<sup>426</sup> o en los artistas que propusieron un arte de implicaciones sociales, un «arte social» conceptualizado por Roger Marx,<sup>427</sup> como también lo fue el caso de los ingenieros y arquitectos de la *Werkbund*<sup>428</sup> y la *Bauhaus*<sup>429</sup>, los cuales influenciaron a tendencias utópicas posteriores, como las de los situacionistas o la propuesta de una revolución permanente individual basada en la creatividad como condición para afirmar la vida, del artista alemán Joseph Beuys (1921-1986).

En ese mismo sentido, Rancière establece unas correspondencias —que cabe destacar— entre la poesía de Stéphane Mallarmé y los propósitos de los ingenieros de la *Werkbund* en relación con el concepto del diseño de las formas industriales de los productos que buscan moldear el consumo y el mobiliario cotidiano: «El poeta puro Mallarmé y los ingenieros de *Werkbund* comparten a distancia la idea de un arte capaz de producir, al eliminar su singularidad, las formas concretas de una comunidad finalmente liberada de las apariencias del formalismo democrático.»<sup>430</sup> La supuesta pureza de la creación escritural de Mallarmé se

<sup>426</sup> *Arts and Crafts* (Artes y Oficios) fue un movimiento artístico de finales del siglo XIX surgido en Inglaterra, que valorizaba las artesanías y el diseño, a la vez que preconizaba un retorno a la forma colaborativa de creación de la Edad Media. Consideraba que los objetos útiles debían ser diseñados teniendo en cuenta una necesidad funcional y moral. Su pretensión era elevar la dignidad social y estética del diseño y de todas las artes aplicadas.

<sup>427</sup> Cf. Marx, R.; *L'Art social*, París, Eugène Fasquelle, 1913. *Apud.* Rancière, J.; *Malaise dans l'esthétique*, *op.cit.*, p. 56. (Nota a pie de página).

<sup>428</sup> La *Deutsche Werkbund* (DWB) fue una asociación, fundada por Herman Muthesius y Peter Behrens en Múnich en 1907, que agrupó a arquitectos, artistas e industriales. Su contribución a la arquitectura y al diseño moderno fue significativa, al igual que su influencia en la *Bauhaus*.

<sup>429</sup> La *Bauhaus* fue una escuela muy famosa e importante de arquitectura, diseño y arte fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar, Alemania, y que fue clausurada por el régimen nazi en 1933. Aparte de Gropius, en ella participaron como profesores, artistas de la talla de: Paul Klee, Vasily Kandinsky, Theo van Doesburg y László Moholy-Nagy, entre otros, y arquitectos como: Ludwig Mies van der Rohe. La *Bauhaus* tuvo su sede sucesivamente en tres ciudades Weimar (1919-1925), Dessau (1925-1932) y Berlín (1932-1933). De acuerdo con ello, se puede dividir su corta historia en cuatro fases, la primera en Weimar (1919-1923) fue idealista y romántica; la segunda (1923-1925), fue mucho más racionalista; la tercera (1925-1929) alcanzó su mayor reconocimiento, coincidiendo con su traslado de Weimar a Dessau. Finalmente, una última etapa que se da en 1930 bajo la dirección de Mies van der Rohe cuando se trasladó a Berlín donde cambió por completo la orientación de su programa de enseñanza, hasta ser cerrada definitivamente por los nazis en 1933. Una de las innovaciones esenciales de esta escuela fue el haber asociado de manera sistemática el arte con sus posibles aplicaciones en la vida cotidiana, con el fin de transformar la sociedad de su época de acuerdo con el pensamiento socialista de su fundador; asumiendo, a la vez, un enfoque funcionalista («la forma sigue a la función»), racionalista y minimalista en lo estético. Sus aportes fueron fundamentales para la reforma de las enseñanzas artísticas, la historia del arte, los diseños y la arquitectura del siglo XX.

<sup>430</sup> Rancière, J. ; *Malaise dans l'esthétique*, *op.cit.*, p. 56 : «Le pur poète Mallarmé et les ingénieurs du *Werkbund* partagent à distance l'idée d'un art capable de produire, en supprimant sa singularité, les formes concrètes d'une communauté enfin sortie des apparences du formalisme démocratique.»

asemeja, de esta manera, al proyecto de la creación de formas nuevas y de objetos diseñados para que permitan la reconfiguración de un nuevo tipo de humanidad. Pero, ¿cómo se da esta relación? ¿Cómo es posible que la idea y la práctica diseño, tal como se practicaron a comienzos del siglo XX, pudieron redefinir el lugar y las actividades del arte en el conjunto de las actividades de las prácticas que configuran el mundo sensible compartido?

En 1897, Mallarmé escribió *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [*Un golpe de dados jamás abolirá el azar*], y una década más tarde, Peter Behrens, arquitecto, ingeniero y diseñador alemán de la Werkbund, se encargará de diseñar los productos y la publicidad, e incluso los edificios de la compañía de electricidad AEG. ¿Qué tienen en común?, se pregunta Rancière: «¿Qué hay en común entre el príncipe de los estetas simbolistas y el ingeniero de la gran producción utilitaria?»<sup>431</sup> Para Rancière, la semejanza se da a causa de dos cosas esenciales. Por un lado, los ingenieros de la Werkbund, para lograr que los objetos diseñados poseyeran una forma simplificada, buscaban adecuar la forma al contenido a través de la determinación de unas formas depuradas, a las cuales P. Behrens denominó «tipos» (con el tiempo estas formas simplificadas facilitarían la implementación de la producción en serie). También Mallarmé denominó «tipos» a las formas esenciales, a los esquemas del mundo que son abstraídos para ser convertidos en poemas gráficos, porque lo que él quería crear era:

[U]na poesía idéntica a una escritura del movimiento en el espacio cuyo modelo le es dado por la coreografía, por una cierta idea del ballet. Siendo éste, para él, una forma de teatro en la que ya no se producen personajes psicológicos sino tipos gráficos [...]. [A la danza tradicional] Mallarmé le opone la danza diseñada como una escritura de tipos, una escritura de gestos, más esencial que cualquier escritura trazada por una pluma.<sup>432</sup>

Todo poema, para Mallarmé, debía ser un trazado escritural y gráfico capaz de extraer un esquema fundamental de la naturaleza o de los accesorios de la vida cotidiana, para así poder transformarlos en formas esenciales: «Ya no se trata de espectáculos que vemos o de

---

<sup>431</sup> Rancière, J. ; *Le destin des images*, París, La Fabrique, 2003, p. 107: «Qu'y a-t-il donc de commun entre le prince des esthètes symbolistes et l'ingénieur de la grande production utilitaire?»

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 108 : «[...] une poésie identique à une écriture du mouvement dans l'espace dont le modèle lui est donné par la chorégraphie, par une certaine idée du ballet. Celui-ci est pour lui une forme de théâtre où se produisent non plus des personnages psychologiques mais des types graphiques [...] Mallarmé y oppose la danse conçue comme une écriture des types, une écriture de gestes, plus essentielle que toute écriture tracée par une plume.»

historias que contamos, sino de eventos-mundo, de esquemas del mundo.»<sup>433</sup> Ahora, se trata de tener en cuenta de que si es posible sustituir el espectáculo del mundo o las historias que en él acontecen por los tipos gráficos, es porque tanto las formas del poema como las de los objetos son *formas* de la vida misma, establecen las figuras de una determinada comunidad sensible.

La forma de los objetos es también un *principio formador* de formas de vida, al igual que para Mallarmé el mundo es un mundo de artefactos que representan «tipos», formas esenciales. Por eso entre Mallarmé y Behrens, entre el poeta puro y el ingeniero funcionalista, existen unas semejanzas que los vinculan, en cuanto poseen una idea similar de las formas simplificadas que habitan el mundo cotidiano y una misma concepción atribuida a estas formas: el de definir una textura nueva de la vida en común.<sup>434</sup>

#### 4.3.3. ENTRE LO «SENSIBLE HETEROGÉNEO» Y «LA HERMENÉUTICA DE LOS SIGNOS»

Acabamos de describir un primer escenario que pone en relación arte y vida, y que se podría resumir en la consigna de que el arte «se convierte en vida», pero es posible, también, considerar un segundo escenario que evidencia esta relación de otra manera, y es el que establece que la vida pueda «convertirse en arte» o que más bien permite que se pueda hablar de la «vida del arte». Esto es lo que propone el teórico e historiador del arte Élie Faure en su libro *L'Esprit des Formes*,<sup>435</sup> en el sentido de que la vida del arte se desarrolla en una serie de formas según las cuales la vida misma se convierte en arte. Y es lo que está presente, también, en los planteamientos formalistas de Wilhelm Wörringer (con su teoría de la línea abstracta) y Aloïs Riegl (con la teoría del ornamento orgánico) que le dan predominio a un desarrollo evolutivo de la forma en el arte. Igualmente, forma parte de la concepción de los museos desde su fundación alrededor de 1800, en tanto éstos siempre han buscado presentar la «vida del arte» de distintas maneras; lo cual ha sido motivo de distintas disputas, porque sus detractores consideran que las obras no deben ser arrancadas del medio histórico-cultural

---

<sup>433</sup> *Idem.* «Ce ne sont plus des spectacles que l'on voit ni des histoires que l'on raconte mais des événements-monde, des schèmes de monde.»

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>435</sup> Cf. Faure, É. ; *Histoire de l'art, Tome I, L'Esprit des formes*, París, Gallimard, 1992.

y espiritual de donde han surgido. Incluso algunos van más allá y denuncian que los museos no son más que «mausoleos» que exhiben íconos muertos, porque separan el arte del contexto vital que los vio nacer. Mientras que, por el contrario, los defensores de los museos consideran que las superficies blancas dentro de las cuales son exhibidas las obras de arte, el famoso «cubo blanco», permite que el espectador se enfrente a ellas de manera neutra, sin detalles innecesarios o distractores extrínsecos que están necesariamente implicados cuando se busca una «contextualización» histórica o cultural vista desde una determinada actualidad. Para Rancière, ambas posiciones radicales están equivocadas, porque no debería existir necesariamente una contradicción entre la vida del arte y un mausoleo, entre la superficie blanca y el artefacto «historizado», porque lo que los museos de arte presentan no son solo obras de arte puras sino que exhiben siempre un arte «historizado»: «Exhiben tanto un espacio-tiempo del arte como momentos de encarnación del pensamiento.»<sup>436</sup>

Pero a diferencia de lo que señalábamos respecto a que la autonomía del arte, que consideraba que el arte parte de la experiencia estética, de la «aparición libre», con el «espíritu de las formas», esto se invierte haciendo que las propiedades de la experiencia estética sea trasladada al objeto artístico en sí mismo, eliminado con ello, la posibilidad de una revolución estética y la proyección del arte en una vida colectiva nueva. De esta manera, el «espíritu de las formas» es la imagen invertida de la revolución estética, porque ya no se plantea una transformación de la vida en términos estéticos, de las formas sensibles que determinan lo común, o en las maneras de concebir las formas de producción, tal como lo como lo concibió, por ejemplo, la metapolítica marxista. De lo que se trata ahora es de algo diferente, porque: por un lado, la dinámica entre pasividad y actividad, que se daba en el libre juego de la «experiencia estética», ahora es trasladada a la obra de arte en sí misma en términos de una relación de identidad entre lo consciente y lo inconsciente, lo voluntario y lo involuntario, pero, además, porque esta identidad entre elementos contrarios le confiere a las obras de arte su «historicidad».

---

<sup>436</sup> Rancière, J. ; “The Aesthetic Revolution and its Outcomes”, *op. cit.*, p. 141: « They exhibit a time-space of art as so many moments of the incarnation of thought. »

Por ejemplo, para Hegel, la escultura de la *Juno Ludovisi* no es arte porque sea la expresión de una libertad colectiva, sino más bien lo es porque representa la distancia que hay entre esta vida colectiva y la manera como puede ser expresada en la obra de arte:

La estatua, en opinión de Hegel, es arte no tanto porque es la expresión de una libertad colectiva, sino porque representa la distancia entre esa vida colectiva y la forma en que puede ser expresada. La estatua griega, según él, es la obra de un artista que expresa una idea de la que es consciente e inconsciente al mismo tiempo. Él quiere encarnar la idea de la divinidad en una figura de piedra. Pero lo que puede expresar es solo la idea de la divinidad que él puede sentir y que la piedra puede expresar. La forma autónoma de la estatua encarna la divinidad como los griegos pudieron concebirla de la mejor manera, esto es, privada de interioridad.<sup>437</sup>

De esta manera, el arte se convierte en vida en la medida en que expresa un pensamiento que no es claro respecto a sí mismo, y podría ser definido como una «heterogeneidad sensible» porque es una mezcla de consciencia e inconsciencia que se expresa a través de una materia que se le resiste. La vitalidad del arte depende de algo que le es extrínseco, depende de algo más que del solo arte, es una creencia que se expresa materialmente y es una forma de vida. Por ejemplo, para Hegel el arte es la manifestación sensible de la Idea, del espíritu absoluto, aunque acepta y considera que en su época esta función suprema del arte ha desaparecido:

La índole peculiar de la producción artística y de sus obras ya no satisface nuestra necesidad suprema; ya no podemos venerar y adorar las obras de arte como tocadas por la divinidad; la impresión que nos producen es de naturaleza más sesuda, y lo que suscitan en nosotros ha todavía menester un criterio superior y verificación diversa. El pensamiento y la reflexión han sobrepujado al arte bello. [...] Ya pasaron los hermosos días del arte griego, así como la época dorada de la baja Edad Media.<sup>438</sup>

Por eso la concepción del «espíritu de las formas» se convierte en una historicidad del arte ambigua, porque, por un lado, crea una vida autónoma del arte como una expresión de la historia de sus principios formales esenciales que abre nuevos derroteros para el arte. Tal como sucede, por ejemplo, cuando se encuentra en el pasado unas influencias abstractas o

---

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 141: « The statue, in Hegel's view is art not so much because it is the expression of a collective freedom, but rather because it figures the distance between that collective life and the way it can express itself. The Greek statue, according to him, is the work of an artist expressing an idea of which he is aware and unaware at the same time. He wants to embody the idea of divinity in a figure of stone. But what he can express is only the idea of divinity he can feel and that the stone can express. The autonomous form of the statue embodies divinity as the Greeks could at best conceive of it –that is, deprived of interiority. »

<sup>438</sup> Hegel, G. W. F. ; *Lecciones sobre la estética*, trad. es. de A. Brotons M., Madrid, Akal, 1989, p. 13.



simbólicas que le dan vitalidad al arte de una determinada época. Este es el caso, por ejemplo, de la búsqueda de unas raíces vitales y geométricas en el arte africano para renovar el arte europeo en decadencia, tal como lo propuso Picasso a comienzos del siglo XX con el cubismo, o también es el caso de Kandinsky, con su búsqueda espiritual de formas necesarias en el arte, tal como lo expone en su libro *De lo espiritual en el arte*. Pero también, por otra parte, el argumento de la vida del arte como «espíritu de las formas» implica a su fin, su «muerte», porque el arte, cuando solo es arte, desaparece: «La estatua es autónoma en la medida en que la voluntad que la produce es heterónoma. Cuando el arte no es más que arte, se desvanece.»<sup>439</sup> Cuando el contenido del pensamiento del arte es evidente para sí mismo, o se convierte en solo pensamiento, sin que ninguna materia se le resista, entonces, este logro aparente constituye, paradójicamente, su fin: «Cuando el artista hace lo que quiere, afirma Hegel, vuelve a colocar simplemente en el papel o en el lienzo una marca de fábrica.»<sup>440</sup>

Esto hace que la teorización acerca de la muerte o fin del arte en Hegel adquiera otro sentido, porque evidencia que la vida del arte como «espíritu de las formas» depende de un «sensible heterogéneo» en el cual se da algún tipo de identidad entre arte y no-arte, y que cuando se elimina esta dualidad, y el arte se convierte solo en arte, cuando el arte se separa radicalmente de la vida cotidiana de la colectividad, llega a su propio fin. La poesía es poesía, señalaba Hegel, en la medida en que la prosa se hace indiscernible de la poesía. Cuando la prosa es solo prosa, entonces, desaparece lo sensible heterogéneo y también desaparece esa estrecha relación entre arte y vida cotidiana, porque ya no requiere del arte para fundar un nuevo tipo de vida en común:

Cuando la prosa es solo prosa no se manifiesta lo sensible heterogéneo. Las declaraciones y el mobiliario de la vida colectiva son solo las declaraciones y el mobiliario de la vida colectiva. Entonces, la fórmula se invalida: una nueva vida no necesita del arte. Por el contrario, la especificidad de una nueva vida es que no necesita un arte nuevo. Toda la historia de las formas del arte y de las políticas estéticas en el régimen estético del arte podría resumirse en la confrontación entre estos dos planteamientos: *una nueva vida necesita de un arte nuevo; la nueva vida no necesita del arte.*<sup>441</sup>

---

<sup>439</sup> Rancière, J. ; “The Aesthetic Revolution and its Outcomes”, *op. cit.*, p. 142: «The statue is autonomous in so far as the will that produces it is heteronomous. When art is no more than art, it vanishes. »

<sup>440</sup> *Idem.* : «When the artist does what he wants, Hegel states, he reverts to merely affixing to paper or canvas a trademark. ».

<sup>441</sup> *Idem.* : «When prose is only prose, there is no more heterogeneous sensible. The statements and furnishings of collective life are only the statements and furnishing of collective life. So the formula is invalidated: a new

Entonces, será importante salvar lo «sensible heterogéneo», y es curioso que para Rancière la lectura que hace Marx de la fetichización de la mercancía va en ese sentido, al plantear que la mercancía tiene un «secreto», es decir, que tiene una realidad que requiere ser desvelada (en cuanto oculta sus mecanismos de producción), y por eso posee un significado oculto que se nos escapa en la vida cotidiana y que es necesario desentrañar. Por esto es posible afirmar que el análisis de la mercancía propuesto por Marx hace que los objetos cotidianos adquieran una doble vida, a la manera de la *Juno Ludovisi*: cuando más queremos aprehender su significado oculto más se nos escapa, porque su autosuficiencia, su autonomía, depende de una heteronomía, de algo que no es arte. Es arte y no lo es, a la vez. Este es el tercer escenario de la relación arte y vida que resalta Rancière, y es el que permite salvar lo «sensible heterogéneo» de dos maneras: en primer lugar, a través de una *romantización poética*, no en términos de idealización del artista o de una sacralización del arte, sino más bien en el asumir que todo es susceptible de convertirse en arte, y que mira hacia el pasado en términos de una serie de bifurcaciones inéditas que pueden reactualizarse de distintas maneras. De esta manera, las obras de arte del pasado se reactualizan en nuevas formas y se convierten en un material en bruto para otras formas de encontrar en el pasado nuevas formas de redefinir, redistribuir, reelaborar el arte. Esto les ha permitido a los museos salir del callejón sin salida que propone el «espíritu de las formas» que desemboca en el «fin del arte», porque posibilita que se hagan nuevas clasificaciones, nuevas distribuciones y relecturas del pasado del arte. Que los artistas también se basen en obras de artistas del pasado como Manet lo hizo con Velázquez y Tiziano, o Picasso lo hizo, a su vez, con Manet y *Las Meninas* de Velázquez, por ejemplo.<sup>442</sup> Esto implica que las fronteras del arte se hacen porosas, adquieren una multi-temporalidad. El arte mismo adquiere un estatus moldeable y metamórfico. Las obras del pasado pueden adquirir otra vida en el presente. Los objetos cotidianos del pasado

---

life does not need art. On the contrary, the specificity of the new life is that it does not need a new art. The whole history of art forms and the politics of aesthetics in the aesthetic regime of art could be staged as the class of these formulae: *a new life needs a new art; the new life does not need art.* ». (Las cursivas son nuestras).

<sup>442</sup> A comienzos de los años cincuenta Picasso realizó 56 pinturas, a manera de interpretación pictórica, de la famosa obra de Velázquez *Las Meninas*, de 1656.

y del presente pueden convertirse *ipso facto* en objetos artísticos, tal como lo propuso, por ejemplo, M. Duchamp con sus *objets trouvés* o *ready-mades*.<sup>443</sup>

Para hablar de este abigarramiento de objetos, de esta profusión de elementos de la vida cotidiana y no-artística que empezaron a poblar el mundo del arte, Rancière no se sitúa a comienzos del siglo XX, ni menciona como tal a Duchamp, sino que cita un pasaje del inicio de la novela de Balzac *La peau de chagrin* [*La piel de zapa*] (1831), en donde el protagonista, Raphaël de Valentin, entra en una sala de exhibición de un almacén de antigüedades y se encuentra con una gran variedad de objetos antiguos mezclados entre sí: viejas esculturas y pinturas, muebles antiguos, objetos de uso cotidiano, elementos decorativos del pasado, obras de arte, etcétera. Cada uno de estos objetos puede llegar a ser considerado como una especie de «fósil», que al ser comparado con otros «fósiles» (otros objetos diferentes de una misma época), permite reconstruir las características propias de un período histórico o de una civilización ya desaparecida, tal como el propio Balzac lo resalta a partir de la influencia de la actitud del paleontólogo Georges Cuvier (1769-1832), quien utilizando métodos comparativos reconstruía las características de un entorno natural desaparecido hace miles, o incluso millones de años, a partir de la equiparación de fósiles encontrados en un lugar determinado. Entonces, los objetos que se podían encontrar en estos lugares de exhibición del siglo XIX, como lo fueron los gabinetes de curiosidades y las tiendas de antigüedades, ensancharon los límites del mundo de los objetos artísticos hasta abarcar toda una plétora de objetos inverosímiles, a la vez que permitieron equiparar al museo de las llamadas «bellas artes» con el museo etnográfico:

En las salas de exhibición del romanticismo, el poder de la *Juno Ludovisi* es transferido a cualquier artículo de la vida cotidiana que pueda convertirse en un objeto poético, o en una tela llena de jeroglíficos que puedan narrar una historia. La vieja tienda de curiosidades hace que el museo de bellas artes y el museo etnográfico sean equivalentes. Descarta el argumento del uso prosaico o la mercantilización. Si el fin del arte es convertirse en una mercancía, el fin de la mercancía es el de convertirse en arte. Al volverse obsoleta, no disponible para el consumo

---

<sup>443</sup> Para Marcel Duchamp (1887-1968) un objeto encontrado en la calle podía llegar a ser una obra de arte. Con los *ready-mades* (objetos ya hechos) u *objets trouvés* (objetos encontrados) de Duchamp comenzó toda esta relación de definiciones y redefiniciones del arte que disolvieron las fronteras entre el arte y la cotidianidad, entre el arte y lo banal. Al llevar un botellero o más bien un escurridor de botellas (*Escurridor de botellas*, 1914), una rueda de bicicleta (*Rueda de bicicleta*, 1913) y un orinal (*Fuente*, 1917) al museo de arte, Duchamp planteó la disolución de las fronteras entre arte y no arte de manera crítica y subversiva. Al romper la barrera que existía entre el arte y la cotidianidad, ésta última se revaloriza como lugar privilegiado de sentido y creación estética. (Ver imagen 13).

diario, cualquier mercancía o artículo familiar está disponible para el arte, como un cuerpo que puede llegar a narrar una historia y ser un objeto de «placer desinteresado». Es re-estetizado de una nueva forma. Lo «sensible heterogéneo» está en todas partes. La prosa de la vida cotidiana se convierte en un gran poema fantástico. Cualquier objeto puede cruzar la frontera y repoblar el reino de la experiencia estética.<sup>444</sup>

De esta manera, se dio una dialéctica, una permeabilidad, entre el arte y la vida influenciada por esta poética romántica que todo lo convertía en arte. Dicha dialéctica posibilitaba que un objeto cualquiera se pudiera convertir en una experiencia sensible significativa, dándole así posibilidades de existencia a lo «heterogéneo sensible». Al hacer que lo ordinario pudiera convertirse en algo extraordinario, también logró que lo extraordinario se convirtiera en algo ordinario, y de esta contradicción formuló una política propia —en términos metapolíticos— como una «hermenéutica de los signos», según la cual de lo que se trataba era de interpretar, de descifrar la manera como los objetos prosaicos de la cotidianidad podían convertirse en signos de la historia. El poeta se convierte, así, no solo en un «naturalista» o un «arqueólogo» que encuentra «fósiles» de los cuales extrae su potencial poético, sino que también se convierte en un «sintomatólogo» que excava en lo profundo del inconsciente de la sociedad para poder descifrar los mensajes que se encuentran registrados en la superficie de los objetos cotidianos:

La nueva poética enmarca una nueva hermenéutica, asumiendo la tarea de hacer que la sociedad sea consciente de sus propios secretos, dejando de lado la ruidosa etapa de los reclamos y las doctrinas políticas para poder sumergirse en lo más profundo de lo social y así poder revelar los enigmas y las fantasías ocultas en las realidades íntimas de la vida cotidiana.<sup>445</sup>

---

<sup>444</sup> Rancière, J. ; “The Aesthetic Revolution and its Outcomes”, *op. cit.*, p. 144: « In the show-rooms of Romanticism, the power of the *Juno Ludovisi* is transferred to any article of ordinary life which can become a poetic object, a fabric of hieroglyphs, ciphering a history. The old curiosity shop makes the museum of fine arts and the ethnographic museum equivalent. It dismisses the argument of prosaic use or commodification. If the end of art is to become a commodity, the end of a commodity is to become art. By becoming obsolete, unavailable for everyday consumption, any commodity or familiar article becomes available for art, as a body ciphering a history and an object of ‘disinterested pleasure’. It is reaestheticized in a new way. The ‘heterogeneous sensible’ is everywhere. The prose of everyday life becomes a huge, fantastic poem. Any object can cross the border and repopulate the realm of aesthetic experience. »

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 145: « The new poetics frames a new hermeneutics, taking upon itself the task of making society conscious of its own secrets, by leaving the noisy stage of political claims and doctrines and sinking to the depths of the social, to disclose the enigmas and fantasies hidden in the intimate realities of everyday life. »

Esta es la forma que tiene el romanticismo poético de poder resistir la entropía del «fin del arte» y la «des-estetización» del mundo que sobreviene con la autonomía a ultranza del arte y el «espíritu de las formas». Pero el problema, según Rancière, es que sus procedimientos de «re-estetización» están amenazados por otro tipo de entropía. Están amenazados por su propio éxito. El peligro radica, en este caso, no en que todo se convierta en algo prosaico, sino todo lo contrario, en que todo devenga «artístico, en la medida en que cualquier objeto, a partir de ese momento, es susceptible de convertirse en arte. Se trata de un proceso inverso al de la «des-estetización» que termina por diluir los objetos artísticos en el magma de la vida cotidiana. Ahora se borran las fronteras y todo es susceptible de convertirse en arte: «El peligro, en este caso, no es que todo puede volverse prosaico, sino en que todo puede devenir artístico [...]». <sup>446</sup>

Y esto es lo que sucede cuando las exposiciones contemporáneas se convierten en una duplicación de los objetos cotidianos y de las producciones audiovisuales de consumo masivo, siendo la indiscernibilidad de estos «objetos artísticos» respecto a sus referentes de la vida cotidiana un problema epistemológico y artístico, porque pretenden tener una postura crítica frente al sistema a la vez que poseen la misma apariencia de aquello que critican. <sup>447</sup>

Esta indiscernibilidad resulta ser también la indiscernibilidad del discurso crítico, condenado a participar en el etiquetamiento o en la denuncia hasta el infinito del reclamo de que el sensorium del arte y el sensorium de la vida cotidiana no son más que la eterna reproducción del «espectáculo» en el que la dominación es tanto reflejada como negada. <sup>448</sup>

---

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 146: «This danger in this case is not that everything becomes prosaic. It is that everything becomes artistic [...]». ».

<sup>447</sup> Es interesante aquí mencionar los planteamientos del filósofo y crítico de arte Arthur C. Danto (1924-2013), para quien una obra de arte ante todo es un símbolo, es decir, un signo que opera por sustitución a lo que se quiere referir. Como cada obra de arte es un símbolo, tiene un significado. Tiene un asunto o contenido (*aboutness*) y es un significado encarnado (*embodied meaning*), así sea una obra tautológica o indiscernible de su referente, tal como el mismo Danto lo constató con la exposición de A. Warhol en la Modern Stable Gallery de Nueva York en 1964, en donde se expusieron las *Brillo box*, unas cajas realizadas con serigrafía sobre madera idénticas al producto comercial homónimo. Su definición del arte es la *transfiguración del lugar común*: la cosa sigue con su apariencia de cosa, pero padece una transfiguración, un cambio de identidad que la convierte en obra de arte. De allí surge su pregunta filosófica fundamental: ¿Qué significa vivir en un mundo en que cualquier cosa puede ser una obra de arte?

<sup>448</sup> Rancière, J. ; “The Aesthetic Revolution and its Outcomes”, *op. cit.*, p.146 : «This indiscernibility turns out to be the indiscernibility of the critical discourse, doomed either to participate in the labelling or to denounce it ad infinitum in the assertion that the sensorium of art and the sensorium of everyday life are nothing more than the eternal reproduction of the ‘spectacle’ in which domination is both mirrored and denied.».

Esta aporía en la que la denuncia del arte forma parte del juego de la «sociedad del espectáculo» nos llevará a determinar también cuál es la postura del arte crítico o político según Rancière, y cuál es la crítica que se le puede hacer al respecto. Esto lo abordaremos en el siguiente, y último, capítulo de esta tesis. Pero antes de esto, cabe precisar la otra postura que caracteriza el arte del siglo XX, la de la *política de la forma resistente*, la cual se diferencia radicalmente de la *política del devenir-vida del arte* que acabamos de abordar en sus tres variantes: la primera, según la cual el arte se convierte en vida; la segunda, que considera la posibilidad de que la vida se convierta en arte como vida del arte; y, la tercera, que asume que el arte y la vida pueden intercambiar propiedades, estableciendo unos límites porosos entre ellos que terminan por hacer indiscernibles los objetos artísticos de los de la vida cotidiana.

#### 4.4. LA POLÍTICA DE LA FORMA RESISTENTE

Tal como lo acabamos de señalar, Rancière identifica dos grandes políticas de la estética: la *política del devenir-vida del arte* y la *política de la forma resistente*. Cada una de ellas permite escapar de las oposiciones simplistas acerca del rol que desempeña el arte en términos de autonomía, tal como la pueden llegar a plantear las posturas antagónicas del «arte por el arte», por un lado, y la del «arte comprometido», ubicado en su lado opuesto. Las cosas son más complejas porque lo que se ha dado en la historia del arte de Occidente es más bien un intrincado entramado entre autonomía y heteronomía, una intrincación que ha determinado unas *políticas estéticas*, en la medida en que estas *políticas estéticas* han configurado unas formas de visibilidad e inteligibilidad de las prácticas artísticas y su recepción que, a su vez, han determinado unas *políticas del arte*, porque han permitido suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial cotidiana.

En este sentido es que hay que asumir los planteamientos de la *política de la forma resistente*, los cuales se diferencian radicalmente de los de la *política del devenir-vida del arte*, porque no proponen una disolución del arte en la vida cotidiana, sino todo lo contrario, porque la *política de la forma resistente* concibe la «promesa política» de la experiencia estética a partir de la separación del arte respecto de la vida cotidiana. Se trata, más bien, de proponer la «autonomía radical» y la «resistencia» como estrategias «políticas», porque la

*política de la forma resistente* concibe la relación del arte con un reparto político de lo sensible a partir de la autonomía de la obra de arte respecto de su entorno social. Pero, antes de abordar esta postura en los términos rancierianos, comenzaremos por especificar los principales planteamientos de la teoría estética de Theodor W. Adorno, con el propósito de comprender su postura del arte como «crítica social» y las características de lo que él denomina «estética negativa», para abordar, luego, ciertas características de algunas de las vanguardias de comienzos del siglo XX que van en ese sentido, y que nos permitirán comprender con más pertinencia en qué consiste la especificidad del «arte crítico» o político en relación con ellas, cuando lo abordemos en el siguiente capítulo final de esta tesis.

#### 4.4.1. T.W. ADORNO: EL ARTE COMO RESISTENCIA Y AUTONOMÍA RADICAL

A Theodor W. Adorno (1903-1969) se le suele considerar como un filósofo y sociólogo dedicado exclusivamente a problemáticas abstractas, con ello se olvida que él fue el fundador tanto de la filosofía como de la sociología contemporánea de la música, además de que es uno de los más importantes pensadores que han hecho aportes significativos a la filosofía del arte, en especial en relación con las primeras vanguardias artísticas del siglo XX.<sup>449</sup>

La categoría básica de la estética de Adorno es la de la «autonomía de arte». Esta *autonomía* es concebida de manera paradójica, porque por un lado la obra de arte es considerada como una mónada autónoma y por otro como un hecho social. Esto es comprensible si lo relacionamos con el marco filosófico en el que se formularon las categorías de su estética, que es el planteado en su libro escrito junto con M. Horkheimer, la *Dialéctica de la Ilustración*,<sup>450</sup> como despliegue de la razón formalizadora e instrumental.<sup>451</sup>

---

<sup>449</sup> Nos basamos para el desarrollo de este aparte en una entrada de nuestro blog “Perspectivas estéticas” Cf. Wenger C., R.; “Estética de la ‘negatividad’ en T.W. Adorno”, 2011, [en línea] <<https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2011/02/estetica-de-la-negatividad-en-twadorno.html>> [fecha de consulta: 20 de agosto de 2019]. También en: Wenger C., R. ; “Adorno: el arte como crítica social”, en: Ortega, O. R. (comp.) *Lorenz, Adorno: 100 años*, Barranquilla, Universidad del Atlántico, 2007, pp. 143-173.

<sup>450</sup> Adorno, T.W. y Horkheimer, M.; *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 1994.

<sup>451</sup> Este libro, publicado en 1944, es el resultado de las notas que la esposa de Adorno recopiló de las discusiones realizadas entre T.W. Adorno y M. Horkheimer en Santa Mónica, California, durante la Segunda Guerra Mundial. En él se hace un intento por comprender cómo ha sido posible que la civilización que creyó poder liberar a los hombres de la servidumbre de la naturaleza y de la opresión política mediante la ciencia y la técnica diera lugar al nazismo, la mercantilización de la vida, el despotismo estalinista y la destrucción de la naturaleza. En síntesis, por qué en lugar de la promesa ilustrada de la emancipación se había entrado en un nuevo estadio

Para Adorno este proceso de desarrollo de la Ilustración significa el desarrollo de formas de pensamiento, culturales y sociales reductores e «identificantes», es decir, que tienden a la eliminación de todo aquello que es no-idéntico, heterogéneo o diferente; bajo leyes, categorías, principios abstractos y cuantitativos de equivalencia e intercambio. La liquidación de la diferencia y lo individual, y especialmente de los individuos autónomos, es el signo del proceso de racionalización y cosificación que caracteriza a la historia de Occidente, desde sus orígenes hasta el presente.<sup>452</sup>

Solo el arte o, más exactamente, ciertas formas de arte han resistido la presión del principio de identificación. Se trata de aquel arte que es autónomo, una «mónada sin ventanas», de acuerdo con Leibniz, y que a la vez «refracta» a la sociedad de la que es producto: es el arte que habla desde su clausura en medio de la apariencia, tanto del mundo existente como de lo no existente, de la utopía, de lo que debería ser. Este es el *arte auténtico*, el que se resiste a la razón identificante haciendo, así, una *promesse de bonheur* (promesa de felicidad futura) a la manera de Stendhal. A su vez, la «estética negativa» de Adorno, que caracteriza al arte auténtico, asume que toda experiencia estética «auténtica» posee como principales características cuatro rasgos negativos fundamentales.<sup>453</sup>

---

de barbarie, en donde el progreso se había convertido en regresión. Adorno y Horkheimer, responden a esta situación inspirados por: Nietzsche, Max Weber, Freud y Ludwig Klages (el gran crítico de la dominación técnica de la naturaleza), realizando con estos aportes una contundente crítica de la Ilustración como despliegue de una forma de racionalidad destructiva y opresora. Esta forma de racionalidad que tiene sus orígenes en la antigua Grecia y está presente en la mitología misma, es entendida en la *Dialéctica de la Ilustración* como la confluencia entre la racionalidad formal y la racionalidad instrumental.

<sup>452</sup> La *racionalidad formal* se manifiesta en la tendencia irrefrenable a producir sistemas unitarios, y sin contradicciones, de acción, explicación y conocimiento, sistemas que le dan prioridad a lo cuantitativo sobre lo cualitativo; a la unanimidad frente a la pluralidad; y, a la coherencia frente a la dispersión, como es el caso de la ciencia, la metafísica sistemática, etcétera. La *razón formal* está dominada por el principio de no contradicción y pertenece a las condiciones básicas de todo pensamiento conceptual, pero no al pensamiento que se puede encontrar en las diferentes artes y en la literatura, que así se convierten en fuente posible de otro tipo de racionalidad alternativa que Adorno y Horkheimer denominarán «razón mimética». La *racionalidad instrumental*, a su vez, es la racionalidad que tiende a la cosificación de todo en tanto convierte en objeto de manipulación y control cualquier elemento de un proceso social o natural. En la técnica, en la economía y en la burocracia estatal se encuentran las manifestaciones más características de esta forma de razón que persigue la utilidad, la eficacia, el dominio de los medios y es ciega e irracional frente a los fines. También aquí las formas artísticas, por no plegarse a ninguna funcionalidad social inmediata, constituirán para Adorno y Horkheimer un poder de resistencia contra la cosificación dominante, porque frente a lo que tiene la fuerza de una ley o un teorema, el «arte auténtico» se revela como un lugar de resistencia y diferencia; como negación de un mundo atroz y como promesa de felicidad futura. Es de esta manera como hay que entender el planteamiento de Adorno en su *Teoría estética* acerca de que la función del arte es justamente la de no tener ninguna función o «utilidad» determinadas de antemano.

<sup>453</sup> Cf. Vilar, G.; “Theodor W. Adorno: una estética negativa”, en: Vilar, G.; *El desorden estético*, Barcelona, Idea Books, 2000, pp. 85-93.



En primera instancia, la lógica negativa de la experiencia estética nos permite acceder a lo otro como lo otro y a lo extraño como lo extraño. Cuando nos relacionamos con una obra de arte nos encontramos con lo contrario de la realidad, con la apariencia, la ficción, el engaño, lo imaginario, lo irreal en general, es decir, un lugar liberado de los imperativos de la cotidianidad y de la comunicación habitual, un lugar en donde prima lo extraordinario. Si lo vemos desde la crítica platónica el arte es considerado como ilusión, como mentira por ser mera apariencia, sin embargo, para Adorno, es esta condición la que constituye justamente su fuerza y no su debilidad. El arte es mentira, si por mentira se asume el presentar lo inexistente como existente; pero nada hay más verdadero que esa mentira si eso significa negar lo existente en lo inexistente. En este sentido Adorno, reivindica más que la mentira del arte su poder de negación. El arte es apariencia, de lo que no tiene apariencia, es promesa de felicidad futura, pero no presente, « [...] es una cosa que niega el mundo de las cosas.»<sup>454</sup>

En segundo lugar, el arte moderno auténtico es negativo en el sentido que se refiere al sufrimiento y produce displacer tal como puede llegar suceder con la narrativa kafkiana, las disonancias de Schönberg y la música dodecafónica, o la sarcástica desesperación de las obras de teatro de Beckett (de acuerdo con los ejemplos propuestos por Adorno). En la *Dialéctica de la Ilustración* podemos leer la sentencia de que: «divertirse significa estar de acuerdo». Esto se opone radicalmente a cualquier tipo de esteticismo y a un arte complaciente, ligado a las intenciones de las industrias culturales contemporáneas en donde prima la diversión y la complacencia

En tercer lugar, el arte auténtico niega las formas de percepción y comunicación tradicionales y habituales, frustra nuestras expectativas de comprensión en tanto que permanece como un enigma irresuelto que difiere su sentido más allá de toda realización efectiva. «Todas las obras de arte y el arte mismo son enigmas hecho que ha vuelto irritantes desde antiguo sus teorías. El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan.»<sup>455</sup>

Finalmente, en toda experiencia estética auténtica nos encontramos con la negación de algunos rasgos sociales dominantes. Este es el potencial crítico del arte frente a la sociedad:

---

<sup>454</sup> Adorno, T.W. ; *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, p. 161.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 162.

la obra de arte es negatividad y un enigma inconmensurable en un medio social que aspira a la dominación de lo universal, lo calculable y lo útil. El arte representa aquello que no puede ser simplemente visto como un elemento más de una categoría general, intercambiable con cualquier otro elemento, sino que constituye lo heterogéneo, lo diferente, lo otro, lo irrepetible, lo cualitativamente específico, lo único, o como a Adorno le gustaba decir lo no-identico. Esta irreductibilidad resulta chocante para la cultura científico-técnica o para la cultura normativa del derecho formal, la moral universalista y el liberalismo político, pero es el antídoto más eficaz contra toda pretensión de eliminar la capacidad para el disenso y la soberanía del individuo. Así surge el potencial profundamente crítico del arte en la concepción estética de Adorno. Entonces, el arte es anarquista, porque crea disenso e incertidumbre. Tiene que ver con la insatisfacción. Siendo así la experiencia del arte es fundamental para las sociedades democráticas, porque combate el monoteísmo de la cultura científica con el politeísmo ilimitado de la creación. Por ello, es posible afirmar que el arte tiene un rol fundamental en nuestras sociedades democráticas contemporáneas: su «necesidad» radicaría en crear *disenso*, en generar desorden para abrirnos a lo nuevo y a las ilimitadas posibilidades de creación de sentido, para cambiar y transformar permanentemente nuestro mundo. El arte introduce caos en el orden. Los productos de las industrias del entretenimiento y las industrias culturales no estarían en capacidad de hacer lo mismo, porque son funcionales al sistema social imperante, están de acuerdo y lo que pretenden es divertir, complacer, no ir en contra, sino lucrarse a través de una estimulación concertada de antemano por sofisticadas mediaciones tecnológicas. Hoy en día nos encontramos en sociedades pantalla, en donde predomina el espectáculo:

Todo, desde nuestros sueños hasta las grandes decisiones que afectan al porvenir de la humanidad, parece haberse convertido en un prodigioso efecto de pantalla: La definición de una cultura y una sociedad como espectáculo a gran escala, y la complementaria concepción de la existencia reducida a un efecto de pantalla supone, al mismo tiempo, aceptar que nada puede escapar a un concepto extendido y universal de diseño. El mundo como espectáculo virtual es una obra de arte total.<sup>456</sup>

Por el contrario, para Adorno el arte es social justamente por su oposición a lo social, es decir, cuando adquiere *autonomía* respecto a la sociedad. El arte se escapa de las normas

---

<sup>456</sup> Subirats, E.; *Culturas virtuales*, México, Ediciones Coyoacán, 2001. p. 9.

sociales al negarse a ser «socialmente provechoso», al escapar a la lógica del beneficio económico y pragmático, al resistirse a convertirse en mercancía:

El arte es social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere solo cuando se hace autónomo [...]. [T]odo lo que sea estéticamente puro, que se halle estructurado por su propia ley inmanente está haciendo una crítica muda, está denunciando el rebajamiento que supone un estado de cosas que se mueve en la dirección de una total sociedad de intercambios, en la que todo es para otra cosa. Lo asocial del arte es negación determinada de una sociedad determinada [...]. [E]l *arte se mantiene en vida gracias a su resistencia social. Si no se objetiva se convierte en mercancía.*<sup>457</sup>

Ahora bien, cabe preguntar: ¿de qué manera el arte conserva su autonomía sin quedar relegado a una actividad sin importancia en el conjunto de lo social?; porque si el arte olvida su autonomía entra sin más al ámbito de la sociedad existente que lo fagocitará, y si permanece estrictamente para sí, entonces, queda integrado como un fenómeno que no tiene importancia. Para Adorno la salida a esta aporía no está en la incomunicación de las obras de arte, sino más bien en la fuerza expresión, «[G]racias a cuya tensión las obras de arte con un gesto sin palabras se hacen elocuentes. Por su expresión las obras aparecen como heridas sociales, la expresión es el fermento social de su autenticidad.»<sup>458</sup> El ejemplo, para Adorno, es el cuadro *Guernica* (1937) de Picasso, porque rompe con el realismo y logra con su construcción una expresión que se convierte en una aguda protesta social: «Las zonas socialmente críticas de las obras de arte son aquellas que causan dolor, allí donde su expresión, históricamente determinada, hace que salga a la luz la falsedad de un estado social. Contra esto precisamente reacciona la ira.»<sup>459</sup>

El mismo Picasso, refiriéndose a la pintura, dijo en ese sentido: «No, la pintura no fue inventada para decorar casas: es un instrumento de guerra para atacar al enemigo y defenderse de él.»<sup>460</sup> Porque lo que el arte aporta a la sociedad no es su comunicación con ella. Nada de lo social en arte es inmediato ni siquiera si así lo pretende, como lo pudo ser en el caso del dramaturgo Bertold Brecht. La función social del arte más bien es la de no serle funcional a la sociedad, la de escapar a cualquier función: «Su encantamiento es el

---

<sup>457</sup> Adorno, T.W.; *Teoría estética, op. cit.*, p. 296. (Las cursivas son nuestras).

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>459</sup> *Idem.*

<sup>460</sup> AA.VV.; *Arte del siglo XX. Pintura, escultura, nuevos medios, fotografía*, Colonia, Taschen, 2001, p. 216.

desencantamiento.»<sup>461</sup> Ni siquiera se trata de que las obras de arte aborden un contenido social determinado o denuncien una situación intolerable; para Adorno lo decisivo, más bien es la manera como lo aborda es decir, la forma. El ejemplo lo coloca con Kafka: « [...] en cuya obra el capitalismo monopolista solo aparece en el trasfondo, descubrió las escorias de un mundo administrado, la situación de los hombres bajo la maldición de la sociedad con más fidelidad y fuerza que las novelas sobre la corrupción de los *trusts* industriales. En su lenguaje se concreta la afirmación de que la forma es el lugar del contenido social de las obras de arte.»<sup>462</sup>

Entonces, lo decisivo socialmente de las obras de arte es lo que, partiendo de sus estructuras formales, dice algo respecto al contenido, y no su manifiesto compromiso social. En este sentido podemos afirmar que el arte no es una herramienta deliberada e inmediata de cambio social para Adorno, sino más bien una herramienta *mediata* de cambio de conciencia. Lo que modifica a la sociedad es la participación en el espíritu por un proceso subterráneo. «Las obras de arte tienen su eficacia práctica en una modificación de la conciencia apenas concretable y no en que se pongan a arengar.»<sup>463</sup>

Seguidamente, abordaremos algunas de las vanguardias del siglo XX, con sus respectivas características con el fin de relacionarlas con lo que Rancière señala que son las características de la *política de la forma resistente*, lo cual nos ha de ser útil para abordar, más adelante, las características y las aporías del «arte crítico».

#### 4.4.2. LA RADICALIDAD DE LAS VANGUARDIAS

Lo que debemos entender es que la *política de la reforma resistente*, al contrario de la *política del devenir-vida del arte*, niega cualquier participación de las formas artísticas en la vida social y cotidiana. Para esta postura, la forma artística afirma su «politicidad» apartándose de toda intervención sobre y/o en el mundo prosaico: «Al arte que hace política

---

<sup>461</sup> Adorno, T. W. ; *Teoría estética*, *op. cit.*, p. 297.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 317.

suprimiéndose como arte se opone, entonces, un arte que es político con la condición de preservarse puro de toda intervención política.».<sup>464</sup>

A continuación, vamos a plantear de qué manera puede evidenciarse en algunos casos esta postura de crítica social a partir de algunos ejemplos tomados de las artes plásticas del siglo XX. Se trata de un recorrido que bien puede ser discutible e incluso arbitrario, pero que de alguna manera evidencia lo que aquí se ha venido desarrollando en torno al arte como crítica social a partir de los planteamientos de Adorno, ya abordados.

Comencemos por el movimiento *Dadá*, el cual expresaba ya desde las primeras décadas del siglo XX un inconformismo radical frente a la sociedad. Para los integrantes de este movimiento si el artista es un termómetro de la sociedad, y los valores que sustentan esa sociedad se encuentran en crisis, entonces, el artista debe ser un luchador dispuesto a quebrar los valores establecidos y no un creativo complaciente y cómplice de lo que ofrece el conjunto social. El artista no puede conformarse con la idea de ser «artista» con comillas, sino que debe transformar y actuar en la vida. A través de sus obras los dadaístas se opusieron frenéticamente a la guerra, el genocidio, la lógica instrumental, la producción de armas, la política nacionalista y la estrechez de miras de la burguesía. Sus objetos escultóricos y ensamblajes fueron acompañados por una profusión de poesía absurda, conferencias impactantes, música atronadora, tipografía y manifiestos caóticos y fotomontajes satíricos.

En la Europa de entreguerras el *Surrealismo*, a su vez, intentó radicalizar las propuestas del dadaísmo al explorar sistemáticamente la totalidad del ser humano, para «liberarlo» de las formas oscuras y reprimidas que lo constreñían. Heredero del espíritu de rebeldía de las vanguardias artísticas precedentes, quiso sobrepasar la pobre acción social del dadaísmo, imitando las estrategias de los partidos políticos y de las organizaciones laborales revolucionarias. De esta manera, en el contexto del auge de la izquierda política y de la consolidación de la Unión Soviética, los surrealistas basaron su proyecto en una hipótesis audaz: la liberación individual coincidirá con la libertad social, de esta manera la revolución surrealista, pretendía ser una revolución total. Los surrealistas intentaron acercarse a la

---

<sup>464</sup> Rancière, J. ; *Malaise dans l'esthétique, op.cit.*, p. 58 : «À l'art qui fait de la politique en se supprimant comme art s'oppose alors un art qui est politique à la condition de se préserver pur de de toute intervention politique.»

experiencia de los límites y quisieron ser consecuentes con ello en todos los dominios de la existencia. La liberación del individuo de acuerdo con los planteamientos psicoanalíticos de Sigmund Freud fue entendida por los surrealistas como una tentativa de reencontrarse con la realidad libidinal primordial, para así poder destruir las corazas de la represión social e individual.

En los años sesenta, los artistas del grupo *Fluxus*, a través de la experimentación con distintos medios abordaron problemáticas más sociales que estéticas en términos de «buen gusto». El interés de sus integrantes fue el de sumergirse en la cotidianidad para posibilitar que arte, cuerpo y pensamiento se tornaran indiscernibles y evidenciaran la irrepresentabilidad de la vida, estableciendo actos de resistencia al contexto de la Guerra Fría y de la Guerra de Vietnam. *Fluxus* no fue un movimiento en el sentido restringido del término, sino más bien un fenómeno internacional caracterizado por la espontaneidad de los encuentros y el nomadismo de sus artistas. Tampoco se deja encasillar en ningún concepto específico de arte, ni en ningún territorio artístico a pesar de haber nacido en el ámbito de la vanguardia musical. Podría definirse más bien como la confluencia de diversos medios artísticos claramente influenciados por el músico John Cage. Los artistas *Fluxus* ofrecieron conciertos en una sucesión de acciones acústicas y visuales sencillas que recibían el nombre de «actos» o «actividades», que podían realizarse con o sin la presencia del artista, pero en la mayoría de las veces con la participación del público.

A su vez, para el artista alemán *Joseph Beuys* —quizás, el más importante de la segunda mitad del siglo XX—, el arte es una condición necesaria para afirmar la vida. Por esa razón, se propuso realizar un arte «total», ilimitado, en el que «cada ser humano puede llegar a ser un artista». Con ello, buscaba reafirmar la vida a través de actos múltiples: políticos, ecológicos, académicos, chamánicos, escultóricos, para abrir el arte a múltiples experiencias de la vida, y convertir, así, al artista en un hacedor, en un pedagogo, un filósofo, en un diagnosticador y crítico de la actualidad. Se trata de una reestructuración radical de las categorías estéticas que le permite concebir el lenguaje, el pensamiento, e incluso las actividades políticas y sociales, como actividades escultóricas en un sentido amplio.<sup>465</sup>

---

<sup>465</sup> Cf. AA.VV. *Arte del siglo XX*, *op.cit.*, p. 554.

Beuys opone una fuerza originaria al universo tecnológico que está convirtiendo el planeta en un desierto. Rechaza la perfección, porque la idea de perfección produjo el nazismo. Busca más bien lo inacabado, lo que está en vías de transformación. Más que las formas, lo que le interesa, es como extraer la espiritualidad de la sustancia, para que la sustancia sea capaz de curar. Todo elemento de la vida, por simple que sea, puede transmutarse en obra de arte: la sangre, la cera, la miel, la grasa, el fieltro, la madera, el cobre, entre otros, son elementos que surgen de lo más cotidiano y pueden llegar a convertirse en dibujos, esculturas o instalaciones, constituyendo un espacio iniciático que incite al espectador a abandonar su condición pasiva para convertirse en creador.

Porque el arte, según Beuys, debe poder abarcar toda acción humana. En ese sentido todos somos artistas en potencia, tal como lo planteó en su *Manifiesto para la fundación de la "Escuela Libre Internacional para la Creatividad y la investigación interdisciplinar"*, redactado en 1973 junto con el escritor alemán Heinrich Böll:

La Creatividad no está limitada a la gente que practica alguna de las formas tradicionales de arte, incluso en el caso de la creatividad de los artistas no está restringida al ejercicio de su arte. Cada uno de nosotros tiene un potencial creativo que permanece escondido tras la competitividad y la agresión que supone el éxito. Reconocer, explorar y desarrollar este potencial es la labor de la escuela.

La creación —ya sea una pintura, escultura, sinfonía o novela— no solamente implica talento, intuición, poder de imaginación y aplicación, sino también la capacidad de dar forma a un material que pueda ser ampliado a otras esferas socialmente relevantes. A la inversa, cuando consideramos la capacidad para organizar el material que se espera de un trabajador: un ama de casa, un granjero, un doctor, un filósofo, un juez o un jefe de taller, encontramos que su trabajo de ningún modo agota todo el campo de sus capacidades creativas.<sup>466</sup>

Al final de este manifiesto está expresado el sentido crítico de la concepción de esta escuela, y al respecto puede decirse que este planteamiento resume de manera esencial lo que hemos resumido de la concepción estética de Adorno y su posible relación con el arte contemporáneo. Creatividad, cotidianidad, democracia, arte y vida, se oponen a los valores establecidos de una sociedad manipuladora y consumista, donde todo se convierte en mercancía y objeto de publicidad mediática.

---

<sup>466</sup> Beuys, J. y Böll, H. ; *Manifiesto para la fundación de la "Escuela Libre Internacional para la Creatividad y la investigación interdisciplinar"*. Apud., Bodemann-Ritter, C. ; *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*, Madrid, Visor, 1995.

La politicidad de las vanguardias artísticas está ligada, entonces, a un sentido crítico que busca aislar a la obra de arte de su entorno, y para lograr esto propugna para que la obra de arte establezca una actitud de indiferencia radical frente a lo que sea externo a ella. Esto es lo que, según Rancière, hace coincidir el vanguardismo político y el vanguardismo artístico, en los términos mismos como lo planteaba Adorno de que el potencial político de la obra de arte está relacionado con su separación radical de las formas de la mercancía estetizada y del mundo administrado. Esto implica salvaguardar lo «sensible heterogéneo» que es el núcleo de la autonomía del arte, evitando con ello, dos posibles consecuencias: que el arte termine transformándose simplemente en un acto metapolítico y/o que claudique para terminar digerido por las formas de la «vida estetizada».

Lo que antecede hace que la apuesta adorniana por una autonomía radical de la obra de arte tenga su precio, en la medida en que su propuesta se basa en la separación capitalista del trabajo y del disfrute, porque para poder denunciar la división capitalista del trabajo y el embellecimiento de la mercancía, el arte debe ser más mecánico y más «inhumano» que los productos de consumo masivo, debe prometer una experiencia estética «emancipadora» a través del displacer que solo unos pocos estarían dispuestos a experimentar:

En esta lógica, la promesa de emancipación solo puede mantenerse a costa de rechazar cualquier forma de reconciliación, de mantener la brecha entre la forma disensual de la obra y las formas de la experiencia ordinaria. Esta visión de la naturaleza política de la obra tiene una consecuencia. Obliga a plantear la diferencia estética, guardiana de la promesa, en la textura muy sensorial de la obra, de una manera que reconstruye la oposición voltairiana entre dos formas de sensibilidad.<sup>467</sup>

Para Rancière, esta lógica es comprensible en la medida en que Adorno afirma que, después de lo sucedido en Auschwitz, ya no es posible la poesía o que ciertos acordes musicales armónicos ya no pueden ser escuchados de la misma manera después de lo sucedido en el holocausto nazi, porque todo sería engaño, mentira. Y si todavía es posible escuchar con deleite estos acordes, entonces, la promesa de emancipación de dicha

---

<sup>467</sup> Rancière, J. ; *Malaise dans l'esthétique*, op.cit., p. 59 : «Dans cette logique, la promesse d'émancipation ne peut être tenue qu'au prix de refuser toute forme de réconciliation, de maintenir l'écart entre la forme dissensuelle de l'œuvre et les formes de l'expérience ordinaire. Cette vision de la politicit  de l'œuvre a une lourde conséquence. Elle oblige à poser la différence esthétique, gardienne de la promesse, dans la texture sensorielle même de l'œuvre, reconstituant en quelque sorte l'opposition voltairienne entre deux formes de sensibilité.».



experiencia estética es falsa. Porque si la obra de arte todavía puede decirnos algo debe ser a través de la incomodidad o el displacer, los cuales deben conducirnos a una experiencia negativa, tal como lo son los acordes disonantes de la música dodecafónica de Schönberg, las pinceladas violentas del expresionismo alemán, los objetos irritantes de las vanguardias anteriormente mencionadas, etcétera. Pero el problema es que solo un reducido número de personas tendría pleno acceso a estas obras, porque la gran mayoría se conformaría con las experiencias placenteras que les proporcionan los bienes culturales de la sociedad estandarizada de masas, dada su posición social y su pertenencia a los dos tipos de gusto planteados por Voltaire; los que tienen un gusto elevado y los que se conforman con experiencias estéticas burdas y básicas, típicas de la masificación.

Algo parecido señalaba Lyotard respecto a la estética de lo sublime, que abordamos al comienzo de este capítulo. Las vanguardias artísticas, en este caso, también serían las encargadas de señalar la distancia que separa de manera sensible las obras de arte de los productos de la cultura mercantilizada, pero el sentido de este distanciamiento es diferente; ya no se trata de la contradicción entre el trabajo y el disfrute lo que va a posibilitar la promesa de emancipación, es decir, no se trata de renunciar al disfrute, en aras de una «experiencia estética negativa» para garantizar la autonomía de la obra de arte en una sociedad administrada, sino que ahora es el choque del *aistheton* el que va a testimoniar una alienación del espíritu ante una alteridad irremediable, una heterogeneidad que no se convierte en emancipación sino en una deuda inmemorial frente a un Otro, a la manera de un duelo sin fin:

La heterogeneidad sensible de la obra de arte ya no es una garantía de la promesa de emancipación. Por el contrario, invalida cualquier promesa de este tipo al testimoniar de una dependencia irremediable del espíritu humano respecto al Otro que yace en ella. El enigma de la obra que inscribe la contradicción de un mundo se convierte en el testimonio puro del poder de este Otro.<sup>468</sup>

Cabe recalcar, entonces, para resumir lo que hemos venido desarrollando acerca de la *metapolítica de la forma resistente*, que ésta se encuentra en el espectro de dos polaridades:

---

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 61 : «L'hétérogénéité sensible de l'œuvre n'est pas plus garante de la promesse d'émancipation. Au contraire, elle vient invalider toute promesse de ce genre en témoignant d'une dépendance irrémédiable de l'esprit à l'égard de l'Autre qui l'habite. L'énigme de l'œuvre qui inscrivait la contradiction d'un monde devient le pur témoignage de la puissance de cet Autre.».

la adorniana y la lyotardiana. Se trata de dos formas, entre otras, que tienen las propuestas artísticas de comportarse respecto a una exterioridad, a una heterogeneidad sensible que las acecha y las confronta en su autonomía.

La primera, la postura que hemos considerado cercana a los planteamientos de Adorno, asume su manera de resistir como una lucha para preservar la diferencia material del arte de todo lo que implique un compromiso con los asuntos «mundanos» como: la comercialización de las exposiciones y los productos culturales que pretenden convertirse en industria; la pedagogía del arte que busca acercar el arte a los grupos sociales que le son más ajenos y lejanos; los intentos de integración del arte a una «cultura» más amplia, de la cual hacen parte grupos culturales minoritarios relacionados con determinados grupos sociales, étnicos y/o sexuales:

La lucha del arte contra la cultura establece entonces una línea de frente que también opone de la misma manera la defensa del «mundo» contra la «sociedad», las obras de arte contra los productos culturales, las cosas contra las imágenes, las imágenes contra los signos y los signos contra los simulacros.<sup>469</sup>

De alguna manera esta lucha supone una preferencia por una enseñanza que favorece la compartimentación de los saberes, a la vez que desconfía de los planteamientos contemporáneos que pretenden mezclar las fronteras entre el arte y la vida, los signos y sus referentes objetuales. Favorece las posturas republicanas que abogan por una enseñanza segmentada del conocimiento frente a la disolución democrática de los saberes, los comportamientos y los valores.<sup>470</sup>

La segunda, que es la caracterizada por los planteamientos de J.-F. Lyotard acerca de lo sublime, busca preservar el arte para que pueda ser el testimonio del Otro y de la catástrofe continua que constituye el olvido de los horrores a los que ha sido sometido a causa de la crueldad humana. De esta manera, cierto arte vanguardista se convierte en un centinela que vela por las víctimas y la preservación de la memoria de la catástrofe. El problema es que

---

<sup>469</sup> *Idem.* : «Le combat de l'art contre la culture institue alors une ligne de front qui met de même côté la défense du "monde" contre la "société", des œuvres contre les produits culturels, des choses contre les images, des images contre les signes et des signes contre les simulacres.».

<sup>470</sup> *Cf. Idem.*

esta política se disuelve, porque le otorga al arte una función ética que es la del testimonio, que termina por anular tanto el arte como la política:

Esta disolución ética de la heterogeneidad estética va en sí misma de la mano con toda una corriente de pensamiento que disuelve la disensualidad política en un archipiélago de la excepción y reduce cualquier forma de dominación o emancipación a la globalidad de una catástrofe ontológica de la cual solo un Dios puede salvarnos.<sup>471</sup>

Entonces, en lugar de la linealidad que propone una sucesión entre pre-modernidad, modernidad y postmodernidad en la historia del arte; o que asume la politicidad del arte en términos de una oposición simple entre el «arte por el arte» y el arte «comprometido»; lo que plantea Rancière es que lo que se da en el régimen estético del arte es una tensión originaria y permanente entre dos grandes políticas de la estética: la *política del devenir-vida del arte* y la *política de la forma resistente*, que hace que la autonomía y la heteronomía del arte adquiera diversas facetas, diversas formas de manifestarse.

La primera «política», la *del devenir-vida del arte*, equipara las formas de la experiencia estética a las formas de otro tipo de vida. Además, le asigna al arte la finalidad de construir nuevas formas de vida en común, con lo cual termina por suprimirse a sí mismo como arte porque su fin último es que el arte sea incorporado integralmente en la colectividad y, por tanto, se suprima como actividad separada.

La segunda política, la de la *forma resistente*, por el contrario, resguarda a la obra de arte de toda intromisión que afecte su autonomía o su singularidad irreductible; la promesa política de la experiencia estética radica, así, en la separación misma del arte, en la resistencia a cualquier transformación en forma de vida.

Esta tensión entre estas dos políticas no es el resultado de compromisos que el arte adquiera con la política como realidad extrínseca, sino que se trata de «políticas» que están insertas de manera implícita en las formas mismas según las cuales identificamos el arte como un objeto de experiencia específica. Porque se trata de *políticas estéticas* que constituyen unas determinadas formas de visibilidad e inteligibilidad de las prácticas

---

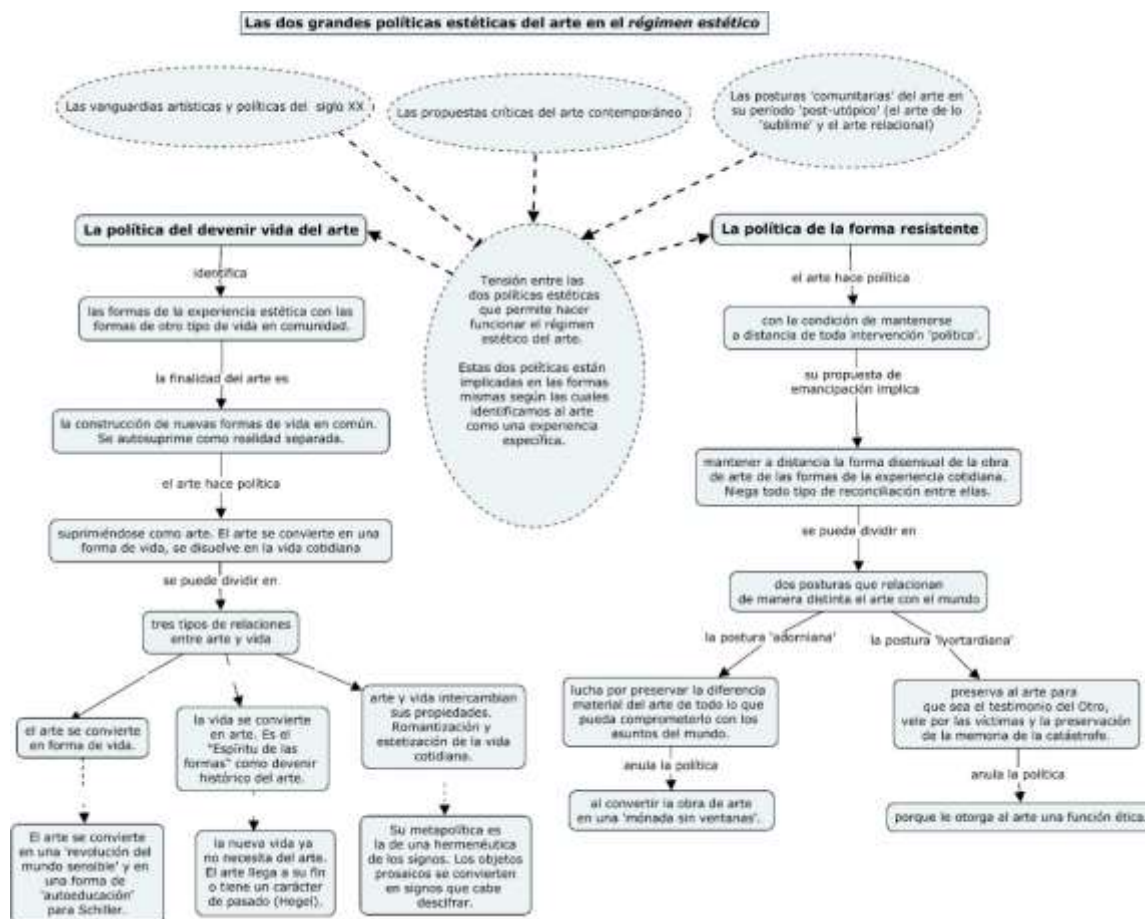
<sup>471</sup> *Ibid.* p. 62 : «Cette dissolution éthique de l'hétérogénéité esthétique va elle-même de pair avec tout un courant contemporain de pensée qui dissout la dissensualité politique dans une archipolitique de l'exception et ramène toute forme de domination ou d'émancipation à la globalité d'une catastrophe ontologique dont seul un Dieu peut nous sauver.».

artísticas y su recepción, a partir de un determinado reparto de lo sensible y la reconfiguración temática, espacial y temporal de cada propuesta artística.

Discernir cómo operan, cuáles son sus características y cómo terminan por suprimirse a sí mismas como políticas estéticas, le va a permitir a Rancière determinar las paradojas a las cuales se enfrenta el arte «crítico» o político, que busca comprender los mecanismos de dominación que priman en un determinado contexto socio-histórico, o pretende establecer una confrontación entre lo que el mundo es con lo que podría ser, tal como lo veremos en el siguiente capítulo final. Se trata de una oposición entre dos lógicas contrapuestas que amenaza al régimen estético, pero que también le permite su funcionamiento.

En el siguiente esquema (esquema 4), intentamos sintetizar —de la manera más detallada posible— lo que hemos abordado de ambas políticas estéticas con sus respectivas subdivisiones.

#### ESQUEMA 4. LAS DOS GRANDES POLÍTICAS ESTÉTICAS DEL ARTE EN EL RÉGIMEN ESTÉTICO



## CAPÍTULO 5

### CARACTERÍSTICAS, ALCANCES Y DESAFÍOS DEL DENOMINADO ARTE «CRÍTICO» O «POLÍTICO»

« [...] ce sont les présents seuls qui créent les futurs et que ce qui est vrai aujourd'hui, c'est le développement de toutes les formes de sécession par rapport aux modes de perception, de pensée, de vie et de communauté proposés par les logiques inégalitaires. C'est l'effort pour leur permettre de se rencontrer et de produire la puissance accrue d'un monde de l'égalité. »

(J. Rancière, *En quel temps vivons-nous ?*, p. 60).

« [...] un art n'est jamais simplement un art : c'est toujours en même temps une proposition de monde. Et ses procédés formels sont bien souvent les restes d'utopies qui visaient bien plus que le plaisir des spectateurs, la redistribution des formes de l'expérience sensible collectives.»

(J. Rancière, *Les écarts du cinéma*, p. 45).

« L'efficacité politique des formes de l'art, c'est à la politique de la construire dans ses propres scénarios. »

(J. Rancière, *Les écarts du cinéma*, p. 21).

En este último capítulo, profundizaremos en la relación entre arte y política. Desarrollaremos el tipo de «política del arte» que caracteriza a cada uno de los regímenes del arte abordados en el capítulo tres y presentaremos las características de las «lógicas políticas» que están relacionadas con cada uno de ellos, las cuales evidencian una determinada «eficacia» del arte. Las preguntas que va a ser abordadas se refieren a las pretensiones de «eficacia» que pueden llegar a poseer las distintas propuestas artísticas contemporáneas en términos políticos y a sus posibilidades de transformación social.

Nos centraremos en las posibilidades políticas del denominado «arte crítico» o político. Buscaremos ahondar en lo que Rancière denomina la lógica de la «eficacia» de este tipo de propuestas artísticas. ¿Cuáles son las características del arte político o crítico? ¿En qué consiste su paradoja? ¿Qué tipo de arte crítico se da en la contemporaneidad, y de qué manera se diferencia del de comienzos del siglo XX o del de las décadas de los sesenta y setenta? Pero, además, surgen otros interrogantes a ser abordados y que se refieren a varios aspectos, entre los cuales cabe mencionar los siguientes: ¿a qué modelo de «eficacia del arte» obedecen nuestras expectativas y nuestros juicios acerca del arte político o crítico? ¿A qué época pertenecen estos modelos? ¿De qué manera se relacionan con el régimen estético del arte? ¿De qué manera el arte puede contribuir a transformar el mundo? ¿Cuáles son las herramientas que puede darnos para resistir, para denunciar lo injusto, lo intolerable? ¿Cuál es la eficacia del arte? ¿Cómo se da la paradoja que consiste en que no bastan las intenciones, los propósitos de determinado proyecto artístico, para que posea un potencial crítico? ¿En qué consiste la crítica de la postura «crítica» planteada por Rancière y de qué manera puede ser implementada en el análisis de las propuestas «políticas» del arte contemporáneo?

### **5.1. LA «POLÍTICA DEL ARTE» EN EL RÉGIMEN ESTÉTICO**

Rancière, en una conferencia realizada en Cuenca, España, en 2006, señaló al comenzar su intervención lo siguiente: «La aspiración principal de mi trabajo es contribuir a fundamentar sobre bases más claras la cuestión de las relaciones entre arte y política. En esta línea [de trabajo], trataré de exponer en este texto un doble movimiento del presente hacia el

pasado y del pasado hacia el presente.»<sup>472</sup> Esta declaración sintetiza de manera muy clara el interés de nuestro autor por la relación entre arte y política, tal como la hemos abordado en los dos capítulos anteriores (capítulos tercero y cuarto).

Al respecto, hemos señalado cómo en el pensamiento rancieriano no se trata de considerar, por un lado, al arte por separado y, por el otro, a la política como una actividad diferente, sino que ambos tipos de actividad humana generan formas de *disenso*. Es decir, tanto el arte como la política se plantean como operaciones de «reconfiguración» de la experiencia sensible e implican una reconfiguración de lo *común*, que se distingue de las simples relaciones de poder, dominación o gobierno que caracterizan lo definido por Rancière como policía.

Y esto es así, porque, por un lado, la política surge en un contexto policial a partir de una *estética de la política* y como reparación de un daño [*tort*] en el sentido de que, en un momento determinado, surgen actos de *subjetivación política* que vuelven a re-definir los espacios-tiempos de los cuerpos en comunidad, a re-configurar lo que es visible, al igual que lo hacen con lo que es posible decir y oír en un determinado lugar, posibilitando, así, que otros sujetos puedan llegar a ser visibles, que puedan llegar a ser escuchados. Y, por otra parte, porque se puede hacer referencia a una *política de la estética*, en la medida en que: «[...] las nuevas formas de circulación de la palabra, la exposición de lo visible y la producción de los afectos determinan unas nuevas capacidades, que establecen una ruptura con la anterior configuración de lo posible.»<sup>473</sup>

---

<sup>472</sup> Cf. Rancière, J. ; “Estética y política: las paradojas del arte político” trad. de Daniel Lupión. En: Larrañaga A., J. y Fernández P., A. (Eds.). *Las imágenes del arte, todavía*, Cuenca, Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca (U.I.M.P), 2006, p.27. (El contenido de esta conferencia es muy similar al capítulo publicado en Rancière, J.; *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, pp. 56-92, titulado “Les paradoxes de l’art politique”. De hecho, en la aclaración de los orígenes de los textos de este libro, Rancière agradece a muchas instituciones del mundo entero por haberlo invitado a presentar sus ideas en seminarios o coloquios, entre las cuales menciona a: Cinquième Académie internationale d’été à Francfort-sur-le-Main (2004); SE SC Belenzinho à Sao Paulo (2005); École des Beaux-Arts de Lyon (2005), CAPC de Bordeaux (2005); Festival Home Works à Beyrouth (2005) ; Institut culturel français de Stockholm (2006); deuxième Biennale d’art de Moscou (2006) ; Université internationale Menéndez Pelayo de Cuenca (2006); Fondation Serralves de Porto (2007); Hochschule der Kunst de Zurich (2007) ; palais Bozar de Bruxelles (2007); Pacific North College of Arts de Portland (2008); Mumok à Vienne (2008), entre otras. Cf. *Ibid*, p. 141). (También es similar al capítulo 2 del libro de Rancière *Sobre políticas estéticas*, titulado “Problemas y transformaciones del arte crítico”, Cf. *op.cit.*, pp. 37-54).

<sup>473</sup> Rancière, J. ; *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, *op. cit.*, pp. 70-71 : « Il y a une politique de l’esthétique au sens où les formes nouvelles de circulation de la parole, d’exposition du visible et de

Pero lo que hay que tener en cuenta es que una *política de la estética* se concreta en el arte en la medida en que existe una *política del arte* que antecede a las políticas propuestas o implementadas, de manera consciente, por los artistas. Se trata de una «política del arte» que establece un recorte o una división de un determinado conjunto de objetos de la *experiencia común*, y que opera de manera independiente a los deseos que puedan tener los artistas de servir a determina causa social o «política». Como ejemplo de esto, estarían los efectos que producen en el público el formato del libro, del teatro o del museo,<sup>474</sup> en la medida en que instauran un determinado reparto del espacio y del tiempo y unos modos determinados de representación de lo sensible independiente del contenido de alguna obra en particular, sin que ello implique una estrategia política del arte propiamente dicha, ni una determinada contribución del arte a la política.

El efecto del museo, del libro o del teatro se debe a los repartos del espacio y de los tiempos y a los modos de presentación sensible que allí instauran, en lugar de depender de determinado contenido de una determinada obra en particular respecto a otra. Pero este efecto no define ni una estrategia política del arte como tal ni una contribución calculable del arte a la acción política.<sup>475</sup>

Lo que hay que tener en cuenta es que en el régimen estético el arte se define menos por sus técnicas, sus criterios de perfección técnica o de apropiación utilizados para unas determinadas finalidades, sino más bien por el hecho de expresar una experiencia espacio-temporal específica. En este sentido, para Rancière, los espacios del arte son también sus instituciones, las formas de inscripción y de visibilidad que definen su especificidad.<sup>476</sup> También se puede afirmar que se da una *política del arte* cuando se suspenden las coordenadas normales de la experiencia sensorial cotidiana, en cuanto se establecen

---

production des affects déterminent des capacités nouvelles, en rupture avec l'ancienne configuration du possible.».

<sup>474</sup> En relación con el museo, Rancière considera que no se trata de la designación con este término de un edificio en particular, sino más bien de una forma de determinar el espacio común y los modos específicos de visibilidad de las obras de arte en general. En el espacio del museo se posibilita que el arte sea objeto de una experiencia estética, es decir, de un tipo de experiencia condicionada por la reconfiguración de los espacios-tiempos de una sociedad.

<sup>475</sup> Rancière, J. ; *Le spectateur émancipé, op.cit.*, p. 72 : «L'effet du musée, du livre ou du théâtre tient aux partages d'espace et de temps et aux modes de présentation sensible qu'ils instituent, avant de tenir au contenu de telle ou telle œuvre. Mais cet effet ne définit ni une stratégie politique de l'art comme tel ni une contribution calculable de l'art à l'action politique.».

<sup>476</sup> Cf. Rancière, J. ; *Sobre políticas estéticas, op.cit.*, p. 69.



relaciones entre una *forma materializada* y un *espacio simbólico* en un determinado régimen de identificación del arte.

Recordemos lo abordado en el capítulo tercero cuando señalábamos que un régimen de identificación del arte es un sistema de formas *a priori* de lo que se da a sentir en términos de la actividad de los sujetos, y en donde coexisten tanto *prácticas estéticas* como *prácticas artísticas*; siendo las primeras unas formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que ellas implican a la mirada de lo común, las cuales dependen, a su vez, de un *modo de pensamiento* que se despliega sobre las cosas del arte y que es el que determina en qué sentido estas prácticas pueden llegar a ser objetos de pensamiento. Por su parte, las *prácticas artísticas* son unas «maneras de hacer» específicas que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en las relaciones que se pueden establecer con otras maneras de ser y formas de visibilidad que se dan en un determinado conjunto social.

Teniendo en cuenta lo anterior, Rancière plantea que la *política del arte*, en un determinado régimen de identificación y de pensamiento que la posibilita, está constituida por el entrelazamiento de tres lógicas que podríamos considerar como estéticas. La primera es la de las *formas de los espacios estéticos y de la experiencia estética*; la segunda es la que tiene que ver con la *construcción de ficciones*; y la tercera se refiere a las *estrategias metapolíticas* que se dan en el arte. Este entrelazamiento implica también una imbricación singular y contradictoria con las tres formas de eficacia del arte: la *lógica representativa* que quiere producir efectos por medio de las representaciones, la *lógica estética* que produce efectos por medio de 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.

Por eso, y antes de continuar, debemos precisar con más detalle en qué consisten estas tres lógicas que componen la «política del arte» en el caso del régimen estético, para, luego, más adelante, precisar de qué manera se relacionan con las tres formas de eficacia del arte en lo que se refiere al llamado arte «crítico» o político.

En primer lugar, Rancière señala que las *formas de la experiencia estética y de los espacios del arte* dependen de una «política de la estética» en la medida en que suponen de antemano los efectos que se pueden dar de manera «política», porque parten de formas de estructuración de la experiencia sensible ya predeterminadas propias de un régimen de

identificación del arte. En el caso del régimen estético se da un cierto «democratismo estético» que no depende de las intenciones de los artistas, sino que se trata de unas características propias de este régimen como lo son: la constitución de espacios neutros expositivos, la pérdida de una finalidad determinada de las obras y su disponibilidad indiferente, la superposición de temporalidades heterogéneas, la igualdad de los sujetos representados y el anonimato de aquellos a los cuales las obras están dirigidas, entre otras características:

Todas esas propiedades definen el dominio del arte como el de una forma de experiencia propia, separada de otras formas de conexión de la experiencia sensible. Ellas determinan el complemento paradójico de esta separación estética, la ausencia de criterios immanentes a las producciones del arte en sí mismas, la ausencia de separación entre las cosas que pertenecen al arte de aquellas que no le pertenecen. La relación entre estas dos propiedades define un cierto *democratismo estético* que no depende de las intenciones de los artistas y no tiene efecto determinable en términos de subjetivación política.<sup>477</sup>

En segundo lugar, está la lógica de la *construcción de ficciones*, que hace que el artista busque cambiar las referencias de lo que es considerado visible y enunciable en un momento determinado. Por medio de la ficción, el artista hace visible aquello que todavía no lo es, establece relaciones inéditas entre cosas que antes no estaban relacionadas entre sí, y lo hace con el propósito de generar rupturas en el tejido sensible de las percepciones y de la dinámica de los afectos, modificaciones por medio de *disensos* que pueden llegar a cambiar el orden existente de lo que se cree posible llevar a cabo en determinado momento. De esta manera, la ficción puede ser asumida como una función artística creadora de «mundos posibles.»<sup>478</sup>

---

<sup>477</sup> *Ibid.*, pp. 71-72 : «Toutes ces propriétés définissent le domaine de l'art comme celui d'une forme d'expérience propre, séparée des autres formes de connexion de l'expérience sensible. Elles déterminent le complément paradoxal de cette séparation esthétique, l'absence de critères immanents aux productions de l'art elles-mêmes, l'absence de séparation entre les choses qui appartiennent à l'art et celles qui n'y appartiennent pas. Le rapport de ces deux propriétés définit un certain *démocratisme esthétique* qui ne dépend pas des intentions des artistes et n'a pas d'effet déterminable en termes de subjectivation politique.» (Las cursivas son nuestras).

<sup>478</sup> Los términos «versiones de mundos» o «creaciones de mundos» aplicados al arte son propios de la filosofía del arte de Nelson Goodman (1906-1998). A esta postura, él mismo la denominó una «ontología evanescente», o «irrealismo». Una ontología que plantea la imposibilidad de acceder al mundo real como tal, ya que no existe algo así como los «hechos neutrales», los hechos puros dados de antemano sin una versión que se refiera a ellos y que, de alguna forma, los predetermine. Cualquier acceso a «lo real» se enmarca dentro de una versión, con el inconveniente de que si bien hay versiones de mundo claramente incorrectas, hay muchas otras perfectamente válidas que son irreductibles entre sí. Este filósofo norteamericano pone como ejemplo a los físicos que oscilan entre un mundo de ondas y un mundo de partículas, según la conveniencia de cada momento. Por eso señala que cuando construimos versiones, hacemos mundos. Y esto es lo que hacen los artistas según Goodman: crear mundos con un sistema de signos y significados propios que los caracterizan. (Cf. Wenger C., R.; «La Estética

Porque la ficción, en Rancière, crea realidades en lugar de escapar de lo dado y generar meras ilusiones. Permite que se pase de un mundo sensible a otro mundo sensible:

Este es el trabajo de la ficción. La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que opera por medio de disensos, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas y los ritmos, construyendo relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación.<sup>479</sup>

Los ejemplos recurrentes de Rancière en este sentido —ya así lo hemos reseñado— provienen de la literatura, en particular de la novela moderna, entre las que destacan *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, y *Miss Dalloway*, de Virginia Woolf, porque en estas dos novelas, en particular, se da una cierta «democratización» de la experiencia con el arte, a partir de la desestructuración de las jerarquías preestablecidas entre los sujetos, los acontecimientos, las percepciones y los encadenamientos que regían la narrativa clásica anterior. Surgen nuevas posibilidades de vivencias para los personajes de ficción, pero también nuevas formas de vida para todos los miembros de la sociedad que así lo asuman. Pero esta desestructuración no se da manera premeditada ni causal, porque no es posible afirmar de manera determinante la existencia de un principio de correspondencia establecido de antemano entre los planteamientos «micro-políticos» de la re-escritura de la experiencia cotidiana a través de la ficción narrativa (por decirlo en estos términos) y la constitución de colectivos políticos de enunciación y/o de formas de enunciación colectivas.

Entonces, lo que la *política del arte* hace, en lo que se refiere a las *formas de la experiencia estética* y los *modos de la ficción*, es crear distinto tipo de relaciones entre una nueva configuración de lo de lo visible y unas nuevas formas posibles de individualidad. Y esto lo posibilita al establecer «una variedad de ritmos de aprehensión de lo dado» y unas

---

relacional de N. Bourriaud”, 2013, [en línea] <<http://perspectivasesteticas.blogspot.com.co/2011/02/los-mundos-del-arte-de-nelson-goodman.html>> [fecha de consulta: 3 de diciembre de 2019]). En el caso de Rancière es distinto, porque nuestro filósofo señala que es por medio de los *disensos* que generan los artistas lo que permite y posibilita que se pueda pasar de un mundo sensible a otro al definir otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades en el ámbito de lo común. Siendo ambos mundos reales, no irreales o versiones de mundo como lo postula N. Goodman.

<sup>479</sup> Rancière, J. ; *Le spectateur émancipé*, op.cit., p. 71 : «C'est là le travail de la fiction. La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des dissensus, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification.»

«nuevas coordenadas de lo posible». Pero lo hace de manera diferente a la actividad política propiamente dicha, porque no crea un «nosotros» como forma de enunciación política, sino más bien construye: «[...] un tejido disensual donde se recortan las formas de construcción de los objetos y las posibilidades de enunciación subjetivas propias a la acción de los colectivos políticos.».<sup>480</sup> Esto es importante precisarlo porque implica que, si bien es posible afirmar que lo propio de la política en general consiste en la producción de un sujeto que da voz a los anónimos a través de un proceso de subjetivación que genera unas formas colectivas de enunciación a la manera de un *nosotros*, la «política del arte» en el régimen estético también 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*. Pero, en la medida en que este efecto pasa por la ruptura estética, no se presta a ningún cálculo determinable. Produce más bien efectos indeterminables.<sup>481</sup>

Esto último nos lleva a la tercera lógica que compone la «política del arte» en el régimen estético, y es la que tiene que ver con las estrategias *metapolíticas* que pretenden direccionar el arte con el fin de modificar de manera radical las formas de la experiencia sensible, tal como lo abordamos en el capítulo anterior respecto a la tensión que se da entre: la «metapolítica del devenir vida del arte», por un lado, y la «metapolítica del arte de la forma resistente», por el otro. Siendo que ambas buscan superar la indeterminación que antes mencionábamos respecto a la dificultad que supone la posibilidad de prever los efectos de determinada obra de arte o de alguna propuesta artística específica, lo cual es propio de la «efectividad indeterminada» o «paradójica» que se da en el régimen estético.

Las propuestas *metapolíticas*<sup>482</sup> del siglo XX desearon superar esta indeterminación y, por esta razón, le asignaron al arte una tarea de transformación radical de las formas de la

---

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 73 : «Mais ils forment ce tissu dissensuel où se découpent les formes de construction d'objets et les possibilités d'énonciation subjective propres à l'action des collectifs politiques.»

<sup>481</sup> *Idem.*

<sup>482</sup> Asumimos que Rancière denomina a estas dos grandes políticas propuestas políticas del arte en el siglo XX como «metapolíticas», porque buscan ponerle fin al *disenso* propio de la política llevando a cabo un cambio de *escena*, al pasar del rol que puede tener el arte para consolidar las apariencias de la democracia y de las formas del Estado (*parapolítica*) a la formulación, consolidación y encausamiento de *infraescenas* de los movimientos subterráneos y de las energías concretas que les dan fundamento al arte como transformación social y, además, porque lo hace a partir de unos parámetros globales que han de influenciar en las prácticas de la creación artística y su recepción

experiencia sensible de la vida cotidiana y establecieron una estrecha relación entre el trabajo de la producción artística del *esto* (de la obra en su materialidad estética y simbólica) y el trabajo de creación política de un *nosotros*. El problema es que lo hicieron tratando de convertir este modo de operar en un solo y mismo proceso de transformación de las formas de vida, el cual implicaba un costo: el de hacer que el arte se suprimiera a sí mismo al tratar de darle cumplimiento a su «promesa histórica».<sup>483</sup>

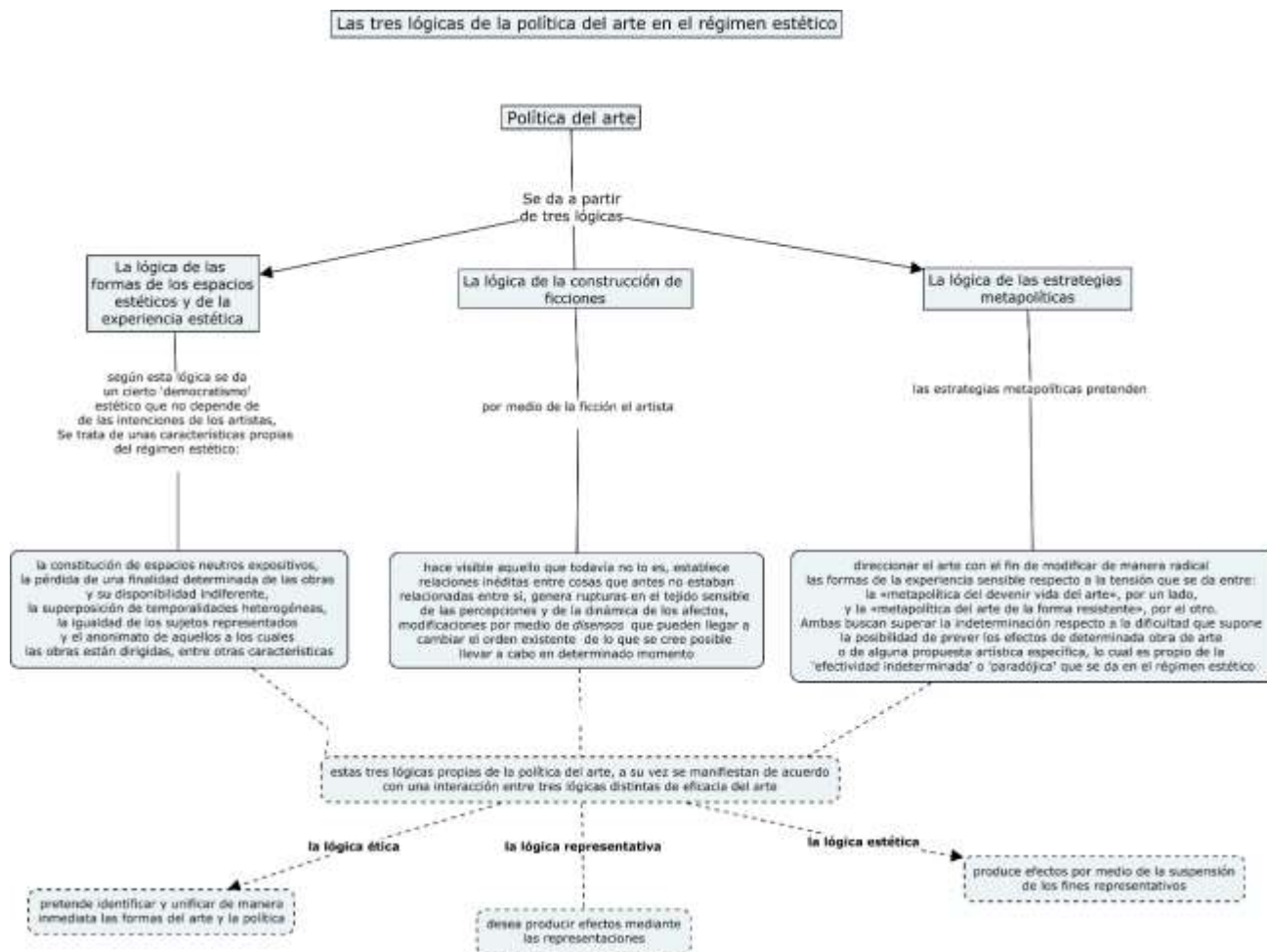
Entonces, cabe preguntarse de qué manera es posible un arte transformador de lo social, de lo que consideramos común en términos políticos. Y, sobre todo, ¿de qué manera es posible la existencia de un *arte político* que no esté determinado por unas coordenadas «metapolíticas» que pretendan predeterminar sus efectos y/o su quehacer? Esto nos lleva a la necesidad de precisar con más detalle en qué consiste el arte «crítico» o político.

Antes de pasar a la siguiente sección vamos a resumir lo que se ha abordado hasta ahora en relación con las tres lógicas de la *política del arte* y su entrelazamiento con las tres formas de eficacia del arte en el siguiente esquema-resumen, porque nos permite visualizar con mayor pertinencia las maneras cómo se dio, en términos de eficacia y lógica de funcionamiento, el arte crítico en el pasado y cuáles pueden ser sus modalidades contemporáneas desde la década de los noventa hasta comienzos del siglo XXI.

---

<sup>483</sup> Cf. *Idem*.

## ESQUEMA 5. LAS TRES LÓGICAS DE LA POLÍTICA DEL ARTE EN EL RÉGIMEN ESTÉTICO



## 5.2. LAS CARACTERÍSTICAS DEL ARTE «CRÍTICO» O POLÍTICO Y SUS PARADOJAS

Al comienzo de uno de los capítulos de su libro *Malaise dans l'esthétique*, titulado “Problèmes et transformations de l’art critique” [“Problemas y transformaciones del arte crítico”], Rancière define de manera sucinta y clara lo que es el arte crítico: «El arte crítico, en su formulación más general, se propone concienciar acerca de los mecanismos de la dominación con el fin de convertir al espectador en actor consciente de la transformación del mundo.».<sup>484</sup>

<sup>484</sup> Rancière, J. ; *Malaise dans l'esthétique*, op.cit., p. 65 : «L’art critique, dans sa formule la plus générale, se propose de donner conscience des mécanismes de la domination pour changer le spectateur en acteur conscient

A partir de esta definición, Rancière se interroga por la eficacia de este tipo de propuestas artísticas, porque sospecha que la comprensión en sí misma no es muy útil para lograr cambiar un estado de cosas que se considera injusto o intolerable. Los explotados no lograrán emanciparse solo por el hecho de les sean explicadas las leyes de la explotación, puesto que: «No es la incomprensión del estado de cosas existente lo que alimenta la sumisión en los dominados, sino la falta de confianza en su propia capacidad para poder transformarlo.»<sup>485</sup> Además, el arte crítico conlleva en sí mismo el riesgo de complacencia involuntaria e impotencia, porque hace una invitación a ver los signos del Capitalismo (con mayúscula) detrás de los objetos y los comportamientos cotidianos que nos rodean, pero lo hace contribuyendo aún más a esta esta profusión signífica dominante. Lo cual conlleva el riesgo de perpetuar esta «alienación capitalista» por medio de una estrategia de re-significación y re-interpretación que tiene como resultado el que se diluya una resistencia efectiva ante una situación generalizada considerada como intolerable o, por lo menos, cuestionable.

Entonces, Rancière considera que el sentimiento y la convicción de que es posible cambiar una situación de dominación o de injusticia son lo que permite cambiar la configuración de las coordenadas de los datos sensibles y las formas de un mundo existente, para dar paso a otro diferente como resultado de una transformación de ese mismo mundo. Y esto supone que las personas (o los agentes de cambio) ya deben estar involucradas, previamente, en un proceso político que así lo posibilite.

La pregunta que cabe hacerse, entonces, es: ¿qué puede hacer el arte al respecto de una situación que se considera injusta o intolerable? Porque, si bien ya no nos encontramos en tiempos utópicos en los cuales se podía considerar que el arte podía transformar la sociedad, todavía se considera que el arte posee la capacidad de denunciar con éxito las formas de dominación económica, estatal o ideológica. El listado de propuestas artísticas que apuntan en esa dirección es muy amplio y variado, y se manifiesta a través de múltiples manifestaciones diversas y contradictorias:

---

de la transformation du monde.» (Idéntico contenido se encuentra en Rancière, J. ; *Sobre políticas estéticas*, *op.cit.*, p. 38).

<sup>485</sup> *Idem.* : «Car ce n'est pas l'incompréhension de l'état de choses existant qui nourrit la soumission chez les dominés, mais la manque de confiance an leur propre capacité de le transformer.»

Algunos artistas transforman en estatuas monumentales los íconos mediáticos y publicitarios para hacernos conscientes del poder que estos íconos tienen sobre nuestra percepción, otros entierran en silencio monumentos invisibles dedicados a los horrores del siglo; unos procuran mostrarnos los «sesgos» de la representación dominante de identidades subalternas, otros nos proponen agudizar nuestra mirada ante las imágenes de personajes de identidad flotante o indescifrable; algunos artistas hacen las pancartas y las máscaras de los manifestantes que se alzan contra el poder mundializado, otros se introducen bajo falsas identidades en las reuniones de los poderosos de este mundo o en sus redes de información y comunicación; algunos hacen en los museos la demostración de nuevas máquinas ecológicas, otros colocan en los suburbios problemáticos pequeñas piedras o discretas señales de neón destinadas a crear un nuevo entorno, desencadenando nuevas relaciones sociales; unos colocan en los barrios desheredados las obras maestras del museo, otros llenan las salas de los museos de los residuos dejados por sus visitantes; uno paga trabajadores inmigrantes para que demuestren, cavando su propia tumba, la violencia del sistema salarial, otra se hace cajera de supermercado para comprometer al arte en una práctica de restauración de los vínculos sociales.<sup>486</sup>

El listado es extenso, y lo puede ser aún mucho más si tenemos en cuenta que la voluntad de «politizar» el arte involucra estrategias y prácticas muy diversas, pero lo que resulta interesante a resaltar es que para Rancière todos estos ejemplos tienen en común una estrategia que asume la «política del arte» con un cierto tipo de eficacia, al tiempo que asume que el arte es político porque:

[M]uestra los estigmas de la dominación, o porque ridiculiza los íconos reinantes, o porque sale del ámbito que le es propio para transformarse en práctica social, etcétera [...]. En resumen, se supone que el arte nos subleva al mostrarnos cosas provocadoras, que nos moviliza por el hecho de moverse fuera del taller o del museo y que nos transforma en contrarios al sistema dominante negándose él mismo como elemento de este sistema. Se supone siempre como evidente un determinado tipo de relación entre causa y efecto, entre intención y resultado, al menos que se considere al artista poco capacitado o el destinatario incorregible.<sup>487</sup>

---

<sup>486</sup> Rancière, J.; *Le spectateur émancipé*, op.cit., pp. 56-57: «Certains artistes transforment en statues monumentales les icônes médiatiques et publicitaires pour nous faire prendre conscience du pouvoir de ces icônes sur notre perception, d'autres enterrent silencieusement des monuments invisibles dédiés aux horreurs du siècle; les uns s'attachent à nous montrer les «biais» de la représentation dominante des identités subalternes, d'autres nous proposent d'affiner notre regard devant des images de personnages à l'identité flottante ou indéchiffrable; certains artistes font les banderoles et les masques des manifestants qui s'élèvent contre le pouvoir mondialisé, d'autres s'introduisent sous de fausses identités dans les réunions des grands de ce monde ou dans leurs réseaux d'information et de communication; certains font dans les musées la démonstration de nouvelles machines écologiques, d'autres posent dans les banlieues en difficulté des petites pierres ou de discrets signes au néon destinés à créer un environnement nouveau, déclenchant de nouvelles relations sociales; l'un transporte dans des quartiers déshérités les chefs-d'œuvre d'un musée, d'autres remplissent les salles des musées des déchets laissés par leurs visiteurs; l'un paie des travailleurs immigrés pour qu'ils démontrent, en creusant leur propre tombe, la violence du système salarial, une autre se fait caissière de supermarché pour engager l'art dans une pratique de restauration des liens sociaux.»

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 57 : «L'art est censé être politique parce qu'il montre les stigmates de la domination, ou bien parce qu'il tourne en dérision les icônes régnautes, ou encore parce qu'il sort de ses lieux propres pour se transformer



Esto es considerado así porque, tal como lo mencionábamos anteriormente, el arte crítico o «político» busca concienciar acerca de los mecanismos de dominación con el propósito de convertir al espectador en un actor consciente de la transformación del mundo. Es un arte que pretende producir una nueva mirada sobre el mundo con el propósito de posibilitar su posible transformación a partir del ajuste que se puede dar 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.»<sup>488</sup>

Como ejemplos de ello coloca Rancière al teatro del dramaturgo alemán Bertolt Brecht (1898-1956), quien representó a los dirigentes nazis como vendedores de coliflores en su obra *La resistible ascensión de Arturo Ui* (1941). En esta obra de teatro, unos personajes vestidos de nazis promocionan en voz alta la venta de coliflores en forma de versos clásicos, lo cual establece una colisión de elementos heterogéneos que evidencia la contradicción latente entre las situaciones y las formas discursivas de las relaciones comerciales que se encontraban detrás de los grandes discursos de la raza y la nación, por un lado, y, los vínculos de dominación disimulados detrás de la sublimidad del arte del pasado, por el otro (ver imagen 15). Lo mismo sucede con el cine de Jean-Luc Godard (1930- ) de los años setenta, en especial en *Pierrot le fou* (1965), cuando hace dialogar a los personajes de esta película en una velada mundana haciéndoles repetir sobre un fondo monocromático los eslóganes publicitarios que elogian un cierto tipo de automóvil o de ropa interior (ver imagen 16), con lo cual, Godard, buscaba provocar —a partir de la ruptura visual y sonora— una sensibilización sobre la expropiación de la vida personal y la alienación de las relaciones entre individuos producidas por el lenguaje de la mercancía.

Algo similar intentaba mostrar la artista norteamericana Martha Rosler con sus fotomontajes sobre la guerra de Vietnam, en los cuales se contraponían las imágenes de la guerra con la publicidad de los interiores de las casas norteamericanas pequeño-burguesas

---

en pratique sociale, etc. [...]. On suppose que l'art nous rend révoltés en nous montrant des choses révoltantes, qu'il nous mobilise par le fait de se mouvoir hors de l'atelier ou du musée et qu'il nous transforme en opposants au système dominant en se niant lui-même comme élément de ce système. On pose toujours comme évident le passage de la cause à l'effet, de l'intention au résultat, sauf à supposer l'artiste inhabile ou le destinataire incorrigible.»

<sup>488</sup>Cf. Rancière, J. ; “Estética y política: las paradojas del arte político”, *op.cit.* , p. 36.

tomadas de la revista *Life* (ver imagen 17). Con esta propuesta, la artista buscaba denunciar la realidad de la guerra que se escondía detrás de: « La felicidad individual estandarizada y el imperio del todo poderoso detrás de las guerras del «mundo libre.»<sup>489</sup> Esta estrategia del collage fotográfico, en donde se muestra en un mismo espacio visual la contraposición de elementos antagónicos, Martha Rosler, la repite muchos años después con otras guerras como la de Afganistan e Irak (ver imágenes 18 y 19).

Lo mismo podríamos decir de los fotomontajes y varias obras del artista argentino León Ferrari (1920-2013), quien no es mencionado por Rancière, pero que consideramos interesante citarlo porque hizo un arte crítico que utilizó como recurso la yuxtaposición de imágenes contradictorias. Por ejemplo, su serie titulada *Diluvio de Doré, 1860 + Junta Militar*, se compone de 45 láminas que León Ferrari realizó para ilustrar los fascículos del libro *Nunca Más* de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas (Conadep) en Argentina. Se trata de collages que vinculan la represión religiosa y el terrorismo de Estado, por medio de imágenes del siglo XIX, del infierno de *La divina comedia*, escenas del juicio final y obras de Gustave Doré, las cuales fueron mezcladas con fotografías de personajes de la jerarquía religiosa y militar de la última dictadura militar argentina (ver imagen 23). Pero sobre todo es importante resaltar su obra escultórica de 1965 titulada *La civilización occidental y cristiana* que consiste en una escultura de un Cristo de santería crucificado sobre un avión de guerra norteamericano. Una imagen perturbadora que condensa tanto los cuestionamientos a la violencia de la civilización occidental como a la religión. Se trata de una dura crítica a la guerra de Vietnam. Esta obra fue presentada para concursar en el Premio del Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires, en 1965, y fue rechazada<sup>490</sup> (ver imagen 22).

---

<sup>489</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>490</sup> Romero Brest, quien había invitado a León Ferrari a participar en el concurso, le pide que retire esta pieza por resultar ofensiva para parte del personal del Instituto y solo se exponen las otras tres obras que acompañaban su propuesta: *Cristo murió, La civilización occidental y cristiana bombardea las escuelas de Long Dien, Cauxé, LinnPhung, Mc Cay, AnTanh, An Minh, AnHoa y DucHoa y 15 votos en la OEA*. Ferrari se encuentra con el dilema de si debía denunciar la censura y retirar todo o no. Finalmente, decide dejar las tres cajas que no habían sido censuradas para poder manifestar sobre los acontecimientos su postura crítica. Un artículo de Ernesto Ramallo en el diario *La Razón* desacredita la legitimidad de las obras expuestas, con lo cual, Ferrari escribe y publica su célebre “La respuesta del artista” en la revista *Propósitos* donde manifiesta: «Lo único que le pido al arte es que me ayude a decir lo que pienso con la mayor claridad posible, a inventar los signos plásticos y críticos que me permitan con la mayor eficiencia condenar la barbarie de Occidente; es posible que alguien me demuestre que esto no es arte; no tendría ningún problema, no cambiaría de camino, me limitaría a cambiarle

Volviendo a los fotomontajes de Martha Rossler, cabe resaltar que para Rancière estos parten de una lógica que él considera contradictoria, porque, por un lado, se quiere producir un choque, una «sacudida sensible», una movilización de los cuerpos a partir del encuentro de elementos heterogéneos, pero, a la vez, se pretende que este choque disipe la corrección representativa de los comportamientos, es decir, a partir de una separación estética se busca una incidencia ética:

Quiere producir una sacudida sensible, una movilización de los cuerpos por el encuentro de elementos heterogéneos, por la presentación de una extrañeza. Pero también quiere que este efecto de extrañamiento que desplaza las percepciones sea idéntico al efecto del entendimiento de las razones de dicho extrañamiento, es decir, a su disipación efectiva. Quiere, pues, transformar en un solo y mismo proceso el choque estético de las diferentes sensorialidades y la corrección representativa de los comportamientos, la separación estética y la continuidad ética.<sup>491</sup>

Esta contradicción se da en forma de un «choque estético», de una separación entre sensorialidades, la cual puede llegar a contribuir a transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable al crear nuevas formas de experiencia de lo sensible, generar nuevas distancias respecto a las configuraciones existentes de lo dado, de lo comúnmente aceptado. Sin embargo, si bien esto puede llegar a suceder, no implica que necesariamente tenga que asumirse la existencia de unas relaciones causales necesarias entre la sacudida artística sensible, la toma de conciencia intelectual y la movilización política, porque:

No existe ninguna razón para que la colisión de dos métodos de sensibilidad se traduzca en comprensión de las razones de las cosas, así mismo tampoco se justifica que la comprensión del orden de las cosas se traduzca en decisión de cambiarlo. No solemos pasar de la visión de un espectáculo a una comprensión del mundo, ni de una comprensión intelectual a una decisión de acción. Pasamos de un mundo sensible a otro donde se definen otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades. Lo que trabaja, son disociaciones: la ruptura de una relación entre el sentido y el sentido, entre lo que se ve y se comprende; es la ruptura de los referentes sensibles que permiten estar en su sitio en determinado orden del mundo.<sup>492</sup>

---

de nombre: tacharía arte y lo llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa.» Cf. “Instalación de *La civilización occidental y cristiana* de León Ferrari [en línea] <[<sup>491</sup> Rancière, J. ; “Estética y política: las paradojas del arte político”, \*op.cit.\* , p. 37.](https://www.castagninomacro.org/page/noticias/id/147/title/Instalaci%C3%B3n+de+%E2%80%99La+civili+acci%C3%B3n+occidental+y+cristiana%E2%80%99D+de+Le%C3%B3n+Ferrari+>.” [Fecha de consulta: 2 de febrero de 2020].</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

<sup>492</sup> *Idem.* (Esto nos remite al concepto de *heterotopía*, el cual es tomado de Foucault, pero con otras implicaciones, porque no se trata de un espacio cultural, social o textual que genere un desorden discursivo ni un espacio de lo «otro» que no pueda ser ubicado como «lugar común». Se trata, más bien, de la apertura a otros lugares y formas de percepción que se gestan en los repartos de percepción y sentido establecidos. Las

Lo que Rancière critica, en última instancia, es el modelo a partir del cual el arte crítico plantea su «eficacia», porque si bien parte de una voluntad de querer denunciar los mecanismos de la dominación, lo hace a partir de una eficacia contradictoria que limita su rebeldía, porque no proporciona una prospectiva de emancipación, sino solo una transformación «sígnica de las cosas». Este «modelo pedagógico de la eficacia del arte» se da de manera ejemplar en la escena teatral clásica, en la cual se pretendía aleccionar al público, a través de las formas de la ficción, sobre los comportamientos humanos haciendo énfasis en sus defectos o en algunas de sus virtudes. El espectador teatral asistía, así, a una obra que le enseñaba a reconocer y a odiar a los hipócritas (*El tartufo* de Molière), a valorar la tolerancia y a rechazar el fanatismo (*El fanatismo o Mahoma*, de Voltaire), etcétera.

Este modelo pedagógico ya fue criticado por Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) en su *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*<sup>493</sup> de 1758, en donde señala la contradicción que subyace en una representación teatral como la del *Misántopo* de Molière, en la medida en que se pretende, a través del teatro, develar a los hipócritas, pero haciéndolo a través de una puesta en escena donde aparecen cuerpos de seres que representan las señales de pensamiento y sentimientos que no comparten realmente, es decir, se hace de manera «hipócrita». Se trata, por consiguiente, como señala Rousseau, de una lógica *mimética* contradictoria, porque se aplica a sí misma el efecto que —se supone— debe producir sobre los comportamientos de aquellos a quienes va dirigida. Y aunque ya no compartimos esta idea del teatro (o del cine, para citar una manifestación artística más reciente), sin embargo, sí creemos que estos

---

*heterotopías* son para Rancière la división de la utopía en intervalos-brechas [*écarts*], en distancias experienciales de los cuerpos, que permiten generar efectos transformativos).

<sup>493</sup> En esta obra de Rousseau se evidencia su distanciamiento de Diderot y su crítica a Voltaire y los intereses culturales del proyecto ilustrado. Allí, Rousseau se opone a la existencia de un teatro de Comedias propuesto por Voltaire en la ciudad de Ginebra, Suiza, proyecto defendido por D'Alembert en un artículo publicado en el tercer volumen de la Enciclopedia con el título de "Ginebra". Su argumentación se basa en que es necesario cuestionar la actitud homogeneizadora del modelo ilustrado, porque si bien el teatro puede ser recomendable en París, no es apropiado para la ciudad de Ginebra, dadas sus peculiaridades culturales y sociales que exigen fiestas públicas y no encierros teatrales. Los espectáculos artísticos que defiende Rousseau, en su *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*, son las reuniones colectivas o fiestas cívicas realizadas al aire libre, a la manera de las fiestas espartanas. Estas fiestas las opone, en tono moralizante, al teatro, por considerarlo poco edificante y una mala influencia porque puede llegar a corromper las virtudes cívicas. Además, se realiza en lugares cerrados y para cierto público privilegiado que asiste a presenciar el carácter moralmente cuestionable de los comediantes, que son, por naturaleza, viciosos y se venden con el propósito de engañar a los espectadores fingiendo en el escenario teatral sentimientos y pensamientos que no poseen realmente.

espectáculos pueden llegar a modificar nuestras costumbres, en la medida en que pueden ofrecernos relatos edificantes que nos permiten cambiar nuestros comportamientos censurables.

Con esto, puede decirse que la lógica causal que subyace en el modelo mimético teatral del siglo XVIII, y que Rousseau denuncia, sí está todavía presente en la actualidad, porque aceptamos que lo que vemos en una película, en una escena de teatro, en una exposición fotográfica o en una instalación artística contemporánea son las señales sensibles de un determinado estado de cosas que suceden en el mundo y que son presentadas por la voluntad de un autor. Igualmente, se acepta que reconocer estas señales implica comprometerse con una determinada lectura del mundo porque genera un sentimiento de proximidad o distancia que nos impulsa a intervenir en la situación así significada y de la manera deseada por el autor de la obra. Para Rancière este modelo sigue funcionando en la actualidad en la medida en que nos permite creer que el efecto que produce en nosotros nos hace rebelarnos frente al orden establecido, aunque ya no creamos en la corrección de nuestras costumbres por medio de la recepción dramática, tal como se dio en la concepción del teatro del siglo XVIII.

[S]in embargo, creemos aún de buen grado que la representación en escultura de resina de tal o cual ídolo publicitario nos levantará contra el imperio mediático del espectáculo o que una serie fotográfica sobre la representación de los colonizados por el colonizador nos ayudará a frustrar hoy las trampas de la representación dominante de las identidades.<sup>494</sup>

Esto nos lleva a indagar más en los distintos modelos de eficacia del arte analizados por Rancière, los cuales están basados y relacionados con los tres regímenes de identificación de las artes abordados en el capítulo tercero de esta tesis.

### **5.2.1. LOS TRES MODELOS DE EFICACIA DEL ARTE Y SU RELACIÓN CON EL ARTE CRÍTICO**

Se suponía que la escena teatral clásica era un espejo de aumento en el cual los espectadores eran invitados a ver en un escenario, y bajo los efectos de la ficción, los comportamientos de los seres humanos para poder cuestionarse, a su vez, sobre su propio comportamiento en la sociedad y hacer evidentes las injusticias y las manipulaciones a las

---

<sup>494</sup> Rancière, J. ; “Estética y política: las paradojas del arte político”, *op.cit.* , p. 29.

cuales se enfrentan en su vida cotidiana. Esto fue cuestionado por Rousseau —tal como lo acabamos de señalar— exponiendo esta lógica a una contradicción de principios, porque no puede presuponerse una continuidad sensible entre la escenificación de los personajes, los gestos o palabras de los actores y la percepción de una situación que implica los pensamientos, sentimientos y acciones de los que la perciben en la sala de teatro o en una sala de exposición artística, para el caso del arte contemporáneo. ¿Acaso Molière defiende la sinceridad de su misántropo contra la hipocresía mundana que le rodea? ¿Defiende las exigencias de la vida en sociedad frente a su intolerancia? Esto es difícil de aceptar porque: ¿Cómo podría el teatro develar —realmente— a los hipócritas, si la ley «mimética» que lo controla se basa precisamente en la misma que controla a los hipócritas, a saber: la puesta en escena, mediante cuerpos vivos, de las señales de pensamiento y sentimientos que no comparten realmente, sino que fingen representar?<sup>495</sup>

Entonces, en el caso del modelo mimético o representativo lo que importa —y lo que se le cuestiona— no es tanto el significado o el contenido del mensaje transmitido por el dispositivo representativo, sino lo que implica el dispositivo en sí mismo:

Todo indica que la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, dar modelos o contra modelos de comportamiento o aprender a descifrar las representaciones. Consiste en primer lugar en disposiciones de los cuerpos, en divisiones de espacios-tiempo singulares que definen maneras de estar juntos o separados, en frente o en medio de, dentro o afuera, etc. Es lo que la polémica de Rousseau evidenciaba. Pero, al mismo tiempo, cortocircuitaba el pensamiento de esta eficacia debido a una oposición demasiado simple.<sup>496</sup>

Esto es lo que propone en toda su radicalidad un arte sin representación, un arte que no separa la escena de la actividad artística de la vida colectiva. Una relación directa entre el público y la obra, a la manera del movimiento coreográfico propio de los cuerpos comunitarios que Platón promueve como válido por favorecer la unidad de la polis en contraposición a la mentira teatral —y que ya abordamos en el capítulo tercero— o de las fiestas espartanas referenciadas en los libros de Plutarco que Rousseau leyó con pasión en su juventud. Es la fiesta cívica, la del pueblo en acción donde la ciudad se presenta a sí misma.

---

<sup>495</sup> Cf. *Idem*.

<sup>496</sup> Rancière, J. ; “Estética y política: las paradojas del arte político”, *op.cit.* , pp. 29-30

Según Rancière, este paradigma que denomina con el término de «archi-ético» señala el lugar de la política del arte en contraposición al modelo «mimético», en la medida en que pretende determinar una política del arte que elimine la distancia entre el espectáculo y el espectador, pero haciéndolo al precio de eliminar tanto el arte como la política por medio de un modelo según el cual los pensamientos no son ya objetos de lecciones vehiculadas por los cuerpos o las imágenes representadas tal como sucede con el modelo *mimético*, sino que son directamente encarnadas en costumbres y modos de ser de la comunidad. Lo interesante a tener cuenta es el hecho de que este modelo no pertenece solamente al pasado, sino que todavía está presente en la forma de arte que deviene vida en la modernidad, y también en el proyecto de la «obra de arte total», la sinfonía futurista o constructivista del nuevo mundo que pretende eliminar las fronteras entre arte y vida:

Este modelo «archi-ético» nunca ha dejado de acompañar lo que hemos dado en llamar modernidad, como pensamiento de un arte convertido en forma de vida. Tuvo, por supuesto, sus días de gloria en el primer cuarto del siglo XX: la obra de arte total, el coro del pueblo en acción, la sinfonía futurista o constructivista del nuevo mundo mecánico; Estas formas han quedado muy atrás. Pero lo que permanece cerca, es el modelo del arte que debe suprimirse a sí mismo, del teatro que debe invertir su lógica transformando al espectador en protagonista, de la performance artística que saca el arte del museo para convertirlo en un gesto en la calle, o que suprime, incluso dentro del museo, la separación entre arte y vida. Lo que se opone entonces a la pedagogía dudosa de la mediación representativa es otra pedagogía, la de la inmediatez ética. Esta polaridad entre dos pedagogías define el círculo en el cual se encuentra a menudo, todavía hoy, encerrada la reflexión sobre la política del arte.<sup>497</sup>

Este modelo *archi-ético* tiene su propia pedagogía basada en la transformación del espectador en protagonista y en la inmediatez ética que busca sacar del museo a la *performance* artística para llevarla al espacio público, o que suprime, incluso dentro del museo o la galería, la separación entre arte y vida, tal como lo propone el arte relacional.

Pero, al igual que sucede con la definición de los tres regímenes de identificación y pensamiento del arte, para Rancière, existe otra manera de pensar la eficacia del arte ligada al régimen estético. Se trata de la «eficacia estética» consustancial al régimen estético, según la cual se da una suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público en particular. Se trata de la eficacia de una desconexión, y es a lo Rancière le da el nombre de *disenso*, el cual no es el

---

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 30.

conflicto de las ideas o de los sentimientos sino más bien el conflicto, la diferencia, que se puede establecer entre diferentes regímenes de sensorialidad:

La ruptura estética ha elaborado así una forma singular 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.<sup>498</sup>

Los ejemplos que da Rancière al respecto ya los abordamos anteriormente. Por un lado, está el *Torso de Belvedere* (ver imagen 6), descrito por el historiador de arte Johann J. Winckelmann (lo cual resulta paradójico, porque se trata de una escultura sin brazos ni cabeza, que representa a un Hércules en reposo recibido por los dioses después de haber terminado con los Doce trabajos que le fueron asignados). Se trata de un héroe que no está en acción sino en reposo. Pero es a esta representación escultórica, a este personaje ocioso, que Winckelmann: « [...] Convirtió en representante ejemplar de la belleza griega, hija de la libertad griega; libertad perdida de un pueblo que no conocía la separación entre arte y vida.»<sup>499</sup>

Este fragmento de estatua ha sido sustraído de cualquier continuidad que garantice una relación de causa y efecto entre la intención del artista, un modo de recepción asumido por un público en particular y una determinada configuración de la vida colectiva, pero puede producir en quien la contempla un gran efecto estético, tal como el propio Winckelmann lo describe a través de una cita de Rancière al comienzo de su libro *Aisthesis*: «Tan arruinada como está, mutilada, privada de su cabeza, brazos y piernas, esta estatua todavía aparece hoy en día en el esplendor de su antigua belleza para aquellos que pueden penetrar los secretos del arte.»<sup>500</sup>

Por consiguiente, el modelo de la «eficacia estética» propone un tipo eficacia paradójica, porque no se produce por un incremento de la actividad, del movimiento o de la acción, a la manera del modelo «*archi-etico*», sino más bien por una sustracción, por una indiferencia o

---

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>500</sup> Rancière, J. ; *Aisthesis, op.cit.*, p. 19 : «Aussi ruinée qu'elle soit, mutilée, privé de sa tête, de ses bras et de ses jambes, cette statue apparaît encore aujourd'hui dans la splendeur de sa beauté antique à ceux qui sont en mesure de pénétrer les secrets de l'art.» (Este pasaje es una cita literal del libro de Johann J. Winckelmann *Historia del arte de la Antigüedad* de 1764).



una pasividad radical. Ya no implica un arraigo en una forma de vida sino una distancia entre dos repartos de las formas de la vida colectiva, tal como lo plantea Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, donde concibe el impulso o instinto de juego, como principio de acción de la belleza, que articula el impulso sensible y el racional en un movimiento dialéctico que los suprime y conserva a la vez, tal como lo abordamos en el capítulo cuarto. Este planteamiento de Schiller que define el objeto del impulso de juego como *Forma viva [lebende Gestalt]*, belleza en el ámbito de la experiencia, permite superar la división social entre aquellos que poseen una inteligencia activa y que —se supone— han de dominar a aquellos que solo poseen la pasividad material, porque se propone más bien una articulación, un libre juego entre el impulso formal y el material, es decir, se da la posibilidad de una igualdad, un libre juego en términos kantianos que no da primacía a ningún impulso en detrimento del otro, tal como se puede dar en la experiencia de la contemplación de la *Juno Ludovisi* (ver imagen 5), el otro ejemplo escultórico que Rancière toma como paradigma de la «eficacia estética», aunque se trata de una parte, de un fragmento de una escultura colosal: una cabeza sin cuerpo, que expresa una indiferencia radical, una ausencia total de inquietudes, de voluntad y de fines, tal como ya lo hemos señalado en varias ocasiones.<sup>501</sup>

Tanto la escultura de Winckelmann como la de Schiller poseen, también, una doble condición temporal en la medida en que ahora son arte en los museos, aunque no lo hayan sido antiguamente porque eran la representación de algún culto cívico o religioso. Esta es una de las características de la paradoja «política» del arte en el régimen estético, se trata de una ambigüedad, una indeterminación, que hace que algo sea considerado arte en un momento dado y en otro no, y es lo que establece una diferencia entre el régimen estético respecto al régimen de la mediación representativa y el de la inmediatez ética, tal como lo podemos apreciar en la siguiente tabla comparativa.

---

<sup>501</sup> Cf. Rancière, J. ; “Estética y política: las paradojas del arte político”, *op.cit.*, p. 31.

**Tabla 4. Los tres modelos o maneras de pensar la eficacia del arte**

<b>Modelos o maneras de pensar la eficacia del arte</b>	<b>Definición</b>	<b>Ejemplos</b>
<b>Modelo archi-ético</b> (Pedagogía de la inmediatez ética)	Se trata de un pensamiento del arte convertido en forma de vida. De un modelo de arte que debe suprimirse a sí mismo. En el caso del teatro se busca que el espectador deje de ser espectador para convertirse en protagonista. Su modelo es la de la unicidad. Es «archi-ético», en el sentido de que los pensamientos ya no son objeto de lecciones vehiculadas por los cuerpos o las imágenes representadas, sino que son directamente encarnadas en costumbres, en modos de ser de la comunidad. Se trata de un modelo	Tuvo sus días de gloria en el primer cuarto del siglo XX. La obra de arte total, la sinfonía futurista o constructivista del nuevo mundo mecánico.  El coro del pueblo en acción a la manera como lo propone Platón en su República ideal. Las fiestas cívicas propuestas por Rousseau para la ciudad de Ginebra a semejanza de las fiesta espartanas descritas por Plutarco.
<b>Modelo mimético</b> (Pedagogía de la mediación representativa)	Supone una relación de continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles según las cuales los sentimientos y pensamientos de los que estas formas sensibles son afectados. Para Rancière este modelo sigue funcionando en la actualidad en la medida en que nos permite creer que el efecto que produce en nosotros determinada imagen nos hace rebelarnos frente al orden establecido, porque cree en una relación causal entre la obra de arte y su efecto en el espectador.	La escena teatral clásica (el teatro de Molière). Caracteriza al arte crítico o político del siglo XX, en tanto intenta sublevar mostrando los estigmas de la dominación o ridiculizando a los íconos reinantes. La lógica de este tipo de <i>mimesis</i> es contradictoria porque implica retomar para sí el efecto que se supone debe producir en los comportamientos de los espectadores a quienes va dirigido.
<b>Modelo de la eficacia estética</b>	Es consustancial al régimen estético del arte. La eficacia estética se define como una suspensión, una desconexión y una ruptura Es el «instinto de juego» de Schiller, pero también se da en forma de <i>disenso</i> , de desconexión, en términos de ruptura de sentido. Se basa en una «eficacia paradójica» en la medida en que propone una distancia y una neutralización. Ya no opera por medio de un suplemento de expresión o de movimiento, sino más bien por una sustracción, una pasividad.	Winckelman y <i>El torso de Belvedere</i> . La <i>Juno Ludovisi</i> descrita en <i>Las cartas sobre la educación estética</i> de Schiller. La experiencia estética que se da en un museo en donde los objetos expuestos son considerados como arte, pero que eran anteriormente, porque pertenecían a una cultura que nos los consideraba de esta manera o se trata de objetos que tienen una existencia en la cotidianidad alejada de una pretensión artística.

### 5.2.2 EL ARTE CRÍTICO Y EL «ESPECTADOR EMANCIPADO»

La crítica que se le hace generalmente al espectador teatral puede ser sintetizada en la fórmula de la «paradoja del espectador» que señala que no hay teatro <sup>502</sup> sin espectador, y que la condición del espectador implica la pasividad, la incapacidad de conocer plenamente y de poder actuar, porque:

En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador se encuentra frente a una apariencia, ignorante del proceso de producción de esta apariencia o de la realidad que encubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar. La espectadora permanece inmóvil en su lugar, pasiva. Ser espectador es estar separado tanto de la capacidad de conocer y del poder de actuar.<sup>503</sup>

Esta postura puede generar dos tipos de reparos. El primero tiene que ver con la sospecha de que el teatro es algo negativo, una escena de ilusión que conlleva una pasividad y que, por consiguiente, es necesario combatir esta pasividad para alcanzar el conocimiento y la acción. En el caso de Platón esto es así porque considera que el teatro es el lugar donde los espectadores se reúnen para ver a otros seres humanos sufriendo. Es decir, que lo que el teatro ofrece a los espectadores es la manifestación de una enfermedad, el espectáculo de un *pathos* escenificado que se realiza a través de otra enfermedad: la de la mirada subyugada por las sombras que refuerza la ignorancia, la ilusión y la pasividad. Por lo tanto, la comunidad justa, según Platón, es aquella que no permite la mediación teatral, sino que incorpora de manera directa las consignas del gobernante en las actitudes vivientes de sus miembros, a la manera de una gimnástica, una coreografía colectiva. Se trata de la oposición platónica, ya mencionada en el capítulo tercero, entre *corea* y teatro.

Ahora bien, desde el ámbito propiamente teatral, se ha asumido —quizás, sin saberlo— que, si bien el teatro conlleva a la pasividad, de lo que se trata, entonces, es de hacer un teatro

---

<sup>502</sup> Es importante aclarar que para Rancière el teatro, o más bien lo que él denomina el «espectáculo teatral», no se limita solamente al teatro propiamente dicho, sino que incluye otras formas de espectáculo como la acción dramática, la danza, la *performance* artística, la mímica o cualquier otra forma de espectáculo que implique la presentación de cuerpos en acción frente a un público reunido. Cf. Rancière, J. ; *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 8.

<sup>503</sup> *Idem.* : «Premièrement regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d’une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu’elle recouvre. Deuxièmement, c’est le contraire d’agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur, c’est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d’agir.».

que modifique radicalmente dicha situación. Se trata de un segundo reparo a la pasividad del espectador y que busca, por tanto, lograr un teatro sin espectadores, pero no un teatro con una sala vacía, sino uno en el cual se genere el drama y la participación activa de los mismos. Una manera de hacerlo se planteó realizando un espectáculo tan extraño e inusual, una especie de enigma, que obligara a los espectadores a encontrarle algún sentido a lo representado. Así, debían dejar de ser pasivos, para convertirse en «investigadores» que se preguntaran por los fenómenos que estaban presenciando en el escenario, en «protagonistas» que trataran de desentrañar la trama teatral e indagar por las causas que están detrás de ella. Para ello, se les propuso un dilema específico similar a los que se ven confrontados los hombres de acción que han de tomar una decisión fundamental en un momento de la vida. Se invitaba a los espectadores a una participación mental en las decisiones que se dan a lo largo del drama, ya que se les obligó a evaluar las posibles decisiones que debían tomar los actores en la escena y sopesarlas, a la manera del *teatro épico* de Bertolt Brecht.

En otro sentido, y para abolir la pasividad del espectador, el *teatro de la crueldad* de Antonin Artaud buscó eliminar la distancia entre el espectador y la representación teatral, haciendo que el primero perdiera su privilegio de observador racional, su tranquilidad de observador neutro, para pasar a experimentar con sus energías vitales la experiencia dramática de tener que inmiscuirse de lleno en el torbellino de la acción teatral en forma de una participación activa. Esto no era nuevo, porque desde el romanticismo alemán el pensamiento sobre el teatro se vinculó con la idea de la presencia de una colectividad viva: «El teatro apareció como una forma de la constitución estética —de la constitución sensible— de la colectividad.»<sup>504</sup> Y aquí aclara Rancière que la colectividad significa la comunidad que ocupa un lugar y un tiempo específicos, puesto que se trata de un cuerpo colectivo que configura un conjunto de percepciones, gestos y actitudes que precede y prefigura las leyes y las instituciones políticas. En este sentido, el teatro implica la reunión de personas del pueblo que se agrupan para tomar conciencia de su situación y discuten sus intereses (el caso del teatro de B. Brecht) o es el ritual purificador según el cual una colectividad se apropia de sus energías vitales (el caso del teatro de A. Artaud).

---

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 12 : «Le théâtre est apparu comme une forme de la constitution esthétique – de la constitution sensible - de la collectivité.»

Por ese motivo la crítica que se le hace el teatro, en la medida en que se ha apartado de su «esencia», implica una crítica al «espectáculo» mismo que lo desvincula de la presencia viva de la comunidad. Se trata de una crítica del espectáculo a la manera de como lo hizo Guy Debord, según la cual se sospecha de la imagen y de la *mímesis* teatral como engaño: «El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizadas por las imágenes.»<sup>505</sup> Según este tipo de postura radical, se considera que el espectáculo tiene que ver con la exterioridad, con la inautenticidad, es decir, con la alienación, con el estar fuera de sí:

El espectáculo constituye la producción concreta de la alienación en la sociedad. La expansión económica es, ante todo, la expansión de esta producción industrial concreta. Lo que crece con la economía que se autoalimenta no puede ser otra cosa que la alienación que se encontraba justamente en su núcleo original.<sup>506</sup>

De acuerdo con ello, se considera que lo que el público contempla en el espectáculo teatral es su propia esencia en forma de extrañeza, un reflejo que se le devuelve como alienación. Por esta razón se considera que el «buen teatro» es aquel que utiliza su realidad separada del espectador para suprimirla:

El teatro se culpa a sí mismo de hacer que los espectadores se vuelvan pasivos y de traicionar, de esta manera, su propia esencia de acción comunitaria, se atribuye, por consiguiente, la misión de invertir sus efectos y de expiar sus culpas devolviéndoles a los espectadores la posesión de su conciencia y de su actividad.<sup>507</sup>

Por consiguiente, una reforma contemporánea del teatro busca que tanto la escena como la actuación puedan establecer una mediación que permita evitar los aspectos negativos del espectáculo y permita el acceso a los aspectos positivos del «verdadero teatro». Con esto, se pretende que los espectadores adquieran las capacidades requeridas para dejar de ser espectadores y puedan convertirse en agentes «reales» de una práctica colectiva que elimine la alienación y permita una identificación plena, sin engaños, con lo representado.

---

<sup>505</sup> Cf. Debord, G. ; *La sociedad del espectáculo*, Madrid, Pre-Textos, 2012, Segunda edición, p. 38. (Tesis 4).

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 50. (Tesis 32).

<sup>507</sup> Cf. Rancière, J. ; *Le spectateur émancipé*, *op.cit.*, p. 13: «Le théâtre s'accuse lui-même de rendre les spectateurs passifs et de trahir ainsi son essence d'action communautaire. Il s'octroie en conséquence la mission d'inverser ses effets et d'expier ses fautes en rendant aux spectateurs la possession de leur conscience et de leur activité.».

Nuevamente, Rancière cita las posturas de Brecht y Artaud, como paradigmas diferentes pero complementarios que buscan lograr esta modificación. En el caso de Brecht, lo que la mediación teatral intenta lograr es que el espectador sea consciente de la situación social que debe cambiar y le proporciona las ganas de hacerlo. En lo que se refiere al teatro de la crueldad de Artaud, lo que se busca es que el espectador se vea involucrado en la acción teatral misma, que deje de estar distanciado en su cómoda posición de público alejado, distanciado de lo que sucede en el escenario.

Pero en lo que desemboca Rancière con su propuesta de un «espectador emancipado» es muy diferente, ya que se pregunta si acaso todo este afán de hacer que el espectador deje de ser espectador no conlleva, en definitiva, profundizar el abismo existente entre el creador teatral y su público, entre los que proponen una acción artística y aquellos que la presencian «pasivamente», entre aquellos que supuestamente saben y se inventan una estrategia artístico-pedagógica y aquellos que no saben y simplemente contemplan. Porque, entre otras cosas: ¿quién dijo que realmente un espectador es alguien pasivo? ¿Quién dijo que los espectadores no saben una cantidad de cosas o que son ignorantes, que están engañados o están «alienados»? Intentar responder a estos interrogantes nos lleva a los contenidos que desarrollamos en nuestro primer capítulo uno en relación con la crítica que le hace Rancière a su maestro Althusser en el sentido de que este último considera que la sociedad requiere del sabio, del científico para que las masas ignorantes puedan saber cómo emanciparse. Pero, sobre todo, nos lleva a los planteamientos que el mismo Rancière descubrió en su investigación en los archivos obreros de las primeras décadas del siglo XIX sobre la pedagogía emancipadora planteada por J.-J. Jacotot y que expuso en *El maestro ignorante*, en donde se afirma que todos aprendemos a semejanza de como lo hicimos con el aprendizaje de la lengua materna, porque no existe una diferenciación entre aquellos que «saben» y otros que no. No existen dos tipos de inteligencia, sino una sola que opera por comparaciones, por traducciones de signos en otros signos. Es decir, no existe la inteligencia del que sabe, por un lado; y, por el otro, la inteligencia del que no sabe, la del ignorante que debe franquear el abismo que lo separa del que sabe, porque el conocimiento se construye con un mismo tipo de inteligencia: «[U]na inteligencia que traduce signos en otros signos y que opera por

comparaciones y figuras para comunicar sus aventuras intelectuales y comprender lo que otra inteligencia busca comunicarle.».<sup>508</sup>

Con este planteamiento, Rancière asume el aprendizaje que propone la práctica emancipadora del denominado «maestro ignorante» como un trabajo «poético de traducción», especificando que esto se logra porque lo que «ignora» el maestro ignorante es justamente ese abismo supuestamente infranqueable entre su saber y el de sus alumnos, debido a que, en el caso de haber aceptado esta distancia como punto de partida, estaría estableciendo y perpetuando una desigualdad: la «desigualdad de las inteligencias». Lo que hace más bien el maestro ignorante es ignorar esta distancia embrutecedora, la distancia convertida en abismo infranqueable que solo un experto puede llegar a franquear, a superar, para asumir, más bien, otro tipo de distancia, la que es inherente a todo tipo de comunicación humana, porque la distancia no es algo que deba ser eliminado dado que: «Los animales humanos son animales distantes que se comunican a través del bosque de signos.»<sup>509</sup> Y, además, porque este tipo de distancia no es algo que se perpetúa, sino es una distancia de hecho y momentánea que se puede franquear. Por consiguiente, lo que hace el «maestro ignorante» no es transmitirle *su* saber a sus estudiantes, sino más bien lo que hace es invitarlos a aventurarse en el bosque de los signos del conocimiento, de preguntarles por lo que han visto y escuchado allí, con el fin de que ellos mismo verifiquen y compararen lo que han aprendido, ignorando —de esta manera— la desigualdad de las inteligencias que sí perpetua la desigualdad entre el maestro y los estudiantes, y que es propia del «método embrutecedor» en la medida en que imposibilita la emancipación intelectual porque parte de una desigualdad de principio, tal como lo vimos al final del primer capítulo con los planteamientos de Rancière-Jacotot.

Todo esto aplicado a la historia y a la condición del espectador teatral o del arte en la actualidad, implica una inversión de los términos entre lo que es considerado como pasivo y lo que es considerado como activo en la escena. A propósito de lo cual, Rancière, se pregunta si no es la voluntad de querer suprimir la distancia entre el espectador y la puesta en escena

---

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 16 : « [...] une intelligence qui traduit des signes en d'autres signes et qui procède par comparaisons et figures pour communiquer ses aventures intellectuelles et comprendre ce qu'une autre intelligence s'emploie à lui communiquer.

<sup>509</sup> *Idem.*

la que termina por generar «la distancia» tan criticada, y plantea esto porque la pretendida «inactividad» del espectador depende de una división de lo sensible previa que establece una diferencia tajante y abismal entre términos establecidos de antemano.

Por esta razón, Rancière, considera más bien —tomando distancia de la división usual de lo sensible— que todo espectador es un actor de su propia historia, y al revés, todo actor, todo ser humano en acción también es —de alguna forma— un espectador de su propia historia: en esto consiste una actitud emancipadora que permite intercambiar las relaciones entre lo activo y lo pasivo, entre la palabra y la acción, al poner en duda la identificación superficial que se establece generalmente entre la escucha, la mirada y la pasividad:

La emancipación comienza cuando cuestionamos la oposición entre mirar y actuar, cuando entendemos que las evidencias que estructuran las relaciones entre el decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de dominación y de sujeción. Comienza cuando entendemos que mirar también es una acción que confirma o transforma esta distribución de las posiciones.<sup>510</sup>

Además, al igual que sucede con las enseñanzas emancipadoras del maestro ignorante, siempre se da un tercer elemento entre el maestro y el estudiante emancipado que es independiente de ambos. Se trata, en el caso de Jacotot, de un libro bilingüe, un texto de referencia que utiliza para enseñar un idioma a personas que no lo conocen, dándose el caso de que él tampoco conoce el de ellos, y que permite contrastar lo que el estudiante ha visto, pensado y tiene que decir sobre lo que va aprendiendo. En el caso del teatro es la actuación misma, la puesta en escena o la *performance*, la que constituye el tercer elemento que es compartido por ambas partes sin que se pueda decir claramente que ninguna de ellas la posee en propiedad y, por consiguiente, no existe una relación de transmisión de un conocimiento lineal ni de causa y efecto entre lo que se presenta y la manera en cómo es asumido por el espectador. Esto pone de relieve que el espectador tiene una capacidad de asociar y de diferenciar lo que ve de aquello que ya conoce, de traducir a su manera lo que percibe, de relacionarlo con su propia aventura intelectual, lo cual lo hace semejante a cualquier otro individuo en esta misma condición sin tener que compartir necesariamente unos mismos

---

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 19 : «L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions.».



intereses o de tener unas problemáticas semejantes a él; porque se trata de utilizar el poder de todos para avanzar individualmente por las sendas de un camino propio:

Lo que nuestras acciones verifican —ya sea al enseñar o al jugar, al hablar, al escribir, al hacer arte o al mirarlo— no es nuestra participación en un poder encarnado en la comunidad. Es la capacidad de las personas anónimas, la capacidad que hace que todos sean iguales a los demás. Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreducibles, se ejerce mediante un juego impredecible de asociaciones y disociaciones.<sup>511</sup>

### 5.3. LA NECESIDAD DE LOGRAR UNA «DISTANCIA ESTÉTICA» EN EL ARTE CRÍTICO

Rancière insiste en un determinado ejemplo para referirse al arte político o crítico contemporáneo. Se trata de una obra titulada *Je et Nous* [*Yo y nosotros*] del grupo interdisciplinario francés *Campement Urbain* conformado para este proyecto por la artista Sylvie Blocher, el arquitecto urbanista François Daune y la socióloga Josette Faidit.<sup>512</sup> Este proyecto se propuso crear, en un suburbio pobre y estigmatizado de las cercanías de París (más específicamente en el barrio de Les Beaudottes de la ciudad de Sevrans, y con el apoyo y activa participación de la misma comunidad), un lugar especial de soledad; un espacio particular que si bien es un lugar abierto a todos y está bajo la protección de todos, solo puede ser ocupado por una persona cada vez. Se trata de un lugar construido como un espacio público —que puede llegar a ser incluso espiritual, sin ser propiamente religioso—, un lugar que dice mucho acerca del carácter político del arte, tal como lo hemos desarrollado a lo largo de esta tesis. Y, entender por qué esta obra es «política», resulta muy interesante para comprender en qué consiste la aparente paradoja del llamado «arte político».

---

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 23 : «Ce que nos performances vérifient - qu'il s'agisse d'enseigner ou de jouer, de parler, d'écrire, de faire de l'art ou de le regarder - n'est pas notre participation à un pouvoir incarné dans la communauté. C'est la capacité des anonymes, la capacité qui fait chacun(e) égal(e) à tout(e) autre. Cette capacité s'exerce à travers des distances irréductibles, elle s'exerce par un jeu imprévisible d'associations et de dissociations.»

<sup>512</sup> Se trata de un colectivo que no se define por ser pluridisciplinario o interdisciplinario sino más bien por ser «desespecializado» (Rancière propone más bien el término «indisciplinario» en algunos de sus textos). Lo que buscan como colectivo es abordar problemáticas que cada cual no podría emprender solo desde su disciplina, bien sea porque no son requeridos para ello o porque los conocimientos para abordar diversas problemáticas son insuficientes para llevarlo a cabo. Se plantean, así, la posibilidad de intervenir en lo social teniendo en cuenta las competencias de los demás y sin reducir su intervención artística a un solo campo de acción específico que los delimite como grupo.

Porque, tanto el arte y como la política son, para Rancière, formas de *disenso*, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Ya lo hemos abordado en el capítulo cuarto: la relación entre arte y política puede ser asumida, por una parte, en términos de una *estética de la política*, es decir, como una reconfiguración de los datos sensibles generados por la subjetivación política y, por otro lado, como una *política de la estética*, en cuanto se debe tener en cuenta unos efectos de la reconfiguración del tejido de la experiencia común producidos por las prácticas y las formas de visibilidad de las artes. Sin embargo, a pesar de esto y/o más bien a causa de ello, 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 en el régimen estético de las artes.

En el caso particular de este proyecto, lo que genera una «ruptura de lo sensible» en este barrio de marginación y tensión social es justamente la posibilidad de que quien asume el rol de espectador o «partícipe» de la propuesta artística puede llegar encontrarse solo consigo mismo al ingresar a una especie de cápsula que se encuentra a cierta distancia del suelo, y a la cual se puede acceder a través de una rampa elevada (ver imagen 24), con lo cual —y de manera paradójica— se evidencia que lo que genera una ruptura sensible, en tales barrios, no es necesariamente la insistencia en un mecanismo de «cohesión social» sino, quizás, la posibilidad, más bien, de ser/estar solo/sola, propiciando así una forma de relación social que las condiciones de vida en esos suburbios ha hecho imposible. Algo similar expresa una frase impresa en una camiseta de una de las habitantes del barrio que participó en el proyecto con una actividad que dice con palabras lo que la propuesta artística buscaba formalizar: «Quiero una palabra vacía que pueda llenar» (ver imagen 25).

Lo interesante de constatar es que este proyecto ganó el premio de la fundación belga *Evens Foundation* en el 2003, titulado *Community Art Collaboration*, el cual tiene como propósito estimular: «la invención de una nueva cohesión social basada en la diversidad de identidades». Por lo tanto, es curioso que este premio artístico se le haya otorgado al diseño de un lugar vacío, en el cual el arte no se hace evidente y, además, también es paradójico el hecho de que un premio destinado a fomentar nuevas formas de comunidad terminara siendo un lugar destinado para ser ocupado por una sola persona y no para congregarse a un gran número de personas (aunque contara en su concepción y diseño con la activa participación de la comunidad de Les Beaudottes). Para algunos, esto podría ser la confirmación de la

futilidad del arte contemporáneo y de sus pretensiones políticas, pero para Rancière, justamente es lo contrario, por las siguientes razones, ya abordadas en el capítulo anterior, y que aquí podemos volver a enfatizar:

En primer lugar, pone de relieve que el arte puede ser político no solo por los mensajes y sentimientos que comunica sobre el estado de la sociedad y la política, ni por la manera como representa las estructuras, los conflictos o las identidades sociales. Es político más bien por la «distancia» que toma respecto a estas funciones.

En segundo lugar, y que resulta interesante constatar, es que este proyecto muestra un cierto paralelo con lo que sucedió en el siglo XVIII con el cambio que se dio en el arte, al pasar del régimen representativo al estético, porque «lo político» de la propuesta no radica en mostrar las injusticias o las graves problemáticas socio-económicas de este barrio apelando a una «eficacia mimética», sino más bien, suspendiendo las coordenadas de lo sensible y estableciendo una ruptura entre los que se percibe y su significado:

En algún sentido, este lugar es como un museo vacío de cualquier obra, devuelto a su función esencial: determinar una división en la distribución normal de las formas de la existencia sensible y de las «competencias» e «incompetencias» que conllevan.<sup>513</sup>

En consecuencia, si la experiencia estética afecta a la política, es porque se define, también, como experiencia de *disenso*, opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas con fines sociales. Las producciones artísticas pierden allí su funcionalidad, salen de la red de conexiones que les otorgaba un destino anticipando sus efectos; se proponen más bien en un espacio-tiempo neutralizado, ofrecidas también a una mirada que se encuentra separada de toda prolongación sensorio-motora definida con antelación. Un ejemplo interesante que propone Rancière es el de la pintura revolucionaria francesa del siglo XIX, al señalar que su carácter revolucionario no consiste en las imágenes icónicas que nos brindan a la manera de una simbología de la revolución, como es el caso del cuadro de Eugène Delacroix, *La libertad guiando al pueblo* de 1830 (ver imagen 26), por ejemplo, sino más bien que su carácter revolucionario está en la creación del dispositivo museístico como tal, el cual permite que cualquiera pueda ingresar en él y pueda contemplar

---

<sup>513</sup> Rancière, J. ; “Estética y política: las paradojas del arte político”, *op.cit.*, p. 34.

el cuadro, al igual que cualquiera lo puede hacer cuando lo mira en alguna reproducción accesible al público en general:

Aquello que forma un cuerpo obrero revolucionario no es la pintura revolucionaria, aunque sea revolucionaria en el sentido de David o de Delacroix. Lo que lo forma, es más bien la posibilidad de que estas obras sean vistas en el espacio neutro del museo donde son equivalentes a las que antaño mostraban el poder de los reyes, la gloria de las ciudades antiguas o los misterios de la fe. Lo que opera, en cierto sentido, es un vacío.<sup>514</sup>

Entonces, el resultado de un arte «político» no es la incorporación de un conocimiento, de una virtud o de un hábito. Es, por el contrario, la disociación de un determinado cuerpo de experiencia inserto en un determinado orden policial. Por ello, la estatua del *Torso de Belvedere* citado por Winckelmann (ver imagen 6), mutilada y privada de su mundo, simboliza una forma específica de relación entre la materialidad sensible de la obra y su efecto. Define la posibilidad de constitución de otro «cuerpo» del espectador que ya «no se adapta» a la división policial de los lugares, de las funciones y de las competencias sociales establecidos, porque lo exhorta a cambiar de vida al ser «observado» desde «todas partes», dado que su aparente pasividad conlleva una invitación a la acción definida por otro tipo de eficacia del arte.<sup>515</sup>

Un ejemplo recurrente de Rancière que va en ese sentido, y que es citado en *El espectador emancipado* y en otros de sus libros y conferencias, es el de un extracto del diario del «filósofo plebeyo», Louis-Gabriel Gauny, quien publica un texto aparentemente «apolítico» en 1848, en un periódico obrero revolucionario denominado *Le Tocsin des travailleurs*. Se trata de un episodio de su jornada laboral como obrero carpintero dedicado a entarimar una estancia por encargo de su jefe y del propietario del lugar. Lo interesante es que esta descripción es resaltada por Rancière como una «disyunción» entre la actividad de los brazos y la de la mirada que pone en evidencia la disociación «política» de un determinado cuerpo de experiencia, tal como lo estamos abordando. El texto citado es el siguiente:

Creyendo estar en su casa, aunque no ha terminado aún el entarimado del piso que está haciendo, disfruta la composición visual [*ordonnance*] de lo que ve cuando la ventana se abre y muestra un jardín donde domina un horizonte pintoresco; por un instante, detiene la actividad

---

<sup>514</sup> *Idem.*

<sup>515</sup> *Cf., Ibid.* p. 33.

de sus brazos e imagina la vista que ofrece la espaciosa perspectiva para gozarla mejor que los propietarios de las viviendas vecinas.<sup>516</sup>

En su comentario de esta cita, Rancière resalta que la mirada de Gauny, por un instante, separa la actividad de sus brazos para establecer una condición de inactividad en términos de *disenso*, porque con ese gesto trastoca la imposición de la lógica de las competencias laborales del «trabajo que no da espera» con el de la contemplación de la perspectiva que ofrece la vista desde la ventana de la habitación en la cual está trabajando.

Este choque señala una modificación de la economía «policial» de las competencias. Apropiarse de la perspectiva implica situarse en un espacio diferente al del «trabajo no da espera». Es romper la división entre aquellos que están sujetos a la necesidad del trabajo de los brazos y el de aquellos que poseen la libertad de la mirada.<sup>517</sup>

Además, Gauny se apropia de una mirada perspectivista generalmente asociada al poder de aquellos que hacen converger las líneas de sus jardines a la francesa con las de su importancia en la escala social. Pero lo que hace Gauny no es generar una ilusión o un deseo en forma de espejismo social, como quien se cree algo que no es, sino más bien constituye, construye otro cuerpo diferente al del reparto policial que asigna unos lugares, unas funciones y unas competencias sociales específicas para cada quien, de acuerdo con su condición social, un cuerpo que supuestamente no corresponde a su clase social pero que le permite experimentar otras «pasiones» a las cuales, supuestamente, no estaba destinado. Es en esto hecho que Rancière ve una posibilidad política de los obreros revolucionarios de hacerse a una voz propia por medio de una ruptura estética en relación con su manera usual de ser obreros.

Porque la cuestión nunca ha sido que los dominados tomen conciencia de los mecanismos de la dominación, sino de hacerse a un cuerpo dedicado a algo diferente que a la dominación. No se trata, como nos dice el mismo carpintero, de adquirir un conocimiento de la situación

---

<sup>516</sup> Rancière, J. ; *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 68 : «Se croyant chez lui, tant qu'il n'a pas achevé la pièce qu'il parquète, il en aime l'ordonnance; si la fenêtre s'ouvre sur un jardin ou domine un horizon pittoresque, un instant il arrête ses bras et plane en idée vers la spacieuse perspective pour en jouir mieux que les possesseurs des habitations voisines.» (*Apud.* Gauny, L.-G. ; "Le travail à la journée ", en *Le Philosophe plébéen*, Presses universitaires de Vincennes, 1985, pp. 45-46).

<sup>517</sup> *Idem.* : «Ce heurt marque un bouleversement de l'économie «policrière» des compétences. S'emparer de la perspective, c'est déjà définir sa présence dans un espace autre que celui du «travail qui n'attend pas». C'est rompre le partage entre ceux qui sont soumis à la nécessité du travail des bras et ceux qui disposent de la liberté du regard.».

sino de «pasiones» que sean inapropiadas a esta situación. Lo que produce estas pasiones, esta modificación radical de la disposición de los cuerpos, no es una determinada obra de arte sino las formas de la mirada que se corresponden a las nuevas formas de exhibición de las obras, a las formas de su existencia separada.<sup>518</sup>

De acuerdo con lo abordado, entonces, para Rancière, un arte crítico o político es aquel que más que revelar las formas y relaciones de poder, lo que hace es modificar las líneas divisorias entre los regímenes de representación sensibles. Por ejemplo, ubica en el régimen de la «ficción», haciendo uso de las palabras y las imágenes, situaciones que el régimen dominante de la información nos presenta de manera consensuada como único registro de lo real. En el arte crítico contemporáneo esto se da de acuerdo con las siguientes dos condiciones:

La primera se relaciona con la etimología misma de la palabra crítica que se refiere a la separación, a la división,<sup>519</sup> de acuerdo con la cual el arte crítico es aquel que es capaz de establecer una separación en el tejido consensual de lo real, y que, por consiguiente, desdibuja las líneas divisorias que separan los diferentes ámbitos y formas que configuran lo existente. Por ejemplo, un caso sería el de desdibujar la separación entre documental y ficción, otro sería el de proponer nuevas maneras de distribuir los lugares, o propiciar su transformación a partir de la reestructuración de las fronteras materiales y simbólicas que los definen.

La segunda condición estaría ligada a la de un arte capaz de asumir los límites propios de su práctica, y que se niega a controlar y anticipar su efecto, es decir, un arte que tiene en cuenta la separación estética con la que se puede producir efectos.

---

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 69 : «Car la question n'a jamais été pour les dominés de prendre conscience des mécanismes de la domination, mais de se faire un corps voué à autre chose qu'à la domination. Il ne s'agit pas, nous indique le même menuisier, d'acquérir une connaissance de la situation mais des «passions» qui soient inappropriées à cette situation. Ce qui produit ces passions, ces bouleversements dans la disposition des corps, ce n'est pas telle ou telle oeuvre d'art mais les formes de regard correspondant aux formes nouvelles d'exposition des oeuvres, aux formes de leur existence séparée.».

<sup>519</sup> La palabra «crítica», viene del verbo del lat. «*criticus*» y éste del gr. κριτικός «*kritikós*» – «capaz de discernir», proveniente del verbo κρίνειν «*krínein*» – «separar, decidir, juzgar», de raíz indoeuropea \*krei- «cribar, discriminar, distinguir» y emparentado con el lat. «*cerno*» – «separar» («dis-*cernir*»), «*cribrum*» – «criba» (Cf. <http://etimologia.wordpress.com/2007/09/04/critica/>).

En ambos casos se trata de un arte capaz de proponer imágenes visuales y/o audiovisuales con el propósito de contribuir a reconfigurar el paisaje de nuestro mundo, planteando —a la vez— una interrogación constante sobre las formas y las potencialidades del arte mismo.<sup>520</sup>

Los ejemplos que propone Rancière de un arte actual que cumple con ambas condiciones son diversos, aunque no lo hace con un propósito prescriptivo de querer mostrar las características propias de un arte crítico «pertinente», sino más bien descriptivo, en el sentido que da algunas referencias de obras que tienen esta disposición.

Un caso es el del video *Damni i colori* del albanés Anri Sala,<sup>521</sup> el cual muestra, en forma de recorrido, las calles de Tirana, la capital de Albania. En sus *travellings* alternados con primeros planos se ven las fachadas de las casas pintadas de colores vivos gracias al proyecto que se propuso llevar a cabo su alcalde, quien es pintor y se dispuso no solo a cambiarle las fachadas a las viviendas, sino también a suscitar un sentido estético de la apropiación colectiva del espacio en un país que asistía a la transformación de su régimen político comunista, luego de las transformaciones globales. Lo interesante es que el videoartista establece un trabajo ficcional que propone una desmultiplicación de las imágenes de la ciudad, porque no solo muestra la superficies coloreadas de las edificaciones, las palabras del proyecto estético de transformación que tiene en mente el alcalde para su ciudad, y que recuerda tanto el proyecto schilleriano de la educación estética del hombre, sino también las calles enlodadas y en mal estado, los primeros planos de los pintores de brocha en acción, etcétera:

Hay planos que reúnen las superficies coloreadas y el lodo de las calles destrozadas; otros donde cruzan muchedumbres indiferentes; aquellos que confrontan la utopía colorista con las decoraciones navideñas; y aquellos primeros planos que transforman las superficies cromáticas en cuadros abstractos. También están aquellos que colocan al pintor de brocha gorda en el centro de estos «cuadros abstractos». De este modo la cámara dispone diversas superficies de color sobre un mismo plano, varias ciudades en una sola. Así los recursos de un arte de la distancia sirven para problematizar aquella política que quisiera fusionar arte y vida en un único proceso de creación de formas.<sup>522</sup>

---

<sup>520</sup> Cf. Rancière, J. ; “Estética y política: las paradojas del arte político”, *op.cit.*, p. 43.

<sup>521</sup> Cf. “Damni i colori” de Anri Sala”, en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=-Zo8PHSsTZM>>.

<sup>522</sup> Rancière, J.; “Estética y política: las paradojas del arte político”, *op.cit.*, p. 44.

Otro ejemplo es el de las fotografías de la artista francesa Sophie Risthelhueber, de su serie *WB (West Bank)*, en donde se muestra distintas vistas de las carreteras y los caminos de la orilla occidental del río Jordan, en especial de las barreras israelíes que se colocan en estos parajes para impedir el tránsito de sus habitantes (ver imagen 27). Lo interesante es que en vez de mostrar fotografías del monumental muro que divide la frontera que separa los territorios de Israel y Palestina, y denunciar así la imposición de las divisiones territoriales y la ocupación por parte del enemigo más poderoso, se propone más bien mostrar estas singulares barreras artesanales sobre carreteras rurales que son fotografiadas desde diferentes ángulos y que evidencia el carácter «bélico» de su disposición en el paisaje. Se trata de un trabajo de artista, no de militante. Su «política estética» implica producir un desplazamiento que va del afecto mayor de la indignación acostumbrada y gastada a uno «menor»: el *afecto de la curiosidad*, que puede generar en el espectador reacciones aún no dimensionados:

Hacer arte con estas barreras israelíes no es poner el velo de la contemplación de lo bello sobre la violencia de una ocupación y de un conflicto. Se trata más bien de recalificar paisajes que normalmente pertenecen al único registro del documento realista sobre la violencia y sus víctimas. En este sentido este trabajo se hace eco del trabajo realizado por una serie de artistas palestinos y libaneses para cambiar la situación de lamentación de víctimas de sus países y devolverlos a la capacidad de juego que pertenece a aquellos mismos que la lógica policial confina al papel de víctimas impotentes. Me refiero sobre todo a las comedias que el cineasta palestino Ellie Suleiman realiza en torno al empleo y a los *check points* israelíes, o a los archivos semificticios de los artistas del grupo Atlas en el Líbano.<sup>523</sup>

Igualmente, Rancière comenta el trabajo artístico de Esther Shalev-Gerz, una artista de origen lituano y nacionalidad israelí, quien realizó una serie de fotografías sobre los objetos de los presos del memorial del campo de concentración de Buchenwald. Se trata de imágenes agrandadas de los objetos de los habitantes de este campo de concentración; objetos cotidianos que ellos mismos transformaron al desviar el uso que les era asignado por la administración del campo, para darles más bien una función «estética» acorde con sus necesidades o intereses. Por ejemplo, una regla convertida en peine (ver imágenes 28 y 29) o un espejo, anillo o broche realizado con materiales reciclados:

La artista no ha trabajado con las condiciones de vida de los presos de Buchenwald sino con su arte, con la capacidad de obrar que desplegaron para conservar un determinado «estilo de vida» dentro del campo. Nos muestra pues los productos de aquel arte sostenidos por manos

---

<sup>523</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.



del presente: las manos del arqueólogo, del historiador o de la restauradora que se empeñan hoy, en las películas que realiza, en hacerlos hablar, en darles un lugar en nuestro presente.<sup>524</sup>

Este tratamiento «ficcional» a través de la fotografía y la videoinstalación que le da Esther Shalev-Gerz a los objetos que pertenecen al memorial de Buchenwald, le permite esquivar el dilema de saber si es necesario o no representar los horrores de los campos de concentración; porque logra comunicarnos la capacidad «estética» de los objetos reelaborados por los prisioneros por medio de la manifestación de la capacidad «artística» de cualquiera, a la vez que evidencia lo intolerable de un confinamiento que intentó anular la condición humana de los detenidos.

Algo similar, considera Rancière, es lo que sucede con el cine del portugués Pedro Costa en cuanto al uso que este director de cine le da a las imágenes y las palabras para mostrar la capacidad «artística» de cualquiera. En especial esto se da en su trilogía *Fontainhas*, dedicada a los habitantes de un barrio de invasión de la periferia de Lisboa habitado particularmente por inmigrantes provenientes de Cabo Verde (un archipiélago africano ubicado frente a Senegal y de pasado ligado a la esclavitud, por ser un lugar de tránsito del tráfico de esclavos por parte de los portugueses) y de marginados locales.

En *La habitación de Wanda* (2001), la segunda película de esta trilogía, un pequeño grupo de personas es captado por la cámara del director en el interior de una de sus viviendas. Se pueden apreciar los detalles de su cotidianidad, sus testimonios e historias de vida, a la vez que se escuchan a lo lejos los ruidos de las excavadoras que van derribando una a una las otras viviendas de su entorno y que se acercan cada vez más a la de ellos.

Lo interesante es poner de relieve la manera como Pedro Costa se esfuerza en resaltar las posibilidades artísticas que generan los habitantes de estos espacios precarios y desfavorecidos:

No se trata de estetizar la miseria, sino al contrario de ensamblar todas las potencialidades de un lugar y de una población que se encuentran normalmente encerradas en la representación de la «exclusión», es decir, como un afuera absoluto e inmóvil. Esta es la razón por la que la mirada del cineasta sobre la belleza de las paredes verdosas se comunica con el esfuerzo de los personajes para sonsacar a la tos y al abatimiento la voz capaz de decir y pensar su propia historia.

---

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 45.

En una escena de la película se muestra a tres okupas que están desalojando la vivienda antes de ser derribada. Uno de ellos raspa meticulosamente con un cuchillo las manchas que están en una mesa (ver imágenes 30 y 31). Sus compañeros le piden que no lo haga, porque no sirve de nada dado que van a demoler la habitación y la mesa va a permanecer en el lugar, y por consiguiente ellos no se la podrán llevar consigo cuando se vayan. Pero él sigue en su tarea de manera obstinada y les dice que a él no le gusta la suciedad, y que no quiere a dejar la mesa así. En ese gesto, Rancière resume la política del arte del director, dado que es evidente que el cineasta no se interesa por las explicaciones económicas y sociales de la existencia de este suburbio marginal y de su demolición, sino que más bien aplica una idea «estética» de la política, en el sentido de que:

La cuestión política es la capacidad de cualquier cuerpo para apoderarse de su destino. Se concentra pues en la relación entre la impotencia y la potencia de los cuerpos, en la confrontación de las vidas con lo que pueden, Se coloca pues en el nudo de la relación entre una política de la estética y una estética de la política. Pero eso significa también que asume la tensión entre las dos, la divergencia entre la propuesta artística que da nuevas potencialidades al paisaje de la impotencia y las propias potencias de la subjetivación política.<sup>525</sup>

Para Rancière, esto significa que, sin pretender que esta película deje de ser una película o que el espectador salga de su condición de espectador, Pedro Costa le rinde homenaje al sentido artístico del personaje de *La habitación de Wanda* que limpia esa mesa que nunca fue «su» mesa, y lo hace a pesar de que sabe que será inexorablemente aplastada por las máquinas de demolición, logrando así un magnífico encuadre de la puesta en escena que se asemeja mucho a las naturalezas muertas de la pintura clásica, y filma este tipo de propuesta cinematográfica sabiendo de las dificultades que tiene su difusión. Es decir, asume el riesgo de que, si bien es muy difícil que este tipo de cine logre una gran audiencia, de cualquier modo, sus efectos son imprevisibles e impredecibles. De esta manera, Rancière considera que las variadas formas del arte contemporáneo, el cual incluye tanto al cine como a la fotografía, la pintura, el video y las instalaciones, y otras formas de arte actuales, contribuyen

---

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 46.

a: «[R]econfigurar el marco de nuestras percepciones y el dinamismo de nuestros afectos. Abren vías posibles hacia nuevas formas políticas de subjetivación.»<sup>526</sup>

Pero lo importante que debemos tener en cuenta es que el arte crítico no puede evitar la división estética que separa los efectos de las intenciones y que —por consiguiente— no pretende establecer la posibilidad de acceso a un más allá de las palabras y las imágenes, a un «otro lado» que sería la realidad como tal. Porque ese otro lado no existe, en la medida en que siempre hay una parte de indeterminación en el arte crítico que hace que su efecto político pase por la distancia estética y no por la determinación causal o por un diseño del dispositivo artístico que presuponga unos efectos predeterminados en el espectador.

#### 5.4. POR UNA CRÍTICA DE LOS PRESUPUESTOS DEL PENSAMIENTO «CRÍTICO»

Uno de los problemas que tiene el arte crítico o político en la actualidad es que termina por identificar el espectáculo con la protesta y el consumo. La radicalidad política se convierte en un asunto de moda. Esto lo ejemplifica Rancière con una fotografía de Josephine Meckseper, en donde se ven a unos manifestantes llevando pancartas en un segundo plano y, en un primer plano, una caneca de basura llena de los desechos dejados por la misma manifestación que está detrás, con lo cual se resalta la homogeneidad que se puede establecer entre el consumo, la basura y la protesta: «Las latas que desbordan de la caneca de basura sin duda han sido arrojadas allí por los manifestantes. La fotografía nos sugiere entonces que su marcha misma es una marcha de consumidores de imágenes e indignaciones espectaculares.»<sup>527</sup>

Y esto también puede llegar a suceder con la actitud crítica, en general, la cual ha desembocado en una forma de desencantamiento del mundo. Por ejemplo, y para el caso de los movimientos sociales, la teoría crítica se ha constituido en un poderoso arsenal intelectual y teórico que es utilizado en su contra para instaurar un orden de dominación cuya función

---

<sup>526</sup> *Idem.*

<sup>527</sup> Rancière, J. ; *Le spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 33 : «Les canettes qui débordent de la poubelle ont été sans doute jetées là par les manifestants. La photographie nous suggère alors que leur marche elle-même est une marche de consommateurs d'images et d'indignations spectaculaires.».

es la de: «Desterrar cualquier tipo de resistencia y excluir cualquier alternativa imponiéndose a sí mismo como manifiesto e ineludible.».<sup>528</sup>

A esto, Rancière no duda en llamarlo una «contrarrevolución intelectual» que, paradójicamente, ha ido construyendo un discurso hegemónico tomando prestado elementos (descripciones, narrativas, argumentos y creencias) de la tradición crítica y de las distintas versiones del marxismo que se han dado desde la *Crítica de la ideología alemana* de Marx, la crítica de la industria cultural y la sociedad de consumo de la Escuela de Frankfurt o la «sociedad del espectáculo» de Guy Debord, por ejemplo, pero lo ha ido haciendo invirtiendo sus fines y orientaciones. Esta inversión la encuentra Rancière presente en cuatro puntos principales: primero con la necesidad económica, segundo con la desmaterialización de las relaciones sociales, tercero con la crítica de la cultura de bienes, cuarto con el mecanismo de la ideología.<sup>529</sup>

Para Rancière, por consiguiente, si el pensamiento crítico tiene vigencia hoy en día debe salir del círculo de la «ignorancia» y la «culpabilidad», debe dejar de dar la explicación embrutecedora de la estructura social y del movimiento histórico para da cuenta, más bien, de la realidad de las formas de lucha que se oponen a la dominación.

Necesitamos romper con la idea de que el pensamiento crítico es un proceso de revelación de los mecanismos sociales que ofrecen a los movimientos sociales la explicación de la estructura social y del movimiento histórico. El pensamiento crítico debería de tener como punto de comienzo una forma específica de «realidad»: la realidad de las formas de lucha que se oponen a la ley de la dominación. Primeramente, y de un modo principal, debería de consistir en la investigación acerca del poder de configurar mundos alternativos inherentes a esas formas.<sup>530</sup>

Seguidamente, Rancière especifica que él asume la crítica más bien en términos kantianos, es decir, en los términos de una investigación acerca de las *condiciones de posibilidad*, debe posicionarse como un discurso que se refiere o bien a las *formas de*

---

<sup>528</sup> Rancière, J. ; “Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales” *Revista Estudios visuales*, no. 7, enero 2010, pp. 82-90, (trad. y notas de Daniel García Casado). [en línea]. Disponible en: <[http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/05\\_ranciere.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/05_ranciere.pdf)> [fecha de consulta: 8 de diciembre de 2019].

<sup>529</sup> *Idem.* (Estos aspectos ya los hemos desarrollado —de alguna manera— en capítulos anteriores, por eso no vamos a volverlos a presentar según lo que plantea este artículo más reciente).

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 89.

*posibilidad* de un determinado tipo de conocimiento o al de un juicio acerca de las *condiciones* que lo hacen posible. Aclarando que, para nuestro filósofo, tal como lo hemos planteado desde el primer capítulo, la condición de posibilidad de una política emancipadora implica partir de la presunción de la igualdad de las inteligencias. Es decir, de la presunción de una capacidad de cualquiera o la capacidad de aquellos que no tienen una capacidad específica: «Una práctica emancipadora es la puesta en marcha de una capacidad basada en la presunción de que todo el mundo puede desarrollar la misma capacidad.»<sup>531</sup>

Con esto Rancière se opone a la gran mayoría de discursos críticos y radicales, que justamente parten de la premisa contraria: la de que nos encontramos en un mundo en donde la gran mayoría de las personas se encuentran idiotizadas y engañadas por las falacias de la mercancía y del espectáculo, por lo cual se requiere un cambio radical de esta situación. Ante lo cual podrían surgir varios interrogantes como los siguientes: ¿para qué cambiar un mundo lleno de idiotas satisfechos de su condición?, y con ¿quiénes se haría este cambio?, en caso dado de que se fuera a emprender dicha transformación.

En las siguientes cuatro formas o composiciones heterogéneas del arte crítico contemporáneo caracterizadas por Rancière, quizás, podamos evidenciar una actitud distinta de hacer crítica que se aparta de estos discursos críticos «radicales».

##### **5.5. CUATRO COMPOSICIONES HETEROGÉNEAS DE DISENSO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO**

Además de lo anteriormente expuesto, cabe tener en cuenta que, en el arte contemporáneo, el *disenso* del arte crítico se ha modificado, ya no se trata de la simple oposición o de la confrontación de elementos heterogéneos lo que se le presenta al público. Hoy en día el arte crítico se caracteriza, según Rancière, por las siguientes cuatro formas principales —entre otras posibles— que proponen una mayor ambigüedad e indeterminación: el juego, el inventario, el encuentro y el misterio.<sup>532</sup>

---

<sup>531</sup> *Idem.*

<sup>532</sup> Cf. Rancière, J. ; “Problemas y transformaciones del arte crítico”, en Rancière, J.; *Sobre políticas estéticas*, *op.cit.*, pp. 37-54.

La primera de ellas es la del *juego*, el registro lúdico. Pero en un sentido que no es el de Kant o Schiller, sino el que está más bien ligado al sentido del humor, a la ironía. En esta categoría, la conjunción de los elementos heterogéneos se sigue escenificando en el arte contemporáneo como tensión de elementos antagónicos que apuntan a algo oculto, pero con la diferencia de que ya no se trata de poner de manifiesto un secreto que hay que descubrir sino que se da en forma de una tensión dialéctica que es desviada hacia lo lúdico, hacia un nudo de indistinción entre procedimientos desveladores de secretos de poder y procedimientos ordinarios de invalidación que forman parte de las nuevas formas de dominio (esos procedimientos de invalidación producidos por el poder mismo, los medios, el entretenimiento comercial o la publicidad). Los ejemplos que da Rancière de esta categoría son variados, pero se centran en ciertas exposiciones que juegan hoy en día con la indeterminabilidad o indiscernibilidad del «mensaje crítico» de la obra de arte, tal como se plantea en varias obras presentadas en una exposición realizada en Minneapolis, Estados Unidos, con el título muy pop de *Let's entertain* [*Entretengámonos*] y que fue presentada en París con el título situacionista de *Au delà du spectacle* [*Más allá del espectáculo*]. En ambas exposiciones el juego se desarrollaba en tres planos: la ridiculización del arte elevado por el arte pop, la denuncia crítica del entretenimiento capitalista y la idea tomada de Guy Debord del «juego» como opuesto al «espectáculo».

Para Debord, la pasividad del espectáculo debía ser superada por la libre actividad del «juego». Las obras de estas exposiciones (*Let us entertain* y *Au delà du spectacle*) «juegan» a la indeterminación, en la medida en que pueden funcionar ambiguamente para reafirmar el espectáculo o para proponer una relación más de irreverencias. El problema es que no evidencian una postura crítica, sino que más bien juegan con la indeterminación, en lugar de «una crítica radical del consumo alienado del ocio»:

Más que la suspensión schilleriana de las relaciones de dominio, el juego invocado aquí pone de manifiesto la suspensión del significado de los collages expuestos. Su valor de revelación polémica se vuelve indeterminado. Y es la producción de esta indeterminación lo que persigue el trabajo de numerosos artistas y exposiciones. Allí donde el artista crítico pintaba los iconos chillones de la dominación mercantil o de la guerra imperialista, el videoartista contemporáneo manipula ligeramente los video-clips y los mangas; allí donde las marionetas gigantes ponían en escena la historia contemporánea como si fuera un espectáculo épico, globos y peluches «interrogan» nuestros modos de vida. La reduplicación, ligeramente desplazada de los espectáculos, accesorios o iconos de la vida cotidiana no nos invita ya a leer los signos que hay sobre los objetos para comprender los resortes de nuestro mundo. Pretende

aguzar a la vez nuestra percepción del juego de los signos, nuestra conciencia de la fragilidad de los procedimientos de lectura de los mismos signos y el placer que experimentamos al jugar con lo indeterminado.<sup>533</sup>

Entonces, lo que nos propone este tipo de arte crítico contemporáneo es un juego semiótico si se quiere, una provocación sígnica, que implica una nueva manera de tomar «conciencia» de cómo realizamos las lecturas de los signos que nos rodean a través del humor expresado como un desfase respecto a la forma como se nos presentan los objetos de consumo en nuestra cotidianidad. Se trata de un desfase que puede —incluso— pasar desapercibido, porque se pasa de un registro crítico a uno lúdico, que no se distancia mucho de los que son producidos por el poder, los medios de comunicación o las distintas formas de publicidad y comercialización. «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.»<sup>534</sup> Tal como sucede con la obra *Stadium*, 1991, de Maurizio Cattelan, un futbolín de siete metros de largo para once jugadores (ver imagen 33), y muchas de las obras de este artista italiano que señalan por medio de un humor corrosivo y ambiguo diversos hechos polémicos ligados a comportamientos sociales cuestionables o traumáticos.

Una obra del arte colombiano que nos parece muy expresiva en este sentido, es la de Antonio Caro Lopera (Bogotá, 1950): *Colombia-Coca-cola*. La C inicial, común a las dos palabras, y la L que le sigue de cerca, unidas de la misma manera que el famoso logo de la bebida mundialmente conocida y autoproclamada como: «la chispa de la vida», permite que el espectador al leer la obra lea Colombia, pero piense en Coca-Cola (ver imagen 32). Una sola palabra remite a dos conceptos distintos, probando así el impacto y el poder de la publicidad, al igual que la influencia cultural norteamericana en el país. Se trata de una estrategia que surge del pop art norteamericano de los años setenta, pero con unas connotaciones mucho más críticas.<sup>535</sup>

---

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>535</sup> Cf. Wenger C., R. ; “Antonio Caro: el arte como cuestionamiento” 2011, [en línea] <<https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2012/05/antonio-caro-el-arte-como.html>> [fecha de consulta: 15 de marzo de 2020].

La segunda forma es la de es la del *inventario*, la de la colección o recolección de objetos a la manera de un interminable reciclaje o inabarcable archivo que busca recolectar variados indicios de la vida colectiva. Y es que ahora el encuentro de los heterogéneos no busca provocar un choque crítico, ni a actuar sobre la indeterminación de ese choque. Ya no se trata de inscribir las imágenes, los objetos y los materiales en una dinámica de sospecha, sino más bien se busca: «[...] repoblar el mundo de las cosas, rescatar su potencial de historia común que el arte crítico disolvía en signos manipulables.»<sup>536</sup>

De esta forma, el artista se convierte en un reciclador, un coleccionista o archivista de la vida colectiva, dado que se dedica a reunir materiales heterogéneos para conformar inventarios de objetos, fotografías, momentos, nombres, etcétera. Es el caso de los artistas que participaron en una exposición titulada *Voilà. Le monde dans la tête* (Museo de Arte Moderno de París, junio-octubre de 2000), quienes mediante montajes fotográficos o instalaciones trataron de recoger experiencias que recopilaban parte de la historia del siglo XX en forma de memoria visual y audiovisual. Por ejemplo, una instalación de Christian Boltanski, *Les Abonnées du téléphone*, presentaba numerosos directorios telefónicos de diferentes años y de diferentes países del mundo (la idea, incluso, era que deberían estar todos los directorios telefónicos del mundo), que cada cual podía consultar, si así lo deseaba, al estar disponibles en unas mesas puestas para tal efecto (ver imagen 33). Por su parte, el artista On Kawara expuso una instalación sonora que evocaba algunos momentos de los últimos cuarenta mil años pasados. Hans-Peter Feldmann presentó cien fotografías de cien personas que tenían entre uno y cien años respectivamente. Los artistas suizos, Peter Fischli y David Weiss, mostraron fotos de vacaciones de álbumes de familia en su *Monde visible*. De la misma manera, otras instalaciones de otros artistas documentaban una historia común, haciendo del acto de coleccionar la conformación de un conjunto de elementos variados agrupados que testimonian los múltiples archivos de la comunidad en su más amplia expresión. Con esto, el acto artístico de reunir se convierte así en un acto de recopilación de huellas y testimonios de un mundo común y una historia común. Las colecciones expuestas se convierten en «recolecciones».

---

<sup>536</sup> Rancière, J. ; *Sobre políticas estéticas*, op.cit., p.48.



Un ejemplo que va en este sentido en el arte colombiano es la performance de 1990 de María Teresa Hincapié (1954-2008) *Una cosa es una cosa*, la cual aludía al aspecto repetitivo y extenuante de los trabajos domésticos a los que se ve sometida, en muy precarias condiciones, la mujer colombiana de escasos recursos. De esta manera, con su acción artística, Hincapié hizo partícipes de manera espontánea a los espectadores en la temática de su trabajo artístico relacionado con la condición de la mujer y su problemática dentro de la sociedad colombiana de la segunda mitad del siglo XX, en la que la miseria y el abandono de grandes sectores de la población están acompañados —según su punto de vista— de dos secuelas de la sociedad de consumo: la moral del éxito y la destrucción irresponsable de los recursos naturales (ver imagen 34). Lo interesante es que lo hizo con un lento y minucioso despliegue de todas sus pertenencias y objetos los cuales fueron conformando una gran espiral concéntrica que dispuso en la sala de exposiciones a manera de inventario personal.<sup>537</sup>

La tercera forma es lo que Rancière denomina el «encuentro» o la «invitación», y tiene que ver directamente con las posturas del «arte relacional» teorizadas por N. Bourriaud (las cuales ya abordamos en el capítulo anterior), en el sentido de que bajo esta categoría se intentan recomponer los lazos sociales perdidos, proponer distintos tipos de encuentros en la sala de exposiciones. Esto ya estaba presente, en la categoría anterior del *inventario*, en el sentido de que las propuestas artísticas mencionadas como recolección de objetos de la memoria colectiva le daban la posibilidad al espectador de participar e interactuar con ellos. Por ejemplo, en el caso de la obra de Boltanski, se trataba de que el espectador tomara asiento y se diera el tiempo para revisar los directorios telefónicos de otras épocas y de otros lugares (ver imagen 33). Pero en esta categoría se trata de algo que va más allá que esto, porque no se propone solamente una interacción con objetos, sino más se propician situaciones y encuentros de manera diferente a como lo hacía el arte conceptual o la instalación en general, en cuanto que:

La distancia tomada ayer con respecto a la mercancía se invierte ahora con propuestas de proximidad nueva entre las personas, de instauración de nuevas formas de relaciones sociales.

---

<sup>537</sup> Cf. Wenger C., R. ; “María Teresa Hincapié, el performance y lo sagrado” 2012, [en línea] <<https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2012/05/maria-teresa-hincapie-el-performance-y.html>> [fecha de consulta: 20 de marzo de 2020].

No es tanto a un exceso de mercancías a lo que quiere responder el arte como a una falta de vínculos.<sup>538</sup>

Si nos remitimos a lo que señaló Bourriaud, encontramos que la presencia del factor relacional en la práctica artística responde a una imperiosa necesidad de animar la recuperación y reconstrucción de los lazos sociales a través del arte en el seno de nuestra actual sociedad, una sociedad de sujetos escindidos, aislados y reducidos a la condición de meros consumidores pasivos: «La esencia de la práctica artística radicaría entonces en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte encarnaría la proposición de habitar un mundo en común, y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo que a su vez generaría otras relaciones, y así hasta el infinito.»<sup>539</sup> Desde esta perspectiva, y procurando la apertura al diálogo, las obras producen espacio-tiempos relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas y generan esquemas sociales alternativos, modelos críticos de construcción de las relaciones amistosas. Como destaca Bourriaud: «Hoy parece más urgente inventar relaciones posibles con los vecinos, en el presente, que esperar días mejores»<sup>540</sup> y se plantea aquí una opción frente a la utopía: la «Utopía de la proximidad», como la condición de las obras seleccionadas por él, y que a su juicio, burlan la cosificación del mundo imperante y se atreven a enaltecer los vínculos intersubjetivos, porque, y tal como lo citamos anteriormente: «[L]a utopía se vive hoy en la subjetividad de lo cotidiano, en el tiempo real de los experimentos concretos y deliberadamente fragmentarios.»<sup>541</sup>

La cuarta forma, es lo que Rancière denomina el «Misterio». Pero no se trata de una postura ligada al enigma o al misticismo, sino más bien a la que se refiere a la posibilidad de poder reunir elementos heterogéneos tomando como base su co-presencia y no el disenso provocador, ni la oposición dialéctica:

En oposición a la práctica dialéctica que acentúa la heterogeneidad de los elementos para provocar un choque que dé fe de una realidad marcada por los antagonismos, el misterio pone el acento sobre el parentesco de los heterogéneos. Construye un juego de analogías por el que

---

<sup>538</sup> Rancière, J. ; *Sobre políticas estéticas, op.cit.*, p. 50.

<sup>539</sup> Cf. Wenger C., R. ; “La Estética relacional de N. Bourriaud”, *op.cit.*

<sup>540</sup> Bourriaud, N. ; *Estética relacional, op.cit.*, p. 54.

<sup>541</sup> *Idem.*

estos ponen de manifiesto un mundo común en el que las realidades más alejadas aparecen como talladas en el mismo tejido sensible y pueden unirse siempre por la fraternidad de una metáfora.<sup>542</sup>

Entonces, a diferencia del choque dialéctico característico del arte crítico tradicional, que presenta la heterogeneidad de los elementos con el propósito de evidenciar la naturaleza antagónica de la realidad, las propuestas artísticas que entran en esta categoría del «Misterio» le proponen al espectador diversas similitudes y analogías. Es decir, le proponen una familiaridad con lo extraño que busca testimoniar un mundo «com-partido», porque las realidades heterogéneas que coloca juntas las asume constituidas por un elemento común que les permite remitirse las unas a otras por medio de metáforas. Por eso, a la pérdida del «vínculo social» y al interés de los artistas que pretenden recomponer los lazos sociales a través de la instauración de nuevas formas de interacción en los lugares de exposición, los artistas contemporáneos que se acercan a lo simbólico y a la heterogeneidad del «misterio», proponen no solo otra forma de vivir juntos, otra forma de civilidad, sino más bien: «[...] el sentido mismo de la co-presencia de las personas y de las cosas que es lo que conforma un mundo.»<sup>543</sup> (Ver imágenes 12 y 14).

Los artistas del «Misterio» señalan un juego de analogías donde ponen de relevancia un mundo común en el cual las realidades más alejadas están unidas en un mismo tejido sensible y son susceptibles de ser enlazadas a través de operaciones metafóricas. Y es que los dos términos «Misterio» y «Fraternidad de las metáforas» remiten a una manera contemporánea de hacer un arte que se acerca mucho al *Simbolismo*.

Un ejemplo que presenta Rancière de esta cuestión es el cine de Jean-Luc Godard. En *Histoire(s) du cinema*, Godard considera que el cine es un misterio que permite fusionar trozos de películas, grabaciones de noticias. Lo interesante es la lectura que se puede hacer de ello en dos momentos de su producción fílmica, porque en distintos momentos el cineasta suizo utiliza formas de collage de elementos heterogéneos, pero con 20 años o más de diferencia su significado se vuelve totalmente distinto; se pasa de un registro dialéctico a uno simbólico:

---

<sup>542</sup> Rancière, J. ; *Sobre políticas estéticas*, op.cit., p. 51.

<sup>543</sup> *Idem*.

Por ejemplo, en un impresionante pasaje de las *Histoire(s)* Godard funde tres series: primero, secuencias del filme de George Stevens *A Place in the Sun* que muestran la felicidad de la joven y rica amante interpretada por Elisabeth Taylor, bañándose al sol junto a su amado Montgomery Clift; segundo, imágenes de los muertos en *Ravensbrück*, filmadas algunos años antes por el mismo George Stevens; tercero, una María Magdalena tomada de los frescos de Giotto en Padua. Si este collage hubiese sido hecho hace veinte años, solo habría podido entenderse como choque dialéctico, una denuncia de la Muerte oculta tanto detrás del Arte elevado como de la Felicidad norteamericana. Pero en *Histoire(s)* la imagen de denuncia se convierte en imagen de Redención. La conjunción de imágenes del exterminio nazi, la felicidad norteamericana y el arte «ahistórico» de Giotto testimonia el poder redentor de la imagen que da a vivos y muertos «un lugar en el mundo». El choque dialéctico se ha transformado en misterio de copresencia.<sup>544</sup>

De esta manera, la imagen de denuncia de los años sesenta y setenta se convierte en imagen de «Redención» en el cine de Godard. La conjunción de diversas circunstancias y momentos extraídos de la historia de la pintura y el cine testimonian —de esta forma— el poder redentor de la imagen que les da, tanto a los seres humanos vivos como a los muertos, «un lugar en el mundo». El choque dialéctico se ha transformado en misterio de co-presencia, porque ya no se da una oposición entre el mundo de la «cultura de élite» y el de la mercancía, tal como se muestran en películas como *Le mépris* (1963), *Pierrot le Fou* (1965) o *Vivre sa vie* (1962). En *Histoire(s) du Cinéma* (1998) no se trata de un choque polémico sino fusional, en la medida en que pone ante los ojos el parentesco de los heterogéneos.

Igual tendencia simbólica es posible encontrar en el videoarte. Por ejemplo, existe un barroquismo y una gran profusión simbólica en la grandilocuente puesta en escena con tintes wagnerianos del ciclo de videos titulados *Cremaster* de Mathew Barney,<sup>545</sup> y en la sutil estética de las videoinstalaciones y los videos del neoyorquino Bill Viola,<sup>546</sup> en los cuales se

---

<sup>544</sup> Rancière, J. ; “La política de la estética”, en Revista *Otra Parte*, 9, Buenos Aires, 2006. p. 14. (Traducción de una conferencia que dio Rancière en 2003, titulada originalmente en inglés de "The Politics of Aesthetics" fue presentada en la Universidad de Aarhus en Dinamarca en 2003).

<sup>545</sup> La calidad artística de las películas *Cremaster* es comparable con las películas realizadas por los pintores de las vanguardias históricas que buscaban en el cine nuevas formas de expresión plástica. También la combinación de la imagen y los ritmos musicales, tan importante en el primer cine vanguardista, el rechazo de la narración clásica y lineal y el gusto por lo onírico lo acercan a los paradigmas creados por los artistas de entreguerras.

<sup>546</sup> A lo largo de más de 40 años de vida artística, Bill Viola (Nueva York, 1951) ha producido variadas propuestas artísticas en forma de: instalaciones arquitectónicas virtuales, sonidos ambientales, actuaciones de música electrónica, piezas de vídeo en pantalla plana y obras para ser emitidos por televisión. En especial ha obtenido reconocimiento internacional por sus instalaciones de video, las cuales constituyen montajes complejos que envuelven al espectador en la imagen y el sonido, usan las tecnologías más avanzadas y son exhibidas en museos y galerías de todo el mundo. Sus trabajos se centran en experiencias humanas universales

enfrentan distintas pantallas y aparecen los cuatros elementos, lentas procesiones, el gran ciclo del nacimiento, de la vida, de la muerte y la resurrección.

No obstante, el «retorno del simbolismo» al que se refiere Rancière es más bien el que se da de un modo menos espectacular y casi imperceptible, y no al de la grandilocuencia de las visiones oníricas-existenciales de los videorartistas mencionados o al de otras propuestas artísticas vinculadas con la creación simbólica explícita. Se trata de un simbolismo ligado a la manera en que las exposiciones, o las colecciones de objetos, imágenes y signos son presentados en los museos y galerías; en el sentido de que la propuesta crítica que conllevan ya no está ligada a una lógica del *disenso* sino que reafirman una lógica del *misterio*, una «lógica de un testimonio de copresencia», suponen un «simbolismo» latente. Se ha pasado de una lógica disensual a una consensual. Y este viraje está vinculado con un giro general contemporáneo de la «estética de la política»; en la medida en que se ha modificado a nivel internacional el modo en que la política da marco a un escenario común, que cada vez tiende más hacia el «consenso».

Ya lo hemos analizado con detalle en el segundo capítulo: por *consenso* no debe entenderse simplemente un acuerdo entre partidos políticos o interlocutores sociales sobre los intereses comunes de la colectividad. «Consenso» significa la posibilidad de reconfigurar la visibilidad de lo común. Significa que lo dado de cualquier situación colectiva se objetiva de modo tal que ya no puede prestarse a disputa, al encuadre polémico de un mundo controvertido dentro del mundo dado. Visto así, el *consenso* es en propiedad el rechazo de la «estética de la política». Semejante borramiento o debilitamiento del escenario político y de la invención política del disenso tiene un efecto contradictorio en la política de la estética. Por una parte, da una nueva visibilidad a las prácticas del arte como prácticas políticas, es decir, como prácticas de distribución de espacios y tiempos, de formas de visibilidad de lo común, formas de conexiones entre cosas, imágenes y significados. Esto en la medida en que

---

(nacimiento, muerte, evolución de la conciencia) y tienen sus raíces tanto en el arte oriental como en el occidental, así como en las tradiciones espirituales.

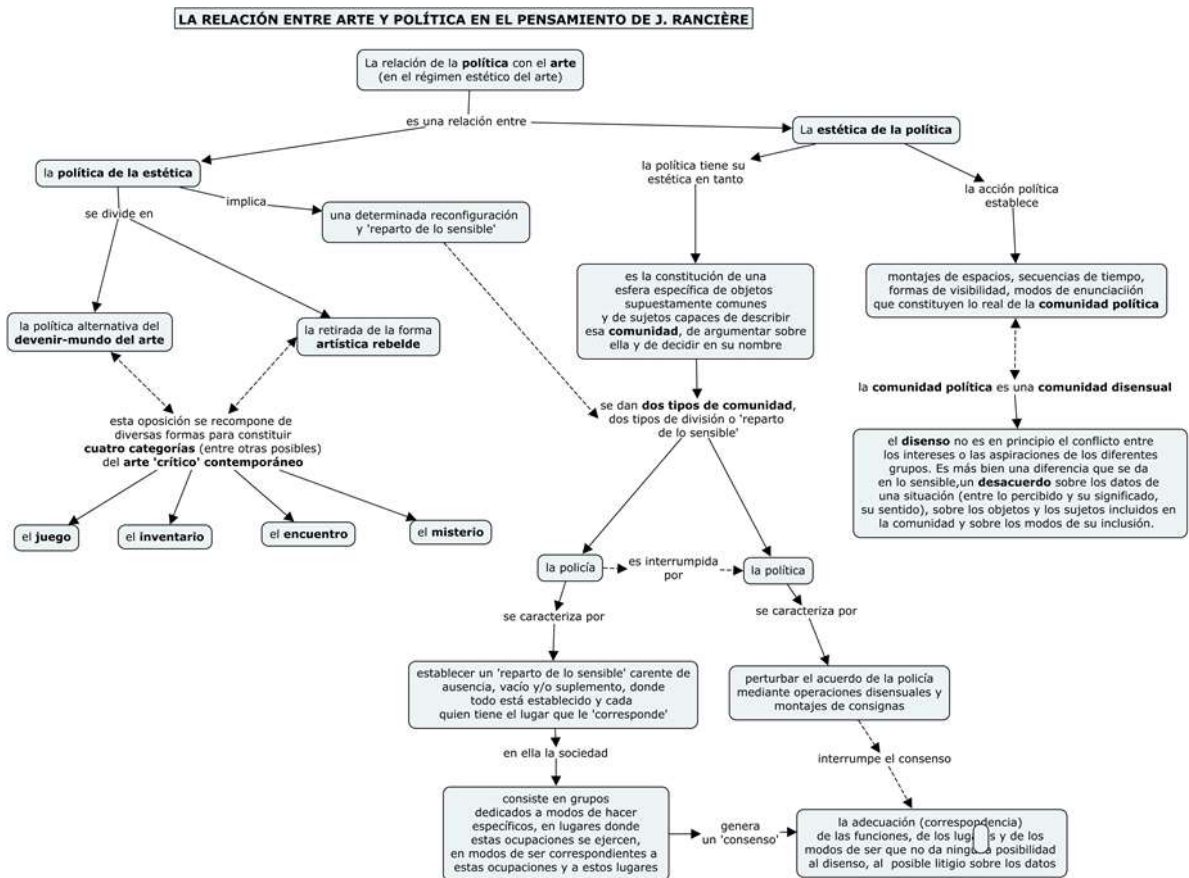
El trabajo de Bill Viola se distingue por su innovación tecnológica y por su profundo arraigo con el arte del pasado. Se inspira a menudo en la iconografía y la filosofía de la tradición europea y oriental, para crear trabajos de gran intensidad, en donde expresa preocupaciones que invitan al espectador a una búsqueda de su vida interior y a repensar sus relaciones con el ambiente que lo circunda. Para contribuir a una mayor implicación del espectador con las imágenes que propone en sus videoinstalaciones y para conectarlo profundamente con sus significados, recurre a menudo a técnicas de cámara ultra lenta.

las realizaciones artísticas pueden aparecer, y a veces aparecen, como sustitutos de la política en la construcción de escenarios de disenso. Pero el «Consenso» no se limita a dejar vacío el lugar político. A su manera, sitúa el campo de sus objetos dentro de un nuevo marco. También modela a su modo el espacio y las tareas de la práctica artística. Por ejemplo, al reemplazar asuntos de conflicto de clases por asuntos de inclusión y exclusión, pone las inquietudes en torno a la «pérdida del lazo social» o la «humanidad desnuda», o a la tarea de fortalecer identidades amenazadas, en el lugar de las preocupaciones políticas. De este modo se convoca al arte a contribuir con su potencial político en la reestructuración del sentido de comunidad, la reparación de los lazos sociales, etcétera.

Con esto, una vez más, la política y la estética se disuelven en la «Ética», según Rancière. Tal es la paradoja última de la política de la estética. Cada vez más conciernen hoy al arte problemas de distribución de espacios y redefinición de situaciones. Cada vez más se abordan problemas que tradicionalmente pertenecían a la política, como los de la globalización, los abusos del capitalismo avanzado, los avances de la tecnología, la degradación medioambiental, la desigualdad social, los autoritarismos, los neocolonialismos, y un largo etcétera sin fin.

Pero el arte no puede limitarse a ocupar el lugar que dejó el conflicto político debilitado: tiene que darle nueva forma, a riesgo de poner a prueba los límites de su propia política; tal como lo intentamos resumir en el siguiente esquema:

## ESQUEMA 6. LA RELACIÓN ARTE Y POLÍTICA EN EL PENSAMIENTO DE J. RANCIÈRE



Pero para Rancière estas cuatro grandes categorías (el juego, el inventario, el encuentro y el misterio) no agotan las posibles tendencias del arte contemporáneo crítico que se presentan hoy en día, porque, en general, lo que se evidencia como política del arte es una tendencia a lo misceláneo y a lo heterogéneo:

Las exposiciones y montaje contemporáneos confieren a la pareja «exponer/instalar» varios papeles a la vez, que actúan sobre la frontera fluctuante entre la provocación crítica y el juego de su propia indeterminación, entre la forma de la obra expuesta y la del espacio instituido. Muchos de los dispositivos de las exposiciones contemporáneas cultivan estas polivalencias o sufren su efecto.<sup>547</sup>

<sup>547</sup> Rancière, J. ; *Sobre políticas estéticas*, op.cit., p. 53.

De acuerdo con esto, lo que se percibe, en términos generales, es una «indeterminación de las políticas del arte», porque lo que se refleja es una polivalencia de los dispositivos de las exposiciones contemporáneas que favorece una polisemia que testimonia una *democracia del arte*, que no pretende desenredar la complejidad de las actitudes de las diversas propuestas artísticas y la porosidad de las fronteras artísticas, sino que más bien tiene como objetivo reflejar la complejidad del mundo. Esta indeterminación de las políticas del arte está basada en el hecho de que la autonomía del arte está ligada a su identificación con ciertas formas de vida y con posibles políticas. Siendo que estas posibilidades no se realizan jamás íntegramente sin que se deba pagar el precio de tener que acabar con la autonomía del arte, de la política, o de ambas.

Ante esto existen dos posturas, según Rancière, una, que conduce a la *melancolía*, a la añoranza por un mundo común que el arte vehiculaba, y que hubiese podido hacerse realidad si el arte no se hubiese desviado por los derroteros políticos que fue tomando o por los compromisos comerciales espurios que fue adquiriendo a lo largo del siglo XX; y, la otra, es la de tomar conciencia de los límites que el arte tiene para poder actuar dentro de cierto marco de posibilidades, y a partir de ello proponer escenarios teniendo en cuenta tanto los márgenes de maniobra que le son permitidos, como la limitación de los poderes del arte mismo y la incertidumbre acerca de sus efectos.

Respecto al auge del arte crítico o político de las últimas dos décadas, Rancière plantea la hipótesis de que el protagonismo que ha estado teniendo en los últimos años (de la década de los noventa del pasado siglo hasta nuestros días) es quizás debido a que existe en la actualidad un déficit de la política propiamente dicha. Se trata de una paradoja:

Todo sucede como si el constreñimiento del espacio público y la desaparición de la inventiva política en la era del consenso dieran a las mini-manifestaciones de los artistas, a sus colecciones de objetos y de huellas, dispositivos de participaciones, provocaciones *in situ* y demás una función de política sustitutiva.<sup>548</sup>

Sin embargo, la dificultad del arte crítico no radica en tener que establecer un balance entre arte y política, sino más bien radica en tener que negociar entre las dos políticas estéticas que caracterizan el régimen estético, y que ya abordamos, anteriormente, a lo largo de esa

---

<sup>548</sup> *Idem.*



tesis. Se trata de dos lógicas estéticas que existen independientemente del arte crítico, porque pertenecen a la lógica misma del régimen estético: la *política del devenir-vida del arte* y la *política de la forma resistente*.

Porque —y tal como lo hemos recalado en varias ocasiones— esta tensión entre estas dos políticas no es el resultado de compromisos que el arte adquiera con la política como realidad extrínseca, sino que se trata de «políticas» que están insertas de manera implícita en las formas mismas según las cuales identificamos el arte como un objeto de experiencia específica. Porque se trata de *políticas estéticas* que constituyen unas determinadas formas de visibilidad e inteligibilidad de las prácticas artísticas y su recepción, a partir de un determinado reparto de lo sensible y la reconfiguración temática, espacial y temporal de cada propuesta artística.

## CONCLUSIONES

Tal como lo señalábamos en la introducción, en la filosofía de Jacques Rancière se da una interesante posibilidad de redefinición y problematización de la dimensión política y de su relación con la estética y el arte. Lo cual permite afrontar la sensación de impotencia generalizada y la falta de propuestas que puedan posibilitar la superación de las dificultades de nuestro presente, ligadas al debilitamiento y a la desaparición de un *pensamiento crítico* que permitan generar alternativas filosóficas respecto al funcionamiento casi hegemónico del modelo económico neoliberal a nivel mundial. Pero, es necesario precisar que Rancière se distancia de la actitud crítica generalizada que se presenta como un desencantamiento del mundo. Su postura se diferencia de lo que él denomina una «contrarrevolución intelectual» que ha ido construyendo un discurso hegemónico tomando prestados elementos (descripciones, narrativas, argumentos y creencias) de la tradición crítica y de las distintas versiones del marxismo que se han dado desde la *Crítica de la ideología alemana* de Marx, la crítica de la industria cultural y la sociedad de consumo de la Escuela de Frankfurt o la «sociedad del espectáculo» de Guy Debord, para desviar sus fines y orientaciones hacia un fatalismo y un derrotismo que legitima las formas de dominación y genera impotencia.

La crítica que a él le interesa es más bien la kantiana, la cual se basa en la investigación acerca de las condiciones de posibilidad de un determinado tipo de conocimiento o la de un juicio acerca de las condiciones que lo hacen posible. Aclarando que la condición de posibilidad de una «política emancipadora» implica partir de la presunción de la «igualdad de las inteligencias», es decir, de la presunción de una capacidad de cualquiera o la capacidad de aquellos que no tienen una capacidad específica.

De esta manera, «la política», en el pensamiento rancieriano, es la actividad que reconfigura los marcos sensibles dentro de los cuales se definen los objetos considerados como comunes. Consiste en la disposición de los cuerpos, en el recorte y la distribución de los espacios y los tiempos específicos que definen las maneras de estar juntos o estar separados, estar enfrente o en medio, estar adentro o afuera, próximos o distantes, en el interior de una colectividad. Implica, en lo fundamental, una toma de distancia de las formas usuales de asumir la «política» en términos de gestión del poder, administración del Estado, forma de gobierno o régimen gubernamental. Estos aspectos reciben otra denominación en sus planteamientos filosóficos, que son el de «policía» o «lógica policial», mientras que a lo que él llama propiamente *la política* queda relacionada exclusivamente con la emancipación y con una concepción de *democracia radical* que presupone como base la «igualdad de las inteligencias», tal como la planteó el pedagogo Joseph Jacotot, un revolucionario francés del siglo XIX, el gran protagonista del libro de Rancière, *El maestro ignorante*.

Por consiguiente, para entender la postura política de Rancière es importante tener en cuenta que de lo que se trata siempre es de enfatizar la «verificación de la igualdad» como punto de partida y, luego, asumir el carácter de *disenso*, desacuerdo y creación de *subjetivaciones* que tiene la dimensión política en su pensamiento filosófico. Es de esta manera como su pensamiento filosófico puede ser considerado como una filosofía contemporánea de la *emancipación* basada en la *igualdad* como punto de partida, y que tiene como uno de sus principales propósitos el de asumir la posibilidad de actuar para cambiar lo establecido, sin que ello requiera de una mediación social o institucional y que, sin embargo, no renuncia a la posibilidad de ser una emancipación «implantada» colectivamente.

De lo que trata, en definitiva, de plantear una forma *disensual* y «estética» de hacer filosofía; asumiendo la palabra estética en su etimología griega de *aisthesis*, que es tanto la capacidad de percibir lo dado, de sentir algo, como —a la vez— de darle sentido, significado, a aquello que es percibido. Con esto, Rancière reivindica y propone una «topografía de lo pensable» como configuración particular de las combinaciones singulares de sentido, de nudos y brechas provisionarias. Se trata de una *estética del conocimiento* que plantea una práctica «estética» de la filosofía que permite reactivar la capacidad común del pensamiento, en lugar de su especialización y compartimentación.

Sus investigaciones filosóficas tienen un componente histórico-político que reivindica tanto las *condiciones estéticas de la experiencia política* como la *dimensión política de la estética*, al retomar el concepto de «estética» entendido como un conjunto de formas de configuración del espacio político que no se limita solo a ser un conocimiento posible, sino que implica la configuración misma de nuestro lugar en la sociedad, al ser estas condiciones espacio-temporales las que terminan por configurar las formas de distribución de lo común y lo privado, e implican la asignación de alguien como parte de una comunidad o su exclusión de ella.

Para Rancière, lo *político* engloba dos procesos: el primero, es el *policial*, que tiene que ver con la «governabilidad», la cual consiste en la organización consentida de la vida social en comunidad, y descansa en la distribución jerárquica de lugares y funciones; y, el otro, es la *política* como tal, y que se refiere a la emancipación o a procesos emancipatorios en términos de verificación de la igualdad. De esta manera, lo «político» es el terreno de encuentro entre la *policía* y la *política* en el tratamiento de un perjuicio o de un daño [*tort*]. Esta definición se aparta de una concepción esencialista tanto de lo político como de la política y, más bien, se dirige a su equiparación con la democracia en el sentido griego del término, ya que Rancière nos recuerda que, para Platón, el pueblo [*demos*] no constituye la comunidad en sí misma o una parte de ella, sino la parte de aquellos que no tienen parte, de aquellos que no tienen unos derechos adquiridos para participar en el poder como lo pueden tener los que poseen un título nobiliario, poseen riqueza o virtud. El pueblo en este sentido surge como el poder de aquellos que están de más y que interfiere en el orden policial. Es importante tener esto en cuenta, en la medida en que se tiende a considerar que la política se relaciona exclusivamente con la manifestación de lo propio de una comunidad, es decir, se tiende a considerar desde la identidad y no desde la diferencia.

Sin embargo, el concepto de *policía*, en Rancière, no debe confundirse o ser asumido como sinónimo de «aparato de Estado», porque esta noción confunde la política con la policía y plantea una oposición entre Estado y sociedad que él no comparte, y que caracteriza a la mayoría de las posturas tradicionales de los análisis de la «filosofía política». La *policía*, más bien, implica un «orden social», un «reparto de lo sensible», un orden de los cuerpos que establece (de manera espontánea y consensual, si se quiere), los modos de hacer, de ser y de decir imperantes, y que posee tanto la espontaneidad de las relaciones sociales como la

rigidez atribuida a las funciones del Estado. La *policía* es, de acuerdo con ello, la «ley» (generalmente implícita), que define la parte o la ausencia de parte de las partes que no hacen parte de lo que es considerado como común. Pero para definir esto, primero hay que definir la configuración de lo sensible dentro de la cual las unas y las otras se inscriben. De esta manera, la *policía* no es solo una forma de «disciplinamiento» de los cuerpos, sino más bien una regla implícita que los visibiliza, una configuración espacial y temporal de las ocupaciones y las actividades que se pueden dar en una sociedad, y de cómo son distribuidas en el «cuerpo social». Se trata de una concepción que apunta a establecer una «estética primera» que determina tanto el orden policial como el de la política (aunque en cada caso, de manera diferente), en la medida en que implica unas maneras de percibir en términos de desigualdad y relaciones «conjuntivas» (repartos policiales) y/o en términos de igualdad y relaciones «disyuntivas» (repartos políticos). Porque en toda sociedad se da un *reparto de lo sensible* que determina bien sea un orden policial basado en la desigualdad, o bien sea un nuevo orden que surge a partir de una interrupción, que se da en casos excepcionales, y que da lugar a la *política* en términos de verificación de la igualdad de cualquiera con los demás.

A su vez, un «reparto de lo sensible» implica una determinada forma de división planteada en términos de relaciones entre lo visible y lo decible, la cual establece determinados modos de ser, de hacer y de decir, entre un común compartido y la repartición de unas partes determinadas de antemano. Pero, esta repartición inicial implica, a su vez, un reparto previo entre lo que es visible y lo que no lo es, lo que es escuchado como tal y lo que no. Así es como Rancière considera que la *policía* se opone a la política, porque la *policía* más que una función social es una constitución *simbólica* de lo social, que se caracteriza por la ausencia de vacío y de suplemento, en donde se asume a la sociedad como un todo en donde existen distintos grupos dedicados a modos específicos de vida, a modos de hacer y de ser que los ubican en determinadas actividades y lugares. Según lo cual, la característica principal de la *policía* es la de ser un reparto de lo sensible determinado por la ausencia de vacío y de suplemento.

Si la *policía* estructura el espacio perceptivo en términos de lugares, funciones, aptitudes, excluyendo todo tipo de suplemento, la *política*, por el contrario, existe como suplemento respecto a un supuesto sustrato antropológico o biológico que caracterizaría al «animal humano», porque lo que busca es la igualdad de los seres humanos como «seres hablantes».

Lo que se opone, entonces, son dos estructuraciones del mundo común: la *policial*, que solo reconoce lo biológico (desde la transmisión de la identidad por consanguinidad hasta el control de los flujos de las poblaciones) y la *política*, que busca los artificios de la igualdad, las formas de reconfiguración del mundo dado de «lo común» efectuadas por sujetos políticos como proceso de verificación de la igualdad. Porque la política consiste, para Rancière, en el juego de prácticas guiadas por la presuposición de la igualdad de cualquiera con cualquiera y de la preocupación por verificarla.

Al apelar a la *igualdad*, Rancière no está tratando de fundamentarla en una esencia o un ideal, sino más bien trata de proponerla como una construcción que es tanto discursiva como práctica. Se trata de crear un *topos*, un lugar que debe establecerse, construirse; porque la política es en primera instancia el conflicto sobre la existencia de una escena común y los aspectos que caracterizan a aquellos que están presentes en ella. La política surge cuando aquellos que no tienen derecho a ser contados como seres hablantes se hacen contar como tales e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común el perjuicio, el daño [*tort*], al cual se ven expuestos.

Y al asumir que la política es la actividad que tiene como principio la *igualdad*, la fundamentación del reparto [*partage*] igualitario de las partes de la comunidad se convierte en un problema, porque no resulta evidente la asignación igualitaria en un conjunto social, la distribución «democrática» de lo que le corresponde a cada una de las partes. Y se hace evidente que no existe un fundamento propio de la política, porque no hay una manera de fundamentar la igualdad en términos de distribución de las partes de la comunidad de manera clara, precisa y justa. Eso es lo que llama Rancière el «escándalo de la política» y más precisamente de la filosofía política, lo cual implica asumir que en la política hay un «desacuerdo», un «malentendido» de fondo [*meséttente*] que es necesario considerar para que se dé la posibilidad de pensar la política en términos de igualdad. Y es por esto por lo que, para Rancière, la política tiene que ver, en últimas, con el uso paradójico o disensual del lenguaje en la medida en que se remite siempre a un desacuerdo, a un «malentendido de fondo», que se da entre las diferentes maneras de ver, o de asumir algo, en lo que la concierne.

Lo que resulta escandaloso para la filosofía política es que la política no tiene un fundamento propio que legitime el orden social. Lo cual es lo mismo que decir que no existe

un orden natural o divino que determine o legitime, en términos de un *arkhé*, o principio último, la jerarquía del orden social. Si existe algo semejante a esto es porque a lo largo de la historia este fundamento ha sido inventado, ha sido impuesto como resultado de una mentira colectiva que postula una «naturaleza social» para darle a la comunidad su supuesta legitimidad en términos tanto de fundamento de la política, de ordenamiento social «natural», como de legitimidad de mando para ejercer el dominio de unos pocos sobre los demás; incluso, con el argumento de lograr el bienestar de la colectividad.

Aunque la política no tiene un fundamento a la manera de un principio u origen (*arkhé*), sí implica la división del *arkhé*, porque se da como ruptura de un relato «legitimador» que justifica el dominio de una minoría frente a la mayoría. La *política* implica una ruptura de la lógica del *arkhé* porque este tipo de lógica de dominación presupone que exista una superioridad predeterminada que se ejerce sobre un gran número de la población considerado como inferior. Por eso, para que se dé la política en términos democráticos, se requiere una ruptura con este orden que permite la validación «natural» de la dominación. Y es que la política es una cierta manera de ocuparse colectivamente de los sujetos, pero no en una perspectiva estatal o en una lógica identitaria, de linaje y/o de filiación.

Asumida de esta manera, la *democracia*, más que un régimen político entre los demás, es el régimen mismo de la política en la medida en que es la forma de relación que define la política. La democracia es la política misma como poder del *demos*, del pueblo, pero no entendido como la categoría de los desfavorecidos de la sociedad, sino como la de aquellos que no son tenidos en cuenta porque no poseen títulos para gobernar (no poseen riqueza, antigüedad, origen noble, virtud o sabiduría). El *demos* son los que están por fuera del recuento de las partes y no poseen una palabra que cuente, pero que, sin embargo, la hacen valer, porque adquieren en determinado momento visibilidad, y se hacen sentir y contar como seres parlantes.

Entonces, la *política* no es una realidad que se deduzca de las necesidades del ser humano de vivir en comunidad, es más bien una excepción. Lo normal es que las comunidades se agrupen en torno a aquellos que tienen los títulos para gobernar, así sea por el simple hecho de que son los que están en este momento gobernando, o porque lo han hecho en el pasado apelando al nacimiento, la «nobleza», a una pretendida «filiación divina» o al poder que da

la riqueza. Es más, la evolución «normal» de las sociedades ha implicado generalmente el paso del gobierno por linaje al gobierno de la riqueza. La *política* surge como desviación de este desarrollo normal de las cosas. En este sentido, el trabajo más importante de la *política* es la configuración de su propio espacio en el que pueda hacer evidente, visible y comprensible el mundo de sus sujetos y de sus operaciones. Lo que caracteriza a las manifestaciones políticas es que hacen ver de otra manera; hacen visibles aquello que no era considerado como tal. Por ejemplo, hace público lo que era considerado solo del ámbito privado.

Una manifestación es política no porque ocurra en determinado lugar y tenga que ver con un determinado objeto en particular que le sería propio por su «politicidad», sino más bien porque su forma de aparición es la de un enfrentamiento entre dos repartos de lo sensible, una forma de interrupción del orden normal de los asuntos considerados como comunes, para proponer otro espacio y otro tipo de sujetos que antes no existían como tales. Crea nuevos dispositivos de *subjetivación*.

Para Rancière, por consiguiente, la política es un asunto de *modos de subjetivación*, entendiendo por *subjetivación* la producción, por medio de una serie de actos, de una instancia y una capacidad de enunciación que no se encontraban previamente identificados en un campo de experiencia dado, lo cual quiere decir que la identificación va a la par de la reconfiguración del campo de experiencia.

La «subjetivación política» en Rancière se refiere a la manera en que emerge un sujeto político en términos de ensamblaje o agenciamiento social que no le es preexistente y que surge —a la vez— como una forma de «desidentificación». Una *subjetivación política* establece unos nuevos recortes en el campo experiencial del sujeto, reconfigura su identidad y su hacer-parte correspondiente. Deshace y recompone las relaciones entre los modos del *hacer*, los modos del *ser* y los modos del *decir* que definen la organización sensible de la comunidad. Reconfigura las relaciones entre los espacios en donde se hacen determinadas cosas y otros en donde se hacen otras, las capacidades ligadas a ese *hacer* y aquellas que son requeridas por otro hacer diferente. Se trata, por consiguiente, de toda una serie de operaciones que tienen que ver con lo sensible y la estética en su sentido más amplio.



Existe una *estética de la política* porque la política no es inicialmente un asunto de leyes o constituciones, sino más bien la configuración del «tejido sensible de la comunidad» por el cual las leyes y las constituciones adquieren sentido al intentar responder preguntas como las siguientes: ¿qué objetos son comunes? ¿Qué sujetos son incluidos en la comunidad? ¿Qué sujetos son capaces de ver y expresar lo que es común? ¿Qué argumentos y prácticas son considerados como argumentos y prácticas políticas?, y así sucesivamente. Además de configurar un «tejido sensible de la comunidad», la «estética de la política» como «reparto de lo sensible» se relaciona con el espacio-tiempo en el que determinados cuerpos se encuentran en comunidad. La manera como en un determinado contexto social aparece la *aisthesis*, la dimensión sensible, que puede ser planteada y asumida en términos kantianos; pero curiosamente no a partir del Kant «estético» de *La Crítica del Juicio*, es decir, no remitido a un asunto del arte o del discurso estético que surgió en el siglo XVIII, sino más bien con el Kant de *La Crítica de la razón pura*, en donde Kant concibe una estética trascendental en términos de formas *a priori* de la sensibilidad que son, para él, el espacio y el tiempo.

De esta manera, la reconfiguración del espacio que opera la política efectúa, en el pensamiento de Rancière, una acción de apertura que posibilita el reconocimiento de nuevos lugares de enunciación y la transformación de ciertos «ruidos» en discursos, tal como lo proponen sus análisis basados en los archivos obreros de finales del siglo XIX, tal y como se expone en su libro, *La noche de los proletarios: Archivos del sueño obrero*. Porque la política en Rancière implica la posibilidad de un nuevo «reparto de lo sensible» [*partage du sensible*] y, más específicamente, la «reconfiguración de la división y reparto de lo sensible», en la medida en que introduce sujetos y objetos nuevos, hace visible aquello que no lo era, permite escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran tenidos en cuenta como tales.

La categoría de *reparto de lo sensible* es fundamental para entender la relación entre política y estética en el pensamiento de Rancière. El reparto de lo sensible [*partage du sensible*] es un sistema de «evidencias sensibles» que hacen visible al mismo tiempo la existencia de un común compartido y los recortes que definen los lugares y las partes respectivas que lo componen. Se fundamenta sobre una distribución de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determinan la manera misma según la cual un común

se ofrece a la participación y donde los unos y los otros son parte de ese reparto. Esto es lo que denomina un «estética primera», y se puede entender en la medida en que lo relacionamos con la definición que da Aristóteles del ciudadano como aquel que puede ser considerado como formando parte del hecho de gobernar o ser gobernado, pero lo que Rancière precisa es que antes de esta división existe otro reparto anterior, y que es el que determina quienes quedan dentro y quienes quedan fuera de esta división inicial. Es decir, se determina a priori quienes van a «compartir» el reparto y quienes quedan fuera al no estar incluidos inicialmente en él, porque de antemano están excluidos de la definición de ciudadano. El animal que tiene palabra, que tiene voz, es un «animal político», pero el esclavo, aunque es capaz de comprender el lenguaje, no lo «posee» en propiedad y, por tanto, está excluido del «reparto social» inicial que le daría derechos políticos. Y es que para Rancière existe una *estética de la política* porque la política implica la re-configuración del «tejido sensible de la comunidad» por el cual las leyes y las constituciones adquieren sentido.

La política implica, por consiguiente, una redistribución de los espacios y los tiempos, es decir, un nuevo *reparto de lo sensible* en términos de la irrupción de un *disenso* que modifica las evidencias sensibles iniciales que distribuyen el espacio, el tiempo, las actividades humanas y la voz en términos de su visibilidad y aceptación como algo compartido dentro de lo que es considerado como común y las partes que lo componen. Esto se entiende si acudimos nuevamente a los ejemplos que coloca Rancière refiriéndose a *La República* de Platón. Uno de ellos tiene que ver con la tan comentada proscripción y expulsión de los poetas de la ciudad ideal, la cual puede tener varias explicaciones, pero en principio se refiere al hecho de que, al no estar prevista una función de la poesía en la polis platónica, los poetas no tienen un lugar asignado en ella y, además, según el principio de «especialización» que determina que cada ciudadano tiene una y solo una función y no puede realizar otra, ni que tampoco permite que la poesía sea una actividad alternativa o complementaria, un ciudadano, en esta polis ideal, no podría ser artesano y poeta a la vez.

El hecho de que la práctica artística dependa de una asignación y distribución de lugares en un conjunto social, igualmente se pone en evidencia en la manera en que Platón considera negativamente el teatro, en la medida en que lo asume como un espacio de una actividad pública, como un lugar de exhibición de «fantasmas» que termina por confundir y desordenar la distribución de las identidades, de las actividades y de los espacios de la polis ideal. Lo

mismo que ocurre con el teatro se da con la escritura, como contrapuesta a la oralidad, a la «palabra viva», ya que ambas desorganizan la relación directa que tiene lugar entre los efectos de la palabra y las posiciones de los cuerpos en el espacio común. De esta manera, tanto el teatro como la escritura son formas o modelos de existencia y de efectividad sensible de la palabra ligados a la democracia, considerada esta como el régimen político de la asamblea de los artesanos, de las leyes escritas intangibles y de la institución teatral, que se oponen a la forma de arte que considera Platón adecuada para su polis ideal: la forma coreográfica de la comunidad que canta y baila su propia unidad. Según esta forma de análisis, en *La República* podemos encontrar tres prácticas artísticas que son formas de partición sensible de lo común de la comunidad, de su visibilidad, distribución y organización. Está, por una parte, la superficie muda de los signos de la escritura y la pintura; y, por otra, el espacio del movimiento de los cuerpos que se divide en dos partes, en el movimiento de los simulacros en la escena teatral que se presenta al público, y, en el movimiento coreográfico propio de los cuerpos comunitarios que Platón promueve como válida por favorecer la unidad de la *polis*.

De una manera diferente a la de Platón, la relación entre política y estética se da para Rancière fundamentalmente en el recorte sensible de «lo común» de la comunidad, de las formas de su visibilidad y de su consecuente ordenamiento o redistribución. A partir de esto puede pensarse la intervención «política» de los artistas, y no desde una pretendida autonomía del arte o, por el contrario, de una sumisión del arte al poder político, porque las artes no les proporcionan nunca a las pretensiones de la dominación o de la emancipación más de lo que pueden otorgarles, es decir, simplemente, lo que tienen en común con ellas: las posiciones y movimientos de los cuerpos, las funciones de la palabra, las reparticiones de lo visible y de lo invisible. Y tanto la autonomía de la que pueden gozar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre la misma base.

Para Rancière no existe el «arte» sin un régimen de identificación y de pensamiento que permita distinguir sus formas como formas comunes. Un *régimen de identificación del arte* es aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y con modos de inteligibilidad específicos. A su vez, cada tipo de régimen de identificación del arte permite autonomizar las diferentes artes de otras actividades humanas, al tiempo que las vincula a un orden histórico determinado en el cual se dan en términos generales unas

maneras de hacer y un tipo particular de ocupaciones que pueden relacionarse con estas actividades humanas en términos de prácticas artísticas, porque las pone en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos. De esta forma, Rancière precisa tres regímenes de identificación de lo que ha sido considerado como «arte» en la tradición occidental: el primero es el régimen *ético de las imágenes*, el segundo es el *régimen poético*, también llamado *mimético* o *representativo* y, el último, y en el cual nos encontramos actualmente, que es el *régimen estético de las artes*.

En el *régimen ético* el arte no es identificado como «arte», sino que es subsumido por el valor que se da a las imágenes en términos «ontológicos», es decir, por sus características propias vinculadas con las cualidades atribuidas a su «origen» en cuanto se las considera portadoras de una verdad trascendente, como también a su posible destino en términos de la utilidad que se les asigna y de los efectos que se cree o considera que pueden generar. Se trata en este régimen de saber de qué manera el ser de las imágenes concierne al *ethos*, la forma de ser de los individuos y las colectividades, lo cual impide al «arte» individualizarse como tal. Esto es lo que ocurre cuando consideramos a la *Juno Ludovisi* (una de las más famosas y admiradas esculturas clásicas de todos los tiempos que data del siglo I d.C.) como una imagen de la divinidad, porque la estaríamos juzgando en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y de la colectividad, es decir, estaríamos en un *régimen ético* de las imágenes, en donde surgen implícitamente preguntas que cuestionan su naturaleza divina y su validez. Si se trata, por ejemplo, de una verdadera divinidad; si se pueden hacer imágenes de la divinidad; o de qué manera se relaciona con la colectividad, etcétera. La percepción y el juicio que se pueden tener sobre ella se encuentran implícitos en las preguntas: ¿podemos hacer imágenes de la divinidad? ¿La divinidad imaginada es una verdadera divinidad? Y en caso de que la respuesta sea afirmativa, cabe preguntarse si esta divinidad ¿está siendo imaginada como debe ser?

Lo cual no sucede si se juzga a esta estatua como una *imitación*, puesto que en este caso se la estaría considerando como la «representación» de una diosa, según la cual, la materia (en este caso el mármol) ha sido modificada por una forma que le ha otorgado una constitución verosímil, que conjuga los rasgos imaginarios de la divinidad con los arquetipos de la feminidad. Se la estaría considerando como una «representación», porque se asumiría como la configuración de una apariencia verosímil que conjuga los rasgos imaginados de la

divinidad con los arquetipos de la feminidad, y la monumentalidad de la escultura con la expresividad de una diosa particular (Hera o Juno), dotada de unos rasgos específicos. Podríamos decir, entonces, que, de acuerdo con los criterios clásicos, la estatua puede ser vista a través de una serie de criterios expresivos de adecuación entre la capacidad del artista en poder dar a las figuras que realiza unas formas de expresión que le convienen. A este enfoque, es a lo que Rancière denomina el «régimen representativo de las artes», en el cual predomina la *mímesis*, no solo como procedimiento sino como régimen de visibilidad de las artes. Es decir, como un principio que permite darle autonomía a cada una de las artes, pero también que posibilita articular esta autonomía con un orden general de las maneras de hacer en el marco de los distintos oficios y ocupaciones. De esta manera, el segundo momento que establece Rancière es el *régimen representativo o poético*, el cual toma distancia del *régimen ético* porque identifica a las artes bajo el binomio *poiesis/mímesis*. En este régimen se aísla, bajo un principio pragmático, un hacer artístico en términos de imitaciones que se consideran válidas, apropiadas, adecuadas o no. Se establecen divisiones entre lo representable y lo irrepresentable, se formulan distinciones entre diversos géneros de representación, al igual que se proponen principios de adaptación de las formas de expresión a los géneros y temas representados, entre otras funciones que lo caracterizan.

Volviendo a la contemplación de la *Juno Ludovisi*, es posible también considerarla como perteneciente a otro régimen: el *estético*, según el cual su estatuto de obra de arte ya no proviene de una correspondencia con la idea de divinidad o con las reglas del arte y la representación, sino que es una obra de arte porque pertenece a un *sensorium* específico, a un *modo de ser sensible* propio del arte. Esta estatua es «estética» no porque posee características relacionadas con el perfeccionamiento técnico, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible ligada a la libertad que surge al ser considerada como una «apariencia libre», como una forma sensible heterogénea en contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible, a partir de una actividad cercana al juego, tal como aparece en *Las cartas sobre la educación estética* de Schiller, es decir, una actividad que no tiene otro fin que ella misma. De esta forma, se da la autonomía de una experiencia sensible muy cercana a como la concibió Kant en su *Crítica del Juicio*.

El *régimen estético* se diferencia del *régimen representativo* en la medida en que la identificación del arte ya no se hace por medio de su especificidad en las maneras de hacer,

sino por una caracterización de un «modo de ser sensible» que ha de distinguir de ahora en adelante a las producciones artísticas. El *régimen estético* también implicó una modificación radical del sistema de la representación que antes prevalecía en las artes, en cuanto que destituyó la preeminencia de la dignidad de ciertos temas ligados a personalidades y a ciertos géneros de la representación (tragedia para las clases nobles, comedia para los menos favorecidos; pintura histórica contra la pintura de género, etcétera). Porque en el *régimen representativo* (o clásico) se definían de manera taxativa los géneros, las situaciones y las formas de expresión que convenían a la «bajeza» o a la «dignidad» del sujeto o de los temas a ser tratados, mientras que en el régimen estético de las artes se deshace esta correlación entre la temática y el modo de representación.

Entonces, la lógica de este régimen de afección, percepción y pensamiento, que Rancière denomina el «régimen estético del arte», engloba muchas cosas: no solo ejemplos de las llamadas «bellas artes» o «artes cultas», sino también experiencias ligadas a las «artes menores» porque también, con ello, se buscó establecer una fusión entre arte y vida.

Se trata una transformación del régimen de pensamiento del arte. Y es que para Rancière la *estética* no es una disciplina, sino una «forma de pensamiento sobre el arte» que nace en la segunda mitad del siglo XVIII con la Revolución francesa, y que en lo fundamental lo que hace es destituir el orden jerárquico del régimen representativo de dos maneras. En primer lugar, modifica el propósito y el destinatario de la obra de arte: ya no se trata de ilustrar la fe religiosa, enaltecer la grandiosidad de las jerarquías del poder monárquico o decorar las propiedades aristocráticas. De ahora en adelante, y a partir del régimen estético, las obras de arte, los asuntos del arte, pertenecen a un público y un destinatario indeterminados. Y por otra parte, en el caso de la filosofía se da una correspondencia que Rancière denominará «revolución estética», y esto es atribuido en particular a Kant porque es él quien rompe con la estructura jerárquica del conocimiento según la cual el entendimiento se imponía sobre la sensibilidad, lo cual será asumido por Schiller, quien propondrá una revolución de las formas de la vida sensible para enfrentarse a los excesos del terror revolucionario que impone la fuerza y la autoridad sobre las masas.

Para Rancière, el *régimen estético de las artes* es el nombre apropiado de lo que se conoce con el nombre confuso de «modernidad» del arte. Porque lo que él pone en duda es

la denominada interpretación «modernista» de la *modernidad artística* basada en la «autonomía del arte», en tanto es separado de las formas de la cultura de la mercancía y el compromiso de cada arte con su propio medio, a la manera de cómo lo estableció, por ejemplo, el crítico de arte norteamericano Clement Greenberg en su texto: “Vanguardia y Kitsch”, publicado en 1939. En especial, lo que le critica Rancière a la idea de *modernidad* en el arte es que establece un marco de delimitación simplista, en la medida en que se limita a explicar la ruptura o transición entre lo antiguo y lo moderno, lo representativo y lo no-representativo, sin cuestionarse los supuestos que están en la base de estas distinciones. Además, se sustenta en una periodización histórica basada en presupuestos limitados en su concepción, porque simplemente postula unos determinados cambios y/o transiciones que se dan a lo largo de una línea de tiempo continua. El ejemplo «paradigmático» que utiliza el pensamiento de la modernidad artística para referirse a sí misma, es el paso que se dio de la figuración a la no-figuración en la pintura. Asume este tránsito hacia la abstracción como el paso hacia lo no-mimético, como un destino global anti-mimético de la «modernidad» artística. Pero esto no resultó tan evidente, porque en lugar de alcanzar su pureza expresiva, tanto la pintura como las artes plásticas y/o visuales en general incorporaron objetos de diversas procedencias en forma de collages, instalaciones, ensamblajes, videoinstalaciones, entre otras modalidades, que fueron surgiendo desde los años cincuenta del siglo XX. Ante esta avalancha de objetos, máquinas y dispositivos que entran a hacer parte del arte moderno, algunos de sus defensores comenzaron a denunciar una actitud que implicaba el establecer una especie de «tradición de lo nuevo» que traicionaba la búsqueda de la pureza de cada medio artístico.

En resumen, puede decirse que Rancière considera la idea de «modernidad» como una categoría equívoca que intenta establecer, en el interior del régimen estético de las artes, una serie de rupturas que considera lógicas, pero que no resultan ser tan evidentes si se tiene en cuenta el contexto histórico de donde surgen.

Por otra parte, el llamado *postmodernismo* es, para Rancière, ese proceso de retorno que implicó en primera instancia tener que darle cabida a todo aquello que el *modernismo* no pudo incorporar por no formar parte de su concepción de una separación de las artes y de su respectivo desarrollo evolutivo por separado. Según esta perspectiva, el *postmodernismo* es la incorporación de todo aquello que quedó excluido de la modernidad, por ejemplo, los

tránsitos y las mezclas de un arte a otro que puso en entredicho la concepción de la separación de las artes; el abandono del paradigma funcionalista en la arquitectura basado en el diseño rectilíneo y sobrio de las estructuras y las fachadas, para volver a adoptar las líneas curvas y la ornamentación; el abandono del modelo pictórico bidimensional-abstracto para volver a incorporar lo figurativo, lo narrativo y lo tridimensional en el espacio pictórico; lo cual se hace evidente con la irrupción del *pop art*, las instalaciones y el auge de las producciones audiovisuales. Y, así, se podría seguir enumerando con muchísimo detalle todo lo que supuso una actividad artística postmoderna.

Lo que Rancière considera excesivo en todo ello es que se obliga a hacer de este viraje «postmoderno de la modernidad» una mutación decisiva del *régimen estético de las artes*, una ruptura temporal efectiva, que se asume como el final de un período histórico-artístico. Porque, de hecho, lo que sucedió es que todas estas mezclas e hibridaciones terminaron por convertirse en una visión retrógrada de la modernidad, en la medida en que se terminó por cuestionar el principio de autonomía o libertad que la modernidad le asignó al arte, a partir de una propuesta de la postmodernidad como «presencia de lo irrepresentable». Y esto se hizo con base en el análisis que propuso J.F. Lyotard de lo *sublime kantiano*, reinterpretado como la escena fundadora donde se da una separación irreductible entre la idea y todo tipo de presentación sensible.

En su libro, *El malestar en la estética*, Rancière señala que en la actualidad nos encontramos en un período «post-utópico» del arte porque las utopías estéticas del arte han ido perdiendo su fuerza y se han ido agotado. Ya no se cree que el arte pueda transformar de manera radical la sociedad, tal como lo concebían las primeras vanguardias de comienzos del siglo XX, por ejemplo. Incluso, se habla del fracaso del arte al considerar que ya no puede transformar de manera efectiva la existencia colectiva y se le culpa por haber mantenido una cercanía demasiado estrecha con los absolutismos filosóficos y las aventuras de las revoluciones sociales del siglo XX. Sin embargo, en este contexto de un arte «post-utópico» es posible evidenciar todavía la contraposición entre dos grandes actitudes, dos «puestas en escena» respecto a las formas de valorar el arte que aún tienen pretensiones de radicalidad, dado que ambas le siguen otorgando al arte una potencia de transformación o una capacidad para incidir en lo social (así sea al precio de disociar la radicalidad artística de la radicalidad política), se trata de dos posturas «comunitarias» del arte en su período «post-utópico»: la



del «arte de lo sublime» (J.-F. Lyotard) y la del «arte relacional» (N. Bourriaud). Ambas reafirman el propósito de construir un espacio específico de reparto del mundo. En la *estética de lo sublime* se propone un espacio-tiempo de encuentro pasivo con lo heterogéneo que opone dos regímenes de sensibilidad (el ético y el estético). Y en el *arte relacional*, por medio de la construcción de una situación efímera y circunstancial, se busca provocar un cambio de percepción y una modificación de la actitud tradicional que tiene el público al asistir a un «espacio expositivo» con el propósito de que pase de ser espectador a actor, para lo cual se reconfiguran los espacios y los lugares del arte tanto en su carácter material como simbólico, de manera semejante a como lo hace la política en relación con el reparto de lo sensible. En ambos casos, lo propio del arte es lograr un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Así es como el arte concierne a la política y queda concernido por ella.

Esto lleva a Rancière a afirmar que arte y política no son entidades separadas o realidades aisladas, que pueden o deben ser puestas en relación, sino que ambas son formas de «reparto de lo sensible» que dependen, a su vez, de un régimen específico de identificación del arte que las pone en relación en los términos de unas *políticas del arte*, porque la condición política del arte no está ligada a su compromiso social, a los mensajes que transmite sobre una determinada situación o su toma de partido por algún tipo de lucha social, sino más bien por la apuesta estética que establece al proponer otro «reparto de lo sensible» diferente al imperante o predominantemente aceptado:

En el régimen estético del arte (en el cual nos encontramos en la actualidad en sentido diacrónico, porque igualmente pueden darse sincrónicamente manifestaciones artísticas propias del régimen ético y/o del régimen representativo), se da en sí mismo una determinada «política», es decir, una determinada reconfiguración de reparto y división de lo sensible. Esta *política estética* del régimen estético, a su vez, se divide en: las diversas políticas alternativas del «devenir-vida del arte» por un lado, y, por el otro, las de la retirada de la forma artística rebelde, que implica la postura del llamado «arte autónomo».

La *política del devenir-vida del arte* identifica las formas de la experiencia estética con las formas de una vida diferente. Reconoce como finalidad [*telos*] del arte la construcción de nuevas formas de vida. Con ello, el arte se convierte en vida (devenir-vida del arte), pero el

precio que tiene que pagar es que se diluye, pierde su «autonomía», su especificidad, es decir, se suprime como arte y deviene mundo, cotidianidad, vida (devenir- arte de la vida cotidiana).

La *política de la forma rebelde*, por el contrario, opta por una dirección diferente, porque su apuesta política es la de plantear una experiencia estética que asume una separación radical del arte con cualquier otra esfera, es decir, establece una resistencia de su forma a cualquier transformación del arte en forma de vida. Es el planteamiento de Adorno, el arte es «auténtico», en la medida en que solamente es arte. Y, además, de acuerdo con su *dialéctica negativa*, la estética de Adorno concibe la relación del artista-obra-público, a partir de las premisas de una «estética negativa». Es la lógica del arte que hace política con la condición de no hacer ninguna, de mantenerse totalmente al margen, de ser una mónada a la manera de Leibniz, según Adorno.

A esta tensión entre estas dos políticas del arte, Rancière añade una tercera, un «tercio» político-estético. Se trata de forma polémica porque establece una mezcla de dos elementos heterogéneos entre sí; mezcla la singularidad de la experiencia estética con el devenir-vida del arte y el devenir-arte de la vida cotidiana. El *collage* es un paradigma en este sentido, porque implica un encuentro entre heterogéneos, a la manera del encuentro que propone el surrealismo entre una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección. Se trata de una mezcla de elementos que se manifiesta, contra la «realidad» del mundo cotidiano, para evidenciar el poder que tiene en nuestras vidas el sueño y el deseo.

Entonces, lo que cabe recalcar en los planteamientos rancierianos es que el arte no es una esfera independiente y autónoma, sino que implica en sí mismo una determinada *política*, porque conlleva un determinado «reparto de lo sensible». No se trata de apelar a una «política estetizada», ni a un arte comprometido políticamente por su contenido de denuncia, sino se trata de un arte que replantea una reconfiguración del espacio público, de lo que es visible y de lo que no lo es.

De esta manera, en el *régimen estético de las artes*, Rancière identifica las dos grandes políticas de la estética que acabamos de mencionar: la *política del devenir-vida del arte* y la *política de la forma resistente*. Cada una de ellas permite escapar de las oposiciones simplistas acerca del rol que desempeña el arte, en términos de autonomía, tal y como las puede plantear la postura del «arte por el arte» o la del «arte comprometido». Las cosas son

más complejas, porque lo que se ha dado en la historia del arte de Occidente es más bien un intrincado entramado entre *autonomía* y *heteronomía*, que ha determinado unas *políticas estéticas*, en la medida en que han configurado unas formas de visibilidad e inteligibilidad de las prácticas artísticas y su recepción que —a su vez— han determinado unas *políticas del arte*, porque han permitido suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial cotidiana. En este contexto, el proyecto de una *revolución estética* se da cuando el arte es asumido como una forma de vida, según la cual se suprime su diferencia como arte porque se propone planear un escenario donde se dé, a través de la estética, una transformación de las relaciones de dominación como principio generador de un mundo sin dominación. A la revolución política, concebida como una revolución estatal que separa los diferentes tipos de humanidad, se le opone el planteamiento de una «revolución estética» como la configuración de una nueva «comunidad del sentir».

Entonces, en lugar de la linealidad que propone una sucesión entre pre-modernidad, modernidad y postmodernidad en la historia del arte o que asume la politicidad del arte en términos de una oposición simple entre el «arte por el arte» y el arte «comprometido», lo que plantea Rancière es que lo que se da en el régimen estético del arte es una tensión originaria y permanente entre dos grandes políticas de la estética: la *política del devenir-vida del arte* y la *política de la forma resistente*, que hace que la autonomía y la heteronomía del arte adquiera diversas facetas, diversas formas de manifestarse.

Esta tensión entre estas dos políticas no es el resultado de compromisos que el arte adquiera con la política como realidad extrínseca, sino que se trata de «políticas» que están insertas de manera implícita en las formas mismas según las cuales identificamos el arte como un objeto de experiencia específica. Porque se trata de *políticas estéticas* que constituyen unas determinadas formas de visibilidad e inteligibilidad de las prácticas artísticas y su recepción, a partir de un determinado «reparto de lo sensible» y la reconfiguración temática, espacial y temporal de cada propuesta artística.

Discernir cómo operan, cuáles son sus características y cómo terminan por suprimirse a sí mismas como políticas estéticas, le va a permitir a Rancière determinar las paradojas a las cuales se enfrenta el arte «crítico» o político, que busca comprender los mecanismos de dominación que priman en un determinado contexto socio-histórico, o pretende establecer

una confrontación entre lo que el mundo es con lo que podría ser. Porque el *arte crítico* para Rancière —en su formulación más general— se propone concienciar acerca de los mecanismos de la dominación con el fin de convertir al espectador en actor consciente de la transformación del mundo.

Sin embargo, lo que Rancière le cuestiona al *arte crítico contemporáneo* es el modelo a partir del cual plantea su «eficacia», porque si bien parte de una voluntad de querer denunciar los mecanismos de la dominación, lo hace a partir de una eficacia contradictoria que limita su rebeldía, al no proporcionar una perspectiva de emancipación, sino solo una transformación «sígnica de las cosas». Este «modelo pedagógico de la eficacia del arte» se da de manera ejemplar en la escena teatral clásica, en la cual se pretendía aleccionar al público, a través de las formas de la ficción, sobre los comportamientos humanos, haciendo énfasis en sus defectos o en algunas de sus virtudes. La lógica causal que subyace en este modelo mimético teatral del siglo XVIII —y que Rousseau denunció— todavía está presente en la actualidad, porque aceptamos que lo que vemos en una película, en una escena de teatro, en una exposición fotográfica o en una instalación artística contemporánea son las señales sensibles de un determinado estado de cosas que suceden en el mundo y que son presentadas por la voluntad de un autor, y que el efecto que produce en nosotros nos hace rebelarnos frente al orden establecido, aunque ya no creemos en la corrección de nuestras costumbres por medio de la recepción dramaturgía.

Sin embargo, y al igual que sucede con la definición de los tres regímenes de identificación y pensamiento del arte, para Rancière existe otra manera de pensar la «eficacia del arte» ligada al régimen estético. Se trata de la «eficacia estética» consustancial al régimen estético, según la cual se da una suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público en particular. Se trata de la eficacia de una desconexión, y es a lo Rancière le da el nombre de *disenso*, el cual no es el conflicto de las ideas o de los sentimientos sino más bien el conflicto, la diferencia, que se puede establecer entre diferentes regímenes de sensorialidad.

En su propuesta de un «espectador emancipado», Rancière se pregunta si acaso el afán de hacer que el espectador deje de ser espectador no conlleva, en últimas, profundizar el abismo existente entre el creador teatral y su público, entre los que proponen una acción

artística y aquellos que la presencian «pasivamente», entre aquellos que supuestamente saben y se inventan una estrategia artístico-pedagógica y aquellos que no saben, y simplemente contemplan. Con esto, Rancière asume el aprendizaje que propone la práctica emancipadora del denominado «maestro ignorante» como un trabajo «poético de traducción», especificando que esto se logra porque lo que «ignora» el «maestro ignorante» es justamente ese abismo supuestamente infranqueable entre su saber y el de sus alumnos, porque, en el caso de haber aceptado esta distancia como punto de partida, estaría estableciendo y perpetuando una desigualdad: la «desigualdad de las inteligencias». Lo que hace más bien el «maestro ignorante» es ignorar esta distancia embrutecedora, la distancia convertida en abismo infranqueable que solo un experto puede llegar a franquear, a superar, para asumir, más bien otro tipo de distancia, la que es inherente a todo tipo de comunicación humana, porque la distancia no es algo que deba ser eliminado. Esto aplicado a la historia y a la condición del espectador teatral o del arte en la actualidad implica una inversión de los términos entre lo que es considerado como pasivo y lo que es considerado como activo en la escena, en consecuencia, Rancière se pregunta si no es la voluntad de querer suprimir la distancia entre el espectador y la puesta en escena la que termina por generar «la distancia» tan criticada. Porque la pretendida «inactividad» del espectador depende de una división de lo sensible previa que establece una diferencia tajante y abismal entre términos establecidos de antemano.

Rancière considera, más bien, que todo espectador es un actor de su propia historia, y al revés, todo actor, todo ser humano en acción, también es un espectador de su propia historia: En esto consiste una actitud emancipadora que permite intercambiar las relaciones entre lo activo y lo pasivo, entre la palabra y la acción, al poner en duda la identificación superficial que se establece generalmente entre la escucha, la mirada y la pasividad.

Entonces, para Rancière, un *arte crítico* o *político* es aquel que, más que revelar las formas y relaciones de poder, lo que hace es modificar las líneas divisorias entre los regímenes de representación sensibles. Por ejemplo, ubica en el régimen de la «ficción», haciendo uso de las palabras y las imágenes, situaciones que el régimen dominante de la información nos ha presentado de manera «consensuada» como un único registro de lo real. En el arte crítico contemporáneo esto se da de acuerdo con las siguientes dos condiciones:

La primera se relaciona con la etimología misma de la palabra crítica que se refiere a la separación, a la división, de acuerdo con la cual el arte crítico es aquel que es capaz de establecer una separación en el tejido consensual de lo real, y que, por consiguiente, desdibuja las líneas divisorias que separan los diferentes ámbitos y formas que configuran lo existente. Por ejemplo, un caso sería el de desdibujar la separación entre documental y ficción, otro sería el de proponer nuevas maneras de distribuir los lugares, o propiciar su transformación a partir de la reestructuración de las fronteras materiales y simbólicas que los definen.

La segunda condición estaría ligada a la de un arte capaz de asumir los límites propios de su práctica, y que se niega a controlar y anticipar su efecto, es decir, un arte que tiene en cuenta la separación estética con la que se puede producir efectos.

En ambos casos se trata de un arte capaz de proponer imágenes visuales y/o audiovisuales con el propósito de contribuir a reconfigurar el paisaje de nuestro mundo, planteando —a la vez— una interrogación constante sobre las formas y las potencialidades del arte mismo.

Los ejemplos que propone Rancière de un arte actual que cumple con ambas condiciones son diversos, aunque no lo hace con un propósito prescriptivo de querer mostrar las características propias de un arte crítico «pertinente», sino más bien descriptivo, en el sentido que da algunas referencias de obras que tienen esta disposición. Un caso es el del video *Damni i colori* del albanés Anri Sala; otro ejemplo es el de las fotografías de la artista francesa Sophie Risthelhueber de su serie WB -West Bank; el trabajo artístico de Esther Shalev-Gerz, una artista de origen lituano y nacionalidad israelí, quien realizó una serie de fotografías sobre los objetos de los presos del memorial del campo de concentración de Buchenwald; algo similar considera Rancière es lo que sucede con el cine del portugués Pedro Costa en cuanto al uso que este director de cine le da a las imágenes y las palabras para mostrar la capacidad «artística» de cualquiera, se esfuerza en resaltar las posibilidades artísticas que generan los habitantes de estos espacios precarios y desfavorecidos.

Otro de los problemas que tiene el arte crítico o político en la actualidad es que termina por identificar el espectáculo con la protesta y el consumo. La radicalidad política se convierte en un asunto de moda. Esto lo ejemplifica Rancière con una fotografía de Josephine Meckseper en donde se ven a unos manifestantes llevando pancartas en segundo plano y en un primer plano una caneca de basura llena de los desechos dejados por la misma

manifestación que está detrás, con lo cual se resalta la homogeneidad que se puede establecer entre el consumo, la basura y la protesta. Esto también puede llegar a suceder con la actitud crítica en general la cual ha desembocado en una forma de «desencantamiento del mundo». Por ejemplo, y para el caso de los movimientos sociales, la teoría crítica se ha constituido en un poderoso arsenal intelectual y teórico que es utilizado en su contra para instaurar un orden de dominación cuya función es la de desterrar cualquier tipo de resistencia y excluir cualquier alternativa imponiéndose a sí mismo como manifiesto e ineludible.

Además de lo anteriormente expuesto, cabe tener en cuenta que en el arte contemporáneo el *disenso* del arte crítico se ha modificado, ya no se trata de la simple oposición o de la confrontación de elementos heterogéneos lo que se le presenta al público. Hoy en día el arte crítico se caracteriza, según Rancière, por las siguientes cuatro formas principales —entre otras posibles— que proponen una mayor ambigüedad e indeterminación: el juego, el inventario, el encuentro y el misterio.

Pero, estas cuatro grandes formas no agotan las posibles tendencias del arte contemporáneo crítico que se presentan hoy en día, porque en general lo que se evidencia como política del arte, según Rancière, es una tendencia a lo misceláneo y a lo heterogéneo. Lo que se percibe en términos generales es una «indeterminación de las políticas del arte», porque lo que se refleja en una polivalencia de los dispositivos de las exposiciones contemporáneas que favorece una polisemia que testimonia una *democracia del arte*, que no pretende desenredar esta complejidad de actitudes y la porosidad de las fronteras artísticas, sino que más bien le apuesta a reflejar la complejidad del mundo. Esta indeterminación de las políticas del arte está basada en el hecho de que la autonomía del arte está ligada a su identificación con ciertas formas de vida y con posibles políticas. Siendo que estas posibilidades no se realizan jamás íntegramente sin que se deba pagar el precio de tener que acabar con la autonomía del arte, de la política, o de ambas.

Sin embargo, la dificultad del *arte crítico* no radica en tener que establecer un balance entre arte y política, sino más bien radica en tener que negociar entre las dos políticas estéticas que caracterizan el régimen estético, y que ya abordamos en varias oportunidades a lo largo de esa tesis. Se trata de las dos lógicas estéticas que existen independientemente del *arte*

*crítico*, porque pertenecen a la lógica misma del régimen estético: la *política del devenir-vida del arte* y la *política de la forma resistente*.

Porque la tensión y caracterización que da entre estas dos políticas no es el resultado de compromisos que el arte adquiriera con la política como realidad extrínseca, sino que se trata de «políticas» que están insertas de manera implícita en las formas mismas según las cuales identificamos el arte como un objeto de experiencia específica. Se trata de *políticas estéticas* que constituyen unas determinadas formas de visibilidad e inteligibilidad de las prácticas artísticas y su recepción, a partir de un determinado *reparto de lo sensible* y la reconfiguración temática, espacial y temporal de cada propuesta artística.

Respecto al auge del *arte crítico* o *político* de las últimas dos décadas, es interesante tener en cuenta la hipótesis de Rancière de que el protagonismo que ha estado teniendo en los últimos años (de los noventa del siglo pasado hasta nuestros días) el *arte crítico* es quizás debido a que existe en la actualidad un déficit de la política propiamente dicha. Se trata de una paradoja puesto que pareciera que a medida que se constriñe el espacio público y languidece la inventiva política en la era del *consensualismo*, van surgiendo diversas manifestaciones artísticas, colecciones de objetos y de huellas, dispositivos de participaciones, provocaciones *in situ* como una función de política sustitutiva.



## BIBLIOGRAFÍA

A continuación, se presentan los textos que se han consultado para la realización de esta tesis. Tal como lo señalamos en la introducción, hemos leído —en la medida de lo posible— la mayoría de las publicaciones de Rancière en francés y realizado la respectiva traducción de los apartes que son citados. Cuando no ha sido posible, utilizamos directamente la traducción al español publicada, tal como se ha especificado en las citas a pie de página. Se coloca entre corchetes la versión en español existente de los textos de Rancière para guía del lector. Lo mismo sucede con los artículos conferencias y entrevistas publicadas en inglés. Estas referencias bibliográficas se han clasificado en categorías para mayor pertinencia y claridad en la búsqueda.

A diferencia de la forma de citación utilizada en el documento, se han referenciado en esta bibliografía los textos de manera diferente, con el fin de facilitar su ubicación cronológica y su legibilidad tipográfica. En los casos de artículos y entrevistas se han especificado y revisado las direcciones URL, para actualizarlas a la fecha de presentación de este documento (julio de 2020), con el fin de facilitar su búsqueda en Internet. Es decir, todos los enlaces han sido comprobados a la fecha de entrega de esta tesis. En el caso de las intervenciones y entrevistas tratamos de ampliar la información acerca de las circunstancias y los momentos en los cuales fueron realizadas.

### I. BIBLIOGRAFÍA DE JACQUES RANCIÈRE

#### I.1. LIBROS O CAPÍTULOS DE LIBROS:

- (1973). "Le concept de critique et la critique de d'économie politique des *Manuscrits* de 1844 au *Capital*". En : *Lire le Capital III*. París: François Maspero, (edición original: París: Maspero, colección *Théorie* dirigida por Louis Althusser, 1965) [vers. es.: *Lectura de El Capital: lo que se omitió en la edición española de Para leer El Capital*. Medellín: Oveja Negra, 1971].
- (1974). *La leçon d'Althusser*. París: Gallimard. (París, La fabrique éditions, 2012) [vers. es.: *La lección de Althusser*, trad. de A. Blanco. Santiago: LOM, 2013].
- (1981). *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*. París: Fayard. (París: Hachette Pluriel, 1997) [vers. es.: *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*, trad. de E. Bondioni y E. Bernini. Buenos Aires: Tinta Limón, 2008].
- (1983). *Le philosophe et ses pauvres*. París: Fayard. (París: Flammarion, 2007). [vers. es.: *El filósofo y sus pobres*, trad. de M. Bardet y N. Goldwasser. Buenos Aires: Universidad de General Sarmiento, Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo, 2013].
- (1987). *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. París: Arthème Fayard. (París: 10/18, 2004) [vers. es.: *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, trad. de C. E. Fagaburu, Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2007. (2016, 2ª ed. ampliada)].

- (1990). *Courts voyage au pays du peuple*. París: Seuil. [vers. es.: *Breves viajes al país del pueblo*, trad. de I. Agoff. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991].
- (1990). *Aux bords du politique*. París: Osiris (París: La Fabrique, 1998) (París: Gallimard, 2004). [vers. es.: *Política, policía, democracia*, trad. de M. E. Tijoux. Santiago: LOM, 2006 y *En los bordes de lo político*, trad. y presentación de Alejandro Madrid. Buenos Aires: La Cebra, 2007].
- (1992). *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*. París: Seuil [vers. es.: *Los nombres de la historia. Ensayo de una poética del saber*, trad. de V. C. Ackerman. Buenos Aires: Nueva Visión, 1993].
- (1995). *La Mécontente. Politique et philosophie*. París: Galilée [vers. es. *El desacuerdo. Política y filosofía*, trad. de E. Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996].
- (1996). *Mallarmé, la politique de la sirène*. París: Hachette [vers. es. *Mallarmé. La política de la sirena*, trad. de C. Durán, V. González y C. Matamala. Santiago: LOM, 2015].
- (1998). *La chair des mots. Politique de l'écriture*. París: Galilée.
- (1998). *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. París: Galilée. [vers. es.: *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, trad. de C. González, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009].
- (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París: La Fabrique. [vers. es.: *El reparto de lo sensible: estética y política*, trad. de M. Padró. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014].
- (2001). *L'inconscient esthétique*. París: Galilée. [vers. es.: *El inconsciente estético*, trad. de S. Duluc y S. Constanzo y L. Lambert. Buenos Aires: Del Estante, 2005].
- (2001). *La fable cinématographique*. París: Le Seuil. [vers. es.: *La fábula cinematográfica*, trad. de C. Roche Suárez. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005].
- (2003). *Le destin des images*. París: La Fabrique. [vers. es.: *El destino de las imágenes*, trad. de M. Gajdowski, prólogo de D. Choi. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011].
- (2003). *Les Scènes du peuple*. París: Horlieu.
- (2004). *Malaise dans l'esthétique*. París: Galilée. [vers. es.: *El malestar en la estética*, trad. de M. Petrecca, L. Vogelfang y M. G. Burello. Buenos Aires: Capital intelectual, 2011].
- (2004). *The Politics of Aesthetics. The distribution of sensible*, (traducción al inglés de *Le partage du sensible*), trad. e introd. de G. Rockhill. Londres y Nueva York: Continuum.
- (2005). *Chroniques des temps consensuels*. París: Le Seuil.
- (2005). *La haine de la démocratie*. París: Galilée. [vers. es.: *El odio de la democracia*, trad., I. Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006].
- (2005) *Sobre políticas estéticas*, traducción de Manuel Arranz, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2005). *El viraje ético de la estética y la política*, trad. de M. E. Tijoux. Santiago de Chile: Palinodia.
- (2005). *L'espace des mots. De Mallarmé a Broodthaers*. Nantes: Musée des Beaux-Arts de Nantes.
- (2006). *Política, policía, democracia*, trad. de M. E. Tijoux. Santiago: LOM, 2006. (Se trata de una traducción al castellano de *Aux Bords du politique*. París: La Fabrique, 1998. Cabe aclarar que no se incluyen todos los textos de la edición francesa).

- (2008). “El teatro de imágenes”. En: AA.VV. (2008). *Política de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados, pp.69-89.
- (2007). *Politique de la littérature*. París: Galilée. [vers. es.: *Política de la literatura*, trad. de. M. G. Burello. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2010].
- (2008). *Le spectateur émancipé*. París: La Fabrique. [vers. es.: *El espectador emancipado*, trad. de A. Dion. Buenos Aires: Manantial, 2010].
- (2009). *Democracie, dans quel état?*, obra colectiva con G. Agamben, A. Badiou, D. Bensid, W. Brown, J.-L. Nancy, K. Ross y S. Zizek. París: La Fabrique, 2009. [vers. es.: *Democracia en suspenso*, trad. de T. Fernández. Buenos Aires: Manantial, 2013].
- (2009). *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*. París: Amsterdam [vers. es. parcial en: *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, presentación, trad. y notas de J. Basas V. Barcelona: Herder, 2011].
- (2009). *Moments politiques. Interventions 1977-2009*. París: Lux/La Fabrique. [vers. es.: *Momentos políticos. Intervenciones 1977-2009*, trad. de G. Villalba. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010].
- (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. (Selección de textos de J. Rancière traducidos al inglés y editados por S. Corcoran). Londres y Nueva York : Continuum.
- (2011). *Les écarts du cinéma*. París: La Fabrique. [vers. es.: *Las distancias del cine*, trad. de J. Bassas V. Pontevedra: Ellago Ediciones, 2012].
- (2011). *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l’art*. París: Galilée. [vers. es. : *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, trad. de H. Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013].
- (2011). *Béla Tarr. Le temps d’après*. París: Capricci. [vers. es.: *Béla Tarr: después del final*, trad. de S. Battoni. Buenos Aires: El Cuenco de la Plata, 2013].
- (2011). *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, presentación, trad. y notas de J. Basas V. Barcelona: Herder
- (2012). *La méthode de l’égalité. Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*. París: Bayard. [vers. es.: *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*, trad. de P. Betesh. Buenos Aires: Nueva Visión, 2014].
- (2012). *Figures de l’histoire*. París: PUF. [vers. es.: *Figuras de la historia*, trad. de C. González. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013].
- (2012). “Crítica de la crítica del espectáculo”. En: AA.VV. *Pensar desde la izquierda: mapa del pensamiento crítico para un tiempo en crisis*. Madrid : Errata Naturae, pp. 379-397.
- (2013). “L’introuvable populisme”. En: *Qu’est-ce qu’un peuple?* París: La Fabrique, pp.137-. [vers. es.: AA.VV. *¿Qué es un pueblo?*, trad. de C. González y F. Rodríguez. Buenos Aires : Eterna Cadencia 2014].
- (2014). *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. Paris : La Fabrique. [vers. es. *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*, trad. de J. Bassas V. Madrid: Casus Belli, 2016
- (2016). *Le sillon du poème. En lisant Philippe Beck*. Caen : Nous.
- (2017). *En quel temps vivons-nous ? Conversation avec Eric Hazan*. París: La Fabrique.
- (2018) *Les temps modernes. Art, temps, politique*. París: La Fabrique. [vers. es.: *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*, trad. de M. Manrique. Santander-Cantabria: Shangrila Textos Aparte, 2018].

## I.2. ARTÍCULOS E INTERVENCIONES DE JACQUES RANCIÈRE

- (1973). “Mode d’emploi pour une réédition de *Lire le Capital*” [en línea]. *Les Temps Modernes*, París, 1973. Disponible en: <<http://horlieu-editions.com/introuvables/politique/ranciere-mode-d-emploi-pourune-reedition-de-lire-le-capital.pdf>>.
- (1992) “Politics, Identification, and Subjectivization.” *October* 61 (summer 1992): 58–64.
- (1997) “Democracy Means Equality.” *Radical Philosophy* 82 (Mar. 1997): 29–36.
- (1998) “Existe-t-il une esthétique deleuzienne?” *Gilles Deleuze: une vie philosophique*. Ed. Eric Alliez. Le Plessis-Robinson: Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998. 525–36.
- (2002). “The Aesthetic Revolution and its Outcomes. Emplotments of Autonomy and Heteronomy” [en línea]. *New Left review*. No. 14, pp. 133-151. Disponible en: <<https://newleftreview.org/II/14/jacques-ranciere-the-aesthetic-revolution-and-its-outcomes>>
- (2002). “Le ressentiment anti-esthétique” [en línea]. *Magazine littéraire*, núm. 414, noviembre, 2002. Disponible en: <<http://www.magazine-litteraire.com/le-ressentiment-anti-esthetique>>. (vers. es.: “El resentimiento anti-estético” [en línea], trad. de Andrea Soto. *Disturbis*, núm. 14, 2013. Disponible en: <[http://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis\\_a2013n14/disturbis\\_a2013n14a2.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/disturbis/disturbis_a2013n14/disturbis_a2013n14a2.pdf)>).
- (2002). “Sur «Le maître ignorant»” [en línea]. *Multitudes; revue politique, artistique, philosophique*. Disponible en: <<http://www.multitudes.net/Sur-Le-maitre-ignorant/>>.
- (2004). “Who is the Subject of the Rights of Man?” *South Atlantic Quarterly*, Vol. 103, núms. 2/3, pp. 297-310.
- (2005). “From. Politics to Aesthetics” [en línea]. Rev. *Paragraph: the Journal of the Modern Critical Theory Group*. Edinburg: Edinburgh University Press, Marzo, 2005. Vol.28, núm. 1, pp.13-25. Disponible en: <<http://www.eupublishing.com/doi/abs/10.3366/para.2005.28.1.13>>
- (2006). “El uso de las distinciones” [en línea]. (Traducción de la intervención de Jacques Rancière en la jornada organizada en torno al “Reparto de lo sensible” el 5 de junio de 2004 en el Colegio Internacional de Filosofía, a la iniciativa de Jean-Clet Martin, publicado en francés con el título de “L’usage des distinctions” en la revista *Failles*, nº2, primavera 2006, pp. 6-20). Disponible en: <<https://es.scribd.com/document/140928435/Ranciere-El-Uso-de-Las-Distinciones>>.
- (2006). “Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge” [en línea]. *Parrhesia*. Núm. 1, pp. 1-12. Disponible en: <[www.parrhesiajournal.org/parrhesia01/parrhesia01\\_ranciere.pdf](http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia01/parrhesia01_ranciere.pdf)>
- (2006). “La política de la estética”. *Otra Parte*, 9, pp. 1 – 15. (Traducción de una conferencia que dio Rancière en 2003, titulada originalmente en inglés de "The Politics of Aesthetics" fue presentada en la Universidad de Aarhus en Dinamarca en 2003).
- (2006). “La méthode de l’égalité” (conferencia dada por Rancière como respuesta y conclusión del coloquio que tuvo lugar en verano de 2005 en el Centro Cultural Internacional de Cerisy-La-Salle en torno a su trabajo). En: Cornu, L. y Vermeren, P. (eds.) (2006). *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*. París: Horlieu, pp. 507-522.

- (2007). “Estética y política: las paradojas del arte político” [en línea]. *Arte y política*. Argentina, Brasil, Chile y España. Disponible en <<http://www.ucm.es/info/arteptk/textos.html>>. (También ha sido publicado como capítulo del libro: Larrañaga A., J. y Fernández Polanco, A. (Eds.) *Las imágenes del arte, todavía*, trad. del francés por D. Lupión. Cuenca: Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca (U.I.M.P), 2006, pp. 27-46).
- (2007). “Le travail de l’image” [en línea]. *Multitudes*, 2007, Vol. 1 No 28, pp. 195-210. Disponible en: <<http://www.cairn.info/revue-multitudes-2007-1-page-195.htm>>. (Este artículo fue redactado para el catálogo de la exposición de Esther Shalev-Gerz, que se realizó en Berlín en 2006, *Menschen Dinge / The Human Aspect of Objects*, Weimar, 2006).
- (2008). “Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art” [en línea]. *Art & Research. A journal of ideas, Contexts and Methods*. Volumen 2, No. 1 Disponible en: <<http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere.html>>. (Edición de la transcripción de la intervención realizada por Rancière el 20 de junio de 2006 en el Simposio: “Aesthetics and Politics: With and Around Jacques Rancière”, organizado por S. Berrebi y M.-A. Baronian en la Universidad de Amsterdam, 20-21 de junio de 2006).
- (2009). “The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge”. *Critical Inquiry*, Vol. 36, no. 1 (otoño), pp. 1-19. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/606120>>. (Existe una traducción al castellano: “La dimensión estética: estética, política, conocimiento”, trad. del inglés de L. E. Venegas, P., *Ciencia política*, vol.10, No 19, enero-junio 2015. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 21-43).
- (2010). “Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales”, trad. y notas de D. García C. [en línea]. *Revista Estudios visuales*, no. 7, enero 2010. Disponible en: <[http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/05\\_ranciere.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/05_ranciere.pdf)>
- (2012). “La démocratie est-elle à venir ? Éthique et politique chez Derrida” [en línea]. *Les Temps Modernes* 2012/3 (n° 669-670), p. 157-173. (Este texto es una adaptación al francés de una conferencia que dio Rancière en la Universidad de Berkeley, en el marco del Coloquio “Derrida and the Time of the Political”, organizado por S. Guerlac y P. Cheah, y cuyas memorias fueron publicadas bajo el mismo título por la Duke University Press). Disponible en: <<http://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2012-3-page-157.htm>>
- (2014). “¿Ha pasado el tiempo de la emancipación?” *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, volumen 9, número 13, mayo – agosto de 2014. Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, pp. 14-27. (Este texto es la transcripción de una conferencia que dio Rancière el 29 de octubre de 2012 en Bogotá, en el auditorio Teresa Cuervo del Museo Nacional de Colombia en el marco de la V *Cátedra Colombo-francesa de Altos Estudios: Estética, Arte y Sociedad*).
- (2019). “Les vertus de l’inexplicable – à propos des « gilets jaunes »” [en línea]. *AOC (Analyse Opinion Critique)*. Disponible en : < <http://aoc.media/opinion/2019/01/08/vertus-de-linexplicable-a-propos-gilets-jaunes/> >

### I.3. ENTREVISTAS REALIZADAS A JACQUES RANCIÈRE

- (1984). “Entretien avec Jacques Rancière” (entrevista realizada por Edmond El Maleh). En: Delacampagne, Ch. (ed.) (1984). *Entretiens avec “Le Monde” I. Philosophies*. París: La Découverte/Le Monde, pp. 158–166. [Trad. es. Rancière, J. (2011). *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*, presentación, trad. y notas de J. Basas V. Barcelona: Herder, 2011, pp. 23-31].

- (1994). “Politique de l’écriture” (entrevista realizada por M. Costa N. en enero de 1993). *Philosophie, Philosophie*, revista de estudiantes de filosofía de la Universidad París VIII, 1994. [Trad. es. “Política de la escritura”, en: Rancière, J. (2011). *El tiempo de la igualdad*, pp. 33-50].
- (1994) “Post-Democracy, Politics and Philosophy: An Interview with Jacques Rancière”, trad. de K. Nash. *Angelaki*. 1.3 (1994): 171–78.
- (1994). “Histoire des mots, mots de l’histoire” (entrevista realizada por M. Pierrot y M. de la Soudière). *Communications* 58, 1994, pp. 87-110. [Trad. es. “Historia de las palabras, palabras de la historia”, en: Rancière, J. (2011). *El tiempo de la igualdad*, pp. 51-72].
- (1998). “Casser l’opposition des mots et des choses, entretien avec Robert Maggiori” [en línea]. *Libération*, n° 5233, 5 mars 1998, p. 3. Disponible en: <[http://next.liberation.fr/livres/1998/03/05/casser-l-opposition-des-mots-et-des-choses\\_232210](http://next.liberation.fr/livres/1998/03/05/casser-l-opposition-des-mots-et-des-choses_232210)>.
- (1999). “La politique n’est-elle que de la police?” (entrevista realizada por J.-P. Monferran). *L’Humanité*, 1 de julio de 1999. [Trad. es. “¿Es la política solo policía?”, en: Rancière, J. (2011). *El tiempo de la igualdad*, pp.73-78].
- (1999). “Les hommes comme animaux littéraires” (entrevista realizada por Ch. Delacroix et N. Wolf-Cohn). *Mouvements*, n° 3, marzo-abril de 1999, p. 133-145. [Trad. es. “Los hombres como animales literarios”, en: Rancière, J. (2011). *El tiempo de la igualdad*., pp. 79-100].
- (2000). “Biopolitique ou politique?” [en línea]. (Entrevista realizada por E. Alliez). *Multitudes* 1, mars 2000. Disponible en: <<http://www.multitudes.net/Biopolitique-ou-politique/>>. [Trad. es. “¿Biopolítica o política?”, en: Rancière, J. (2011). *El tiempo de la igualdad*., pp. 121-127].
- (2000). “Dissenting Words: A Conversation with Jacques Rancière” (entrevista realizada y traducida por D. Panagia) [en línea]. *Diacritics*, Vol. 30, No. 2, verano 2000, The Johns Hopkins University Press. pp. 113–26. Disponible en: <<https://es.scribd.com/document/254504398/Dissenting-Words-a-Conversation-With-Jacques-Ranciere#user-util-view-profile>>.
- (2000). “What Aesthetics Can Mean”, trad. de B. Holmes. En: Osborne, P. (ed.) (2000). *From an Aesthetic Point of View: Philosophy, Art and the Senses*. Londres: Serpent’s Tail, pp. 13–33.
- (2001). “La politique n’est coextensive ni à la vie ni à l’État” (entrevista realizada por N. Poirier. *Le Philosophoïre* 13, «La violence», invierno de 2001, pp. 7–20. [Trad. es. “La política no es coextensiva ni a la vida ni al Estado”, en: Rancière, J. (2011). *El tiempo de la igualdad*, pp. 129-148].
- (2003). “Politics and aesthetics- An interview” ([en línea]. (Entrevista realizada por P. Hallward). *Revista Angelaki*, Vol. 8, núm. 2, pp. 191-211. Disponible en: <<http://abahlali.org/files/ranciere.hallward2.pdf>>.
- (2004). (Entrevista a Jacques Rancière) [en línea]. *Dissonances*, núm. 1. Disponible en: <<http://www.messmedia.net/dissonance/index.htm>>.
- (2005) “El arte de eludir una definición del arte” [en línea]. (Entrevista a J. Rancière por I. Costa). *Revista Diario Clarín*. Disponible en: <<http://mimovilesdigital.blogspot.com/2005/05/el-inconciente-esttico.html>>
- (2005). “Democracy, Dissensus and the Aesthetics of Class Struggle: An Exchange with Jacques Rancière” [en línea]. (Entrevista a Jacques Rancière por Max Blechman, Anita Chari, Rafeeq Hasan realizada en inglés en la Northwestern University el 10 de abril de 2003). *Historical Materialism*, volume 13, No. 4, pp. 285-301. Disponible en:

- <<https://es.scribd.com/document/31498152/Democracy-Dissensus-and-the-Aesthetics-Jacques-Ranciere>>
- (2005). “L'actualité du «maître ignorant»” [en línea]. (Entrevista con A. Benvenuto, L. Cornu y P. Vermeren, realizada en París el 24 de enero de 2003). *Le Télémaque*, Presses universitaires de Caen, n° 27, mayo 2005. pp. 21 à 36. Disponible en: <<http://www.cairn.info/revue-le-telemaque-2005-1-page-21.htm>> [Existe una traducción de esta entrevista en: Rancière, J. (2016). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, trad. de C. E. Fagaburu, 2ª ed. ampliada. Buenos Aires: Libros del Zorzal, pp. 221-252).
- (2006). “Politique et esthétique. Entretien réalisé par Jean-Marc Lachaud le 30 novembre 2005” [en línea]. *Actuel Marx* 2006/1 (n° 39), pp. 193-202. Disponible en: <<http://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2006-1-page-193.htm>>.
- (2006). “Le coup double de l'art politisé. Entretien avec G. Rockhill” [en línea]. *Lignes* 2006/1 (n° 19), pp. 141-164. Disponible en: <<http://www.cairn.info/revue-lignes-2006-1-page-141.htm>>. (Esta entrevista fue realizada con ocasión de la traducción de *Le Partage de su sensible*, publicado al inglés como *The Politics of Aesthetics*, trad. de G. Rockhill. Continuum: Londres y Nueva York, 2004, p. 49-66).
- (2007). “Pourquoi ce voyage au bout de la nuit ? – Entretien” [en línea]. *Philosophie magazine*, junio 2007, pp. 54-59. Disponible en : <<http://www.caute.lautre.net/spip.php?article1580>>.
- (2007). “Art of the Possible: Fulvia Carnivale and John Kelsey in Conversation with Jacques Rancière”. *Artforum* 45 (7), pp. 256-269. Disponible en : <<http://www.criticism.english.illinois.edu/.../Readings/artofthepossible.pdf>>.
- (2009). “Critique de la critique du "spectacle” [en línea]. (Entrevista con J. Game realizada en el Musée des Beaux-Arts de Saint-Étienne en diciembre de 2008, y en la cual Rancière aborda las principales tesis de *Le Spectateur émancipé*; en particular a la crítica que le hace a «la crítica del espectáculo» de Guy Debord). Disponible en: <<http://libertaire.free.fr/JRanciere57.html>>. (Esta entrevista también se publicó en: Rancière, J. (2009). *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, pp. 619-636).
- (2010). “La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada” [en línea]. (Entrevista de Amador Fernández-Savater con Jacques Rancière aparecida el sábado 15 de mayo de 2010 en *Público*, a propósito de la publicación al castellano de *El espectador emancipado*). <<http://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado>>.
- (2011). “Staging the people. The Proletarian and his Double”, (prefacio de la edición en inglés de *La leçon d'Althusser*. Londres y Nueva York: Verso).
- (2012). “Aesthetics and Politics Revisited: An Interview with Jacques Rancière Gavin Arnall, Laura Gandolfi and Enea Zaramella” [en línea]. *Critical Inquiry* Vol. 38, No. 2, invierno 2012, pp. 289-297. Disponible en: <<https://es.scribd.com/document/163174500/Aesthetics-and-Politics-Revisited-An-Interview-with-Jacques-Ranciere-re>>.
- (2012). “Il faut prendre du temps pour rendre le monde à nouveau visible” (Entrevista realizada por Hugues Simard) [en línea]. *Journal des Grandes Écoles* No. 63, agosto-septiembre-octubre de 2012. Disponible en: <<http://www.mondedesgrandesecoles.fr/philo-rencontre-avec-jacques-ranciere/>>
- (2014). “The Politics of Art: An interview with Jacques Rancière” [en línea], (Entrevista realizada por Anna Wójcik realizada en octubre 2014 en el marco del Conrad Festival en Cracovia, Polonia. Una versión en polaco fue publicada en *Res Publica Nowa* No 3, 2014). Disponible

- en: *Blog de Verso Books* <<https://www.versobooks.com/blogs/2320-the-politics-of-art-an-interview-with-jacques-ranciere>>.
- (2014). “Il n’y a pas de démocratie”. (Entrevista a Jacques Rancière por Gianni Carta). *Carta Capital*, 26 de julio de 2014. Disponible en: <<https://www.cartacapital.com.br/internacional/iln2019y-a-pas-de-democratie-7518.html>>
- (2015). “Entretien avec Jacques Rancière sur la Plastique et le Sens Commun” [en línea]. (Entrevista con Thierry Briault realizada el 25 de noviembre de 2015). En: *Le blog de Thierry Briault (MEDIAPART)*. Disponible en: <<https://blogs.mediapart.fr/thierry-briault/blog/251115/entretien-avec-jacques-ranciere-sur-la-plastique-et-le-sens-commun>>.
- (2016). “La extrema derecha está volviendo a ser exitosa en su evocación de símbolos identitarios muy primitivos” [en línea]. (Entrevista con Federico Galende realizada en Chile el 4 de diciembre de 2016). En: *The clinic*. Disponible en: <<http://www.theclinic.cl/2016/12/04/jacques-ranciere-la-extrema-derecha-esta-volviendo-a-ser-exitosa-en-su-evocacion-de-simbolos-identitarios-muy-primitivos/>>
- (2017). “En quel temps vivons-nous ?” (Entrevista con d’Aude Lancelin realizada el 20 de junio de 2017). En: *Là-bas magazine*, 4 de agosto de 2017. Disponible en: <<http://la-bas.org/la-bas-magazine/textes-a-l-appui/en-quel-temps-vivons-nous>>.
- (2019). “Jacques Rancière sur les Gilets Jaunes” (transcripción de la emisión radial de *La Grande Table d’Olivia Gesbert* del 12 de diciembre de 2018 en France Culture). En: *Le blog de Guillemin Rodary*, 21 de enero de 2019. Disponible en: <<http://blogs.mediapart.fr/guillemin-rodary/blog/200119/jacques-ranciere-sur-les-gilets-jaunes>>.
- (2019). “Jacques Rancière : «Défaire les confusions servant l’ordre dominant»”. (Entrevista con Joseph Confavreux). En: *Mediapart*, 3 de diciembre de 2019. Disponible en: <<https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/031219/jacques-ranciere-defaire-les-confusions-servant-l-ordre-dominant>>.
- (2020). “Viralidad/Inmunidad : dos preguntas para interrogar la crisis”. ” (Entrevista realizada a J. Rancière por Andrea Inzerillo, publicada inicialmente en italiano y francés el 20 de abril de 2020, trad. de Gustavo Celedón Bórquez). En: *Revista Latinoamericana del Colegio Internacional de Filosofía*, 18 de mayo de 2020. Disponible en: <<http://www.revistalatinoamericana-ciph.org/2020/05/18/782/>>.

## II. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA SOBRE EL PENSAMIENTO DE JACQUES RANCIÈRE

### II.1. LIBROS, CAPÍTULO DE LIBROS Y MONOGRAFÍAS

- Capasso, V. (2015). “Arte, política y espacio. Una revisión crítica desde el posestructuralismo” [en línea]. (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Disponible en: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/51586>>.
- Cornu, L- y Vermeren, P. (eds.) (2006). *La philosophie déplacée. Autour de Jacques Rancière*. (Actas del coloquio de Cerisy de 2005 dedicado a Rancière). París: Horlieu.
- Davis O. (2010). *Jacques Rancière*. Cambridge: Polity Press.
- Déotte, J.-L.. (2012) *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, trad. de Francisca Salas de Aguayo. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados.



- Deranty, J.-Ph. (ed.) (2010) *Jacques Rancière Key Concepts*. Durham: Acumen.
- Fjeld, A. y Tassin, É. (2017). *Jacques Rancière*, trad. del francés por Víctor Goldstein. Buenos Aires: Katz editores (serie: el arte de leer).
- \_\_\_\_\_. Quintana, L. y Tassin, É. (Comps.) (2016). *Movimientos sociales y subjetivaciones políticas*. Bogotá: Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Filosofía, Ediciones Uniandes.
- Galende, F. (2012). *Rancière: una introducción. El presupuesto de la igualdad en la política y en la estética*. Buenos Aires: Quadrata.
- Game, J. y Wald L., A. (eds.) (2009). *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*. París: Editions des Archives Contemporaines.
- González P., J. (2013). *Jacques Rancière. Estética y política*. Madrid: Eutelequia.
- González V., A. (2009). "Arte y política: la estética de Jacques Rancière" [en línea]. (Tesis de posgrado). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Disponible en: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/6207>
- Manrique, C. A. y Quintana, L. (Comps.) (2016), *¿Cómo se forma un sujeto político? Prácticas estéticas y acciones colectivas*. Bogotá: Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Filosofía, Ediciones Uniandes.
- Mechoulan, E. (ed.) (2004). *Substance* 33, 1, número especial: *Contemporary Thinker : Jacques Rancière*.
- Quintana, L. (2020). *Política de los cuerpos. Emancipaciones desde y más allá de Rancière*. Barcelona: Herder.
- Rockhill, G. y Watts, P. (2009). *Jacques Rancière: history, politics, aesthetics*. Durham: Duke University Press.
- Ruby, Ch. (2009). *L'interruption: Jacques Rancière et la politique*. Paris: La Fabrique éditions. [vers. es. (2011). *Rancière y lo político*, Trad. Matthew Gajdowski. Buenos Aires: Prometeo].
- Soto C., A. (2016) "El discurso sobre las imágenes en el pensamiento de Jacques Rancière" (Tesis de Doctorado en Filosofía). Barcelona: Departamento de Filosofía-Universidad Autónoma de Barcelona.
- Tanke, Joseph J. (2011). *Jacques Rancière: An Introduction. Philosophy, Politics, Aesthetics*. Nueva York: Continuum.
- Telemaque* 27 (2005), número especial dedicado a *Le Maître ignorant*.
- Theory & Event* 6, 4 (2003), simposio sobre Rancière ([http://muse.jhu.edu/journals/theory\\_and\\_event/toc/tea6.4.html](http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/toc/tea6.4.html)).

## II.2. ARTÍCULOS E INTERVENCIONES

- Arcos-Palma, R. (2009). "La estética y su dimensión política según Jacques Rancière" [en línea]. En: *Revista Nómadas*, Núm. 31, octubre 2009, pp. 139-155. Bogotá: Universidad Central. Disponible en: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0121-75502009000200010](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502009000200010)
- Bodas F., L. (2011). "Posibilidades de arte crítico-político: Rogelio López Cuenca a través de Jacques Rancière" En: *Res publica*, 26, 2011, pp. 151-162

- Bugnone, A. L. (2014) “Algunos conceptos para pensar la política y lo político en el arte” [en línea]. En: Memoria Académica de Primeras Jornadas de Estudios Políticos Latinoamericanos, 5 al 6 de junio de 2014, La Plata, Argentina. Disponible en: <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3935/ev.3935.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3935/ev.3935.pdf)>.
- Capasso, V. y Bugnone, A. L. (2016). “Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano” [en línea]. En: Revista *Hallazgos*, Año 13, N.º 26, Bogotá: Universidad Santo Tomás, pp. 117-148. Disponible en: <<http://www.scielo.org.co/pdf/hall/v13n26/v13n26a06.pdf>>.
- Cerletti, A. (2003). “La política del maestro ignorante: la lección de Rancière” [en línea]. *Educ. Soc.*, Campinas, vol. 24, No. 82, abril 2003, pp. 299-308. Disponible en: <[www.scielo.br/pdf/es/v24n82/a21v24n82.pdf](http://www.scielo.br/pdf/es/v24n82/a21v24n82.pdf)>. (También en: Revista *Educación y Pedagogía*. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Educación, Vol. XV, No 36, mayo-agosto, 2003, pp. 145-151. Disponible en: <<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaey/article/view/5969/5379>>.
- \_\_\_\_\_ (2003). “El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual- reseña” [en línea]. *Uni-pluri/versidad*, Vol. 3, No. 3, 2003, pp. 73-79. Medellín: Universidad de Antioquia. Disponible en: <<https://es.scribd.com/document/326321162/Cinco-Lecciones-de-Educacion-Emancipadora-Rancieri>>.
- Di Filippo, M. (2011). “Walter Benjamin y Jacques Rancière: arte y política. Una lectura en clave epistemológica”. *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas*, (3), pp. 257-288. Disponible en: <<http://www.revistaepistemologi.com.ar/biblioteca/17.%20Walter%20Benjamin%20y%20Jacques%20Ranciere%20arte%20y%20politica.%20Una%20lectura%20en%20clave%20epistemologica.pdf>>.
- \_\_\_\_\_ (2011). “Estética y política. Algunas reflexiones (a contrapelo). Algunas desde la prosa rancieriana” [en línea]. (IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011). Disponible en: <<http://cdsa.aacademica.org/000-034/473>>.
- During, E. “Le malaise esthétique” [en línea]. *Art Press*, n°306, novembre 2004. Disponible en: <<http://z-u-m.net/agora/wp-content/uploads/2008/01/elieduring-ranciere.pdf>>.
- Paredes, D. (2009). “De la estetización de la política a la política de la estética”. En: *Revista de estudios sociales* No. 34, diciembre de 2009, Bogotá: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes, pp. 91-98.
- \_\_\_\_\_ (2013). “Jacques Rancière y la impureza política”. En: Acosta, M. del R. y Manrique, C. A. (compiladores). *A la sombra de lo político: violencias institucionales y transformaciones de lo común*. Bogotá: Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Filosofía, Ediciones Uniandes, 2013, pp. 171-182.
- Poblete, P. (2012). “Más acá de lo sublime, aproximación a la idea estética en Jacques Rancière” [en línea]. En: *HYBRIS. Revista de Filosofía*, Vol. 3 No. 1, pp. 5-20. Disponible en: <[http://revistas.cenaltes.cl/files/journals/1/issues/hybris\\_v3n1\\_2012.pdf](http://revistas.cenaltes.cl/files/journals/1/issues/hybris_v3n1_2012.pdf)>.
- Lévêque, J.-C. (2005). “Estética y Política en Jacques Rancière” [en línea]. *Revista Escritura e Imagen*, No. 1, pp. 179-197. Disponible en:
- Quintana, L. “Institución y acción política: Una aproximación desde Jacques Rancière” [en línea]. *Pléyade*, No 12, junio, CAIP (Centro de análisis e investigación política), Santiago de Chile. Disponible en: <[http://www.csprp.univ-paris-diderot.fr/IMG/pdf/institucion\\_y\\_accion\\_politica\\_pleyade\\_.pdf](http://www.csprp.univ-paris-diderot.fr/IMG/pdf/institucion_y_accion_politica_pleyade_.pdf)>

- Roncallo D., S. (2008). “Por una re-partición de lo sensible: disensos y aperturas de nuevos espacios. Una lectura de la estética y la política en J. Rancière” [en línea]. *Revista Signo y Pensamiento*, Núm. 53, volumen XXVII, pp. 104-127. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Soto C., A. (s.f.). “Jacques Rancière: El arte como heterología” [en línea]. Disponible en: <<http://studylib.es/doc/689788/jacques-ranci%C3%A8re--el-arte-como-heterolog%C3%ADa-andrea-soto-ca...>>.
- Ruby, Ch. (2007). “Le sens de l'action dans la philosophie de Jacques Rancière” [en línea]. *Le philosophoïre*, 2007, Vol, 2, No. 29, pp. 165-182. Disponible en : <<http://www.cairn.info/revue-le-philosophoïre-2007-2-page-165.htm>>.
- Vilar, G. (2011). “Some Paradoxes of Deartification and Rancière’s Art Philosophy” [en línea]. *European Society of Aesthetics Proceedings* 3, pp. 28-50, <http://proceedings.eurosa.org/3/vilar.pdf>.
- \_\_\_\_\_ (2012) “Rancière: La metódica de la igualdad”. En: LLEVADOT, Laura y RIBA, Jordi (Coords.) (2012). *Filosofías postmetafísicas. 20 años de filosofía francesa contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC, pp. 271-289.
- Villalobos-Ruminott, S. (2013). “El procedimiento-Rancière” [en línea]. *Política Común*, Vol. 4, 2013, University of Arkansas. Disponible en: <<http://quod.lib.umich.edu/p/pc/12322227.0004.002?view=text;rgn=main>>
- Wolfe, K. (2006). “From Aesthetics to Politics: Rancière, Kant and Deleuze” [en línea]. *Contemporary Aesthetics*, volumen 6, 2006. Disponible en: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=382>

### III. REFERENCIAS CONSULTADAS SOBRE: FILOSOFÍA, ESTÉTICA, HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

- AA.VV. (1990). *Estudios sobre la “Crítica del juicio”*. Madrid: Visor.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Arte del siglo XX. Pintura, escultura, nuevos medios, fotografía*. Colonia: Taschen.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*. Madrid: A. Machado Libros.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Política de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados, 2008,
- \_\_\_\_\_ (2013). *Pensar desde la izquierda: mapa del pensamiento crítico para un tiempo en crisis*. Madrid: Errata Naturae.
- Adorno, T. W. (1983). *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.
- \_\_\_\_\_ (1975) *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_ y Horkheimer, M. (1994). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Althusser, L. (2003). *Ideología y Aparatos ideológicos de Estado*. En: ZIZEK, Slavoj. *Ideología: Un mapa de la cuestión*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Aristóteles (1988). *Política*. Madrid: Gredos.
- Arendt, H. (1995). *Qu’est-ce-que la politique ?* Paris : Éditions du Seuil.
- Badiou, A. (1998). *Petit manuel d’inesthétique*. Paris : Éditions du Seuil.

- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- \_\_\_\_\_ (1998). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila.
- Bal, M. (2010) “Arte para lo político” [en línea]. Revista *Estudios Visuales* 7, pp. 40-35. Disponible en: <[http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03\\_bal.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03_bal.pdf)>
- \_\_\_\_\_ (2010). *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*, trad. de M. Cohen Chicago: The University of Chicago Press.
- Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., Expósito, M. (2001). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Benjamin, W. (2001) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, pp. 17-59.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Sobre la fotografía*, ed. y trad. de José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-Textos.
- Bodemann-Ritter, C. (1995). *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Madrid: Visor.
- Boltanski, L. y Chiapello, E. (2005). *The New Spirit of Capitalism*. Londres: Verso.
- Bourdieu, P. (1979). *La Distinction. Critique social du jugement*. París: Minuit.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Posproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bozal, V. (Ed.) (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996. 2 vols.
- Beck, P. (2002). *Aux recensions*. Paris: Flammarion
- Brea, J. L. (2002). *Cultura\_RAM: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Buck-Morss, S. Walter Benjamin, escritor revolucionario. Buenos Aires: Interzona. CROW, Thomas. (2002). “Arte específico de un lugar: lo fuerte y lo débil”. En: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Buitrón P., E. “Jacques Rancière y la Teoría Marxista. Una Lectura Crítica de la Teoría Crítica” [en línea]. Disponible en: <[https://www.academia.edu/24348463/Jacques\\_Ranci%C3%A8re\\_y\\_la\\_Teor%C3%ADa\\_Marxista\\_Una\\_Lectura\\_Cr%C3%ADtica\\_de\\_la\\_Teor%C3%ADa\\_Cr%C3%ADtica](https://www.academia.edu/24348463/Jacques_Ranci%C3%A8re_y_la_Teor%C3%ADa_Marxista_Una_Lectura_Cr%C3%ADtica_de_la_Teor%C3%ADa_Cr%C3%ADtica)>
- Carrillo C., L. (2002). *Tiempo y mundo de lo estético. Sobre lo conceptos kantianos de mundo, tiempo, belleza y arte*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- \_\_\_\_\_ (1984). “El problema de la ‘experiencia estética’ en Kant”, en: *Ideas y Valores* No 64-65. Agosto 1984. Bogotá, Universidad Nacional. (pp. 57-70).
- \_\_\_\_\_ (1999). “¿Por qué para Kant la *Crítica de la Facultad de Juzgar estética* es la propedéutica de toda filosofía?”, en: *Ideas y Valores* No 110. Agosto 1999. Bogotá, Universidad Nacional. (pp. 99-127).

- Casacuberta, D. (2003). "Las relaciones entre política y arte en red: descubra las 9 diferencias" [en línea]. *Artnodes*. Universitat Oberta de Catalunya. Disponible en: <http://cv.uoc.edu/web/~jatencia/tfc/documentos/artivismo/artivismo2.pdf>
- Claramonte A., J. (2010). *Arte de contexto*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea.
- Cassirer, E. (1994). *La Filosofía de la ilustración*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2002). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Débray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Paidós: Barcelona.
- Debord, G. (2010). *La sociedad del espectáculo*, trad. de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?*, trad. del francés por Thomas Kauff. Barcelona: Anagrama.
- Faure, É. (1992). *Histoire de l'art, Tome I, L'Esprit des forms*. París: Gallimard.
- Foster, H. (ed). (1983). *The anti-Aesthetic, essays on postmodern culture*. New York: The New Press.
- \_\_\_\_\_ (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_ (2001). "Recodificaciones: Hacia una noción de lo político". En: Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., Expósito, M. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- \_\_\_\_\_ (2013). "What's the problem with critical art?" [en línea]. *London Reviews of books*, Vol. 35, No. 19 · 10, Oct., 2013, pp. 14-15. Disponible en: <<https://www.lrb.co.uk/v35/n19/halfoster/whats-the-problem-with-critical-art>>.
- Foucault, M. (1988). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Las tecnologías del yo y otros textos afines*, tr. es. M. Allendesalazar, introd. de M. Morey. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1995). "¿Qué es la crítica? Crítica y Aufklärung", en: *Daimon*, Revista de Filosofía, núm. 11, pp-5-25.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza.
- Guasch, A. M. (2005). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- Givone, S. (1999) *Historia de la Estética*. Madrid: Tecnos.
- Gracia N., M. (2003) "El primer Programa del Idealismo Alemán como proyecto utópico". *A Parte Rei*. Revista de filosofía 29, sept. 2003. [en línea]. Disponible en: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/page39.html>>.
- Guedez, V. (1994) *Aproximación y comprensión del arte contemporáneo*. Caracas: Polar.
- Habermas, J. (1989) *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (1998). "La Modernidad: proyecto incompleto", *Punto de Vista* No. 19, Buenos Aires, 1998.

- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*, trad. es. Alfredo Brotons M. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Escritos de juventud*. México: Fondo de Cultura Económica
- Jameson, F. (1991). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós.
- Jiménez, M. (1999) *¿Qué es la estética?* Barcelona: Idea Books.
- \_\_\_\_\_ (2010) *La querrela del arte contemporáneo*, trad. de H. Cardoso. Buenos Aires: Amorrortu.
- Jiménez, J. (2002) *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos/Grupo Anaya.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2011). *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid: MEIAC/Turner.
- Kandinsky, V. (1995). *De lo espiritual en el arte*. Bogotá: Labor.
- Kant, I. (1977). *Crítica del Juicio*, trad. de M. García M., Madrid: Espasa Calpe.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Primera introducción a la “Crítica del juicio”*, trad. de J. L. Zalabardo. Madrid: Visor.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Crítica de la razón pura*. México: Santillana.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Liesmann, K. P. (2006). *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder
- Liotard, J.-F. (1987) *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, trad. del fr. de M. A. Rato. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (1998) *Lo Inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
- Llavadot, L. y Riba, J. (Coords.) (2012). *Filosofías postmetafísicas. 20 años de filosofía francesa contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC.
- Martínez A., E. (2014). “Primer Programa de un sistema del Idealismo Alemán” [en línea]. Disponible en: <<http://elbauldepondorablog.wordpress.com/2014/08/19/primer-programa-de-un-sistema-del-idealismo-aleman/>>
- Marx, K. (1982). *Escritos de juventud*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Marx, R. (1913). *L'Art social*. París: Eugène Fasquelle.
- Menke, Ch. (2011). *Estética de la negatividad*, trad. directa del alemán de Peter Storand Diller (edición e introducción de Gustavo Leyva). Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: EXIT.
- Mouffe, Ch. (2007). “Artistic Activism and Antagonic Spaces”. En: *Art and Research*, vol 1, no. 2, 2007. Disponible en: <http://artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>
- \_\_\_\_\_ (2009). *En torno a lo político*, trad. del inglés por S. Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Moxey, K. (2005). “Estética de la cultura visual en el momento de la globalización”. En: BREA, José Luis (ed.) En: *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005. pp. 27-37.
- Nancy, J.-L. (2013). *La partición de las artes*, ed. trad. y notas de C. Rodríguez M..
- Oliveras, E. (2005). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.

- Platón. (2002). *La República*. Madrid: Alianza.
- PSJM (2014). “Claramonte y la autonomía modal del arte de contexto” [en línea]. (Primera entrega de *Fuego amigo: Dialéctica del arte político en el capitalismo total*). En Blog: *Crítica de la crítica*, diciembre 20, 2014. Disponible en: <<https://contraindicaciones.net/fuego-amigo-i-claramonte-y-la-autonomia-modal-del-arte-de-contexto/>> (también disponible en: *Esfera pública*: <<http://esferapublica.org/nfblog/fuego-amigo-dialectica-del-arte-politico-en-el-capitalismo-total/>>).
- \_\_\_\_\_ (2014). “Žižek y la sobreidentificación” [en línea] (Segunda entrega de *Fuego amigo: Dialéctica del arte político en el capitalismo total*). En Blog: *Crítica de la crítica*, diciembre 27, 2014. Disponible en: <<https://contraindicaciones.net/fuego-amigo-ii-zizek-y-la-sobreidentificacion/>>.
- \_\_\_\_\_ (2015). “Las paradojas de Rancière” [en línea] (Tercera entrega de *Fuego amigo: Dialéctica del arte político en el capitalismo total*). En Blog: *Crítica de la crítica*, enero 3 de 2015. Disponible en: <<https://contraindicaciones.net/fuego-amigo-iii-las-paradojas-de-ranciere/>>.
- Richard, N. (2005). “‘Arte y política’; lo político en el arte”. En P. Oyarzún, N. Richard y C. Zaldívar (eds.), *Arte y Política* (pp. 16-17). Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis.
- Rincón, C. (1995). *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional.
- \_\_\_\_\_ (2011). “Lo político en el arte: arte, política e instituciones” [en línea]. Universidad Arcis. Disponible en: <<http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-62/Richard>>.
- Romero, J. (s.f.). “La filosofía de Louis Althusser. El corte epistemológico: los dos Marx” [en línea]. Disponible en: <<http://www.webdianoia.com/contemporanea/althusser/1-2-althusser-filosofia-la-ruptura-epistemologica.htm>>.
- Robayo A., Á. (2001). *La crítica de los valores hegemónicos en el arte colombiano*. Bogotá: Convenio Andrés Bello: Ediciones Uniandes.
- Rousseau, J.-J. (2009) *Carta a D’Alembert sobre los espectáculos*. Madrid: Tecnos.
- Schaeffer, J.-M. (2005). *Adiós a la estética*. Madrid: Antonio Machado.
- Schiller, F. von (1990). *Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. del alemán y notas de J. Feijóo y J. Seca, Edición bilingüe. Madrid: Anthropos.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*, trad. del alemán por S. Pereira R. Madrid: Katz editores.
- Shusterman, R. (2002). *Estética pragmatista*. Barcelona: Idea Books.
- Sloterdijk, P. (2001). *El desprecio de las masas*. Valencia: Pre-textos.
- Subirats, E. (2001). *Culturas virtuales*. México: Ediciones Coyoacán.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Vattimo, G. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Vilar, G. (2000). *El desorden estético*. Barcelona: Idea Books.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Las razones del arte*. Madrid: A. Machado Libros.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Desartización. Paradojas del arte sin fin*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- \_\_\_\_\_ (2015). “Cuatro conceptos de investigación artística”. *Deforma* 5, pp. 16-27. (También en las Actas del I Congreso de la ANIAV: vol. I, pp. 933-938). Disponible en: <[http://www.crew.esteticauab.org/gerardvilar/Publications\\_files/Vilar,%20G.%20-%204%20Conceptos.pdf](http://www.crew.esteticauab.org/gerardvilar/Publications_files/Vilar,%20G.%20-%204%20Conceptos.pdf)>
- Wellmer, A. (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor.
- Wenger C., R. (2007). “Adorno: el arte como crítica social”. En: Ortega, O. R. (Comp.) *Lorenz, Adorno: 100 años*. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2007, pp. 143-173.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Arte y conocimiento. Ensayos de filosofía del arte*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- \_\_\_\_\_ (2014). “La «superación» de la estética en la ontología hermenéutica de M. Heidegger y H.-G. Gadamer” (Trabajo de Fin de Máster en Filosofía Teórica y Práctica. Dirigido por Teresa Oñate y Zubía). Madrid: UNED.
- \_\_\_\_\_ (2015). “Otridad, negatividad y potencial crítico de la obra de arte según T.W. Adorno y Doris Salcedo” [en línea]. En: González C., D. (ed.). *El otro en Desafío, Artes Visuales y Nuevos Medios desde el Caribe*. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2015, pp. 261-283. Disponible en: <<https://issuu.com/giovannipolifronilobo/docs/libroresumenesotrodesafioultimocamb>>
- \_\_\_\_\_ (2015). “Arte y estética en la era de la imagen global”. En: González C., D. y Carbó R., G. (comps.). *Las artes desde el Caribe. Sonidos, miradas, movimientos*. Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2015, pp. 200 – 229.
- Yepes Muñoz, R. (2012) *La política del arte: cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Zizek, S. (2001). *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Ideología: Un mapa de la cuestión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2004) “The Lesson of Rancière”. (Epílogo de la traducción al inglés de *Le partage du sensible* de Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics. The distribution of sensible*, trad. e introd. de Gabriel Rockhill. Londres y Nueva York : Continuum, pp. 69-79).



## GLOSARIO DE TÉRMINOS ABORDADOS DE LA FILOSOFÍA DE J. RANCIÈRE

Este glosario lo hemos realizado para referenciar y, a la vez, aclarar distintos términos claves de la filosofía de J. Rancière. La idea es que sirva como herramienta complementaria o —incluso— introductoria a su pensamiento, en la medida en que permite especificar algunos de sus principales conceptos. Además, puede posibilitarle al lector algunas pistas para establecer relaciones entre ellos, diversas formas posibles de «traducciones» y comparaciones con otras propuestas filosóficas.

Un punto de referencia de este glosario, lo encontramos en la traducción inglesa del libro de Rancière *El reparto de lo sensible. Estética y política* realizada por Gabriel Rockhill (*The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. New York: Continuum, 2004). Sin embargo, no se trata de dar cuenta de la manera de cómo se han desarrollado estos conceptos a lo largo de su pensamiento, sino más bien de cómo han sido utilizados en esta tesis doctoral.

La forma de pensar de Rancière es disyuntiva, por lo cual sus conceptos no se refieren a un pensamiento unificado por sí mismo, sino que siempre apela a una división que termina por alcanzar y corresponderse con otros conceptos, para conformar —de esta manera— una «topografía de los posibles» que se basa, a su vez, en una «metódica de la igualdad», tal como lo abordamos en el primer capítulo.

### **Agravio** [*tort*]

La noción de «*tort*» agravio, daño o perjuicio es fundamental para comprender el pensamiento de Rancière y se refiere a la causa del litigio, del *disenso*, debido a que toda asignación de lugares y funciones causa un *agravio* a una de las partes de la comunidad, la aparta fuera de los asuntos comunes, solo le reconoce la *phoné* (el sonido, el ruido), pero no el *logos*, de acuerdo con la distinción aristotélica. El agravio [*tort*] impide, por consiguiente, la igualdad de todos con todos y el reparto igualitario. Sin embargo, no debe entenderse como una figura de victimización, sino como un modo de *subjetivación* en el que la verificación de la igualdad adopta una figura política, porque se trata de reparar ese determinado agravio que da lugar al litigio político.

### **Archipolítica** [*Archi-politique*]

Es el primero de los tres tipos de filosofía política que Rancière propone en su libro *La Méésentente*. Está fundado en Platón, quien intentó establecer una comunidad basada en la manifestación integral de la materialidad del *logos* y de la ley del *ethos*, es decir, su postura parte del principio de unidad de la comunidad. En este orden político las actividades de los ciudadanos están reguladas en relación con el rol que desempeñan en el orden social, en el sentido de que cada cual tiene un lugar y un rol asignado de antemano. La posibilidad de la configuración democrática de lo político está limitada por el orden policial de un *nomos* viviente que satura la totalidad de la comunidad y evita cualquier fisura en el edificio social. Para Platón la verdadera política debe seguir el principio indivisible de la Idea de Justicia, una comunidad estrictamente definida como un cuerpo ordenado con sus lugares y funciones. En este sentido, Rancière dirá que Platón confunde la política con la policía, y por tanto en su propuesta no hay «política» propiamente dicha.

### **Arché** [*l'arkhè*]

Tiene dos significados en griego antiguo, uno es el de *comienzo* y el otro es el de *mando*, gobierno. Como concepto el *arché* tiene ambos significados: el de nacimiento que da derecho a gobernar, a mandar, con lo cual se da una relación supuestamente «natural» entre autoridad y subordinación. Por eso la política para Rancière comienza con la ruptura del *arché* porque constituye lo que viene a interrumpir la naturalidad de esta dominación por medio de una doble separación: separación del lugar de origen consigo mismo y del mando consigo mismo. Y esto es lo que significa la democracia como régimen político para Rancière. La democracia implica que el lugar de la ciudadanía se convierte en un lugar abstracto, que toma distancia del lugar de nacimiento y de la filiación. Esto se da en Atenas con la reforma de Clístenes en el año 509 a.C.

### **Arte** [*l'Art*]

La palabra «Arte» en singular no es el concepto común que unifica a las demás artes, sino más bien es el dispositivo que les da su visibilidad. No hay arte para Rancière, sin un régimen de identificación y de pensamiento que permita distinguir sus formas como formas comunes.

La definición de «Arte», surgió en el siglo XVIII, porque anteriormente no existía esta definición como tal, dado que no existía un régimen de identificación que lo posibilitara. Existían diferentes artes, pero no un concepto, una idea, que las aglutinara. Por tanto, el Arte es en sí mismo una configuración histórica determinada. Solo existe como tal dentro de un régimen específico de identificación que posibilita que determinados objetos y acciones artísticas, realizados con muy diversas técnicas y destinos, sean percibidos como pertenecientes a un único tipo de experiencia. No es una mera cuestión de «recepción» de las obras de arte. Se trata del *tejido sensible* de experiencia en el cual son producidos. Este tejido está constituido por instituciones (lugares de acciones o exposiciones artísticas, formas de circulación y modos de reproducción), pero también por modos de percepción y sensibilidad, de conceptos, de relatos y juicios que los identifican y les dan sentido. Es este régimen de experiencia el que hace posible que palabras, relatos, formas, colores, sonidos, movimientos o ritmos sean percibidos y pensados como «arte».

El arte se relaciona con lo común a través de la configuración, tanto material como simbólica, de un determinado espacio-tiempo, de una puesta en suspenso de las formas cotidianas de la experiencia sensible.

### **Arte «crítico» o político** [*l'art critique ou politique*]

El arte crítico, en su formulación más general, se propone concienciar acerca de los mecanismos de la dominación con el fin de convertir al espectador en actor consciente de la transformación del mundo.

El arte no es político para Rancière por los mensajes o los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. Tampoco lo es por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio.

Entonces, la condición política del arte no está ligada necesariamente a su «compromiso social», a los mensajes que transmite sobre una determinada situación o a su toma de partido por algún tipo de lucha social, sino más bien por la apuesta estética que establece al proponer otro «reparto de lo sensible» diferente al imperante o predominantemente aceptado.

### **Consenso** [*le Consensus*]

Antes que ser el acuerdo o un logro producto de algún debate racional, se trata de un régimen específico de lo sensible, una forma específica de estipular los derechos de una comunidad basada en un *arché*. En general, son las presuposiciones en las que se basa el orden de una comunidad, y en las que las distintas partes que la conforman, estructuran sus problemáticas y necesidades, de acuerdo con un determinado orden político, según los cuales son tenidos en cuenta. Significa la posibilidad de reconfigurar la visibilidad de lo común de manera unilateral, cuando «lo dado» de cualquier situación colectiva se *objetiva* de tal forma que ya no puede prestarse a disputa, al encuadre polémico de un mundo controvertido dentro del mundo dado. Visto así, el consenso es en propiedad el rechazo de la idea de que existe una «estética de la política», porque reduce la política a la policía.

La *cultura consensual* reconoce a los grupos de interés o de opinión la posibilidad de elegir entre distintas opciones que los datos autorizan, pero niega la posibilidad de describir de otro modo los datos mismos. El consenso en Rancière significa, así, más que un acuerdo entre individuos. Es una manera de control y dominio que define y establece las coordenadas de «lo posible» porque impone unos datos que pretenden ser considerados como «objetivos» y «ciertos» sin posibilidad de refutación. El consenso supone que se pueden objetivar todas las partes de la sociedad, todas las problemáticas que surgen de ella, para convertirlas en problemas que pueden ser solucionados por expertos y luego negociados entre interlocutores ya determinados, pero sin permitir que estos datos sean cuestionados como tal sino simplemente se admite la posibilidad de que sean aceptados.

### **Democracia** [*la démocratie*]

Para Rancière, la democracia y la política están estrechamente ligados. Cuando él utiliza el término «política» es para referirse a lo que llama la «política democrática». Sin embargo, al utilizar el término democracia, no se refiere a su apariencia «parapolítica» (consensual), ni a un ejercicio de poder que reivindica el régimen parlamentario, el sistema representacional o el meramente electoral. Tampoco la democracia es para Rancière un régimen político, sino más bien es la condición igualitaria («anárquica», si se quiere), de la existencia misma de un «poder» específicamente político, y, a la vez, es la «condición política» que el poder siempre tiende a rechazar y a reprimir.

La democracia es el modo de *subjetivación* de la política, si por política se entiende algo diferente que la mera organización de los cuerpos en comunidad y la gestión de los lugares, los poderes y las funciones. Es el nombre de una interrupción singular de subjetivación colectiva de este orden establecido de la distribución de los cuerpos en comunidad, de ese orden que Rancière conceptualiza bajo el concepto ampliado de «policía».

### **Desacuerdo** [*Mésentente*]

El *desacuerdo* [*Mésentente*], para Rancière, no es un desconocimiento [*meconnaissance*], una falta de comprensión o un malentendido [*malentendu*], sino tiene que ver con los conflictos que surgen en el reparto de lo sensible. Es un conflicto acerca de lo que significa hablar y comprender, lo que es considerado como lenguaje y lo que no, lo que es posible oír y lo que no, lo que distingue lo visible de lo invisible. Un caso de desacuerdo surge cuando se da un perjuicio que entra en conflicto con el orden policial y se opone a las formas de litigio que le impone el orden jurídico.

Rancière da como ejemplo de desacuerdo no la situación en la que una persona dice blanco y otra dice negro, es decir, cuando ambas tienen una visión contrapuesta sobre algo, sino cuando ambas dicen blanco, pero entienden cosas distintas al decir la misma palabra.

**Dimensión estética** [*dimension esthétique*]

Es la irrupción de un suplemento de las partes que no puede ser descrito como una parte en sí misma. Es otra relación entre «sentido y sentido», entre el sentido (las significaciones establecidas) y lo *sentido* (los afectos, lo padecido, lo percibido), entre ciertas delimitaciones o fronteras y posiciones de la corporalidad.

**Disenso** [*Dissensus*]

El disenso no es la confrontación de los intereses o de las opiniones, es más bien la manifestación de una distancia-brecha [*écart*] de lo sensible con respecto a sí mismo. En el caso del *disenso político* los interlocutores no han sido constituidos de antemano, al igual que el objeto o la escena de la discusión, porque quien hace ver su pertenencia a un mundo común que el otro no ve, no puede hacer uso de la lógica implícita de ninguna pragmática de la comunicación. Esto significa que el disenso supone una reconfiguración del orden que determina que no hay lugar para los que no forman parte de él, para los que son excluidos del orden de la dominación que impone la negación de la política y, por consiguiente, la supresión de la igualdad. Por ello, es que el disenso está en el núcleo de la política en términos rancierianos.

En el caso de la dimensión estética, el disenso, no es el conflicto de las ideas o de los sentimientos. Es el conflicto de diferentes regímenes de sensorialidad. Es a partir del disenso, que el arte, en el régimen estético, toca a la dimensión política.

**Emancipación** [*l'Émancipation*]

La emancipación no es asumida como un ideal a alcanzar, una finalidad política o un proyecto social de liberación, sino que consiste en la verificación polémica de la igualdad. Esta verificación se debe dar de manera efectiva y puntual, y se trata de una verificación de la «igualdad de las inteligencias» tal como lo planteó en la enseñanza el pedagogo J.-J. Jacotot y que Rancière actualiza en *El maestro ignorante*. Esta verificación no se da de manera permanente ni continua, sino más bien es intermitente y precaria, se da a la manera de una *heterología* (la enunciación de un propio impropio) y por el disenso que cuestiona al orden policial imperante.

**Escándalo de la democracia** [*le scandale démocratique*]

El escándalo de la democracia ya hace parte de la filosofía política de Platón, porque para un ateniense de origen aristocrático la idea de la capacidad de cualquiera para gobernar era inadmisibles. Pero también la democracia constituye un escándalo teórico en general, porque propone el gobierno de los que son escogidos al azar, es decir, la negación de toda legitimidad «natural» del poder para gobernar. Esta ausencia de legitimidad del poder, sigue constituyendo un escándalo en versión «sociológica» hasta nuestros días, porque la democracia es vista, por algunos, como un gigantesco desorden de autoridad donde todo el mundo hace lo que quiere: los hijos gobiernan por encima de los mandatos de sus padres, los estudiantes sobre las directrices de sus profesores, las masas se gobiernan a sí mismas, el individuo contemporáneo toma sus propias decisiones en los distintos ámbitos que le competen como ciudadano y consumidor, etcétera. Toda la polémica y las ruidosas declaraciones que se han dado desde hace algunas décadas sobre el desmesurado individualismo consumista van en esa misma dirección de la crítica inicial de la democracia que se dio inicialmente en Atenas en la época de Platón.

### **Espectador emancipado** [*le spectateur émancipé*]

Una reforma contemporánea del teatro buscó que tanto la escena como la actuación pudieran establecer una mediación que permitiera evitar los aspectos negativos del «espectáculo» y diera paso a los aspectos positivos del «verdadero teatro». Con esto, se pretendía que los espectadores adquirieran las capacidades requeridas para dejar de ser espectadores y pudieran convertirse en agentes «reales» de una práctica colectiva que eliminara la alienación y permitiera una identificación plena, sin engaños, con lo representado.

Lo que propone Rancière es diferente porque se cuestiona esta reforma teniendo en cuenta lo planteado en su libro *El maestro ignorante*, y se pregunta si es posible la inversión de los términos entre lo que considerado como pasivo y lo que es considerado como activo en la escena teatral, en tanto sospecha que puede ser la voluntad de querer suprimir la distancia entre el espectador y la puesta en escena teatral la que termina por generar la «distancia» tan criticada. Esto porque la pretendida «inactividad» del espectador depende de una división de lo sensible previa que establece una diferencia entre términos prestablecidos de antemano. Todo espectador es un actor de su propia historia, y al revés, todo actor, todo ser humano en acción también es un espectador potencial de su propia historia: En esto consiste una actitud emancipadora que permite intercambiar las relaciones entre lo activo y lo pasivo, entre la palabra y la acción, y poner en duda la identificación superficial que se establece generalmente entre la escucha, la mirada y la pasividad.

### **Estética** [*l'Esthétique*]

En un sentido específico la estética en Rancière no es definida como una teoría general de lo sensible o del arte, sino que más bien es considerada como un régimen de identificación y de pensamiento de las artes: el *régimen estético del arte*. Se trata de un régimen histórico específico de pensamiento del arte, una idea del pensamiento según la cual las cosas del arte son cosas del pensamiento, porque, por un lado, es un régimen general de visibilidad y de inteligibilidad del arte (el que es propio del régimen estético del arte), y por otro, es un *modo* de discurso interpretativo que hace parte de ese régimen, que nace en la segunda mitad del siglo XVIII con la Revolución francesa, y que en lo fundamental lo que hace es destituir el orden jerárquico del régimen representativo de dos maneras. En primer lugar, modifica el propósito y el destinatario de la obra de arte: ya no se trata de ilustrar la fe religiosa, enaltecer la grandiosidad de las jerarquías del poder monárquico o decorar las propiedades aristocráticas, y, por otra parte, establece que las obras de arte y los asuntos de arte en general van a pertenecer a un público y un destinatario indeterminados. Por eso, para Rancière, la estética no es el pensamiento de la «sensibilidad», es más bien el pensamiento del *sensorium paradójico* que permite definir a partir de la segunda mitad del siglo XVIII las cosas del arte.

### **Estética de la política** [*l'esthétique de la politique*]

Para Rancière existe una *estética de la política*, porque la política no es inicialmente un asunto de leyes o constituciones, sino más bien la configuración del «tejido sensible de la comunidad», por el cual las leyes y las constituciones adquieren sentido.

Además de configurar un «tejido sensible de la comunidad», la «estética de la política» como «reparto de lo sensible» se relaciona con el espacio-tiempo en el que determinados cuerpos se encuentran en comunidad. Además, si la experiencia estética toca a la política es porque, también, se define como experiencia de *disenso*, opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas con propósitos sociales. Por lo tanto, hay una *estética de la política* en tanto los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que es posible decir y quiénes son capaces y/o están autorizados para hacerlo.

**Estética primera** [*esthétique première*]

Es la configuración de un espacio específico compartido en donde se visibilizan objetos y sujetos reconocidos como tales y que definen lo común de la comunidad. Podemos asumirla desde un sentido kantiano (revisitado por Foucault) como el sistema de las formas *a priori*, que determinan lo que es posible sentir. Es un recorte de los tiempos y de los espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y el ruido que define —a la vez— el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia. Porque la política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la capacidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.

**Estetización de la política** [*l'esthétisation de la politique*]

Para Rancière, hay en la base de lo política, una «estética» que no tiene nada que ver con la «estetización de la política», propia de la «era de las masas», de la que habla W. Benjamin, quien advierte del peligro que conlleva una total autonomía del arte trasladada al ámbito político, a esto se le puede llamar «estetización de la política» según la cual solo importa la belleza de la obra, independiente de cualquier otra consideración. Por ejemplo, la aplicación del criterio de lo bello a la guerra (tal como lo hicieron los futuristas italianos), o el de utilizar criterios estéticos para la organización y control de las masas a través de recursos estéticos como la arquitectura y la utilización de elementos simbólicos y teatrales, tal como lo hicieron Hitler y Mussolini.

**Filosofía política** [*philosophie politique*]

No se refiere a un territorio, a una esfera, disciplina o ámbito específico de la filosofía, ni tampoco a la reflexión filosófica sobre la política o al tipo de racionalidad que la caracteriza, sino más bien es el nombre que le da Rancière al encuentro polémico, en el cual se evidencia la paradoja o el escándalo de la política que es la ausencia de un fundamento propio que la legitime. Esto porque la igualdad, que es la condición no política de la política, no se presenta en propiedad, sino solo por medio de un prejuicio [*tort*].

**Heterología** [*hétérologie*]

Para Rancière, la política de la emancipación es la enunciación y subjetivación de un «propio impropio», la cual toma una distancia radical de la lógica consensual, porque implica una lógica de la emancipación, una *heterología* como posibilidad de un saber disensual.

**Heterotopía** [*hétérotopie*]

Es un concepto de Foucault, pero que Rancière retoma de manera diferente, porque no se trata de un espacio cultural, social o textual que genere un desorden discursivo ni un espacio de lo «otro» que no pueda ser ubicado como «lugar común». Se trata, más bien, de la apertura a otros lugares y formas de percepción que se gestan en los repartos de percepción y sentido establecidos. Es la división de la utopía en intervalos-brechas [*écarts*] experienciales de los cuerpos que permiten generar efectos transformativos.

### **Igualdad** [*l'égalié*]

La igualdad es el único axioma universal de la política que Rancière acepta. Es su punto de partida, porque la condición de posibilidad de cualquier política emancipadora implica partir de la presuposición de la «igualdad de las inteligencias», es decir, de la presunción de una capacidad de cualquiera o la capacidad de aquellos que no tienen una capacidad específica. Una práctica emancipadora es la puesta en marcha de una capacidad basada en la presunción de que todo el mundo puede desarrollar la misma capacidad. Rancière señala que colocar a la igualdad como un objetivo a alcanzar partiendo de la desigualdad es instituir una distancia que la operación misma de su «reducción» reproduce indefinidamente. Quien parte de la desigualdad está seguro de encontrarla al final. Es necesario comenzar con la igualdad, con ese mínimo de igualdad sin el cual ningún saber se transmite, ninguna orden se ejecuta, y trabajar para ampliarla indefinidamente.

### **Literatura** [*Littérature*]

No se trata de entenderla como el repertorio de las obras de la escritura ni la idea de una esencia particular capaz de conferir a esas obras su cualidad «literaria», sino como el modo histórico de visibilidad de las obras del arte de escribir, que produce esa distinción, pero también los que la desacralizan para remitirla ya sea a la arbitrariedad de los juicios, ya sea a criterios positivos de clasificación.

### **Metapolítica** [*Meta-politique*]

Se trata de un pensamiento que busca ponerle fin al *disenso político* llevando a cabo un cambio de escena, al pasar de las apariencias de la democracia y de las formas del Estado (*parapolítica*) a la *infraescena* de los movimientos subterráneos y de las energías concretas que les dan fundamento.

Marx y el marxismo ejemplifican esta tercera forma de política de los filósofos. La «verdad metapolítica» plantea que la verdad de la política es la manifestación de su falsedad. Es la brecha que separa toda definición e inscripción políticas en relación con las realidades en las que están basadas. Y esas «realidades» a las que se refiere la metapolítica son de tipo social: las clases sociales, el movimiento real de la sociedad, etcétera. Pero «lo social» es lo verdadero de la política solo en la medida en que es la verdad de la falsedad política

Así como la *archipolítica* platónica proponía una medicina para beneficio de la salud de la comunidad, la *metapolítica* de la modernidad se propone a sí misma como una sintomatología que detecta una mentira en cada diferencia política. Para esto, Marx inventa un término clave que es el de *ideología*, como concepto que define no solo el engaño, la ilusión o el simulacro que hay en la política, sino que señala lo verdadero como «verdad de lo falso». Al inventarlo, Marx coloca en el pensamiento político un régimen de «lo verdadero» que define las condiciones de una conexión inédita de «lo verdadero» con la política, porque reduce la apariencia política del pueblo al rango de ilusión en tanto esconde la realidad del conflicto, el litigio que define la política o termina por reducir los nombres del pueblo y las manifestaciones de su litigio como minucias que impiden la irrupción de los asuntos comunes de envergadura que permitirían —supuestamente— la auténtica transformación radical de la sociedad en términos de lucha de clases previamente establecidas.

### **Paradoja central de la política de la estética** [*le paradoxe central de la politique de l'esthétique*]

Arte y política dependen entre sí como formas de *disenso*, son operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Por un lado, se da una *estética de la política*, es decir, una reconfiguración de los datos sensibles generados por la subjetivación política y, por otro lado, una

*política de la estética*, es decir, unos efectos de reconfiguración del tejido de la experiencia común producidos por las prácticas y las formas de visibilidad de las artes. Sin embargo, a pesar de esto, o más bien a causa de ello, 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.

### **Parapolítica** [*Para-politique*]

Según Rancière, para Aristóteles la parapolítica ha de funcionar como el régimen normal, honrado, de la «filosofía política», en la medida en que transforma los actores y las formas de acción del litigio político en partes y formas de distribución del litigio policial. Para esto incorpora al *demos* (la parte por la cual existe la política), como una parte más de las que luchan por un lugar en los puestos de mando, los *arkhai* de la polis. Por eso cada gobierno (democracia, oligarquía, tiranía) debe crear una especie de imitación, una *mimesis*, de la «verdadera política», y lo debe hacer integrando al *demos* y su cálculo erróneo, como una parte integral de la realización del *telos* de la comunidad, aunque esto signifique que la integración que puede obtener mayor éxito, sea la de la participación del *demos* como parte de la sociedad ausente de los lugares de decisión y poder de la polis (caso de la democracia campesina en el Ática antigua o de la norteamericana de A. de Tocqueville).

Los modernos (Hobbes, Rousseau, etcétera) se diferenciarán de los antiguos en que desplazan la repartición del poder por otros términos que son, en resumen: la soberanía y el contrato. Hobbes plantea una teoría general del poder que desplaza la teoría aristotélica de equilibrio de las partes de la sociedad al de los individuos como teoría general de gobierno. Con esto, elimina la parte de los que no tienen parte, porque desplaza el proyecto del reparto de las «partes» en el poder al plano de los individuos, y desplaza el pensamiento político de la Antigüedad centrado en las formas de gobierno y la gobernabilidad.

### **Policía** [*la police*]

Es la organización de la sociedad como un todo que es divisible en partes que corresponden a lugares sociales, funciones, competencias y maneras de ser definidos de antemano. Es la concepción del gobierno como la gestión de esta totalidad social por aquellos que son considerados como «cualificados» para hacerlo, lo cual depende en gran parte de los sondeos de opinión y de una lógica del consenso, sin presuponer un vacío o un suplemento, sino una totalidad conformada por partes preestablecidas.

La policía para Rancière no actúa por represión ni tampoco es una función social, sino que más bien es una condición simbólica de lo social. Su esencia es un determinado «reparto de lo sensible», es decir, una especie de «orden social», una ley implícita que define las formas del hacer-parte, que define de antemano (a priori, si se quiere), los modos perceptivos en los cuales están inscritos los que hacen parte y los que no.

### **Política** [*la politique*]

La política no es para Rancière el ejercicio del poder o la lucha por el poder. Antes que nada, la política es la configuración de un espacio considerado como *político*, la delimitación de una esfera específica de experiencia, la disposición de objetos planteados como «comunes» y de sujetos a quienes se reconoce la capacidad de designar esos objetos y discutir sobre ellos. La política, es el conflicto en torno a la existencia misma de esa esfera de experiencia, a la realidad de esos objetos comunes y la capacidad de esos sujetos. La política no es la lucha por el poder. Es la configuración de un espacio específico. Se da como un recorte de una esfera particular de experiencia, en la cual se



plantean como comunes unos objetos que dependen de una decisión común, y unos sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar en torno a ellos.

La política consiste en reconfigurar el *reparto de lo sensible* que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como *hablantes* aquellos que no eran percibidos más que como «animales ruidosos». En relación con la dimensión estética, la política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en donde se define los objeto considerados como comunes.

### **Políticas estéticas** [*politiques esthétiques*]

Las políticas estéticas son las maneras como las formas de visibilidad e inteligibilidad de las prácticas artísticas y su recepción intervienen en el reparto de lo sensible y su reconfiguración, al delimitar y determinar los espacios y los tiempos, los temas y los objetos, lo que es común de lo que es particular.

Se da una determinada «política estética» en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de la exposición de lo visible y de la producción de los afectos determinan unas nuevas capacidades, que se diferencian de la anterior «configuración de lo posible» que la precede, porque constituyen unas nuevas formas de visibilidad e inteligibilidad de las prácticas artísticas y su recepción, a partir de un determinado reparto de lo sensible y la reconfiguración temática, espacial y temporal de cada propuesta artística.

En el *régimen estético*, el efecto en el campo político de las obras artísticas, la «política estética» que la caracteriza, depende de: 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 y el anonimato de aquellos a quienes las obras van dirigidas.

### **Política del arte** [*la politique de l'art*]

Una política del arte consiste en suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial cotidiana, en tanto se ponen en relación una configuración compuesta de: una *forma materializada* y un *espacio simbólico* en un determinado régimen de identificación del arte.

La «política del arte» implica el entrelazamiento de tres lógicas: la de las *formas de la experiencia estética*, la del *trabajo ficcional* y la de las *estrategias metapolíticas*. Este entrelazamiento implica también una imbricación singular y contradictoria entre las tres formas de eficacia del arte: la *lógica representativa* que quiere producir efectos por medio de las representaciones, la *lógica estética* que produce efectos por medio de 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.

### **Político, lo** [*le politique*]

En lugar de decir que toda policía niega la igualdad es más pertinente, según Rancière, decir que toda policía perjudica [*fait tort*] a la igualdad. Por tanto, lo político es la escena donde la verificación de la igualdad debe tomar la forma del tratamiento de un perjuicio, de un daño [*tort*]. Es el terreno de encuentro entre la policía y la política en el tratamiento de un perjuicio o de un daño [*tort*].

Lo político, implica o cobija dos instancias: por un lado, la *policía*, y por otro, la *política*. Se trata de dos procesos heterogéneos e irreductibles entre sí, pero que coexisten en tanto siempre hay un orden policial en una sociedad (lo cual de por sí no es algo negativo o peyorativo, porque puede haber buena o mala policía, es decir, un régimen tiránico y opresor o un orden que garantice el bienestar y mayores libertades a la población), pero solo en algunas ocasiones surge dentro de este orden policial —de

manera momentánea— la política como «interrupción» de dicho orden, a la manera del tratamiento de un daño o perjuicio [*tort*].

### **Prácticas del arte** [*les pratiques de l'art*]

Son unas «maneras de hacer» específicas que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones que se pueden establecer con otras maneras de ser y formas de visibilidad en un determinado conjunto social.

### **Prácticas estéticas** [*les pratiques esthétiques*]

Son formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que ellas «hacen», respecto de lo que es considerado como «lo común» de una comunidad.

### **Pueblo** [*le démos*]

El *demos* es el pueblo, pero no en un sentido jurídico o en el de una categoría que designe a las masas o a las clases más desfavorecidas como subconjunto de lo social, sino que alude a aquellos que no son contados en el reparto de la comunidad, pero que tienen la pretensión de hacer parte de ella. Porque el *demos* no es contado en el reparto inicial de lo sensible, se le niega su potencia, pero cuando toma la palabra, que en principio le es prohibida, reconfigura lo sensible verificando la igualdad de cualquiera con cualquiera. El *demos* evidencia que la dominación es contingente, que su legitimidad no está basada en un orden natural.

El pueblo [*le démos*] no constituye la comunidad en sí misma o una parte de ella, sino más bien la parte de aquellos que no tienen parte, que no tienen unos derechos adquiridos para participar en el poder como lo pueden tener aquellos que poseen un título nobiliario, poseen riqueza o virtud. El pueblo en este sentido surge como el poder de aquellos que están de más, los «no tenidos en cuenta» que interfieren en el orden policial. Y es que ya el *pueblo*, el *demos*, existe antes de que surja la «política de los filósofos» de acuerdo con las siguientes características: en primer lugar, aparece con la constitución de una esfera de apariencia bajo el nombre de «pueblo»; en segundo lugar, este «pueblo» surge como el resultado de un conteo erróneo de la comunidad en tanto no solo es considerado como una parte, sino —a la vez— como el todo de la comunidad; y, finalmente, se da la exhibición paradójica de un litigio de esa parte de la comunidad que se identifica al todo en los términos de un daño, de un perjuicio, un agravio [*tort*] que le hace su contraparte. De esta manera, la democracia se presenta como una «dramaturgia del litigio» del *demos* que pretende ser una forma efectiva de justicia social, en tanto se ocupa del recuento aritmético de la desigualdad en términos de sumas y restas, en términos de un balance entre justicias e injusticias, de daños y beneficios

### **Régimenes del arte** [*les régimes de l'art*]

Un régimen de identificación del arte es un sistema de formas *a priori* de lo que se da a sentir en términos de la actividad de los sujetos, y en donde coexisten tanto prácticas estéticas como prácticas artísticas; siendo las primeras unas formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que ellas implican a la mirada de lo común, las cuales dependen, a su vez, de un modo de pensamiento que se despliega sobre las cosas del arte y que es el que determina en qué sentido estas prácticas pueden llegar a ser objetos de pensamiento.

Para Rancière, no hay «arte» sin un régimen de identificación y de pensamiento que permita distinguir sus formas como formas comunes. Un régimen de identificación del arte es aquel que pone

determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos. A su vez, cada tipo de régimen de identificación del arte permite autonomizar las diferentes artes de otras actividades humanas, a la vez que las vincula a un orden histórico determinado en el cual se dan en términos generales unas maneras de hacer y un tipo particular de ocupaciones que se relacionan con ellas en términos de prácticas artísticas, porque las pone en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos. De esta manera, Rancière precisa tres regímenes de identificación de lo que ha sido denominado como «arte» en la tradición occidental: el primero es el *régimen ético de las imágenes*, el segundo es el *régimen poético*, también llamado *mimético* o *representativo* y, el último —y en el cual nos encontramos actualmente—, que es el *régimen estético de las artes*.

Con este planteamiento de los regímenes del arte, lo que Rancière hace es modificar la manera usual de definir la relación entre arte y política, porque establece que a la vez que existe una *estética de la política*, en tanto la política construye mundos sensibles uniendo palabras e imágenes, y al establecer espacios y tiempos particulares. También, lo que conocemos como arte conforma una *estética* propia al plantear: un recorte de los lugares y los tiempos, de los modos de exposición de los cuerpos, de las formas, de las palabras, de los movimientos y de las imágenes que construyen mundos comunes.

### **Régimen estético del arte** [*le régime esthétique de l'art*]

En este régimen se da un cambio en la jerarquía de la distribución de lo sensible que prevalecía en el régimen representativo del arte. El régimen estético de las artes es el que permite identificar al «Arte» en singular y las desliga de toda relación con las técnicas, los géneros y jerarquía de los temas.

En el régimen representativo (o clásico) se definían de manera taxativa los géneros, las situaciones y las formas de expresión que convenían a la «bajeza» o a la «dignidad» del sujeto o temas a ser tratados, mientras que en el régimen estético se deshace esta correlación entre la temática y el modo de representación. Se da una fusión entre las formas del arte y las de la vida en general. De esta forma, el régimen estético se diferencia del régimen representativo en tanto la identificación del arte ya no se hace por medio de su especificidad en las *maneras de hacer*, sino por una caracterización de un «modo de ser sensible» que ha de distinguir de ahora en adelante a las producciones artísticas. Es el «estado estético» de Schiller, el cual es pura suspensión, en donde la forma se prueba a sí misma.

En el régimen estético de las artes, las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible. Este sensible, sustraído de sus conexiones ordinarias, está habitado por una potencia heterogénea, una *heterogénesis*, la potencia de un pensamiento que se volvió extraño a sí mismo: producto idéntico de lo no producido, saber transformado en no-saber, logos idéntico a un *pathos*, intención de lo no intencionado.

La lógica de este régimen de afección, percepción y pensamiento que Rancière denomina el «régimen estético del arte», engloba muchas cosas: no solo ejemplos de las llamadas «bellas artes» o «artes cultas», sino también experiencias ligadas a las «artes menores» porque también con ello se buscó establecer una fusión entre arte y vida.

### **Régimen ético del arte** [*le régime éthique de l'art*]

En este régimen el arte no es identificado como «arte», sino que es subsumido por el valor que se da a las imágenes en términos «ontológicos», es decir, por sus características propias vinculadas con las cualidades atribuidas a su «origen» en cuanto se las considera portadoras de una verdad trascendente, como también a su posible destino en términos de la utilidad que se les asigna y de los efectos que se cree o considera que pueden generar. Se trata en este régimen de saber de qué manera el ser de las

imágenes concierne al *ethos*, la forma de ser de los individuos y las colectividades, lo cual impide al «arte» de individualizarse como tal.

Pero también es interesante considerar que el régimen ético podría remitirse no solo al pasado, sino también a la modernidad, porque podría relacionarse con el contenido de ciertas imágenes ligadas a las vanguardias. Por ejemplo, podría mencionarse una actitud «ética» en muchas vanguardias artísticas del siglo XX que poseen un explícito contenido «político», de denuncia, pero cuyo gesto «político» solo se queda en el ámbito de las imágenes y no atañe el reparto de lo sensible. Y esto también podría extenderse a un gran conjunto de imágenes que buscan denunciar o convencer en términos «políticos», sin cuestionar las condiciones sensibles y materiales en las cuales circulan.

### **Régimen poético, mimético o representativo del arte** [*le régime poétique, mimétique ou représentatif de l'art*]

Se trata de un régimen que Rancière llama «poético» en la medida en que prescribe unas maneras de hacer determinadas para la creación o producción (*poiesis*) de obras de arte «aceptadas» y reconocidas como tales; y, representativo, porque es la representación o *mimesis* la que guía esas maneras de hacer, de ver y de juzgar en este régimen que puede tener sus antecedentes en la *Poética* de Aristóteles y que tiene su auge en el período que da inicio a las llamadas «bellas artes», que surgen a partir del Renacimiento.

En este régimen predomina la *mimesis*, no solo como procedimiento sino como *régimen de visibilidad* de las artes. Es decir, como un principio que permite darle autonomía a cada una de las artes, pero también que posibilita articular esta autonomía a un orden general de las maneras de hacer en el marco de los distintos oficios y ocupaciones. Identifica a las artes bajo el binomio *poiesis/mimesis*. Se determina, bajo un principio pragmático, el hacer artístico en términos de imitaciones que se consideran válidas, apropiadas, adecuadas o no. Se establecen divisiones entre lo representable y lo irrepresentable, se formulan distinciones entre diversos géneros de representación, al igual que se proponen principios de adaptación de las formas de expresión a los géneros y temas representados, entre otras funciones.

En este régimen prima la narración sobre la descripción, la jerarquía de los géneros (según la importancia y dignidad de los temas) la primacía del arte de la palabra en acto, de la representación de la acción sobre los personajes, la cual encuentra su equivalente en una visión jerárquica de la comunidad.

### **Reparto de lo sensible** [*le partage du sensible*]

Para Rancière, la «división de lo sensible» o «reparto de lo sensible» concierne directamente a lo político en términos de una «estética primera» o «estética de la política». Rancière plantea la «estética de la política» de esta manera, con el propósito de enfatizar que si bien la definición principal que da Aristóteles del ciudadano es la de aquel que hace parte del hecho de gobernar o de ser gobernado, antes de este reparto o definición de la condición de «ciudadanía» de la polis existe otro reparto anterior, y es el que determina quienes quedan dentro y quienes quedan por fuera de esta división inicial. Es decir, se determina *a priori* quienes van a «compartir» el reparto y quienes quedan fuera al no quedar incluidos inicialmente en esta división que da la posibilidad de participar en el gobierno de los asuntos comunes. Un reparto de lo sensible establece, entonces, al mismo tiempo, un común compartido y las diferentes partes que lo componen. Este reparto de las partes y de los lugares se fundamenta sobre una distribución de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determinan la manera misma según la cual un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros son parte de ese reparto.

### **Revolución estética** [*révolution esthétique*]

El proyecto de una revolución estética se da cuando el arte es asumido como una forma de vida, según la cual se suprime su diferencia como arte porque se propone planear un escenario donde se dé, a través de la estética, una transformación de las relaciones de dominación como principio generador de un mundo sin dominación. Frente a la revolución política, concebida como una revolución estatal que separa los diferentes tipos de humanidad, F. Schiller propone el planteamiento de una revolución estética como la configuración de una «comunidad del sentir».

### **Post-democracia** [*la Post-democracie*]

Es la identificación paradójica que se establece en la práctica consensual al suprimir todo tipo de subjetivación política. Para Rancière, la democracia política, se diferencia de lo que él llama la «democracia consensual» y, en especial, del concepto que él acuña de «post-política», es decir, de la «política» que se asume y piensa en términos consensuales.

### **Subjetivación** [*la subjectivation*]

Es el proceso por medio del cual un sujeto se sustrae a sí mismo de las categorías de dominación, identificación y clasificación que lo tienen delimitado. Este proceso se produce a través del tratamiento de un daño o perjuicio [*tort*] con el propósito de reestablecer la igualdad ignorada. La subjetivación establece esta igualdad, porque la *lógica de la subjetivación* se basa en una identificación imposible, como ejemplo Rancière señala la paradójica consigna «¡Todos somos judíos alemanes!».

La subjetivación es también la producción, por medio de una serie de actos, de una instancia y una capacidad de enunciación que no se encontraban previamente identificados en un campo de experiencia dado, lo cual quiere decir que la identificación va a la par de la reconfiguración del campo de experiencia.

### **Subjetivación política** [*subjectivation politique*]

La «subjetivación política» en Rancière se refiere a la manera como emerge un sujeto político en términos de ensamblaje o *agenciamiento social* que no le es preexistente y que surge, a la vez, como una forma de «desidentificación».

La política se vincula, también, con la subjetivación porque aparecen en el ámbito de la experiencia y la representación aquellos que no tenían lugar y no eran contados en el orden policial. Esto rompe su lógica y posibilita el surgimiento de nuevos sujetos de enunciación; por lo tanto, surgen nuevos cuerpos visibles y con capacidad de hacer y de decir. Por este motivo, para Rancière la subjetivación es una des-identificación: una modificación de las capacidades y propiedades de los que estaban identificados de acuerdo con una determinada jerarquía en el orden policial

### **Sujeto político** [*sujet politique*]

Un sujeto político no es una parte de la sociedad ni un aparato de poder. Es un representante de la parte de aquellos que no hacen parte, un operador de apertura del campo político que va más allá de los actores y de las instituciones reconocidas como tales. El «movimiento obrero», por ejemplo, no era la representación de los intereses obreros, sino la afirmación de la capacidad de aquellos cuyo

ejercicio de la ciudadanía era cuestionado por su pertenencia al mundo del trabajo. Un sujeto político no es una entidad estable, sino que existe a través de sus actos, por su capacidad de cambiar las coordenadas de lo dado, de hacer visible aquello que no era visto, de hacer audible aquello que no era escuchado. Un sujeto político existe como la manifestación efectiva que tiene cualquiera para ocuparse de los asuntos comunes.

## **IMÁGENES REFERENCIADAS**



**Imagen 1.**

Logo del movimiento de Larzac.

<[https://en.wikipedia.org/wiki/Fight\\_for\\_the\\_Larzac](https://en.wikipedia.org/wiki/Fight_for_the_Larzac)>.



**Imagen 2.**

Afiche del Mayo del 68.

<<http://expositions.bnf.fr/mai68/grand/042.htm>>



**Imagen 3.**

Afiche del Mayo del 68.

<<https://www.taringa.net/posts/imagenes/9984174/Lo-s-carteles-de-Mayo-del-68.html>>



**Imagen 4.**

Afiche del Mayo del 68.

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6532558s/f44.image>>





**Imagen 5.**

Cabeza colosal de Hera o Juno, conocida como la *Juno Ludovisi* (o *Hera Ludovisi*), una de las más famosas y admiradas esculturas clásicas de todos los tiempos. Es parte de una escultura colosal en mármol del siglo I d.C., y ha sido identificada como un retrato idealizado de Antonia Augusta, hija de Marco Antonio y Octavia, hermana del emperador Augusto, y madre del emperador Claudio, deificada como la diosa Juno por su hijo después de su muerte y celebrada como ejemplo supremo de la virtud civil y devoción materna. El admirador más autorizado de esta cabeza fue Goethe, quien la llamó «Mi primer amor romano». Hace parte de la colección creada por el Cardenal Ludovico Ludovisi en la primera mitad del siglo XVII.

Roma, Palazzo Altemps, Museo Nazionale Romano.

<[https://www.tumblr.com/search/juno ludovisi](https://www.tumblr.com/search/juno%20ludovisi)>

**Imagen 6.**

*Torso de Belvedere*, APOLONIO DE ATENAS, siglo I a.C.

Esta escultura, que data del siglo I a.C., está firmada por el ateniense Apolonio, un artista de la corriente neoática que se inspiró con toda probabilidad en un bronce de la primera mitad del siglo II a.C.

Roma, Museo Pío-Clementino, Museos Vaticanos.

<<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-clementino/sala-delle-muse/torso-del-belvedere.html>>



**Imagen 7.**

Edouard MANET  
*Cristo muerto con dos ángeles*, 1864. (Óleo sobre lienzo: 179.4 x 149.9 cm) New York, Metropolitan Museum of Art.

<<https://www.artehistoria.com/es/obra/cristo-muerto-con-dos-angeles>>

**Imagen 8.**

Francisco RIBALTA  
*Cristo muerto sostenido por dos ángeles*, principio del s. XVII. (Óleo sobre lienzo: 113 x 90 cm) Madrid, Museo del Prado.

<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-muerto-sostenido-por-dos-angeles/d599bca0-7276-4ab8-9608-4a8720cfc8c>>.

**Imagen 9.**

Ernst Ludwig KIRCHNER, *Autorretrato como soldado*, 1915 (óleo sobre lienzo 69,2 x 61 cm). Allen Memorial Art Museum. Ohio.

<<http://www.gmarticeballosart.com/2012/09/kirchner-lider-del-expresionismo-aleman/>>.

**Imagen 10.**

Barnett NEWMANN, *Cathedra*, 1951 (óleo sobre lienzo 243 x 543 cm).

<<http://thetowerphs.com/2014/04/arts-and-entertainment/is-this-really-art/>>.



### Imagen 11.

Afiche de la película *Dogville* (2003) de Lars von TRIER.

<<http://www.cinefacil.net/drama/348-dogville.html>>.



### Imagen 12.

Rirkrit TIRAVANIJA, *A long march*, 2009. (Instalación para el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga CAC, que constó de 6.000 camisetas con el texto «Uno no puede simular la libertad» que se apilaron en el centro de la sala, y que el público podía llevarse tras fotografiarse con ella puesta).

<<http://cacmalaga.eu/2009/02/06/rirkrit-tiravanija-060209-290309/>>



### Imagen 13.

Marcel DUCHAMP junto a su obra *Escruidor de botellas*, 1914/1964 (Ready-made: escurridor de botellas de hierro galvanizado, original desaparecido, 59 x 37 cm). (Fotografía de Ugo MULAS, 1964).

<<https://masdearte.com/especiales/arte-objetual- Duchamp-surrealismo-pop-art-walter-benjamin/>>



### Imagen 14.

Rirkrit TIRAVANIJA, 2009. *Sin título (Pad See-ew)*, 1990/2002 (arte de participación- arte relacional). San Francisco Museum of Modern Art.

<<https://www.sfmoma.org/artwork/2000.642>>

**Imagen 15.**

Escena final de la obra de teatro de Bertolt BRECHT *La resistible ascensión de Arturo Ui* (1941), interpretada por el “Berliner Ensemble” (puesta en escena de Heiner MÜLLER y Martin WUTTKE; París, Théâtre de la Ville, 25 de septiembre de 2012).

<<http://wanderer.blog.lemonde.fr/2012/09/26/theatre-de-la-ville-la-resistible-ascension-darturo-ui-de-bertolt-brecht-le-25-septembre-2012-ms-en-sc-heiner-muller-avec-martin-wuttke/>>

**Imagen 16.**

Fotograma de una escena de la película *Pierrot le fou* (1965) de Jean-Luc GODARD.

<<https://bennorton.com/highlights-from-jean-luc-godards-pierrot-le-fou/>>

**Imagen 17.**

Fotomontaje titulado *Balloons*, de la serie *House Beautiful: Bringing the War Home*, (1967–1972) de Martha ROSLER. (Impresión en tinta, 60 x 48 cms.) Museo de Arte Moderno de Nueva York.

<<http://blogs.getty.edu/iris/the-living-room-war-a-conversation-with-artist-martha-rosler/>>





**Imagen 18.**

*Photo Op*, de la serie *Bringing the War Home: House Beautiful* (2004–2008), Martha ROSLER. (Impresión en tinta).

<<http://blogs.getty.edu/iris/the-living-room-war-a-conversation>-



**Imagen 19.**

*Election Lynndie*, de la serie *Bringing the War Home: House Beautiful* (2004–2008), Martha ROSLER. (Impresión en tinta).

<<http://blogs.getty.edu/iris/the-living-room-war-a>-



**Imagen 20.**

Robert RAUSCHENBERG, *Retroactive II* (213.4 x 152.4 cm). Collection, Museum of Contemporary Art Chicago.

<<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/retroactive-ii?page=5>>



**Imagen 21.**

Josephine MECKSEPER, *sin título*, 2005.

<<http://keepitdirty.org/a/defiling-immunity/>>

**Imagen 22.**

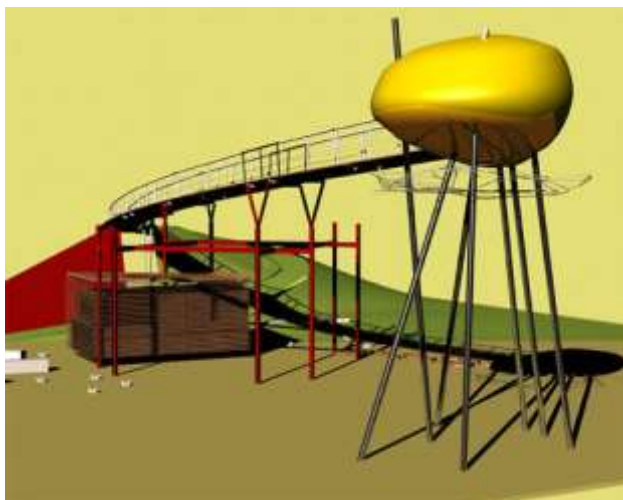
León FERRARI, *La civilización occidental y cristiana*, 1965. (Madera, óleo y yeso). (200 x 120 x 60 cm).

<[https://www.clarin.com/arte/arte-leon\\_ferrari-divide-aguas\\_0\\_S1Eb67oDmg.html](https://www.clarin.com/arte/arte-leon_ferrari-divide-aguas_0_S1Eb67oDmg.html)>

**Imagen 23.**

León FERRARI, *Diluvio de Doré, 1860 + Junta Militar*, 1995. (Collage en impresión láser). (42 x 29,5 cm).

<<https://www.museodelamemoria.gob.ar/page/obra/id/60/Ferrari%2C-Le%2C-B3n/Diluvio-de-Dor%C3%A9-1860-%2B-Junta-Militar%2CA0>>

**Imagen 24.**

Diseño del proyecto *Je et Nous [Yo y nosotros]*, 2003, del grupo interdisciplinario francés CAMPEMENT URBAIN conformado por la artista Sylvie BLOCHER, el arquitecto urbanista François DAUNE y la socióloga Josette FAIDIT.

<<https://www.sfmoma.org/artwork/2000.642>>

**Imagen 25.**

Sylvie BLOCHER, CAMPEMENT URBAIN «*Je veux un mot vide que je puisse remplir*», 2003. (Intervención artística con la participación de la comunidad del barrio de Les Beaudottes de la ciudad de Sevran, Francia. Fotografía de un video).

<<http://leblogdelaville.canalblog.com/archives/2011/06/19/21433657.html>>.



**Imagen 26.**

Eugène DELACROIX, *La libertad guiando al pueblo*, 1830 (óleo sobre lienzo 260 x 325 cm). Museo del Louvre, París.

<<http://www.viajerosmundi.com/gallery/image/4244-la-libertad-guiando-al-pueblo-museo-del-louvre/>>.



**Imagen 27.**

Sophie RISTHELHUEBER, *WB#7*, 2005.

<<http://continuidaddeloslibros.com/sophie-ristelhueber-la-cicatriz-que-cuenta/>>.



### Imágenes 28 y 29.

Esther SHALEV-GERZ, *Ruler comb* (fotografía a color 100 x 40 cm). Exposición y videoinstalación *MenschenDinge/ The Human Aspect of Objects*, Buchenwald, 2004/2006.

<<http://www.e-flux.com/announcements/41135/esther-shalev-gerz-august-25-november-12-2006/>>.



### Imágenes 30 y 31.

Fotogramas de *La habitación de Wanda* (2001) de Pedro COSTA, la segunda película de su trilogía *Fontainhas*.

<<http://streamline.filmstruck.com/2016/12/27/film-discoveries-of-2016/>>.





**Imagen 32.**

Antonio CARO, *Colombia Coca-cola*, 1976. (Esmalte sobre lata 100 x 76 cm.)

<<https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2012/05/antonio-caro-el-arte-como.html>>



**Imagen 33.**

Maurizio CATTELAN, *Stadium*, 1991 (objeto escultórico de 7 m. de largo). (En una polémica exposición titulada *Abracadabra* en la Tate Gallery de Londres jugaron, en este fútbol extra-largo diseñado por M. Cattelan, de blancos las reservas de la Asociación de fútbol de Cesena y de color negro unos trabajadores senegaleses que trabajaban en Veneto, Italia).

<<https://www.lavozdemichoacan.com.mx/cultura/el-bromista-maurizzio-cattelan-y-sus-polemicas-obras/>>



**Imagen 33.**

Christian BOLTANKY. *Les abonnés du téléphone*, 2000. (Instalación, dimensiones variables).

<<https://www.artforum.com/picks/christian-boltanski-8790>>



**Imagen 34.**

María Teresa HINCAPIÉ. *Una cosa es una cosa*, 1990. (Performance).

<<https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2012/05/maria-teresa-hincapie-el-performance-y.html>>



**Imagen 35.**

El artista Matthew Barney en *Cremaster 4*, uno de sus videos de la serie *Cremaster* en la cual se combinan la imagen y los ritmos musicales, el rechazo de la narración clásica y lineal y el gusto por lo onírico y lo barroco, entre otras bizarras características estéticas.

<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/14/matthew-barney-cremaster-cycle-art-film>>



**Imagen 36.**

Bill VIOLA, *Tríptico de Nantes*, 1992. (Videoinstalación).

Consta de tres pantallas en gran formato que representan respectivamente a una mujer dando a luz, una figura suspendida en una enigmática penumbra y la madre del propio Viola en su lecho de muerte, «La conciencia de nuestra propia mortalidad es lo que define la condición de los seres humanos».

(Foto de Kira Perov) <[https://www.arquitecturaydiseno.es/estilo-de-vida/bill-viola-y-miguel-angel-se-citan-londres\\_2229](https://www.arquitecturaydiseno.es/estilo-de-vida/bill-viola-y-miguel-angel-se-citan-londres_2229)>