

Arte y política: cruces e indiscernibilidades. Rancière, la partición de lo sensible y el disenso

Hernán Lopez Piñeyro*



147-166

Resumen

A lo largo de la historia de la filosofía occidental, la relación entre arte y política ha sido al menos compleja. La propuesta y el recorrido de Jacques Rancière enriquecen este debate. Este artículo presenta detalladamente ciertas nociones del pensamiento del autor tales como igualdad, desacuerdo, partición de lo sensible, consenso, comunidad y regímenes de identificación de las artes para demostrar que el par Política-Estética presenta una dependencia mutua. Se pretende observar la potencia de esta perspectiva en relación con problemas como la emancipación y la autonomía del arte. El escenario sensible en el que ocu-

Abstract

Throughout the history of Western philosophy, the relationship between the arts and politics has been at least complex. Jacques Rancière's proposal and work have enriched this debate. This paper deliberately presents certain notions of thought of this author such as equality, disagreement, partition of the sensible, consensus, community, and identification systems of the arts in order to demonstrate that the Politics-Aesthetics has a mutual dependency. This article aims to make observations on the power of this perspective in relation to issues such as the emancipation and autonomy of the arts. The sensitive setting in which

* UBA – UNSaM. Correo electrónico: hernanlopezpineyro@gmail.com

re la política y el escenario del arte son ambos espacios de desacuerdo y litigio.

politics take place and the setting of the arts are both spaces of tension and disagreement.

Palabras Clave

Estética
Política
Desacuerdo

Keywords

Aesthetics
Politics
Disagreement

Fecha de recepción

31 de agosto de 2014

Aceptado para su publicación

18 de diciembre de 2014

1. Introducción

Rancière es posiblemente una de las figuras más destacadas de la filosofía francesa de los últimos años. Considerado por buena parte de sus comentaristas como un filósofo de la emancipación y de la igualdad, se ha abocado al campo del pensamiento pedagógico, político y estético (cfr. Ruby, 2011; Galende, 2012; Deranty, 2010). Si bien es cierto que la producción rancièriana podría ser dividida en tres etapas, cada una de ellas atravesada por una de estas materias, pretendemos demostrar que no hay una escisión conceptual de ese tipo que vaya más allá de lo meramente cronológico. Hay, más bien, un borramiento continuo de las fronteras que separan a estas disciplinas.

La política es, según de Rancière, un asunto fundamentalmente estético. Lo que está en juego es una reconfiguración del reparto de los lugares y de los tiempos, de lo visible y lo invisible, de lo decible y del silencio. Política y arte no son independientes, sino que ambos se conjugan y comparten el estar condicionados a un régimen de identificación específico.

Al decir de Rancière, “arte y política se encuentran [...] ligados por debajo de sí mismos, como formas de presencia de cuerpos singulares en un espacio-tiempo específico” (Rancière, 2011b: 36). Este vínculo no existe solo ante una determinada coyuntura. Con la célebre expulsión de los poetas, Platón también excluyó de su ciudad ideal la democracia para forjar una comunidad ética. Es decir, el autor de *La República* no abogó por una proscripción política del arte, sino que buscó también terminar con la política. Según la lectura de Cacciari, la poesía –que no puede ser nunca sujeta por conceptos– debe ser completamente desterrada por la filosofía porque amenaza a los fundamentos de su logos. Lo que se condena del arte es “su desbordamiento, su exceso en relación con el orden” (Cacciari, 2000: 24). La política, entendida como desacuerdo, también pone en peligro cualquier jerarquía. Rancière concluye que la escena política y la escena artística, la asamblea y el teatro en este caso, eran ámbitos heterogéneos y asociados (cfr. Rancière, 2011b: 36). Una república sin política solo puede tener lugar a partir de la exclusión de ambos.

En el presente artículo se expondrán las nociones políticas y estéticas del autor pero no como dos esferas separadas, sino como ámbitos indiscernibles. Sin embargo, para avanzar en este propósito, resulta necesario articular los distintos trabajos y pensamientos de Rancière, comenzando con los conceptos políticos para detenernos luego en sus implicancias estéticas. Por último, resulta pertinente aclarar que el objetivo general será explorar un problema más que dictaminar sobre él.

2. Política, igualdad y desacuerdo

El autor afirma una y otra vez que “político” es aquello que, signado por el principio de la igualdad, se transforma en (re)distribución de las partes de la comunidad. O, dicho de otro modo, la política reconfigura el mapa de lo sensible como un todo, en tanto que modifica lo común al incluir partes que hasta el momento de su intervención no tenían lugar dentro de ese todo. De esta forma, la política altera la diagramación preestablecida, que impone quiénes son incluidos y quiénes no; pues esta opera directamente en lo que se ve, en lo que se dice y en lo que se hace.

La reconfiguración o repartición de lo sensible –concepto al que nos abocaremos más adelante y que evidencia el nexo entre la política y la estética– es posible a partir de la irrupción de la igualdad:

¿De qué cosas hay y no hay igualdad entre cuáles y cuáles? ¿Qué son esas “qué”, quiénes son esas “cuáles”? ¿Cómo es que la igualdad consiste en igualdad y desigualdad? Tal es el aprieto propio de la política por el cual esta se convierte en un aprieto para la filosofía, un objeto de la filosofía (Rancière, 2010a: 8).

La igualdad, en términos de Rancière, no es aquella que atraviesa el pensamiento contractualista y que reina en la sociedad de mercado. Por el contrario, se trata de una concepción radicalmente diferente, según la cual la igualdad irrumpe ocasionalmente en la consensualidad feliz de la sociedad a través de la política local. En este sentido, la justicia política no puede ser pensada como el equilibrio de los intereses de un grupo de átomos, sino que justicia política es el orden que distribuye lo común.

Si hay algo propio de la igualdad –y quizá no lo haya, pues no estamos ante un pensamiento esencialista– no tiene que ver con la labor de unificar, sino más bien con la de desclasificar. Es decir, con la tarea de deshacer los órdenes y su supuesta naturalidad (Rancière, 1994: 29). La igualdad es un postulado básico, una declaración. No es una esencia que deba ser plenificada a partir de la encarnación en una ley, ni es algo dado que la política implementa. Ni siquiera es una propiedad biológica del ser humano y mucho menos un valor moral a reivindicar. La igualdad es una afirmación performativa que no debe ser explicada, ni probada.

La política tiene un único universal: la igualdad. En su libro *Rancière y lo político*, Christian Ruby señala que no se trata de un derecho pretendidamente universal, sino de un universal práctico que incesantemente se activa y divide lo sensible (Ruby, 2011). Es decir, al pasar al acto, la igualdad interrumpe en el consenso y

genera una nueva partición. “Hay política porque –cuando– el orden natural de los reyes pastores, de los señores de la guerra o de los poseedores es interrumpido por una libertad que viene a actualizar la igualdad última sobre la que descansa todo orden social” (Rancière, 2010a: 31).

La igualdad es pura excepcionalidad, dado que es su contingencia la que la hace necesaria. Aparece cíclicamente e inscribe su presuposición en partes de la división. Así se renueva el sueño de la comunidad como un todo unificado a partir del amor, la fraternidad o el trabajo. La comunidad está atravesada por la igualdad, o mejor dicho, la comunidad tiene siempre un incesante arreglo de cuentas con la igualdad. En suma, la igualdad es el principio no político de la política (Rancière, 2010a: 83).

Paradójicamente, la igualdad encuentra su origen en el hecho de que unos manden y otros obedezcan, porque para poder obedecer un mandato es necesario poder comprender la orden y entender al mismo tiempo que hay que obedecerla. De este modo, la obediencia supone una igualdad entre quien manda y quien obedece, que atenta contra todo orden natural:

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 institución de una parte que se iguala al todo en nombre de una “propiedad que no le es propia”, y de un “común” que es la comunidad de un litigio (Rancière, 2010a: 33).

La lucha de clases de la edad democrática moderna es un paradigma de división desclasificadora, que no solo atenta contra la sociedad de estamentos como la feudal, sino también contra el ideal liberal de la libre regulación. Un miembro de la clase que busca su emancipación comienza a sentirse como un igual en el inicio del combate. La igualdad irrumpe sobre una partición ya aceptada y exige su reconfiguración. Seres cuya expresión estaba proscrita advienen a la comunidad de los seres parlantes y toman la palabra. Y para hacerlo, desclasifican a través del litigio la igualdad de los iguales que supo invisibilizarlos.

La noche de los proletarios, un libro en el que Rancière asume la labor del archivero, muestra cómo “la emancipación es una manera de vivir la desigualdad según el modo de la igualdad” (Rancière, 2011c: 11). Los protagonistas de las historias allí narradas interrumpieron el tiempo “normal” de la dominación y modificaron el paisaje de lo decible, de lo pensable y de lo visible. Aquellas noches que rompieron la mera sucesión trabajo-reposo eran momentos en los

que quienes solo podían y debían trabajar con sus manos se equipararon con aquellos que podían gozar de momentos de ocio. Estos jóvenes, que en 1830 tenían algo así como veinte años, dedicaban las horas que seguían al ocaso al estudio, al pensamiento, a la escritura o simplemente a soñar lo imposible.

Para que la protesta de los talleres tenga una voz, para que la emancipación obrera ofrezca un rostro a contemplar, para que los proletarios existan como sujetos de un discurso colectivo que da sentido a la multiplicidad de sus agrupaciones y de sus combates, es necesario que aquellas personas estén ya constituidas por otras, en la doble e irremediable exclusión de vivir como obreros y de hablar como los burgueses (Rancière, 2011c: 21).

A partir de la reconstrucción de la voz obrera, conseguida mediante una labor hermenéutica basada en la propia prensa de los asalariados, Rancière pone en evidencia el origen de la igualdad. Paradójicamente, esta se funda –como expresa en *El desacuerdo*– en la desigualdad.

La política es contingente: en *La noche de los proletarios* los protagonistas son obreros de la primera parte del siglo diecinueve, pero también podrían escribirse obras similares que tuviesen como protagonistas, por ejemplo, a los movimientos de minorías sexuales, que irrumpieron espontáneamente en el año 1969 en las calles de Nueva York, frente al pub Stonewall. No importa quién se apodera de la voz que pasa a reivindicar lo común; lo central es que la política –instituida por la igualdad pero instituyente de ella a su vez– se pone en acto. Esta contingencia es intrínseca a ella y se funda en el supuesto de la igualdad de cualquiera con cualquiera.

En esta línea de pensamiento, toda sociedad está constituida por una división. La reconfiguración de esa partición –que necesariamente deja siempre a un sector excluido– es el quehacer político del que se hacen cargo los *sin-parte*, movidos por la incesante igualdad. De este modo, se puede afirmar que la igualdad no es una meta por conseguir sino un punto de partida. En sentido pleno o absoluto, es irrealizable. Justamente es en esta imposibilidad en donde reside la potencia misma de la política. Por tanto, si existiese una comunidad en la que reinase una igualdad perfecta, no habría necesidad ni de política alguna, ni de sujetos políticos que realizasen dicha igualdad.

La noción de igualdad es quizá el concepto más importante en el pensamiento del autor. De hecho, se podría a partir de dicho concepto realizar un recorrido por la totalidad de su obra¹. En *La división de lo sensible*, Rancière reflexiona sobre

¹ La producción de Rancière podría ser dividida en tres etapas: en la primera de ellas se abordan

la igualdad de los temas, en tanto que “negación de toda relación de necesidad entre una forma y un contenido determinados” (Rancière, 2002: 20), y propone como ejemplo paradigmático *Madame Bovary* de Flaubert. Esta obra, catalogada como “la democracia en literatura”, no pretende instruir ni transmitir un mensaje específico. El autor desconoce la desigualdad de temas, todo se describe con el mismo grado de detalle, la marea de seres y cosas superfluas diluye todo orden. La igualdad en la literatura –en tanto que forma de ligar lo decible y lo visible que surge en Europa en el siglo XIX– acaba con las jerarquías de la representación y da origen a una comunidad de lectores sin legitimidad: ya no importa quién escribe ni quién lee, no hay oradores ni audiencia específica. La literatura trae consigo otro *sensorium*, otra forma de vincular las palabras con las cosas que designan y con los mensajes que transmiten. Esto implica también otro mundo común, otro pueblo. Por ello, “la literatura es indisolublemente una ciencia de la sociedad y la creación de una mitología nueva” (Rancière, 2011d: 39).

En suma, podemos señalar que la igualdad es un postulado que antecede no solo al “reparto” estrictamente político, sino que también opera como un *a priori* en el ámbito estético. Es la misma igualdad –a partir de la cual los seres sin voz ni parte irrumpen y reconfiguran la división de lo sensible– la que mueve al obrero sansimoniano, y la que construye el artista en cuya obra se da, a partir de la igualdad de temas, la negación de cualquier relación entre forma y contenido².

El vínculo intrínseco que existe entre política, estética, igualdad y universalidad encuentra su realización más plena en el desacuerdo. Este conlleva una irrupción por medio de la cual aquellos que no eran contados como seres dotados de palabra se hacen contar. Se trata, del

enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo “entre” ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada (Rancière 2010a: 42).

cuestiones pedagógicas, en la segunda políticas, y por último, en la tercera, estéticas. Sin embargo, no es posible realizar una escisión conceptual demasiado marcada que vaya más allá de lo meramente cronológico. Hay, más bien, un borramiento continuo de las fronteras que separan estas disciplinas. Por ejemplo, no es posible pensar la estética rancièriana sin referencias continuas a su teoría pedagógica tal como se expresa en *El maestro ignorante* y a su pensamiento político al modo como es esbozado en *El desacuerdo*.

² Sobre esta última cuestión, sin duda central a nuestro propósito, nos ocuparemos más adelante al referirnos al régimen estético del arte.

Lo sensible se configura a partir de escenas de disenso, capaces de sobrevenir en cualquier tiempo y lugar. Pues todo paisaje sensible puede ser agrietado en su interior y reconfigurado bajo nuevas formas de percepción y de significación. La distribución de la palabra, de lo pensable y de lo perceptible es susceptible, entonces, de ser distorsionada. La política no se halla dentro del orden de lo cuantificable, ni en la mera reparación del daño. Es más bien el advenimiento de lo inconmensurable en el seno de la distribución de los cuerpos parlantes en un escenario común, en el que se plantea como un conflicto la existencia y la calidad de quienes se encuentran allí presentes.

El desacuerdo es el corazón mismo de la política, un enfrentamiento sobre las maneras de ver y de organizar lo sensible. El disenso se basa en el encuentro de dos heterogéneos, a partir del cual se rearmen los pares *parte-no parte*, *visto-no visto*, *con nombre-sin nombre*, etcétera. El escenario se escinde y queda determinado quiénes son los seres parlantes que pueden formar parte de la vida pública. Por fuera del todo quedan aquellos que son privados del uso de la palabra legítima. Pero esta es apropiable mediante el disenso que implica un desacuerdo sobre la distribución de bienes comunes. De este modo, la exclusión es el producto de una división que se ha vuelto invisible, de un disenso suplantado por el consenso. Es decir, una partición que deja de ser percibida como tal. El disenso es el desacuerdo acerca de la partición e implica su visibilización y su reconfiguración.

En las antípodas del disenso y lo político se hallan el consenso y la policía. Bajo una lógica de la completitud, el consenso identifica a los sujetos con las partes reales y únicas de una sociedad, al tiempo que equipara la justicia con la distribución óptima de las partes.

Lo político es lo otro del *statu quo*, aquello para lo cual Rancière reserva el nombre de “policía” (“*police*”). Esta *antipolítica* sostiene que no hay parte de los que no tienen parte e intenta fundar el orden social en la naturaleza. Cabe señalar que el concepto de “policía” es mucho más amplio que el de *baja policía* o el de los aparatos represivos del estado. La policía es la ley que establece la parte o la ausencia de parte de las partes, en un escenario dado por cierta configuración de lo sensible en la que se inscriben unas y otras.

3. La reconfiguración de lo sensible

El concepto de *partición de lo sensible* (“*partage du sensible*”)³ permite no

³ No merece ser perdido de vista que en francés *partenage*, y su raíz *parterger*, tienen un doble significado que lamentablemente en español no es posible recuperar con un solo vocablo. *Partenage* significa dividir y repartir pero al mismo tiempo compartir. En este sentido, semánticamente, este término denomina de forma simultánea tanto aquello que es común

solo involucrar y sintetizar todo lo hasta aquí desarrollado, sino que evidencia también la imposibilidad de escindir lo político de lo estético. No se trata del tránsito de uno al otro, de lo político a lo estético, sino que la cuestión reside en la indiscernibilidad de ambos. Finalmente, si la política es una reconfiguración del reparto de los espacios y de los tiempos, de lo decible y de lo indecible, de lo visible y de lo invisible, ella es un asunto ineludiblemente estético.

Toda sociedad aparece bajo la forma de una configuración sensible determinada. Esto es un *a priori* histórico que, en palabras de Christian Ruby,

identifica un modo de recorte y de legitimación de una situación social y política [...]. Tal sistema “de evidencias sensibles que permite ver tanto la existencia de un común como los recortes que definen los lugares y las partes respectivas” impone una repartición de funciones de competencias y de valorización en una sociedad, distribuye los espacios y los tiempos, así como las formas de actividad (Ruby, 2011: 56; el entrecomillado es cita de Rancière, 2000: 12).

No hay sociedad sin configuración, ni configuración sin exclusión. A su vez, gracias a esta escisión entre seres que forman parte y seres que no, entre seres con voz y seres sin palabras, es que puede haber política que interrumpa las coordenadas sensibles y reparta una vez más los lugares del ser, del hacer, del decir y del aparecer.

Es claro que la noción de *partición de lo sensible* no está atravesada por una esencia ni naturaleza de las cosas, es decir, no puede leerse en clave ontológica. Si bien es cierto que el concepto de “sensible” es una noción fundamental en la reflexión de Rancière, no es menos veraz que la misma se erige en un escenario filosófico que nos remite también a otros pensadores. Siguiendo a Rancière, a la hora de pensar esta cuestión debe tenerse en cuenta la reflexión de Gilles Deleuze⁴.

como también su parte excluida. El verbo francés *partager* puede entenderse como un acto de dar, de hacer algo que no es común, común a todos. En este sentido, un *partage* es un principio de agregación que configura las formas de participación en una comunidad política. Pero paradójicamente, *partenage* es al mismo tiempo el acto de compartir y la división.

⁴ En *La filosofía y sus pobres* Rancière señala a Deleuze como fundamental en el linaje de esta cuestión. Si bien hay otras direcciones posibles, en estas páginas solo explicitaremos esta. Sobre la recepción de Deleuze en Rancière, Adrián Cangí aduce atinadamente que “ambos filósofos creen que se trata de conectar la dimensión del acontecimiento y de la vida de los anónimos, para encontrar los síntomas de una época a través de los detalles ínfimos y ejemplares de los personajes y figuras estéticas capaces de presentar en la superficie las capas subterráneas de un tiempo, para reconstruir mundos a partir de sus vestigios” (Cangí, 2012).

Según Deleuze, la tradición filosófica ha desvalorizado lo sensible al negar que pueda haber allí una significación positiva. A partir de una escisión binaria entre sensible y suprasensible, de un lado se ha puesto al caos y a la finitud y del otro al logos y a la infinitud. Desde Platón en adelante, toda la filosofía occidental ha pensado la mismidad, la inmutabilidad, la identidad, mientras que el devenir –el transcurrir que constantemente atraviesa lo real– ha sido, o bien dejado de lado, o bien sometido al canon de la identidad, la perennidad y la reconciliación. A su vez, según aduce en *Diferencia y repetición*, de Aristóteles a Hegel, la historia de la filosofía entiende la contradicción como problema. Para Aristóteles la oposición excluye todo justo medio, y en la metafísica hegeliana lo opuesto es siempre parte de lo mismo. Así, para la tradición, la contradicción solo tiene razón de ser en función de lo idéntico. Mientras la diferencia quede en el lugar del concepto en general, “no tendremos ninguna Idea singular de la diferencia en el concepto en general, permaneceremos tan solo en el elemento de una diferencia ya mediatizada por la representación” (Deleuze, 2002: 58).

Los filósofos han sustituido a la diversidad de lo diverso por lo idéntico o lo contradictorio, y con frecuencia por los dos a la vez. Ni identidad ni contradicción, sino semejanzas y diferencias, composiciones y descomposiciones, “conexiones, densidades, choques, encuentros, movimientos gracias a los cuales se forma toda cosa”. Coordinaciones y disyunciones, tal es la Naturaleza de las cosas (Deleuze, 1994: 190).

En este sentido, el propósito de Deleuze se basa en llevar a cabo una filosofía que piense el devenir mismo, la diferencia que no se subordina a lo idéntico, la multiplicidad y el acontecer. Para ello hay un único punto de partida posible: la sensibilidad. Esta pone en funcionamiento el ser mismo de lo sensible, en tanto que pura diferencia en sí, aprehendida inmediatamente en el encuentro.

Lo sensible, lo accidental, lo mutable no puede ser reducido, colonizado o dominado por lo absoluto, lo Uno o el todo, dado que se trata de una multiplicidad infinita e imprevisible.

Rancière también ubica en el centro de su pensamiento la cuestión de lo sensible entendida del mismo modo, es decir, asociada a lo múltiple, a lo heterogéneo, a lo contingente y a aquello cuya clausura es imposible. Dicha noción se erige en su reflexión en el centro mismo de lo político. En palabras del autor:

Denomino como división de lo sensible ese sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes

respectivas. Por lo tanto, una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. [...] Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia (Rancière, 2002: 15-16).

Ahora bien, de lo hasta aquí expuesto se hace evidente que la política tiene una base estética, pues existe una implicación mutua y originaria entre ambas esferas. El desacuerdo político, y por tanto la política, solo tiene lugar sobre evidencias sensibles. De este modo, la acción política es estética, pues esta requiere una reconfiguración de las condiciones de la percepción sensorial para que la partición reinante sea interrumpida por grupos o individuos de la sociedad que demandan ser percibidos. La (re)partición de lo sensible es la línea divisoria vulnerable que crea las condiciones para la percepción de una comunidad política y sus disensos.

4. La cuestión estética y los regímenes de identificación

Existen, según entiende Rancière, condiciones *a priori* para la experiencia social fundadas sobre una estética. El mundo está compuesto por divisiones en movimiento constante que, como ya se dijo, constituyen una unidad básica de análisis político y que tiene lugar en el ámbito estético. La partición de lo sensible establece las condiciones de percepción que hacen a las subjetividades visibles y audibles.

En distintos trabajos, Rancière intenta examinar cómo las particiones de lo sensible se configuran y se reconfiguran, es decir, se parten y se re-parten, mediante separaciones y conexiones de lealtades políticas, organizaciones sociales y formaciones estéticas. En *Los nombres de la historia*, por ejemplo, el autor se detiene en la relación polémica entre la escritura de la historia y el aumento de las revoluciones democráticas en el siglo XVIII. Más específicamente, la atención allí está puesta en los distintos procedimientos literarios por medio de los cuales un discurso se aparta de la literatura, se constituye como científico y consagra una verdad. También en *La noche de los proletarios* la obra poética de aquellos escritores nocturnos ocupa un lugar esencial en torno a la reconfiguración de lo sensible. Ejemplos semejantes podrían ser hallados también en el cine, en las artes visuales y en otras disciplinas artísticas no literarias.

En suma, la política es siempre una actividad estética. Dos aclaraciones, no obstante, se hacen necesarias. En primer lugar, no debe perderse de vista que la noción de políticas estéticas no se refiere a la intencionalidad política de los

objetos estéticos. En segundo lugar, tampoco hay una estética específica de la política. Por el contrario, la política es siempre estética porque dentro de cualquier organización social específica hay palabras, imágenes, movimientos y montajes en constante circulación y cuyo orden es una fuente perpetua de desacuerdo.

No debe confundirse el hecho de que la base de la política sea estética con la noción de *estetización de la política* utilizada por Walter Benjamin. En el epílogo de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” el pensador alemán dice:

Las masas tienen derecho a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo busca darles una *expresión* en la conservación de tales relaciones. *En consecuencia, el fascismo desemboca en una estetización de la vida política.* La violación sobre un aparato que torna útil la fabricación de valores culturales se corresponde con la violencia sobre las masas, a las que, en el fondo, el fascismo obliga a arrodillarse en el culto a un líder (Benjamin, 2009: 131. *Cursivas del original*).

Benjamin entiende que la autodestrucción llevada a cabo por el fascismo logra ser experimentada como goce estético por la alienación en el *sensorium*. A partir de esta, lo percibido domina sobre la percepción. El arte revolucionario debe disolver la alienación sensorial. Con *estetización de la política* Benjamin designa una forma determinada de puesta en escena del poder y de movilización de masas. En el universo rancièriano no hay lugar para esta operación: que la política tenga una base estética significa para el pensador francés que las formas y las prácticas artísticas intervienen ellas mismas en la partición de lo sensible, en su interrupción y en su posterior reconfiguración. La política, pensada en su vínculo indiscernible con la estética, es una creación de disensos que ocurre cuando – como ya se ha dicho reiteradamente en las páginas precedentes– aquellos que carecen del tiempo necesario para reivindicarse como habitantes de un espacio común consiguen hacerse ese tiempo y muestran una voz que no solo es dolor, sino también palabra que puede ser pronunciada. Rancière entiende que el “arte y [la] política se encuentran [...] ligados, por debajo de sí mismos, como formas de presencia de cuerpos singulares en un espacio-tiempo específico” (Rancière, 2011b: 36).

Ahora bien, es menester definir qué entiende Rancière por estética. En palabras del autor,

se designa con el término estética: no la teoría del arte en general, ni una teoría del arte que lo devuelve a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen específico de identificación y pensamiento de las

artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones, lo que implica una cierta idea de efectividad del pensamiento (Rancière, 2002: 12).

Este régimen específico de identificación y pensamiento remite tanto al ámbito "policial", ya que recorta los espacios, los tiempos y los quehaceres que determinan modos de hacer, sentir o pensar ya determinados en la partición dada, como al "político", en tanto que irrumpe en una división y la reconfigura:

En la distinción de los regímenes de las artes, como en la de la política, mi enfoque es el mismo: el del pensamiento crítico, en el sentido kantiano: pensamiento de eso que vuelve posibles las diferencias que instituyen tal o tal dominio sensible, lo que quiere decir también tal o tal dominio inteligible, como el arte o la política. Un pensamiento crítico, es también un pensamiento que permite pensar estos dominios como instituidos por operaciones críticas, por disensos. Esto quiere decir que estos dominios tienen una existencia litigiosa. No descansan sobre ninguna diferencia fundada en la naturaleza de las cosas o la disposición del Ser. Su existencia diferencial está sometida a formas de verificación que son siempre alteraciones, procesos de pérdida de un cierto mismo: procesos de desidentificación, de desapropiación o de indiferenciación (Rancière, 2006).

No existe para Rancière una esencia del arte, en tanto que su existencia está asociada a procesos de desidentificación o desapropiación. El arte existe a partir de un pensamiento, o de una mirada, que lo identifica como tal. En *El malestar en la estética* el autor escribe que lo propio –no en términos metafísicos– del arte es designar el recorte de un espacio de representación por el cual las cosas del arte pueden ser entendidas como tales. Pero más allá de ello, no hay algo así como un *común* a todas las prácticas u obras artísticas:

El concepto de arte [...] es el concepto de una disyunción –y de una disyunción inestable, históricamente determinada– entre *las artes*, entendidas en el sentido de prácticas, de maneras de hacer. [...] Hay arte en general en razón de un régimen de identificación –de disyunción– que da visibilidad y significación de ordenamiento de las palabras, configuración de colores, modelaje de volúmenes o evolución de los cuerpos (Rancière, 2011a: 86-87).

La existencia del arte en cuanto concepto que se identifica con una forma de experiencia no es de larga data; su origen remite a fines del siglo XVIII. Es dable señalar que no se sigue de ello que en un tiempo anterior no haya habido distintas maneras de hacer, y que algunas de ellas gozasen de un estatus privilegiado. Las llamadas artes liberales, en cierta forma predecesoras de las bellas artes, eran patrimonio exclusivo de cualquier hombre que contase con tiempo de ocio, gracias a la existencia de otros hombres artesanos y esclavos. El *Arte*, propiamente dicho, surgió cuando esta jerarquización comenzó a flaquear.

Rancière nos recuerda que el arte no nació a partir de la instauración de una esencia común, ni de una forma de recepción o expectación determinada de los artefactos artísticos, sino a partir de un proceso de ruptura con el sistema de las bellas artes, que se dio conjuntamente con “una mutación de las formas de experiencia sensible y de las maneras de percibir y ser afectado” (Rancière, 2013: 9). En suma, lo que está en juego es un régimen de identificación, una forma de inteligibilidad de esas reconfiguraciones de la experiencia. Dicho régimen nos remite a dos cuestiones: en primer lugar, a condiciones meramente materiales, y en segundo lugar, a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías y esquemas de inteligibilidad. Por un lado, se inscriben los espacios de representación y exhibición y las formas de circulación y reproducción. Por el otro, se posibilita la identificación del *Arte* con ciertas palabras, formas, movimientos y ritmos.

En *La división de lo sensible* (Rancière, 2002) describe tres regímenes de identificación del arte⁵. Cada uno de ellos está signado por un orden que se establece a partir de un sistema de las ocupaciones, de las maneras del hacer y de las relaciones entre lo decible y lo indecible y entre lo visible y lo invisible. Estos regímenes pueden hallarse tanto en la literatura como en las artes visuales, la fotografía, el cine y las artes escénicas. Sin embargo, no muestran tanto la evolución o el desarrollo de cada disciplina en particular, sino más bien permiten vislumbrar cómo los modelos del arte se reconfiguran a partir de la emergencia de un movimiento artístico o de una obra en particular.

Dado que la temporalidad que enlaza a estos tres regímenes no está atravesada por secuencias lineales sino por coexistencia y retorno, no es posible construir una cronología a partir de ellos. No hay quiebre que nos conduzca a un nuevo comienzo; más bien se da una lenta reconfiguración, que no excluye la posibilidad de regreso. Modernidad y posmodernidad, representación y presencia, arte puro y arte impuro, arte utópico y arte pos-utópico, las rupturas supuestas en

⁵ Es aquí donde aparecen estos tres regímenes de identificación acabadamente sistematizados por primera vez. Luego son retomados explícitamente en *El malestar en la estética*, en *El destino de las imágenes* y en *El espectador emancipado*, pero de una forma u otra están presentes en todas las obras en las que el autor aborda temas de la estética.

esos pares no son absolutas. Por el contrario, puede haber entrecruzamiento y hasta indiscernibilidad entre estas lógicas opuestas, pues “la concepción de los regímenes del arte recusa la idea de una ruptura histórica en los constituyentes del arte” (Rancière, 2006).

El primero de estos tres regímenes es el que Rancière denomina *régimen ético de las imágenes*. En este modelo de identificación el arte “se encuentra subsumido bajo la cuestión de las imágenes” (Rancière, 2002: 30), que son consideradas según su contenido –la verdad–, y según su destino –los efectos–. Lo que importa es saber qué verdad portan las imágenes, la relación de estas con la divinidad, y qué *ethos* se desprende de ellas en tanto que manera de ser de los individuos y de las colectividades. La concepción platónica de las artes, entendidas como maneras de hacer, se circunscribe a este régimen.

[Para Platón] hay artes verdaderas, es decir, saberes basados en la imitación de un modelo con fines definidos, y simulacros de arte que imitan simples apariencias. Estas imitaciones, diferenciadas por su origen, lo son luego por su destino: por cómo las imágenes del poema dan a los niños y a los espectadores ciudadanos una cierta educación y se inscriben en la división de las ocupaciones de la ciudad (Rancière, 2002: 31).

De este modo, quedan escindidas las imitaciones verdaderas de las imitaciones apócrifas. A pesar de no ignorar la poesía, la pintura, la escultura y el teatro, Platón no conoce el arte en cuanto tal. Este desconocimiento se vislumbra en la emblemática expulsión de los poetas de la polis. Mediante ese gesto, Platón no subsume el arte a la política, sino que acaba con ambos: el teatro y la asamblea están configurados a partir de un reparto sensible semejante. Ambos son espacios heterogéneos, poco propicios para el consenso. Según esta lectura, el autor de *La república* pretende terminar con la democracia y con el teatro para consagrar así la comunidad ética (cfr. Rancière, 2011b: 36).

A este régimen –también denominado “modelo pedagógico de eficacia” en *El espectador emancipado*– solo pertenecen aquellas imágenes que, dado su contenido de verdad, tienen un destino apropiado a la educación. Es decir, las imágenes identificadas bajo esta forma son paradigmas puros en los que los espectadores deben reflejarse y a partir de allí modificar sus acciones, imitando las virtuosas y rechazando aquellas que presenten vicios. De este modo, se presupone un *continuum* entre la producción y la recepción. Es aquí donde se genera la fisura que muestra que la eficacia del arte, lejos de basarse en generar o difundir paradigmas imperativos de comportamientos morales, consiste “en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacio y de tiempos singulares que

definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes”(Rancière, 2010b: 57).

El segundo modelo, denominado régimen poético-representativo de las imágenes, y que identifica al arte en la pareja *poiesis-mimesis*, clasifica las artes según su manera de hacer, ver o juzgar. Para Aristóteles la *mimesis* es natural al hombre desde su nacimiento y es la forma mediante la cual este accede al conocimiento. A su vez, la *mimesis* es también el instrumento que posee el artista creador, quien debe imitar no lo que realmente sucede sino lo posible. Asimismo la *mimesis* constituye una forma de clasificar las artes, separando aquellas que imitan de las otras, y dividiendo a las miméticas entre sí según qué imitan. A partir de la noción de *mimesis* Aristóteles construye la división de géneros: las artes que dependen de la palabra –la epopeya, la comedia y la tragedia–, del sonido –la música–, de las imágenes y de los movimientos rítmicos –la pintura y la danza respectivamente–.

Las representaciones, que pueden ser buenas o malas en términos del hacer y en términos del apreciar, están sometidas a un conjunto de normas. La *mimesis* deviene en un principio que funciona como *pliegue en la distribución* de las maneras de hacer y las ocupaciones sociales que hacen visibles a las artes. Por tanto, la *mimesis* no es una técnica de la semejanza, sino una distribución de las formas de hacer y de las funciones sociales, un régimen de visibilidad de las artes.

Dicho en los términos expresados en *La división de lo sensible*, el modelo representativo

entra en una relación de analogía global con una jerarquía global de las ocupaciones políticas y sociales: la primacía representativa de la acción sobre los personajes o de la narración sobre la descripción, la jerarquía de los géneros según la dignidad de sus temas, y la primacía incluso del arte de la palabra, de la palabra en acto, entran en analogía con toda una visión jerárquica de la comunidad (Rancière, 2002: 32).

Este régimen de identificación, conocido en la época clásica como “bellas artes”, privilegia ciertos modos de ver y particulariza ciertos modos de hacer que se separan de otros y alcanzan una autonomía en relación a las formas de hacer en general. Bajo este modelo de inteligibilidad, a una determinada forma le es impuesta una determinada materia.

Por fuera de estas dos lógicas existe una tercera: el régimen estético del arte que rompe con la normatividad propia del régimen poético-representativo. Este régimen –a veces llamado modernidad, expresión que Rancière rehúsa para obviar las teleologías propias de los indicadores temporales– remite a un modo

de ser específico del arte y a un modo de ser de sus objetos. Este modo de lo sensible se relaciona con *hacer ver* las maneras en que los cuerpos, las prácticas y las experiencias del arte pueden tener lugar en el mundo. Bajo la órbita del régimen estético, las cosas del arte se identifican respecto a su pertenencia a un régimen *específico* de lo sensible. Por tanto, las cosas del arte se independizan del resto de los objetos del mundo.

El régimen estético de las artes es el que identifica propiamente al arte en singular y desvincula este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, los géneros y las artes. Pero lo hace de modo que hace añicos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte respecto de las otras maneras de hacer, y que separaba sus reglas del ámbito de las ocupaciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de dicha singularidad (Rancière, 2002: 36).

El fin de la asociación del arte a ciertas reglas o maneras de hacer sistematizables se traduce en la consumación de un arte que somete su dignidad a una jerarquía de temas. La comedia quedaba, por ejemplo en la *Poética* de Aristóteles, por debajo de la tragedia o la pintura histórica, que consagraban a los grandes y a sus acciones; se posicionaban por encima de la pintura de género. La revolución estética implica la claudicación de estas jerarquías y, consecuentemente, la postulación de la idea de que todo es materia artística. Lejos de las reglas, cualquier tema puede ser materia artística. Por todas partes hay poemas e imágenes, pues la revolución estética es una extensión del lenguaje artístico al infinito. Por consiguiente, lo bello no solo está atravesado por la idea de igualdad, sino también por el anonimato. La belleza es, pues, inherente a todo.

En el régimen estético, el arte –que siempre es algo más que arte– se presenta como una forma autónoma de vida. Este, lejos de ser autónomo con respecto a las demás formas de partición de lo sensible, posee un modo de ser específico a través del cual se determina qué se encuentra bajo su órbita. Este *sensorium* específico remite a una manera de aprehensión sensible heterogénea que se diferencia de las formas ordinarias de la experiencia sensible. El modo de ser del arte

contiene una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha convertido en algo extraño respecto de sí mismo: producto idéntico al no producto, saber transformado en no saber, logos idéntico a un *pathos*, intención de lo no intencional, etcétera (Rancière, 2002: 34).

El arte, que deja de ser una mera representación y pone en cuestión las jerarquías, la división de los géneros y la separación entre disciplinas artísticas, se hace inasible, se vuelve ambiguo. Y es en este devenir donde conquista su autonomía.

5. Conclusión

Del camino recorrido puede concluirse que el pensamiento político y el pensamiento estético de Rancière transitan sendas que se intersecan constantemente. Las reflexiones del autor sobre estas cuestiones permiten interrogar el vínculo, de necesaria articulación, entre arte y política. Que el autor entienda que el *régimen estético del arte* resulta ser un terreno en el que, a partir de la indeterminación, se puede originar una nueva partición de lo sensible, hace evidente la comunión entre ambas esferas del pensamiento. Este vínculo indisoluble no encuentra su razón de ser en un supuesto contenido o en una temática de la obra artística que conseguirá arrojar luz a quienes, a causa de la opresión, carecen de ella. Es claro que los artistas, al igual que los maestros, deben ser ignorantes. La desigualdad no debe ser un punto de partida ni en la política ni en el arte. El presupuesto es, o debe ser, la igualdad del sujeto político o del espectador.

En suma, la política es “la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen los objetos comunes” (Rancière, 2010b: 61) y el arte –al menos en el régimen estético– “consiste en la elaboración de un mundo sensible de lo anónimo” (Rancière, 2010b: 67); entonces, el término “arte y política” se torna no solo mutuamente condicionante sino también casi redundante. Es decir, la estética y la política se asemejan porque ambos son experiencias de disenso. El litigio o el desacuerdo, una pura excepcionalidad que se origina siempre a partir de una reivindicación de la igualdad de cualquiera con cualquiera, permite una desclasificación de las partes en las que necesariamente cualquier sociedad se divide. Dicha reconfiguración es tanto política como estética, pues el proceso de subjetivación se abre también en los modos de percibir, hacer y decir. Los tres regímenes del arte que propone el autor, tal como se intentó demostrar, dan cuenta de estos cruces e indiscernibilidades.

Las prácticas artísticas son modos de hacer que, entre otros, intervienen en la partición general de las maneras de hacer pero no por ello tienen asignada necesariamente una misión específica preconcebida. Es decir, lo político en el arte no reside en el mensaje que transmitan los artistas, sino en la división polémica que la obra puede instaurar. Arte y política son los lazos de un mismo nudo, dependientes uno del otro.

Bibliografía referida

Benjamin, Walter (2009), "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Estética y política*, Buenos Aires, Las cuarenta.

Cacciari, Massimo (2000), *El dios que baila*, Buenos Aires, Paidós.

Cangi, Adrián (2012), "Régimen de visibilidad y reparto de lo sensible, la querrela Jacques Rancière contra Deleuze: utopía, emancipación y alcances político-estéticos", *Revista Observaciones Filosóficas*, N° 14, primer semestre, [disponible en <http://www.observacionesfilosoficas.net/regimendevisibilidad.htm#>].

Deleuze, Gilles (1994), *Lógica del sentido*, Santiago de Chile, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

----- (2002), *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu.

Deranty, Jean-Philippe (2010), *Jacques Rancière, Key Concepts*, Durham, Acumen.

Galende, Federico (2012), *Rancière, una introducción*, Buenos Aires, Editorial Quadrata.

Rancière, Jacques (1994), *En los bordes de lo político*, Santiago de Chile, Arcis.

----- (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París, La Fabrique.

----- (2002), *La división de lo sensible*, Salamanca, Consorcio Salamanca.

----- (2006), "El uso de las distinciones", *Failles*, n° 2, primavera.

----- (2010a), *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.

----- (2010b), *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.

----- (2011a), *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo.

----- (2011b), *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

----- (2011c), *La noche de los proletarios*, Buenos Aires, Tinta Limón.

----- (2011d), *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

----- (2013), *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires, Manantial.

Ruby, Christian (2011), *Rancière y lo político*, Buenos Aires, Prometeo.