

**ESCENAS DEL ARTE:
PRÁCTICA ARTÍSTICA Y EXPERIENCIA
ESTÉTICA EN JACQUES RANCIÈRE**

**ART SCENES:
ARTISTIC PRACTICE AND AESTHETIC
EXPERIENCE IN JACQUES RANCIÈRE**

DIALITZA COLÓN PÉREZ

Resumen

*En este ensayo tomaremos como guía el pensamiento estético de Jacques Rancière tal y como se presenta principalmente en su obra *Malaise dans l'esthétique* para examinar críticamente el rol que pueden jugar ciertas obras o prácticas artísticas en la producción y transformación del espacio social. En su libro el filósofo presenta una defensa a ultranza de la estética en su dimensión más política, donde el arte no es político por los mensajes y sentimientos que transmite, sino por la reconfiguración del sensorium particular que produce. Nos interesa explorar y pensar las prácticas artísticas que funcionan como un mecanismo dispuesto a ofrecer una oportunidad de reflexión crítica sobre ciertos temas políticos. Lo que hace que lo político esté presente en una obra o práctica artística como parte constitutiva de la experiencia estética, no es su contenido ni el discurso que apoya, sino cómo lo hace. Para aclarar este supuesto, entre los ejemplos que analizaremos está la video/instalación *12 vecinas* de la artista puertorriqueña Marisol Plard.*

Palabras clave: arte, experiencia estética, arte crítico, práctica artística, J. Rancière, M. Plard

Abstract

*In this essay our framework will be Jacques Rancière's aesthetic perspective as mainly presented in his work *Malaise dans l'esthétique* to examine the critical role that certain works or artistic practices can play in the production and transformation of social space. In his book the philosopher presents an extreme defense of aesthetics in its most political dimension, where art is not political by the messages and feelings it conveys, but by the reconfiguration of the particular sensorium it produces. We are interested in exploring and thinking artistic practices in regard to their ability to work as a mechanism that offers an opportunity for critical analysis on certain political issues. What makes the political be present in an artistic work or practice, as a constituent part of the aesthetic experience, is not its content or the discourse it supports, but how it does it. To clarify this assumption, among the examples that we will analyze is the video/installation *12 vecinas* of the Puerto Rican artist Marisol Plard.*

Keywords: art, aesthetic experience, critical art, artistic practice, J. Rancière, M. Plard

* * *

Una olla con comida en una galería, una machina de feria, la antropología visual llevada a la imagen cinematográfica, los restos de una escultura romana del siglo I, una grieta en el suelo de una sala de turbinas transformada en un templo del arte, una proyección sobre un edificio gubernamental, una intervención burlona sobre una obra de arte de principios del siglo XIX, la escenificación de un crimen, unos monitores dispuestos en el interior de una casa en un barrio marginal que presentan testimonios de vecinos del lugar, así podríamos continuar mencionando un sinnúmero de instalaciones, performances y piezas de arte relacional de rasgos similares dentro de las prácticas artísticas contemporáneas.

Bien, todas ellas pueden considerarse como problemáticas ante una mirada conservadora. Algunas de ellas son motivo de escándalo entre muchos y otras generan discusiones interminables sobre si lo que vemos son, en efecto, manifestaciones artísticas o si por el contrario estamos ante otra cosa que valdría más la pena denominar prácticas culturales/políticas que vienen a sustituir aquello que se llamó arte con mayúsculas, por un tipo de trabajo que acerca el arte a la vida.

Sin embargo, ante el concepto «arte» que ha superado su sentido etimológico de *téchne*, la obra de arte y el acto artístico se presentan como una forma de pensar sensible que en sus inagotables transformaciones materiales y de contenido a través de su historia no hacen más que constatar «las entretelas por las que se vislumbra la futilidad y contundencia de las humanas ilusiones». ¹ El arte no es una cosa del pasado como señalara Hegel, sino que es parte de nuestra condición humana. De la misma manera que la experiencia estética «no es un discurso capcioso mediante el cual la filosofía —o una cierta filosofía— desvía en provecho propio el sentido de las obras de arte y de los juicios sobre el gusto». ² La experiencia estética, desde la comprensión kantiana, designa una manera peculiar e imprescindible de orientarse en el mundo según el reconocimiento o la atribución de propiedades estéticas a un objeto. ³ Para el filósofo francés Jacques Rancière, *aisthesis* o ‘estética’, designa el tejido sensible y la forma de inteligibilidad de lo que llamamos ‘Arte’:

No se trata de la «recepción» de las obras de arte. Se trata del tejido de experiencia sensible en el seno del cual se producen dichas obras. Son condiciones completamente materiales —lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción— pero también modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las

¹ Ramos, F. J. (2003). *Estética del pensamiento II. La danza en el laberinto: meditación sobre el arte y la acción humana*. Madrid: Editorial TalCual/Fundamentos, p. 347.

² Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave intelectual, p. 9.

³ Jaques, J. (2008). «El sentido estético», *Disturbis*, 3.

identifican y esquemas de pensamiento que las clasifican e interpretan. Esas condiciones hacen posible que las palabras, formas, movimientos y ritmos sean percibidos y pensados como arte.⁴

Desde la óptica de Rancière esta definición junto con los términos «experiencia estética», «arte crítico» y «práctica artística» servirán como hilos a partir de los cuales intentaremos hilvanar una especie de trama que nos permita pensar el rol que pueden jugar ciertas prácticas artísticas en la transformación del espacio social. Para esta tarea tomaremos como ejemplo, particularmente, la instalación de la artista Marisol Plard titulada *12 vecinas* presentada en su hogar en el barrio La Perla del Viejo San Juan en 2016. Es importante señalar que todas las escenas mencionadas al inicio de este ensayo, incluyendo la instalación de Plard, procuran un espectador activo, dispuesto a poner en juego un cierto *mirar* y ser co-partícipe en el devenir de la obra o del acto artístico singular. Por otra parte, es imprescindible, para cualquiera que intente pensar a fondo la problemática contenida en estos ejemplos de arte contemporáneo y otras manifestaciones —sean de carácter político o no—, replantearse una serie de oposiciones conceptuales clásicas como: arte/vida, autonomía/heteronomía, ética/estética, representabilidad/irrepresentabilidad, obra/práctica, entre otras.

Para aquellos dispuestos a embarcarse en dicha travesía entre palabras que también son conceptos, encontrarán en Rancière un compañero que lleva desde hace algún tiempo pensando seria y radicalmente estas oposiciones. Quien por las últimas tres décadas se ha convertido en una referencia dentro del mundo de la teoría del arte y la estética, «a pesar de la complejidad que en ocasiones acompaña sus sofisticadas y nada evidentes proposiciones conceptuales».⁵ Esto se irá constatando en este escrito en el que los conceptos «arte», «política», «estética», entre otros, se entremezclarán constantemente en la medida que se intenta explicar la

⁴ Rancière, J. (2014). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Santander: Shangrila Textos Aparte, pp. 9-10.

⁵ Véase «Preservar las diferencias. Rancière y las paradojas de la desartización» en Vilar, G. (2010). *Desartización. Paradojas del arte sin fin*. Ediciones Universidad Salamanca.

reconstitución de la lógica de la relación estética entre el arte y la política. Las escenas descritas al inicio de este ensayo entre las que se encuentran la instalación de Plard, tienen una cosa en común que no suele ser tan obvia a primera vista y es que participan de un régimen particular de identificación que nos permite reconocerlas como manifestaciones artísticas pertenecientes al «régimen estético del arte».⁶ El régimen estético del arte es la tercera parte o etapa de una división tripartita que el filósofo francés realiza de la historia del arte, que en parte recuerda la construcción de la historia del arte de Hegel, aunque busca pensar un proyecto menos ambicioso que el de la filosofía hegeliana.⁷ Su reconstrucción ayuda a afrontar el aspecto indiscernible de algunas manifestaciones artísticas contemporáneas y responde a interrogantes del tipo: ¿qué significa que una escultura fracturada del siglo I pueda ser arte de la misma manera que una pieza relacional del artista Rirkrit Tiravanija? o ¿cómo conciliar la autonomía del arte con su implicación en la constitución y/o transformación de las formas de la vida común, de una comunidad?

Antes de abordar las relaciones que se suceden entre el arte, la estética y la política en Rancière es meritorio una breve exposición de algunos de los conceptos básicos dentro de su filosofía política y su teoría estética, principalmente a partir de sus libros *La Mésentente* de 1995, traducido al castellano como *El desacuerdo* y *Malaise dans l'esthétique* de 2004, traducido como *El malestar en la estética*. Nacido en Argelia en el 1940, fue discípulo de Louis Althusser y participó en la redacción de *Para leer el Capital* publicado en 1965 (primera edición en castellano en el 1969). Rancière se desmarca de su maestro a partir de Mayo del 68 y termina de desvincularse casi totalmente cuestionando su doctrina en la publicación de *La lección de Althusser* en el 1974. Desde entonces ha elaborado un

⁶ Véase los siguientes títulos de Rancière en castellano: (2009) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Arcis; (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo; (2012) *El malestar en la estética*. Madrid: Clave intelectual; y (2014) *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Santander: Shangrila Textos Aparte.

⁷ Para observaciones sobre estos y otros aspectos de la obra de Rancière, véase «Preservar las diferencias. Rancière y las paradojas de la desartización» en Vilar, *Desartización*. *Op. cit.*, pp. 265-289.

extenso, interesante y complejo trabajo crítico en el que defiende la emancipación intelectual, reivindica la igualdad de las inteligencias, investiga las conexiones entre la política y la estética, mientras afirma que la emancipación intelectual es la única vía para una verdadera emancipación política.

Su discurso estético sería aún más complicado sin primeramente comentar, como indicáramos, algunas ideas básicas de su pensamiento político que aparecen en *El desacuerdo*. En su libro, el filósofo se da a la tarea de esclarecer la naturaleza de la política, para poder así realizar una crítica radical a la política del consenso propia de la teoría política contemporánea. Para ello regresa al pensamiento político de Platón y Aristóteles, a través de los cuales busca evidenciar que la política misma comienza con la aparición del *demos*, al poner en cuestión el orden natural de la dominación y de la división de la comunidad. Así, la política no será el ejercicio del poder ni la lucha por el poder, sino que es la configuración de un espacio específico, en el que se da la tarea de repartir las partes de lo común. Es un espacio contencioso en esencia porque pone en discusión la validez o legitimidad de ese mismo reparto de lo común. Rancière explica que «la política ocurre cuando aquellos que «no tienen» el tiempo se toman ese 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».⁸ Esta es una clara referencia a la posición de los artesanos en la *República* de Platón.⁹ De este modo el *demos*, en cuanto parte excedente, pone en duda el orden y la distribución de los intereses de lo común. Así, la política podrá ser tentativamente definida como:

⁸ Rancière, *El malestar en la estética*, p. 34.

⁹ Platón en la *República* establece que para una «polis sana» es necesario una distribución de roles a partir de lo que cada individuo es capaz de realizar excelentemente (areté), según aquellos oficios para los que se posee una disposición natural. En el caso de los artesanos —como productores y base de la economía— tienen su tiempo atado a su actividad, no tienen tiempo para desligarse de su trabajo, por ende de su lugar asignado. En consecuencia, esto implicaría que la actividad del artesano/artista estaría más alejada de la palabra. Cfr. *República*, II, 369a-272e. Véase el análisis del «Principio de especialización funcional» en Calvo, T. (1995). *De los sofistas a Platón: política y pensamiento*. Madrid: Ediciones Pedagógicas, pp. 166-169.

[...] en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él. [...] Hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en un solo: el mundo en que son y aquel en el que no son...¹⁰

Este litigio surge a partir de un error en la contabilización del *demos*, es decir por una falla en la medida ordinaria a causa de los que no tienen parte en la constitución de lo común. Esta incongruencia se da por una distorsión que escapa a las operaciones de los intercambios y resarcimientos, donde el orden natural es interrumpido por la instauración de los que no tenían parte. Esta distribución y redistribución de los lugares e identidades es lo que Rancière denomina *le partage du sensible*, o el reparto de lo sensible. En su reflexión sobre los modos de reparto de lo sensible, establece diferencias entre los dos términos que emplea para dar nombre a esa distribución: política y *policy* (este último se ha traducido como policía).

La política en Rancière será la puesta en cuestión de la legitimidad de la distribución de lo común, que él llama policía. Él mismo reconoce que el empleo de este término puede ocasionar confusión, pues evoca una noción de «aparato del Estado», aunque él lo utiliza de un modo más general y neutro. Para él no es tanto un *disciplinamiento*, en el sentido foucaultiano, de los cuerpos como, en efecto, una configuración de las ocupaciones de esos cuerpos:

[...] primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y de lo decible que hace que tal actividad sea visible y

¹⁰ Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, pp. 41-42.

que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido.¹¹

La lógica policial consiste en ser en sí misma una división de lo sensible caracterizada por la ausencia de vacío y de suplemento. En ella la sociedad está determinada por grupos dedicados a modos de hacer específicos, en lugares donde estas ocupaciones se ejercen y donde no hay lugar para ningún litigio sobre los roles asignados.

La política, en cambio, se presenta como una actividad opuesta a la anterior. Es una actividad que desplaza un cuerpo del lugar que se le tenía asignado para hacerlo visible y audible como discurso y no como ruido.¹² Lo que constituye el carácter político de una acción, afirma Rancière, no es su objeto o el lugar donde se ejerce, sino que lo es por su aspecto formal que se inscribe en la verificación de la igualdad en la creación de un litigio, de una sociedad que sólo existe por la división de sus partes. Ninguna cosa es en sí misma política porque la política no existe sino por un principio que no le es propio, el principio de igualdad.¹³

Ahora bien, si la política es la práctica en la que la lógica de la igualdad asume la forma del tratamiento de una distorsión causada por unos sujetos o unos dispositivos de subjetivación específicos, entonces la política es en consecuencia un asunto de sujetos. Pero ¿cómo se constituye esa subjetividad política? Para el filósofo francés se produce a partir del siglo XIX con los proletarios. Hoy día podríamos identificar a los inmigrantes (que por ejemplo no tienen los mismos derechos de ciudadanía y pueden reivindicar una subjetividad distinta) o las mujeres (que pueden contarse en el espacio de una contabilidad de los in-contados). Sin embargo, Rancière advierte que el sujeto político no es un grupo que «toma conciencia» de sí mismo, se da una voz e impone su peso a la sociedad. Para él sólo hay subjetividad política cuando se posee la

¹¹ *Ibid.*, pp. 44-45.

¹² *Ídem.*

¹³ *Ibid.*, p. 47.

capacidad de producir espacios polémicos, escenarios paradójicos que hacen visible la contradicción entre las lógicas políticas y policiales. Esa subjetividad sin representación se manifiesta a través del reparto de lo sensible como un espacio anterior al espacio del *logos* en el que se define la subjetividad de los que no tienen parte. Este proceso de creación de disensos es en esencia estético.

Lo estético es lo que hace que regímenes distintos de expresión puedan comunicarse entre sí. En consecuencia, lo estético abre la posibilidad para la interlocución en la política:

La relación entre estética y política es, entonces, para ser más precisos, la relación entre la estética de la política y la «política de la estética», es decir la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en el reparto de lo sensible y en su configuración, de donde recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular.¹⁴

Desde el punto de vista kantiano de la presunción, esto quiere decir que la estética es un espacio libre, en el que las normas de la representación no intervienen en la creación de un tipo de comunidad de lo sensible. La experiencia estética es un espacio que permite establecer un modo de existencia que desestabiliza el reparto policial. Para ilustrar el potencial político de la heterotopía estética, Rancière utiliza el ejemplo de un artículo publicado en un periódico de trabajadores durante la Revolución Francesa de 1848. *Le Tocsin des travailleurs* divulgó una serie de artículos en los que un carpintero describía la jornada de trabajo de un compañero suyo, ya fuera en el taller o en la casa donde estaba poniendo el suelo. Era como un tipo de diario, en el se comenta la sensación de sentirse como en casa, contemplando en su imaginación la decoración de la habitación a la cual aún no termina de colocarle el suelo. Si la ventana se abría hacia el jardín o enmarcaba un horizonte pintoresco, él paraba sus herramientas por un momento y se deslizaba por la imaginación hacia la

¹⁴ Rancière, *El malestar en la estética*, p. 35.

espaciosa vista para disfrutar de ella mejor que los propietarios de las residencias vecinas.¹⁵

El artículo traducía, según Rancière, el concepto de desinterés kantiano, mediante la desconexión entre la actividad de las manos y la mirada. La descripción del obrero de la experiencia estética de su compañero es revolucionaria gracias a que la apreciación estética o la imaginación funda un nuevo mundo sensible, que es un mundo de iguales en un mundo de desigualdades. Entonces, *lo que liga la práctica artística a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte no es político por los mensajes y sentimientos que trasmite sobre el orden del mundo. El arte es político cuando establece una distancia con relación a los conflictos mismos de la sociedad. Es político por el tipo de tiempo y de espacio que establece. Es político por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio, por la nueva distribución del espacio material y simbólico que realiza.*¹⁶ Así el arte y la política están ligados como reconfiguración de lo sensible.

Para determinar qué es lo que denominamos arte o no, o por qué observamos como arte diferentes manifestaciones sensibles que quizás en otro tiempo no lo eran, Rancière construye una narración que ordena una especie de filosofía de la historia del arte. En ella presenta tres regímenes de identificación, es decir define una relación específica entre las prácticas, las formas de visibilidad y los modos de inteligibilidad que permiten identificar los productos de esas prácticas como pertenecientes al arte o a un arte. El primer régimen es el régimen ético, que dominó el mundo antiguo y medieval. El segundo es el régimen representacional, que surge en el Renacimiento y es sustituido por el tercer y último régimen, el estético que aparece a partir de la Ilustración.

¹⁵ Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones, p. 65.

¹⁶ Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo, p. 17.

En el primer régimen, el ético, *las obras de arte son vistas como imágenes de las que hay que preguntarse sobre su «verdad», por su efecto en el ethos de los individuos y la sociedad. En este régimen no hay arte tal y como lo entendemos hoy día, pues las imágenes son juzgadas en función de su verdad intrínseca y el impacto que producen sobre los sujetos y su comunidad,*¹⁷ es decir, su adecuación. Esta noción de verdad como adecuación aplicada a la función de las obras de arte no guarda relación con la «verdad» que trata de activar Badiou en rechazo a la estética. Realizaré un breve excursu para exponer una de las diferencias fundamentales que separa el pensamiento estético de estos dos filósofos. Pues en la tarea de pensar las oposiciones – digamos por ejemplo– entre el arte de vanguardia y las transformaciones de los proyectos artísticos contemporáneos, tanto Rancière como Badiou aportan dos posiciones valiosas pero que difieren en la vía que toman para abordar dichas complejidades.

La noción de «verdad» en Badiou está estrechamente relacionada con el acontecimiento. Una «verdad» para Badiou es un procedimiento singular que trata de dar existencia a un cuerpo inexistente (huella del acontecimiento). Esta verdad se posibilita al alterar el orden establecido y habilitar el despliegue de una lógica distinta a la existente que, a su vez, sea capaz de incorporar esos cuerpos compatibles con la lógica que el acontecimiento instituye. Badiou denomina ese conjunto de cuerpos excepcionales que dan forma al proceso de verdad como «sujeto de la verdad». Por tanto, la «verdad» (como procedimiento) está constituida por cuerpos-sujetos que ponen en marcha una lógica distinta al orden establecido y que se origina siempre en un acontecimiento. El acontecimiento no es por sí mismo creación de una realidad, es la creación de una posibilidad. Si, como afirma Francisco José Ramos, el concepto de creación es inseparable del concepto de invención y el acto de crear así entendido no es una opción sino una demanda neuro-fisiológica¹⁸, entonces, el acontecimiento es intuitivo e ineludible. Por tanto, verdad

¹⁷ Vilar, *Desartización*, p. 270.

¹⁸ Ramos, *Estética del pensamiento II*, p. 42.

aquí no es comprendida como correspondencia o coherencia de discursos, sino que la verdad acontece como una cuestión de fidelidad. El concepto de fidelidad designa el acto por el cual nos adscribimos a las consecuencias disruptivas de un acontecimiento, somos modificados por éste y nos convertimos en sus sujetos.

En su *Pequeño manual de inestética*, buscando establecer una relación entre la emancipación, la verdad y el arte, Badiou afirma que «el arte es en sí-mismo un procedimiento de verdad [...] El arte es un pensamiento cuyas obras son lo real (y no el efecto). [...] El arte es educador simplemente porque produce verdades [...] el arte educa por su propia existencia».¹⁹ Esas verdades no están dadas fuera del arte, por eso el arte no es objeto de la filosofía. La verdad en el arte –en tanto que procedimiento singular que trata de dar existencia a un cuerpo inexistente– es el conjunto genérico de las consecuencias eventuales de las mutaciones del arte. Por tanto, como toda verdad se origina a partir de un acontecimiento, un acontecimiento artístico puede ser comprendido como el instante en que algo novedoso aparece. Son las grandes mutaciones (ya sea de una obra o de un conjunto de obras) que hacen posible un saber artístico distinto, lo que él llama «la promoción formal de un campo que se ha considerado externo o ajeno al arte, la creación de un campo formal que no había tenido lugar o que había sido negado hasta ese momento».²⁰ El acontecimiento también habilita la comprensión de la situación misma que la produce: «De la misma manera que implica el fin de un previo sistema de representación, indica qué consistía».²¹ El sujeto del procedimiento artístico no es un artista ni una obra, sino la configuración artística, su producción, el trabajo o sistema/conjunto de trabajos por el cual se configura una nueva subjetividad: «una configuración no es un arte, ni un género, ni un período objetivo de la historia de un

¹⁹ Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo Libros, p. 54.

²⁰ Badiou, A. y F. Tarby (2013). *Philosophy and the Event*. MA: Polity Press, pp. 68-69.

²¹ *Ibid.*, p. 71.

arte, ni siquiera un dispositivo técnico. Es una secuencia identificable, iniciada por un acontecimiento [...]».²² El creador está ausente de estos procedimientos, en la medida que a Badiou sólo le interesa el trabajo o las configuraciones. Como sostiene en el *Manifiesto por el afirmacionismo*: el artista no es más que un elemento neutro de la afirmación de la obra.

En consecuencia, el arte debe articular una verdad específica y tener un efecto liberador. Badiou reitera que las verdades artísticas constituyen un proceso de emancipación, en la medida que un individuo decide incorporarse al sujeto de un procedimiento de verdad. Esta verdad entendida como un proceso de transformación del orden establecido en una situación procura conseguir que el cuerpo (colectivo de personas) más inexistente (que no tiene representación) de ella adquiera existencia real (obtenga su representación). El sujeto político de Badiou no es la reivindicación de una identidad particular o colectiva específica (excluyente), sino que es un conjunto de acciones, enunciados y sujetos que dan una forma singular a un proceso genérico que puede encontrar equivalencia en la creación de un nuevo orden de representación social. La relación entre el arte y lo político implica el procedimiento por el cual podemos afirmar la posibilidad de un arte, no como lógica de mercado ni como objeto de la filosofía, sino como un arte que debe llevar una verdad específica que ponga las bases para la emancipación de la sociedad. Un arte capaz de proponer espacios posibles dentro de las lógicas existentes en los que sea posible una educación para la emancipación.

Sin embargo, en repuesta a la *inestética* de Badiou –que trata de activar la verdad, un aquí y ahora, y la necesidad de una nueva filosofía del arte–, Rancière presenta una defensa a ultranza de la estética en su dimensión más política. Éste prefiere relegar el arte de una misión pedagógica, para reivindicar un cambio en los regímenes de visibilidad. Estos regímenes deben favorecer un nuevo reparto de lo sensible y la transformación de la vida cotidiana a través del arte.

²² Badiou, *Pequeño manual de inestética*, p. 58.

Aclaradas las distinciones sobre la utilización del concepto de «verdad» en ambos filósofos, regresamos de nuestra digresión para continuar la exposición de los regímenes de identificación en Rancière. En el segundo régimen, los objetos se convierten en arte porque se impone una forma a la materia, a la vez que es producto de una representación. En el régimen representativo del arte, explica Rancière:

[...] todo un sistema de criterios que determinan la manera en la que la destreza del escultor, dando forma a la piedra de mármol, puede coincidir con una capacidad de artista en dar a las figura que convienen las formas de expresión que convienen.²³

Este es un régimen donde simplemente se atiende la adecuación de la expresión al tema. Ciertamente, ni este régimen ni el anterior son particularmente objeto de especial atención para Rancière, quien demuestra mayor interés en el último y actual régimen dentro de su clasificación.

Nos encontramos actualmente en el tercer régimen trazado por el filósofo francés, el régimen estético del arte. Éste libera las imágenes del yugo de la verdad y la ética, derriba la normativa del régimen mimético. En este régimen las obras de arte se definen como tales por su pertenencia a un *sensorium* específico, que surge como una excepción del régimen normal de lo sensible. Explica Rancière que: «La propiedad de ser considerado como arte no se refiere a una distinción entre los modos del hacer, sino a una distinción entre los modos de ser».²⁴ Esto también es lo que quiere decir estética para Rancière: «la propiedad de ser del arte en el régimen estético del arte ya no está dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión de lo sensible».²⁵

²³ *Ibid.*, p. 23.

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

²⁵ *Ídem.*

En la experiencia del régimen estético del arte quedan suspendidas las conexiones ordinarias entre apariencia y realidad, forma y materia, actividad y pasividad. También se puede encontrar una doble promesa: la de un nuevo mundo del arte, que al mismo tiempo nos ofrece una nueva vida para los individuos y la comunidad. Llegados a este punto, Rancière plantea la siguiente interrogante: «¿por qué esta suspensión de las conexiones ordinarias de la identificación sensible que genera la experiencia estética funda al mismo tiempo una nueva vida en común?»; a la cual responde: «porque ella define las cosas del arte en función de su pertenencia a un *sensorium* diferente del de la dominación».²⁶ De este modo, el arte tiene que ver con la división política de lo sensible en cuanto forma de experiencia autónoma. Como la experiencia estética del obrero, que rechaza por adelantado cualquier oposición entre las formas de identificación del arte y la comunidad política porque se trata de la autonomía del *ser* no del *hacer*.

En las contradicciones del arte contemporáneo se expresa la indecibilidad más fundamental de las políticas del arte. De un lado, hay la política del arte que persigue la fusión con la vida y, del otro, la política de la forma resistente. Existen distintas formas en las que esta relación entre arte y política se ha articulado a través de la historia. Tomemos por ejemplo la obra de Eugène Delacroix *La libertad guiando al pueblo*. La pintura es una representación pictórica de la Revolución Francesa de julio de 1830 y una de las imágenes más famosas sobre una sublevación. Esta obra podría catalogarse como una imagen conmemorativa en la cual el artista examina la categoría de pintura histórica, a la vez que se plantea un modo de pensarse como parte de la lucha, no desde la barricada sino desde el acto de creación de una especie de documento que testimonia la revolución del pueblo. Otra modalidad de esta relación son aquellas formas del arte que buscan denunciar y llamar la atención sobre una situación particular. Estas formas artísticas de políticas de resistencia no suelen ser irónicas ni alegóricas, sino que tiene un carácter serio y presuponen una adhesión previa al punto de vista que pretenden

²⁶ *Ibid.*, p. 25.

respaldar.²⁷ Un ejemplo elocuente de este tipo de imagería visual lo podemos encontrar en la tradición del cartel político puertorriqueño. El cartel político en Puerto Rico se alió principalmente con la lucha contra el servicio militar obligatorio, la presencia de centros de reclutamiento en los campus universitarios, los bombardeos de la marina, entre otras reivindicaciones, que refuerzan ideas y emociones ideológicamente configuradas.

Para Rancière resulta demasiado simplista reducir la figura de la revolución estética a la catástrofe «utópica» y «totalitaria».²⁸ Pues no existe arte sin una forma específica de visibilidad y de discursividad que lo identifique como tal. Todo arte supone un determinado reparto de lo sensible que lo liga a una determinada forma de política, y la estética viene siendo tal reparto. Entender esto es clave para poder pensar el arte «crítico» o «político» que se pronuncia como explicación de la dominación o la confrontación entre lo que el mundo *es* y lo que *podría ser*.

Desde la teoría estética de Rancière, un «arte crítico» es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética y que su efectividad no puede estar garantizada. No se trata de aproximar los espacios del arte a los excluidos. La cuestión radica en utilizar esa misma extraterritorialidad para descubrir nuevos disensos. En este sentido, cuando pensamos en el artista político y en las formas artísticas que éste produce, generalmente aparecen dos modos o agentes de esa actividad. El primero estaría alineado con la idea de dar voz a los excluidos. Sería aquel que tradicionalmente se refiere a situaciones de conflicto para concederles imágenes, comportando en muchas ocasiones la estetización del conflicto y que de ningún modo (aunque no tendría por qué hacerlo) altera las condiciones reales que produjeron en primer lugar esas imágenes. Estas prácticas no inciden en los procesos que generan las condiciones conflictivas, lo que puede conducir a la criticada estetización

²⁷ Sobre el tema del carácter normativo del arte véase Vilar, G. «Ética y estética» en *Estética*. (2013) Ed. Francisca Pérez Carreño. Madrid: Editorial Tecnos.

²⁸ Rancière, *El malestar en la estética*, p. 51.

de la miseria. Tomemos un ejemplo: la indignación del fotógrafo que retrata la miseria en Haití no transforma radicalmente la situación de los que sufren la miseria. El problema no parece estar en la validez moral o política del mensaje transmitido por el mecanismo representativo sino en el propio mecanismo. El mecanismo representativo es la forma en que se presenta la información, la posición y distancia que establece con su objeto.

Sin embargo, no toda práctica artística que tiene que ver con la política es denunciatoria o presenta un modo de protesta directo. Los años 80 y 90 supusieron un punto de inflexión para aquellas prácticas que se planteaban como revolucionarias, ante la sobreabundancia de imágenes y mensajes *post* Mayo del 68. En este contexto, la obra de Jenny Holzer aparece como una voz anónima de autoridad, que a la misma vez pretende subvertir esa voz y nos exige un esfuerzo reflexivo para comprender dicho ejercicio de subversión. Ese esfuerzo reflexivo está motivado por una pretensión pedagógica, que puede ir encaminada a promover un cambio de opinión o de posicionamiento ante el asunto presentado. Su obra de base textual—con sus letreros electrónicos—incita a la sospecha y podría pensarse como un modo de propaganda²⁹; de la propaganda que muestra la experiencia de la vida en la ciudad, la dispersión de los sistemas de información y el aspecto más coercitivo del espacio público/ estatal. En general, este tipo de prácticas busca proponer nuevas ideas o iluminar con otra luz asuntos que de otra manera, quizás, no serían tema de la reflexión política. Pero estas prácticas artísticas no necesariamente implican una reflexión que cuestione las funciones, los roles y las instituciones dadas.

El arte que se quiere hacer llamar político debe crear formas de intervención que no se limiten a suministrar datos sino a cuestionar la distribución de lo dado y que se aparten de los estereotipos de la denuncia automática o directa. Así, podríamos comprender el artista político en tanto que operario (productor, agente) como aquel que interviene

²⁹ Véase Clark, T. (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal.

directamente en el conflicto generando una suerte de prácticas de disenso, poniendo la creatividad y el ejercicio *poiético* como subterfugio al conflicto. El artista operario o productor implica un rol activo, no como una simple respuesta a un conflicto social para luego volver al estudio, al taller o a la galería. Su práctica busca cuestionar hasta qué punto su actividad puede ser realmente crítica y producir un cambio social. En consecuencia, toma un papel representativo en la esfera pública, ya sea el de representar un ideal o prestar su voz a aquél que no está representado. Si esta modalidad del artista operario productor u organizador desea ser realmente efectiva en su capacidad de cambio y transformación, no debe estar fundada únicamente en la elocuencia formal de su discurso. Ésta ha de ir más allá de representar y analizar situaciones concretas para crear espacios que sugieran un ambiente reflexivo y contestatario. Estos espacios no deben ser entendidos en tanto que simples lugares de contienda sino como una presencia, como un posible espacio de producción. Es aquí donde tanto Rancière al igual que Badiou han supuesto una guía para pensar estos modos de producción artísticos como formación de sujetos políticos, además de proponer vías para identificar dicha actividad más allá de las categorías tradicionales.

En el fondo del pensamiento político y estético de Rancière se alberga la posibilidad siempre presente de que el arte reconozca el entrelazamiento de diversas políticas, ofrezca nuevas fisuras a ese entrelazamiento, explore sus tensiones y desplace así el equilibrio. El arte debe seguir buscando modos de desplazar las fronteras del arte, inventando nuevas formas de distancia estética que ayuden a establecer —contra la anestesia del consenso— nuevas comunidades políticas de sentido. Pero es importante señalar que el arte no tiene ni debe sustituir la política. El espacio dejado vacante por el debilitamiento del conflicto político a causa de la democracia y la política del consenso no debe ser ocupado por el arte. Pues lo propio del arte es, como afirma Rancière, contribuir a reconfigurar las formas de la experiencia, no la simple realización de acciones políticas.

Resulta poco difícil constatar que vivimos en un tiempo dominado por el *escándalo* y la inmediatez, por la trampa de la mediatización de la información portentosa que obstaculiza cualquier acto de meditación,

reflexión y discernimiento de las condiciones reales de un suceso, de un acto o de una imagen. Lo insólito, la indignación, las macropolíticas sociales son, con especial énfasis en las últimas décadas, lo que se reseña, lo que se considera apremiante, lo que urge ser presentado o representado en las prácticas artísticas más radicales o consideradas como arte político. Pero, ¿qué revelan esas cosas sobre la vida, sobre la historia, sobre el sujeto que aún no sabemos? ¿Cómo abstraernos de la «realidad orquestada» para atender a una música de fondo que desvela algo distinto y que apenas escuchamos? ¿Cómo recuperar la ilusión, la admiración y el momento de reflexión ante la actividad humana de la creación? Quizás el reto está en recuperar el asombro que de niños sentíamos hacia las cosas más sencillas, en interrogar lo habitual.³⁰ El escritor francés George Perec afirmó: «Dormimos nuestra vida en un letargo sin sueños».³¹ Esa frase de Perec, al igual que toda su obra, se presenta como una denuncia al condicionamiento y una exhortación a interrogar lo habitual, lo común e incluso lo evidente. Con frecuencia olvidamos dialogar sobre las cosas comunes, pensar lo revolucionario que pudiera encerrar un gesto sencillo, los objetos triviales o lo que parece inútil. Se nos ha olvidado pensar estas cosas, se nos ha olvidado pensar. Hemos dejado de lado la laboriosa tarea de interrogar lo habitual, quizás porque precisamente eso a lo que estamos acostumbrados lo tomamos como el orden de las cosas. Es aquí donde el arte, por virtud, se presenta como metáfora que proyecta un nuevo horizonte de sentido sobre lo ya dado, sobre el mundo, sus verdades y las interroga. El arte es una pregunta, es el pensar figurado.

El arte debe ser una invitación a pensar y en esa medida podríamos examinar de qué manera cuestiona e interviene en la formación política de una sociedad o comunidad. Dada la incertidumbre de los tiempos que vivimos, el arte político se presenta como una forma necesaria para provocar el disenso en una sociedad aparentemente indiferente. En este momento, quisiera ilustrar esta idea comentando una de las más recientes piezas de la artista puertorriqueña Marisol Plard titulada *12 vecinas*, en

³⁰ Perec, G. (2010). *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta.

³¹ *Ibid.*, p. 23.

la que explora el «ruido» y la «visibilidad» de doce rostros. En esta video/instalación de aproximadamente treinta minutos de duración, Plard nos presenta un poderoso retrato de una comunidad históricamente marcada por el discrimen, la pobreza y la marginación, a partir de los rostros y anécdotas de doce vecinas suyas de la comunidad La Perla, en el Viejo San Juan.

La artista abre las puertas de su casa para mostrar a través de doce monitores ubicados en las paredes una forma de estructura social silenciada por el estado. Su práctica artística aparece como una actividad antagónica porque utiliza el espacio privado tradicionalmente designado a las mujeres, el del *domus*, para influir en la percepción pública de aquellos cuerpos marginales y sobre el lugar que se les ha asignado. Hace al *otro* visible y audible como discurso articulado entre los ruidos y desde la extraterritorialidad del «mundo del arte». Cada uno de los monitores proyectaba un video de las vecinas entrevistadas conversando sobre diferentes temas, simultáneamente cuando una de las vecinas hablaba los otros once monitores generaban una imagen de interferencia y producían un ruido molesto, como si fuera un de tipo interrupción de señal. Plard rehúye la idea de la artista consumada y se presenta como una artista operadora, como un agente. Su actividad consiste en mostrar, pero no dictar, en habilitar, pero no designar.

El arte que se quiere hacer llamar político debe crear formas de intervención que no se limiten a dar datos, sino a cuestionar aquello que se da como verdad, dejando de lado el estereotipo de la denuncia directa. Justamente de esto trata *12 vecinas*, se vale de la precariedad del espacio y de la miseria para valorizar los recursos artísticos presentados por ese *decorado de vida mínima*. Pues no pretende transformar la precariedad de sus vecinas, ni ofrecer una explicación de la lógica económica global que rige la existencia de esos espacios marginales. Sino que pone en marcha una política de la estética, distanciada de la explicación de la situación (de una pedagogía) como de un compromiso ético que pretende remplazar la impotencia de la mirada por la acción directa (activismo o militancia). Más bien, dota el arte de una urgencia en estos tiempos de crisis, para reflexionar sobre la realidad socioeconómica de estos

espacios. Su obra se centra en la relación entre la impotencia y la potencia de los cuerpos, dado que la política misma radica en la capacidad de esas subjetividades de apoderarse de su destino.

La instalación de Plard y su producción plástica hacen una reivindicación del acto *poiético* como gesto, arte crítico y acto político. El acto de *poiesis*, de crear, nos libera de lo rígido y nos conduce a imaginar mundos posibles, futuros insospechados, a fundar nuevos lenguajes, otras formas de comunicar y también de pensar. El arte piensa desde la imagen, ya sea una representación mental o una pieza material, y desde ahí *pone en obra* sus verdades.

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

BIBLIOGRAFÍA

- Badiou, A. (2009) *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Badiou, A. y F. Tarby (2013). *Philosophy and the Event*. MA: Polity Press.
- Calvo, T. (1995). *De los sofistas a Platón: política y pensamiento*. Madrid: Ediciones Pedagógicas.
- Clark, T. (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal.
- Jaques, J. (2008) «El sentido estético», *Disturbis*, 3.
- Perec, G. (2010). *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta.
- Platón (1988). *República*. Diálogos, IV. Traducción de Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos.
- Ramos, F. J. (2003). *Estética del pensamiento II. La danza en el laberinto: meditación sobre el arte y la acción humana*. Madrid: Editorial TalCual/Fundamentos.
- Rancière, J. (2014). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- _____ (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- _____ (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.
- _____ (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave intelectual.
- _____ (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Arcis.
- _____ (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo.
- Vilar, G. (2010). *Desartización. Paradojas del arte sin fin*. Ediciones Universidad Salamanca.
- _____ (2013). «Ética y estética» en *Estética*. Ed. Francisca Pérez Carreño. Madrid: Editorial Tecnos.