

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Arte y política: la estética de Jacques Rancière

Angélica González Vásquez

Enero de 2009

Arte y política: la estética de Jacques Rancière

Angélica González Vásquez

Director: Juan Fernando Mejía Mosquera

Trabajo de grado presentado como
requisito para optar al título de
Magíster en Filosofía

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Bogotá, enero de 2009

Agradecimientos:

A Juan Fernando Mejía

Sin su apoyo infinito y agudeza intelectual este trabajo hubiera sido imposible

A Ricardo León

Por su entrega y amor incondicional

TABLA DE CONTENIDO

0.	Introducción. La mala reputación de la estética.....	10
	Escenario para el debate sobre el fin de la estética.....	12
	Posiciones límite sobre el debate de la estética	15
1.	Conceptualización de la “estética en Jacques Rancière.....	23
1.1	La reconfiguración de la “estética” y la partición de lo sensible	23
1.2	El <i>partage</i> du sensible como espacio-tiempo.....	31
1.3	Recomposición del sentido de la estética.....	33
1.4	El discurso estético vs la estética.....	36
1.5	Conceptualización sobre el Régimen de visibilidad del arte.....	39
1.6	Los regímenes de identificación del arte.....	42
1.6.1	El régimen ético de la imagen.....	42
1.6.2	El régimen poético o representativo.....	44
1.6.3	El régimen estético del arte	46
2.	Arte y vida.....	51
2.1	El proyecto estético-político de Schiller.....	51
2.2	Distintas posturas sobre la autonomía.....	55
2.2.1	La autonomía según el formalismo norteamericano	57
2.2.2	La teoría marxista de la vanguardia según Peter Bürger.....	58
2.2.3	Autonomía y heteronomía en Jacques Rancière	67
2.2.3.1	El arte convertido en vida.....	68
2.2.3.2	La vida convertida en arte o la vida del arte.....	72
2.2.3.3	Arte y vida intercambian sus propiedades.....	74
2.3	Políticas del arte posutópico.....	76
2.3.1	Renovación de lo sublime en el arte posutópico	79
2.3.2	El arte crítico y su oposición con el arte relacional.....	80
2.3.3	La estética relacional.....	81
2.3.4	Reconstitución de la relación arte y vida en el arte posutópico	87
3.	Prácticas artísticas y la construcción de la comunidad.....	90
3.2	Relación arte y política.....	90
3.3	Prácticas relacionales a través del <i>site specific</i>	96
3.3.1	Richard Serra y el consenso.....	99
3.3.2	Ahearn y el consenso.....	104
3.4	Problemas del arte comunitario.....	106
3.5	Señalamiento crítico a la estética relacional.....	108

4.	Democracia consensual y arte consensual (a modo de conclusión).....	114
4.1	Democracia y democracia consensual.....	117
4.2	Un arte no consensual.....	119

Bibliografía

Anexo de imágenes

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Obras de Jacques Rancière citadas

A continuación se presentan las abreviaturas de las obras de Jacques Rancière citadas, también se reseñan las versiones en francés y las traducciones en castellano.

NP: *La nuit des prolétaires*. (1981). Paris: Fayard.

BP: *Aux Bords du politique*. (1998). Paris: La Fabrique.

Existe una traducción que circula en internet *En los bordes de lo político*. Recopilado el 11 de enero de 2008 de www.philosophia.cl/Biblioteca/Ranciere

D: *El desacuerdo: Política y Filosofía*. (1996). Buenos Aires: ediciones Nueva Visión.

Versión en francés: *La méésentente: politique et philosophie*. (1995). Paris: Galilée

PS: *Le partage du sensible: Esthétique et politique* (2000). Paris: La fabrique-éditions.

Traducción realizada en el curso de *Arte y política en la obra de Jacques Rancière*. Dirigido por Gustavo Chirolla. Febrero-mayo 2007. Traducción realizada por Adriana Salazar y Alejandra Marín. El número de página de la cita en el presente texto está referido al libro original. Existe una versión en castellano en Internet realizada por Antonio Fernández Lera. En: www.mesetas.net/?q=node/5

DI: *Le destin des images* (2003). Paris: ed. La Fabrique. (Mi traducción)

ME: *Malaise dans l'esthétique*. (2004a). Paris : Galilée. (Mi traducción).

PE: *Sobre Políticas Estéticas*. (2005a). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

VE: *El viraje ético de la estética y la política*. (2005b). Santiago de Chile: Palinodia.

Índice de Imágenes*

- [1] Andy Warhol, Cajas de Brillo. Fuente: images.artnet.com/artwork_images_139637
- [2] Barnett Newman Vir Heroicus Sublimus, 1950-51
1950-51. Oil on canvas, 7' 11 3/8" x 17' 9 1/4" (242.2 x 541.7 cm). Fuente: farm3.static.flickr.com/2271/2377958983
- [3] Marcel Broodthaers e Jürgen Harten, Section XIXe Siècle (bis), Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 14-15 febrero 1970. Fuente: www.luxflux.net/artists/Broodt/8m.jpg
- [4] Broodthaers Musée d'Art Moderne Département des Aigles- Section XVII Siècle, Anversa, 1969. L'interno del museo si presenta come in corso di allestimento con una serie di casse d'imbballaggio dislocate in vari spazi. Fuente: www.luxflux.net/artists/Broodt/8m.jpg
- [5] Barbara Krueger Your body is a battleground. Fuente: swindlemagazine.com/issueicons/barbara-kruger/
- [6] Hans Haacke. MetroMobiltan. 1985. Fuente: www.deichtorhallen.de/.../pics/d00413e4bc.jpg
- [7] Damian Hirst. The phisycal impossibility of death in the mind of someone living. 1991. Fuente: www.artespain.com/wp-content/uploads/
- [8] Robert Smithson. Spiral Jetty. Fuente: www.mediabistro.com/unbeige/original/SPIRALJ.GIF
- [9] Michel Heizer. Dobre negativo. Fuente: www.marin.cc.ca.us/art107/images/HeizerDouble
- [10] Robert Morris. Observatorio. Fuente: upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/
- [11] Christo. Wrapped Reichstag. Fuente: www.artinthepicture.com
- [12] Richard Serra. Titled arc. Fuente: farm4.static.flickr.com/3203/2690889178
- [13] John Ahearn. We Are A Family. Fuente: farm3.static.flickr.com/2186/2755949297
- [14] Rirtrik Tiravanija. Sin título (pad thai). 1990. Fuente: www.artfacts.net/exhibpics/21370.jpg
- [15] Daniel Spoerri. Sevilla-Serie Nr. 27. Fuente: www.henze-ketterer.ch/de/spoerri.php
- [16] Tiravanija. 303 Gallery. Fuente: www.artfacts.net
- [17] Tiravanija. Untitled (house) Fuente: nymag.com/arts/art/reviews/31511/
- [18] Santiago Sierra. Línea tatuada de 30 cm. Fuente: www.santiagosierra.com
- [19] Santiago Sierra. Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas. Fuente: www.santiagosierra.com
- [20] Santiago Sierra. 3 personas remuneradas para permanecer tumbadas en el interior de 3 cajas durante una fiesta. Fuente: www.santiagosierra.com
- [21] Santiago Sierra. Palabra Tapada. Fuente: www.santiagosierra.com
- [22] Santiago Sierra. Mujer con capirote sentada de cada a la pared. Fuente: www.santiagosierra.com
- [23] Santiago Sierra. 21 Módulos antropométricos de materia fecal humana contruidos por la gente de Sulabh Internacional, India Fuente: www.santiagosierra.com

* Ver anexo de imágenes

0. La mala reputación de la *estética*

En la introducción de *Malaise dans l'Esthétique* (ME), Jacques Rancière (2004a) afirma que la estética tiene una mala reputación. La acusación se plantea argumentando que el discurso de la estética sería un discurso engañoso porque utiliza un cierto tipo de filosofía para encubrir en su beneficio el sentido de las obras de arte y de los juicios de gusto. Esta afirmación nos resulta inquietante porque consideramos necesario acompañar la práctica artística de un discurso que construya un pensamiento sobre su actividad. A partir de esta inquietud intentaremos desarrollar, la pregunta en qué consiste esta mala reputación de la estética.

En principio, esbozaremos un panorama de discusión sobre las distintas posiciones del debate actual sobre la estética. Frente a este panorama de discusión, introduciremos en el primer capítulo el desarrollo conceptual que realiza Jacques Rancière sobre el término *estética* y que se encuentra estrechamente ligado a la noción de partición (*partage*) de lo sensible. Con lo anterior, se buscará mostrar en qué sentido la comprensión del término *estética* como división de lo sensible se encuentra relacionada de manera estrecha con la noción de política. El foco central de todo el trabajo es la pregunta por esa relación estética entre arte y política a través de la obra de Jacques Rancière. Para nuestro autor arte y política no son formas o campos disciplinares separados sino espacio-tiempos en los que se manifiesta una determinada repartición de lo común.

Como intentaremos presentar el hilo conductor de las investigaciones de Rancière se ubica por un lado, en la teorización de la política en términos de los conflictos entre los mundos perceptibles y, de otro lado, en la teorización de la estética que se pone en términos de la ruptura

de lo sensible. Es decir, en términos de la definición de un campo de experiencia en ruptura con otros campos de experiencia. Así el interés de nuestra argumentación será mostrar como arte y política se encuentran entrelazados y no constituyen dos mundos de realidades separadas sino el espacio de configuración y reconfiguración de lo común. Rancière señala que todo su recorrido teórico se marca en la cuestión que ha nombrado como el “*partage du sensible*”, como un espacio dado o sobre el cual se organiza la percepción de un mundo o la relación de una experiencia sensible con los modos de interpretación inteligibles.

Más adelante nos centraremos en las formas en que el arte se puede poner en términos de partición. Nuestro trabajo en el capítulo dos y capítulo tres, sin olvidar las consideraciones de Rancière sobre la política, se presentan más desde el terreno del arte. Y en este sentido intentamos pensar cómo el arte se puede poner en términos de partición, es decir, se trata de pensar cómo el arte produce disensos y sobre cuál es su papel en la sociedad. Por ello introduciremos el tema de la política del arte que cómo se verá más adelante, tiene que ver con la relación *arte y vida*, es decir, la idea según la cual el arte puede hacer una mejor sociedad o incluso tiene que ver con que el arte pueda inmiscuirse en la vida de los hombres.

En el capítulo tercero para abordar esta relación entre arte y política trataremos de centrarnos en las formas de la experiencia sensible a través de distintas prácticas del arte. En la parte final nuestra escritura tomará un giro considerable al introducir casos de estudio que vienen de prácticas artísticas concretas. Este tipo de ejercicio intentará trabajar desde las categorías antes analizadas de Rancière e incluso se buscará una postura que intente pensar prácticas más radicales del arte y en donde no se verifique el consenso.

Un aporte fundamental que nos sugiere conocer el pensamiento de Rancière es que sus categorías proporcionan elementos valiosos para leer críticamente las prácticas del arte contemporáneo, pero más allá nos permiten pensar de otro modo las formas en las que se configura una noción distinta de comunidad como realización de la política. La pregunta que anima el capítulo tercero y nuestra conclusión preliminar llama la atención sobre las formas en las que aparece una comunidad y cómo sucede la reconstrucción del espacio-tiempo de lo común.

Escenario para el debate sobre el fin de la estética

Ahora podemos considerar el debate que rodea el fin de la estética. Este debate se encuentra relacionado con las tesis del fin de la historia y del fin del arte. Este pensamiento puede inscribirse en las ideas de Arthur Danto sobre un momento poshistórico¹. La noción poshistórica viene de la concepción de Hegel según la cual ya no hay un linde de la historia. Esta idea del fin de la historia sirve a Danto para realizar un traslado a la idea del fin del arte que se verificaría en el arte contemporáneo y que se opone a la pureza del arte moderno. El momento poshistórico del arte supone que un conjunto de reglas artísticas llegaría a su fin y que los grandes relatos hegemónicos ya no serían válidos. Nociones como estilo o movimiento artístico no tendrían lugar puesto que en el momento poshistórico el artista puede tener a su disposición todos los estilos o puede apropiarse de todos los movimientos, también podría combinar distintos medios. La muerte del arte se relaciona con la muerte del arte autónomo cerrado sobre sus propios discursos. El arte puro modernista se opone al contemporáneo que sería impuro, dado que para acceder al arte contemporáneo no sería necesario hacerlo, según Danto, mediante las nociones de la estética de la pureza. Para Danto, la estética simplemente es un criterio mediante el cual se establece la cualidad estética y dado que el arte poshistórico desprecia dicho criterio, el arte poshistórico se muestra como antiestético (Danto, 2006, p. 108).

¹ Desde el libro *La transfiguración del lugar común* (2004), Danto pensaba realizar un proyecto minucioso de una historia de la filosofía del arte que tuviera como slogan “el fin del arte” (p. 13). La noción del fin del arte se relaciona con el fin de los relatos legitimadores del arte, que viene de las construcciones que Jean François Lyotard (1993) realiza en *La condición posmoderna*. Para Lyotard, la modernidad se ha encargado de producir los grandes discursos del saber como metarrelatos legitimadores de ciertas formas de la razón, mientras la postmodernidad se inclina por la heterogeneidad, la pluralidad, la innovación continua. En últimas, en la posmodernidad aparece una desconfianza sobre los metarrelatos que constituyen los grandes discursos de la modernidad (p. 133). Más adelante, Lyotard (1998) se ha encargado de desmentir la idea de posmodernidad como una noción histórica. El prefijo *pos* a menudo es leído de manera demasiado banal como periodización. Para Lyotard, lo posmoderno ya está implicado en lo moderno en el sentido en que la temporalidad moderna encierra en sí misma un impulso a excederse en un estado distinto de sí misma y podría decirse que no sólo se excede, sino incluso se resuelve en él (p. 34). Al respecto, Lyotard cita al proyecto utópico que está implicado en los grandes relatos emancipatorios de la modernidad, en los cuales la temporalidad moderna busca proyectarse más allá del presente. Resulta curioso señalar como para Lyotard lo posmoderno no implica una noción histórica, mientras para Danto las preguntas filosóficas se ponen en términos de determinaciones históricas. Sobre el punto de la utopía y la emancipación en la modernidad volveremos en el segundo capítulo.

Danto se apoya en el ejemplo de Andy Warhol y la realización de las esculturas de las cajas de Brillo Box presentadas en la galería Stable de la calle 74 east de Manhattan, en abril de 1964 [1]. Las cajas de Warhol no se diferenciaban de aquellas que se encontraban en un supermercado y ponían entre paréntesis la noción de arte, tal como lo habíamos entendido hasta el momento. Sin embargo, Danto estaba convencido de que aquellas cajas si eran arte y su pregunta filosófica se dirigía a pensar la diferencia entre ellas y las de los supermercados, es decir, la diferencia entre la realidad y el arte.

En el mismo contexto de desencanto estético se ubica las tesis sobre el *retorno* que desarrolla Hal Foster en *El retorno de lo real* (2001). La idea de *retorno* implica algo que no viene exclusivamente del pasado, sino que puede retornar del futuro. *El retorno de lo real* se ha constituido en un referente importante para las discusiones del arte contemporáneo. Foster utiliza a veces el modelo de la *genealogía* que se distancia del modelo de la historia, en otros casos, toma elementos del psicoanálisis. El uso del término *retorno* viene de la noción del psicoanálisis como vuelta al punto de partida o repetición traumática. Frente a su posición sobre la historia, Foster señala que la historia no puede ser entendida como la reducción de períodos históricos o estilos de las clases dominantes. Este tipo de historia niega lo otro. Para Foster lo posmoderno debe entenderse como un retorno, como una huída del presente. El retorno se asemeja en el arte a ciertos movimientos de finales del siglo XIX como *Arts & Crafts* que planteaban una huída del presente industrial, sin embargo, la huída en ese momento significaba una protesta social. Foster señala que ahora el retorno es sintomático, en términos psicoanalíticos es manifestación de un escapismo (p. VIII).

Otra de sus posturas se muestra en el debate sobre la posmodernidad. En la compilación del libro *The Anti-aesthetic, essays on posmodern culture* (1983), Foster selecciona un conjunto de autores que afirman de manera positiva la ruptura con el proyecto de la modernidad y se pregunta si la posmodernidad debe entenderse como un más allá. También se preguntan si este concepto podría equipararse a un nuevo período o fase económica, una fase que permite cualquier tipo de mezcla. De ser así, cuestiona si es posible un arte que corresponda a esta ruptura, un arte posmoderno que rompa con las ilusiones de las vanguardias, todo ello se nombra

con el rótulo de anti-estética. La anti-estética, para Foster, es un señalamiento crítico del campo estético que había consignado el modernismo.

En la presentación de *Anti-aesthetic*, Foster (1983) explica lo que entiende por éste término y afirma que la noción de estética se pone en tela de juicio. Para Foster, la idea de estética parece crítica si se presenta como una experiencia que existe separada, sin objeto o más allá de la historia bajo la rúbrica de un sujeto universal. Se puede decir bajo esta apreciación que *anti-estética* es el sinónimo de arte posmoderno. La situación posmoderna se experimenta como emparentada con la nueva vitalidad del arte. “Posmodernidad” es casi una consigna que invita a exceder lo moderno. La *antiestética* sería el señalamiento crítico que cuestiona la validez de las categorías de la estética. La noción de gusto sería desplazada por la aparición de un arte masivo, que no se asume como la negación del arte, tampoco busca una nueva esperanza utópica en la pura presencia de las cosas, sino afirma el nuevo lugar de las formas del arte y los sujetos bajo el discurso cultural.

Como la expresión «posmodernismo», la «antiestética» señala, pues, una posición cultural sobre el presente: ¿son todavía válidas las categorías proporcionadas por la estética? (Por ejemplo, ¿no está ahora el modelo del gusto subjetivo amenazado por la mediación de masas, o el de la visión universal por el surgimiento de otras culturas?) De una manera más local la *antiestética* también señala una práctica de naturaleza disciplinaria cruzada, que es sensible a las formas culturales engranadas en una política (por ejemplo, el arte feminista) o arraigadas en un ámbito local, es decir, formas que niegan la idea de un dominio estético privilegiado. Este proyecto se inscribiría como político al pensar que no sería posible estar fuera de la representación sino más bien de una crítica que desestructura cualquier posición aparentemente estable (Foster, 1983, p. XV).

Foster se aventura a decir que la estética es uno de los grandes discursos de la modernidad, que se inicia desde la noción de autonomía hasta la consigna del «el arte por el arte», pero ahora es un discurso que se oscurece. También la potencia de su crítica se ve radicalmente disminuida y se convierte en ilusoria, incluso puede resultar romántica. Entonces sería necesario reconsiderarla bajo una práctica política más activa y, según Foster, de necesaria resistencia. En ese momento, Foster (1983) señalaba que la posmodernidad sería más bien un posicionamiento dentro de la política cultural y se apartaba de la tendencia a entender la posmodernidad que celebraba acríticamente la explosión de estilos o que celebraba la implosión del *pastiche*. Para Foster, la historia no es un simple dato, sino sucede a través de códigos culturales como un tipo de narración que se convierte en un problema a trabajar.

Este escenario de malestar, ha tenido una vertiente de desarrollo más reciente a través del pensamiento anglosajón llamado “Cultura visual” o “Estudios visuales” Según varios autores pertenecientes a esta corriente pluridisciplinar², la estética tradicional se queda en un discurso a menudo demasiado puro. Los estudios visuales señalan que la teoría estética puede ser confrontada en una especie de vacío o que no da cuenta de determinados contextos. Para los estudios visuales, la estética se queda sólo en el discurso sobre lo bello o en el sistema tradicional de los juicios de gusto, en donde se evalúan cuestiones relacionadas con la calidad y la forma. Ante la proliferación de imágenes en el mundo contemporáneo ya no serviría una teoría universal sobre la estética. La única manera de salvar a la estética sería proyectarla hacia un universo de productos híbridos, propio de un mundo globalizado. Estos autores se preguntan: ¿Cuál sería la postura de la estética tradicional tras revisar la valoración de la producción del arte de la periferia? ¿Cómo entran aquellas partes del mundo que no se asocian a la tradición modernista? ¿Cuáles son sus historias y sus luchas? ¿Cómo pueden aparecer si han sido borradas o son anónimas dentro del campo de universalización de la estética? Así, ésta corriente cuestiona las discriminaciones estéticas que presentan criterios como la calidad o el desinterés, que serían propios de unos contextos pero no de otros. Algunos de estos autores prefieren hablar de comunidades estéticas, más allá, de los términos universales con los que habitualmente se ha construido la idea del valor estético.

Posiciones límite sobre el debate de la estética

En esta discusión Jacques Rancière (2004a) distingue otras posturas que le permitirán enfrentar el debate y pone dos posiciones que aparentemente se encuentran en extremos irreconciliables. Por un lado, encontramos las teorías que separan el gusto de las clases altas del gusto de las clases populares. A menudo esta posición se encuentra relacionada con la sociología del arte y la historia social o, de otra parte, con la introducción de los estudios culturales en su versión anglosajona (esta última no referenciada por Rancière en sus textos). De otro lado, encontramos posturas que muestran que existe algo irrepresentable, algo que se manifiesta en su presencia

² Cito los trabajos de MOXEY Keith, CHEETHAM, Mark A., HOLLY, Michael Ann y BAL, Mieke. (2004). *Estudios Visuales, Historiografía y Estética. Revista de Estudios visuales*. No. 2. y BREA, José Luis. (2005). *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

más radical y que es el sentimiento contradictorio de placer y angustia que durante los siglos XVIII y XIX recibió el nombre de *lo sublime*.

Ahora podemos detenernos sobre estas dos posturas. Por un lado, Rancière muestra la posición de uno de los autores que más ha discutido sobre la teoría del gusto. Pierre Bourdieu en *La Distinción* (1999) afirma que la teoría de gusto disimula el estar centrada en la separación entre los gustos de las clases populares y la distinción de los gustos de las clases altas. Mientras las primeras, se dejan seducir por un arte masivo; las segundas, se separaran al preferir el gran arte. El juicio desinteresado oculta la verdadera relación con lo social debido a que disimula la diferencia entre lo popular y los juegos de distinción que se reservan a las clases altas. Al respecto Bourdieu señala:

Existen pocos casos en los que la sociología se parezca tanto a un psicoanálisis social como aquél en que se enfrenta a un objeto como el gusto, una de las apuestas más vitales de las luchas que tienen lugar en el campo de la clase dominante y en el campo de la producción cultural. No sólo porque el juicio de gusto sea la suprema manifestación del discernimiento que, reconciliando el entendimiento y la sensibilidad, el pedante que comprende sin sentir y el mundano que disfruta sin comprender, define al hombre consumado. (...) Desde los más académicos comentaristas de los clásicos a los semiólogos vanguardistas, impone una lectura formalista de la obra de arte, como el convencionalismo mundano que, al hacer del gusto uno de los índices más seguros de la verdadera nobleza, no puede concebir que se le relacione con cualquier otra cosa que no sea el gusto mismo (Bourdieu, 1999, p. 9).

En este enunciado resulta evidente que Bourdieu, apoyado en una lectura del juicio desinteresado, considera que el juicio de gusto es el lugar de la negación social. Para este autor, existe una radical separación entre los gustos de las clases populares que se relacionan más con sus necesidades básicas o “propias al *habitus* popular” (ME, p. 9), mientras los juegos de distinción cultural se reservan a los que tienen los medios para disfrutarlos. Para Bourdieu, la estética sería una especie de engaño, que impone una imagen de la belleza de los interesados del gusto, y se separa con vergüenza de los valores de las gentes del pueblo, que poseen gustos vulgares y antiestéticos. Como señala Rancière (2004a) el problema de Bourdieu reside en que la clase obrera tendría que seguir su propio *ethos*. Rancière en cambio ha intentado mostrar que precisamente para los obreros emancipados el problema consiste en salir de la necesidad de obedecer el *ethos* obrero y por tanto hay una dimensión estética en dicha revolución³.

³ El problema de la revolución obrera como revolución estética será tratado más adelante.

Rancière (2004a) señala como una misma inspiración anima en el mundo anglosajón los trabajos de historia social o historia cultural del arte. Esta vertiente está principalmente representada por el historiador inglés Timothy J. Clark. En *Imagen del pueblo* (1981), Clark señala que tras las ilusiones del arte puro y las manifestaciones vanguardistas, se esconde una realidad de dificultades económicas e ideológicas que fijan las condiciones de la práctica artística. Para Clark, arte y política se encuentran inseparablemente entrelazados, sin embargo, esta relación se inscribe históricamente en un momento particular, situado a mediados del siglo XIX. Un momento en donde el Estado, el público y los críticos de arte creyeron que el arte tenía un sentido y una intención política. Los artistas citados por Clark que supieron gozar de tal estado de cosas fueron Courbet o Daumier, que mostraron en su obra la relación entre ideología y pintura. De otro lado, Clark critica la postura de Théophile Gautier, crítico literario que se amparó en la noción de *Arte por el Arte*. Para Clark, ésta posición servía como contrapunto de la intensa politización del arte (Clark, 1981, p. 10).

Clark (1981) se inscribe en la vertiente de la historia social que explica el desarrollo histórico a partir de las mediaciones relacionadas con la estructura de la economía capitalista. En su estudio, se pregunta por la clase a la que pertenecen los espectadores de las obras vanguardistas. Este autor considera que a través del conocimiento de las clases sociales y de sus gustos, es como se revela los hábitos consumistas de la burguesía de la época (p. 12). A través del estudio social de las personas que asisten como público a las exposiciones es posible entender lo que oculta un discurso civilizado que esconde la verdadera relación entre el crítico de arte y el artista. En otros textos como *The painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his followers* (citado en Foster et al. (2004)) Clark trata de centrarse en la complejidad de las relaciones entre la ideología y la producción artística. Inspirado en las concepciones de Althusser, sitúa a la estética y la historia del arte como fenómenos inscritos en una determinada autonomía y por tanto, relacionados con una determinada ideología (Foster et al, 2004, p. 29)⁴.

⁴ La noción de Ideología de Althusser se encuentra desarrollada en el texto: "Ideología y Aparatos ideológicos de Estado". En: ZIZEK, Slavoj (2003). La ideología para Althusser es la totalidad de las representaciones lingüísticas en las que el sujeto es constituido bajo el orden simbólico. Althusser realiza una distinción entre la totalidad de los

En esta misma dirección, hemos visto en las últimas décadas la proliferación de textos que teniendo este criterio de distinción separan la cultura de las clases altas de la cultura masiva, o incluso, ofrecen reflexiones que se centran en el papel peligroso del arte masivo. Estas posturas pueden rastrearse desde el paradigmático texto de la escuela de Frankfurt *Dialéctica de la Ilustración* (1994) que anuncia críticamente la llegada de la industria cultural: un arte de masas que busca el cálculo del efecto, las técnicas de producción y la difusión; en detrimento de una experiencia estética más genuina. Esta postura se relaciona con las críticas marxistas a la cultura de masas. La tesis de Adorno y Horkheimer plantea que las condiciones del capitalismo fordista conducían a una pérdida de la libertad. Para estos autores asistimos, después de la segunda guerra mundial, a una cosificación de la vida e incluso a una cosificación del arte con el surgimiento de las industrias culturales. La *dialéctica de la ilustración* muestra que con la ilustración y el capitalismo se llega a un mayor grado de decadencia, en el que la racionalización y el dominio tecnológico es tal que la liquidación de la subjetividad es algo inevitable. El hombre se encuentra totalmente cosificado por las fuerzas de la industria y del capital.

La *industria cultural* es el término que estos autores introducen para referirse a la industria y la cultura pero también al concepto de masa. En primer lugar, el concepto de industria está vinculado con un modo de producción del capitalismo a partir del siglo XVIII que se relaciona con la producción de objetos en serie. La determinación de la producción sucede gracias a un proceso planificado y repetido. Si se aplica el concepto de industria a la cultura, el resultado es la extensión del proceso de industrialización dirigido dentro del mundo de lo simbólico. Para estos autores la industria cultural se encarga de producir en serie *estilos de vida*. La industria cultural produce en serie imágenes y artefactos que configuran lo simbólico, es decir, produce representaciones de los mismos sujetos. Esta producción de lo simbólico lleva a la conformación de modelos estandarizados que se repiten mediante la fórmula de la serie. La industria cultural ya no necesita de la violencia para su funcionamiento, sino usa la persuasión a través de mecanismos psicológicos y por ello se convierte en una forma de religión (Horkheimer y Adorno, 1994, p.181).

aparatos de Estado ideológicos y sus subesferas en los dominios de la representación, dentro de los cuales se encontrarían las representaciones del arte y la cultura.

Para estos autores, la noción de masa o masificación, se opone al concepto de individuo. Lo que hace que la nuestra sea una sociedad de masas es que existe una ilusión de pertenencia a algo más grande, esa ilusión se da por la producción de unos estándares identitarios. La masificación produce formas de autorrepresentación, por ejemplo, a través de la publicidad. Para Horkheimer y Adorno, las clases medias y su gusto norteamericano se convierten en la norma cultural. Adorno se muestra especialmente crítico con respecto a la masificación de la vida que se manifiesta a través del consumo de cine y la música popular. Por un lado el cine, como producto del capital, sustituye a la literatura. Mientras la música popular y especialmente el jazz representa la regresión del oído, puesto que se instala sobre la repetición de las mismas notas. Para Adorno y Horkheimer, los productos de la industria cultural no son arte, puesto que dentro de esta producción el artista no tendría lugar, porque el arte implica la creatividad que no podría relacionarse con la repetición bajo la lógica de la producción en serie (Horkheimer y Adorno, 1994, p.166).

Una aproximación opuesta sería la que considera a la cultura de masas como un fenómeno digno de ser estudiado. Esta corriente se puede relacionar con el trabajo de Raymond Williams (1987) quien intenta proponer una nueva teoría de la cultura como una teoría de las relaciones entre elementos pertenecientes a un modo de vida, es decir, Williams intenta mostrar cómo el problema del alfabetismo, los niveles educativos y económicos inciden en la expansión de la cultura. Para Williams resulta crucial distinguir entre cultura popular y cultura masiva, esta distinción resultará el punto de partida de los análisis de los estudios culturales. Stuart Hall (1996), como principal representante de estos estudios, argumenta que existe una fijación eurocéntrica hacia los productos de la cultura hegemónica de la alta burguesía o de la vanguardia entendida como arte puro, mientras otras formas de manifestación de la cultura a partir de sus tradiciones, convenciones lingüísticas o formas de comportamiento de grupos subculturales son olvidados por esta noción de alta cultura. Para Hall, los criterios universales de la estética

definen jerarquías canónicas que se establecen bajo el rótulo neutro y que se relacionan con “blanco”, “hombre” o “cultura burguesa”⁵.

De otra parte, en este mismo escenario de debate, aparece la tesis de Lyotard que insiste en que la estética debe ser transformada en un pensamiento de duelo. Podemos pensar que existe una cercanía entre Horkheimer y Adorno y la postura de Lyotard. Puesto que ambos pensamientos inscriben un lugar del arte que no puede ser capturado por alguna forma de representación. En ambos casos, se apela a un sentido más elevado del arte, el arte sería más bien un sentimiento que no podría mostrarse o como dice Kant no podría representarse, mientras existe un cierto conjunto de manifestaciones como el *kitsch* o el arte masivo que estarían presos de la industria cultural, es decir de una producción serial sujeta a las normas del mercado.

Lyotard, en *Lo inhumano* (1998), cita los lienzos de Barnett Newman [2]. Este artista elabora cuadros en los que según Lyotard no se presenta una imagen o la conformación de un espacio, sino la sensación de tiempo (p. 95). El tiempo del que hablan estos cuadros se pone en relación con la tradición hebrea, señala el allí, el sitio, el lugar, lo innombrable, remite a un tiempo que es desconocido para la conciencia, una conciencia que no podría constituirlo. Este tipo de sensación de lo irrepresentable y su vacío, se manifiesta en algo que no puede ser dicho en palabras y por tanto hace que éstas palabras siempre falten, es la posibilidad de:

(...) que no suceda nada, que falten las palabras, los colores, las formas o los sonidos, que la frase sea la última, que el pan no sea cotidiano. Esta miseria esa aquella a la cual se enfrenta el pintor con la superficie plástica, el músico con la superficie sonora, el pensamiento con el desierto del pensamiento, etcétera. No sólo ante la tela o la página en blanco, al “comienzo” de la obra, sino cada vez que algo se hace esperar y por lo tanto suscita una cuestión, en cada signo de interrogación, en cada “y ahora”. (Lyotard, 1998, p. 97).

La fuerza del arte bajo el pensamiento del *duelo*, se presenta a través de la irreductible distancia entre la idea y lo sensible. Lyotard (1998) dice que la fuerza del arte moderno es precisamente

⁵ Stuart Hall crea en los sesenta un Centro de estudios culturales contemporáneos en la Universidad de Birmingham. Este centro fue uno de los primeros en llamar la atención dentro de las ciencias sociales sobre objetos de estudio considerados hasta el momento como no profundos tales como la publicidad o la música popular. También estos estudios introducen el tema de género con sus desarrollos de la teoría feminista y la teoría *queer*. Otro de los focos de interés es el tema de la raza, a través de las teorías poscoloniales. Para una aproximación de los textos de Stuart Hall ver: *Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies*. (1996).

una pintura que únicamente anuncia “una línea atravesando el lienzo”. Lo único que presenta es la representación de lo irrepresentable, en esta presencia, lo que aparece es un arte, que siendo indiscernible, se aleja de cualquier espectacularidad comercial.

Este tipo de sentimiento que se encuentra entre la angustia y el placer es lo que fue nombrado con el nombre de *lo sublime*. Lo sublime se manifiesta en ese pintor judío neoyorkino Barnett Newman que pinta durante la década de los cuarenta. Lyotard llega a afirmar que lo sublime es *el* modo de la sensibilidad artística que caracteriza a la modernidad (p. 99). Existiría una continuidad entre la idea de lo sublime kantiano como absoluto y las intenciones de la vanguardia y el minimalismo en relación a una búsqueda de lo infinito. Lo sublime se manifiesta en una pintura que intenta ser testigo de lo inexpresable, eso inexpresable no es otro mundo, tampoco se proyecta hacia otro tiempo sino es algo más. El color, el cuadro es visto como acontecimiento, algo que no es expresable y es esto lo que él tiene que testimoniar (cfr. p. 98). El cuadro no se presenta y se prolonga hacia un más allá, no es la manifestación de un tiempo pasado o de un tiempo por venir, no está en otra parte, sino es el aquí, ahora. Según Lyotard, el límite de lo absoluto podría manifestarse en la idea de Kant de la presentación negativa que estaría en relación con la ley judía de la prohibición de las imágenes (p. 103).

Otra lectura de este límite se manifiesta en el extremo que significa el dolor y la cercanía de la muerte. En la más extrema privación del cuerpo y ante el dolor habría otra manifestación de lo sublime. Lyotard (1998) llama la atención sobre la manera cómo Edmund Burke denomina a esta manifestación del dolor: el terror. El terror se presenta ante la más extrema privación, ante el miedo a la soledad, ante la posibilidad de privación de la vida o ante el terror a la muerte “Lo que aterroriza es que el *sucede* no suceda, deje de suceder” (p. 104). Pero para que el terror se convierta en sublime es necesario que se combine con el sentimiento de placer, es decir, que la amenaza que lo genera quede en suspenso, se mantenga en distancia. Solo mediante esta suspensión es posible no un placer positivo, sino simplemente un alivio.

Con esta referencia al dolor es imposible no pensar en Auschwitz. Podemos establecer una cercanía entre las posturas de la escuela de Frankfurt y Lyotard. En sus textos, se manifiesta un

profundo pesimismo frente al acenso de la industria cultural y el desarrollo de la ilustración. La ilustración y las condiciones del capitalismo han llevado a la destrucción. La salida de tal situación no se relaciona con una mejora de la productividad, sino que es precisamente el desarrollo de las fuerzas productivas y la economía de mercado, lo que nos ha llevado a una situación de desesperanza. Auschwitz no sucede como consecuencia del bajo desarrollo de la sociedad, sino es precisamente producto de la razón ilustrada, es decir, es el resultado de una puesta en marcha del aparato científico-técnico capitalista. Este sentimiento de desesperanza y vacío también se encuentra latente en los lienzos de un judío. Lyotard intenta mostrar que esta situación de indignación, es acaso, el único lugar que puede tener el arte en el mundo contemporáneo. En ambos casos existe una idea de arte que supera cualquier noción establecida por la academia, el arte otorga un lugar de esperanza en la transformación de un mundo lleno de desesperanza. Rancière (2000) señala que este pensamiento sobre el arte se transformó “en el lugar donde se prolongaba, después de la proclamación del fin de las utopías políticas, una dramaturgia del abismo originario del pensamiento y del desastre de su desconocimiento” (PS, p. 9)⁶.

⁶ Rancière en varios textos retoma este debate con Lyotard. En un primer momento, en el contexto de *Le partage du sensible* (2000) donde enuncia cómo Lyotard inscribe a la estética dentro de un pensamiento crítico metamorfoseado en pensamiento de *duelo* –como se mostró arriba-. En *Le destin des images* (2003), Rancière muestra que el debate sobre las condiciones de lo irrepresentable no se supera simplemente contestando a la pregunta si existe o no un irrepresentable como sugiere Lyotard. No se trata de un problema simple de la presencia o la ausencia, de la representación o lo irrepresentable, sino de sus relaciones y la manera cómo estas dos lógicas se entremezclan, el sentido de la mezcla y los elementos de tensión es lo que intentará poner en consideración Rancière (cfr. DI, 128). En *Malaise dans l'esthétique* (2004), Rancière retoma la discusión centrándose en la idea que viene de Kant sobre lo sublime, recordando que para este autor hay un más allá de los productos del arte. La noción de un arte sublime resulta contradictoria. Para Kant era claro que lo sublime no representaba un tipo de producto artístico, el sentimiento de lo sublime no se dirige a un objeto de arte o un tipo de construcción de valor arquitectónico, significa un tipo de sentimiento que se asocia a la incapacidad de la imaginación para tener una idea de la totalidad o se refiere al sentimiento de impotencia frente a la naturaleza. En Lyotard, este sentimiento es el que permite pasar de la estética al campo de la moral (cfr. ME, 120). En el *Viraje Ético de la Estética y la Política* (2005) Rancière presenta la categoría de lo irrepresentable como eje central. Lo irrepresentable es el nombre para algo que vendría fuera del arte y que se encuentra una frontera hacia lo prohibido o lo imposible. (cfr. VE, 42-43).

1. Conceptualización de la Estética en Jacques Rancière

1.1 La reconfiguración de la *estética* y la partición de lo sensible

Durante los últimos veinte años, todo este escenario sobre la cuestión de la estética -o anti estética- se presenta dentro de lo que Rancière denomina “la confusión estética”, que son un conjunto de espacios de división (*partage*) y de escenarios litigiosos⁷. Más allá de la aclaración de en qué consiste la “confusión de la estética”, el interés de Rancière se centra en sustentar que lo que se trastoca es un determinado orden social y sus transformaciones. Por tanto, plantea su posición como opuesta a las teorías de la distinción de Pierre Bourdieu, que sería un pensamiento que intenta poner “cada cosa dentro de su elemento propio”, mientras lo que importa, según Rancière, es el nudo mismo por el cual el pensamiento, las prácticas y sus afectos se encuentran instituidas y proporcionan su territorio o su objeto propio (ME, p. 12).

Rancière señala que el nudo mismo de la estética es la confusión, el punto es que la confusión es algo propio de la estética y por tanto es necesario pensar cómo Rancière propone una reconfiguración de la misma. En varios momentos dentro de toda la obra de Rancière es posible establecer un paralelo fuerte entre lo que llama el odio a la estética y el odio a la democracia. Su pensamiento pone la pregunta por las condiciones de este malestar e intenta reconceptualizar este nudo de confusión.

Dentro del libro *Le partage du sensible (PS)*, Rancière escribe que los debates artísticos se encuentran en el último lugar de una larga batalla ideológica de tipo modernista. La estética es

⁷ *Partage* y *litigio* son conceptos claves dentro de la construcción que realiza Rancière en diferentes textos. *Partage* a veces se traduce como distribución, partición, división, también repartición. Este *partage* se refiere a la división de los espacios y los tiempos, entre lo visible y lo invisible, puede entenderse también en el doble sentido como comunidad y separación. En adelante hemos preferido traducir el término *partage* por partición. El *litigio* se refiere a la existencia de las partes como partes, en el doble sentido del *logos* como palabra y cuenta, es el lugar donde se juega el conflicto (Cfr. D, 40-41).

el término que encierra el nudo del debate. Rancière intenta dar un sentido particular a esta palabra, aunque reconoce que ésta surge dentro del vocabulario filosófico a fines del siglo XVIII para designar la de lo sensible, mientras hoy, y este es el debate con Lyotard, aparece como una suerte de refugio de un grado cero de la política. Según Lyotard (1998), la estética es el modo de una civilización desierta por sus ideas. Uno de los mayores intentos de Rancière, que intentaremos abordar, es ese lugar del desierto de la estética y cómo éste se encuentra en paralelo con el desierto del pensamiento sobre la política.

Ahora bien, es necesario precisar que el hilo conductor de las investigaciones de Rancière se ubica por un lado, en la teorización de la política en términos de los conflictos entre los mundos perceptibles y, de otro lado, en la teorización de la estética que se pone en términos de la ruptura de lo sensible. Es decir, en términos de la definición de un campo de experiencia en ruptura con otros campos de experiencia. También muestra que estética y política se encuentran entrelazadas y no constituyen *dos mundos de realidades separadas sino el espacio de configuración y reconfiguración de lo común*. Rancière señala que todo su recorrido teórico se marca en la cuestión que ha nombrado como el “*partage du sensible*”, como un espacio dado o sobre el cual se organiza la percepción de un mundo o la relación de una experiencia sensible con los modos de interpretación inteligibles (cfr. Rancière, 2007a).

Rancière (2004a) muestra que estos elementos en tensión marcan una ruptura con las ilusiones de un arte puro o las consignas de las vanguardias, al tiempo, la realidad de restricciones en que la política fija sus desacuerdos. Es por esto que, contrario a las tesis de la anti-estética o la anti-democracia, Rancière aporta elementos nuevos y más allá de la clausura del discurso estético o del discurso político, plantea la reconfiguración de estos espacios de lo común como espacios de división de lo sensible.

Ahora miremos como aparece el concepto de *partage du sensible* dentro del libro *El Desacuerdo* (1995). La primera vez que se encuentra enunciado, inscribe la relación entre quienes emiten meros sonidos y quienes manifiestan su placer o sufrimiento. El hombre sería, a diferencia del animal, el único capaz de expresar su sentimiento del bien o del mal, lo útil o lo nocivo, mientras

el animal sólo podría emitir un gemido, de dolor o de placer. Este señalamiento da inicio al Libro I de *La Política* de Aristóteles, el destino eminentemente político del hombre queda testimoniado por la posesión del *logos*, es decir, la posibilidad de manifestar con la palabra su alegría o su inconformidad. Esta capacidad permite al hombre su pertenencia a una comunidad de seres parlantes. Es aquí en donde por primera vez aparece una división de lo sensible, la división entre quienes tienen palabra y quienes solo emiten un ruido:

La posesión de este órgano de manifestación marca la separación entre dos clases de animales como diferencia de dos maneras de *tener parte en lo sensible*⁸: la del placer y el sufrimiento, común a todos los animales dotados de sonido, y la del bien y el mal, propia únicamente de los hombres y presente ya en la percepción de lo útil y lo nocivo (D, p. 14).

Más adelante, Rancière señala que en Platón ya se menciona esta repartición, la división entre lo agradable y el bien, aunque esta separación como *división de su esthesis* no es tan evidente (Cfr. D, p.14). En Platón no resulta tan claro establecer una separación entre el sentimiento desagradable por un golpe recibido y la sensación de perjuicio sufrido a causa del mismo golpe. Una vez existe el *logos* como articulación discursiva, y su separación con el gemido, es que resulta evidente la división. Rancière señala que la manera en que este órgano ejerce su función, en que el lenguaje manifiesta una *esthesis* que habla de esta división.

La justicia tal como es vista por los clásicos no consiste en el simple equilibrio de los intereses entre los individuos o la repartición de perjuicios entre unos y otros. Es precisamente la medida misma por la cual cada parte sólo toma lo que le corresponde. La justicia, en el escenario de la política clásica, no es el orden que mantiene las relaciones de una comunidad sino es precisamente el orden que determina la distribución de lo común.

Rancière muestra que comprender el espacio político como el espacio de desacuerdo tiene que ver con una situación específica del habla, no se trata de un malentendido o del desconocimiento de uno de los interlocutores, sino es la situación en la que los interlocutores entienden y a la vez no entienden lo que dice el otro, tal como la articulación del *logos* y su diferencia con el gemido. El desacuerdo no supone decir algo mientras el otro dice algo distinto, sino la cuestión radica en que sobre un algo no se entiende lo mismo o no se entiende que se dice lo mismo respecto a ese

⁸ El subrayado es mío.

algo. La política empieza entonces cuando dejan de equilibrarse las pérdidas y las ganancias, donde la tarea consiste en repartir las partes de lo común, comienza también cuando los seres que no eran dotados de palabra y solo emitían gemidos, son contados como seres parlantes.

Hay dos elementos que Rancière distingue respecto a cómo surge el desacuerdo. El primero es que la tradición filosófica ha planteado la pregunta por la política y afirma que la política no puede ser pensada como una rama especial de la filosofía. Lo que muestra Rancière es que el problema político es un problema filosófico y la política es un problema para la filosofía. En segundo lugar, muestra que la cuestión de la política y la distribución de sus partes son lo que constituye la base misma de la tradición filosófica, es decir, lo político se debate en la igualdad y la diferencia. Así, una definición constitutiva de la política sería:

La actividad que tiene por principio la igualdad, y el principio de la igualdad se transforma en distribución de las partes de la comunidad en el modo de un aprieto: ¿de qué cosas hay y no hay igualdad entre cuáles y cuáles? ¿Qué son esas que? ¿Quiénes son cuáles? ¿Cómo es que la igualdad consiste en igualdad y desigualdad? Tal es el aprieto propio de la política por el cual ésta se convierte en un aprieto propio para la filosofía, un objeto de la filosofía (D, p. 8).

Lo anterior, nos dice que existe una diferencia de sentidos, en el caso de la política y su diferencia con la filosofía, habría una manera de entender lo político dentro del espacio convencional de la política y una manera de entender lo político en el terreno de la filosofía, esta es la distinción que Rancière propone entre *policía*⁹ y política.

Así pues, todos podrán estar de acuerdo respecto a que es justo repartir eso que dentro de la *polis* se denomina lo común, y sin embargo, el desacuerdo surge cuando se empieza a preguntar qué es lo común, qué se entiende por lo común, o cómo eso común debe repartirse en sus partes. Eso que se define como lo común es continuamente un objeto de desacuerdo, siempre existe una diferencia que es constitutiva. Rancière intenta buscar en esta lógica de lo político, un concepto que trascienda la simple cuenta entre pérdidas y ganancias bajo algún supuesto contrato de igualdad, y restituye la actividad fundante de la política que consiste en debatir cómo se reparten esas partes de lo común.

⁹ *Policía* es el nombre de la agregación y el consenso de las colectividades, la organización de poderes, la distribución de los lugares y funciones, y los sistemas de legitimación de esta distribución. Éste es el nombre con el que generalmente se asocia a la política (cfr. D. p. 43).

Es notable la forma en que los clásicos entienden los títulos que posee el *demos*. Para Platón, el *demos* es el gran animal que ocupa la escena de la comunidad política, pero no por ello puede constituirse en sujeto. El nombre de su calificación es *ochlos*, que quiere decir turba popular, la turbulencia de la muchedumbre que vive entre las pasiones y sus deseos¹⁰. El *demos* es el revoltijo de la gente sin nada, es pura producción de apariencia. El pueblo sólo cumple la función de aclamar o rugir, mientras otros son los que tienen opinión. La opinión es retórica y logra ser aprobada o desaprobada por el rugido del *demos* en la plaza pública:

Pueblo no es más que la apariencia producida por las sensaciones de placer y de pena manejadas por los retóricos y sofistas para acariciar o espantar al gran animal, la masa indistinta de la gente sin nada reunida en la asamblea (D, p. 23).

Para Aristóteles, el título que posee el pueblo es la libertad. Existe una combinación exacta de los títulos de la comunidad que lleva al bien común. Si bien la riqueza y la virtud son las posesiones de la oligarquía y la aristocracia, la libertad es la única posesión del pueblo y sin embargo es un título que no se puede medir. Rancière señala que es aquí donde se muestra la cuenta errónea fundamental. Puesto que la propiedad del *demos* no es ninguna propiedad determinable, esto es lo que hace de la democracia un objeto escandaloso (cfr. D. p. 22). Es escandaloso puesto que cualquiera llámese artesano o tendero se denomina pueblo con libertad. Rancière señala que tal *distorsión* fundamental se expresa en que el *demos* se apropia de un título que es común, que no pertenece exclusivamente a él y por tanto es el *demos* el que aporta el litigio.

Lo anterior debe entenderse en dos sentidos: por un lado, el *demos* aporta una propiedad litigiosa puesto que no le pertenece, pero por otro lado, esta propiedad no es más que la nada que es común, un común que es litigioso. En el seno de la diferencia, sobre lo común y en la manera en que lo común se distribuye, es que nace el *litigio* puesto que no todo el mundo participa de lo común. Una situación anterior a tomar parte tiene que ver con que ya existía una *distribución previa* respecto a ese tomar parte, poder participar o dejar de hacerlo. El *litigio* siempre será sobre la cuenta de los que no participan de eso común y sobre la manera en que intentan lograr eso común, ya sea mediante la mejor repartición o bajo el surgimiento de un derecho, o sobre la propia cuestión de su visibilidad o invisibilidad dentro de un espacio común (cfr. D. p. 23).

¹⁰ Tomo cita de la turba popular de RANCIÈRE, Jacques. *BP* (1998).

En el contexto político, un *litigio* supone un objeto de desacuerdo en él que se configuran a unos interlocutores como válidos. Es por esta vía que aparece el nudo mismo del litigio, en el sentido de reconocer a ese «ser sensible», en el instante en el que se hace visible algo que permanecía como no visible. El momento en donde aparece el término *aisthesis* como partición de lo sensible se relaciona con la necesidad de hacer surgir un *ser sensible* que negocia en la repartición de lo común; entonces es el ser sensible lo que está en juego cuando se trata de pensar una forma política. Así, las distribuciones de lo común son distribuciones de lo sensible, son modos de la visibilidad y por tanto, hacer parte de lo común es ser visible.

Para considerar cómo unos participan de lo común y cómo otros permanecen fuera, Rancière (2000) cita la manera en que los clásicos piensan lo común que está en relación a unas ocupaciones específicas. Platón define que en la *polis*, cada hombre debe hacer aquello para lo que se encuentra dotado y así obtiene el mejor resultado en el tiempo. La consecuencia de lo anterior es que no hay más ciudadanía que el trabajo y por tanto, no hay discusión sobre la partición porque ésta se encuentra predeterminada. En este sentido, se da un control sobre la actividad en el tiempo y el espacio que resulta un consenso dado que no puede ser cuestionado con el riesgo de renunciar a la política. Aquí la partición de lo común se determina en función de lo que cada cual hace o la manera en que se encuentra en el espacio y el tiempo que ocupa su actividad.

La partición de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común en función de aquello que hace, del tiempo, y del espacio en los cuales se ejerce esta actividad. Tener tal o tal ocupación define espacio común, dotado de una palabra común (PS, p. 13).

La política se refiere a la existencia de un lugar de conflicto, un escenario en donde existe una parte de los que no tienen parte y que intentan manifestar esa distorsión. Las partes no son preexistentes al conflicto que nombran, sino es en este escenario precisamente en donde buscar hacerse contar como partes. Lo sensible, siguiendo a Aristóteles, se manifiesta en esa palabra, una palabra que muestra la distorsión y se refiere a su disputa respecto a esa cuenta errónea, es decir, existe una situación previa en la cual se ha determinado quiénes pueden hablar y quiénes no, quiénes participan de un lenguaje compartido o quiénes solo emiten ruido.

Con anterioridad a toda medida de los intereses y los títulos de tal o cual parte, el litigio se refiere a la existencia de las partes como partes, a la existencia de una relación que las constituye como tales. Y el doble sentido del *logos*, como palabra y como cuenta, es el lugar donde se juega ese conflicto (...) La palabra por la cual hay política es la que mide la distancia misma de la palabra y su cuenta. Y la *aisthesis* que se manifiesta en esta palabra es la disputa misma acerca de la constitución de la *aisthesis*, acerca de la partición de lo sensible por la que determinados cuerpos se encuentran en comunidad. Partición se entenderá aquí en el doble sentido del término: comunidad y separación. Es la relación de una y otra la que define una partición de lo sensible (D, p. 41).

La política sería entonces el lugar donde se produce el desacuerdo, la disputa sobre la posesión de la palabra o la falta de ella, la constitución de los individuos como partes de la comunidad. Ahora podemos señalar como la *aisthesis* es la que manifiesta en esa palabra o incluso de manera más fundamental es la disputa acerca de la existencia de esa *aisthesis* que sería la partición de lo sensible. Entonces podemos comprender por qué la *partición de lo sensible* se toma como el:

(...) sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los cortes que en él definen los lugares y las partes respectivas. Una partición (*partage*) de lo sensible fija entonces al mismo tiempo un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se funda sobre una distribución (*partage*) de los espacios, de los tiempos y de las formas de actividad que determina la manera misma a través de la cual un común se presta a la partición, y a través de la cual los unos y los otros tienen parte en esta partición (*partage*) (PS, p. 12).

Hemos anotado como la partición de lo sensible es la partición de las partes de la comunidad, de la cual, algunos o algo está excluido, luego lo que aparece es su visibilidad dentro de la comunidad y esa visibilidad es *sensible*, en tanto hace visible aquello que es común para esa comunidad. En cuanto a los sujetos políticos hemos señalado que éstos no existen de una vez y para siempre, sólo en el litigio se constituyen como tales y pueden introducir *un* sensible que modifica el régimen total de lo visible. Aquello que hace visible a unos objetos o cosas comunes o a unos sujetos, hace posible la manera en cómo se participa dentro de una comunidad, esto es lo que denomina Rancière un régimen de visibilidad.

Para Aristóteles resulta claro que un ciudadano es aquel que tiene parte en el hecho de gobernar y ser gobernado. La manera en que se manifiesta este ser parte de lo común se expresa a través de la palabra. Es decir, hay un lenguaje que hace un visible y excluye lo no visible, también este lenguaje determina la diferencia entre tomar parte o no y distingue los sujetos que participan de

aquellos que no existen para eso que es común. Su *visibilidad* es un asunto de aparición pública en donde se manifiesta la distorsión de ser una parte de los que no tienen parte.

Esta distorsión se manifiesta en el hecho de encontrarse dos tipos de lógicas distintas, la una que muestra la repartición de los lugares, los espacios y los tiempos y la otra, por la cual, se inicia la política cuando se introduce una manifestación del desacuerdo que intenta subvertir esa lógica de división de esos lugares y de su orden dentro de la policía. Para Rancière, lo anterior introduce una distorsión del régimen de visibilidad en tanto sucede el encuentro de dos lógicas heterogéneas. Esta sería la operación por la cual dos mundos que permanecían alejados se encuentran. Así pues, puede ser posible que surja como visible un sujeto político que nace desde cualquier parte de lo social y que había permanecido como incontador dentro del espacio público.

Entonces la parte de los que no tienen parte constituye una diferencia radical con respecto a las partes de la sociedad. Esta parte para hacerse visible debe enunciar esa palabra que hace surgir un lugar que incontador dentro de la comunidad y es ahí donde se puede hablar de política, es decir, el momento en donde se pone públicamente la prueba de igualdad de una parte respecto a la comunidad. Toda distribución es una inclusión, aunque implica también una exclusión y hay un resto que abre una disputa, por tanto la repartición siempre está en cuestión, no se trata de la adición de una parte de más sino concebir un orden que es totalmente nuevo. Rancière (1996) afirma al respecto:

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 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 (D, p. 42).

Resaltamos aquí la forma en que Rancière muestra el surgimiento de una comunidad que pone en común la distorsión. Lo político no se refiere a determinadas partes en conflicto, sino a la heterogeneidad de dos lógicas que se manifiestan y que mediante el litigio intentan abrir un espacio, un intersticio en el cual se expresa esa repartición y por tanto su manifestación violenta de toda la distribución de lo común. Puesto que estas dos lógicas

heterogéneas resultan inconmesurables, es necesario preguntarnos por esa comunidad que se constituye y cómo esta partición se define como partición del espacio- tiempo.

1.2 El *partage du sensible* como espacio-tiempo

Ahora es necesario hacer el siguiente énfasis: la partición de lo sensible es el espacio-tiempo en el que determinados cuerpos se encuentran en comunidad. La manera como en este contexto aparece la *aiesthesis* puede ser tomada en un sentido estrechamente relacionado con Kant en la *Crítica a la razón pura* (2006), es decir, como formas *a priori* de la sensibilidad. En Kant lo sensible entendido como espacio-tiempo se relaciona con la distribución de las tareas como forma de la experiencia. No se refiere, por tanto, a un asunto del arte o del discurso estético que surge en el siglo XVII sino, es antes que todo, a las dos formas de la sensibilidad que son el espacio y el tiempo. Para Kant, el origen del conocimiento se divide en la sensibilidad y el entendimiento, a través de la sensibilidad, es cómo nos son dados los objetos, mientras es a través del entendimiento como podemos pensar dichos objetos.

Dentro de la *Estética Trascendental* se analizan los elementos *a priori* del conocimiento sensible, es decir, la parte del conocimiento que se refiere a su aspecto sensible. Considerar al espacio y al tiempo como las formas *a priori* de la sensibilidad supone entender que no son formas inherentes a los objetos, sino al sujeto que los conoce. Kant señala que dado que no es posible conocer las cosas en sí, se tiene que asumir que es el sujeto en el acto de conocimiento y bajo su percepción, quien conoce los objetos en cuanto fenómenos, lo que significa en cuanto ellos aparecen. El conocimiento humano es, por tanto, un conocimiento limitado de fenómenos y más allá de ellos, dice Kant, no nos es posible conocer.

Ahora bien, dado que Kant entiende la *aiesthesis* como formas *a priori* de la sensibilidad, es necesario resaltar que existe una distancia en la manera en que Kant piensa el espacio-tiempo como experiencia sensible y como formas de presentación de los objetos del conocimiento, y la manera en que Rancière apropia estos conceptos. Este tipo de señalamiento de la estética en su

sentido más original fue abandonado tras el desarrollo de la estética como discurso. Podemos decir que Rancière retoma el concepto de estética entendido como formas de configuración del espacio político y no se refiere a un conocimiento posible sino a la configuración de nuestro *lugar* en la sociedad, es decir, las formas de distribución de lo común y lo privado, o la asignación de alguien dentro de lo común o su parte como parte de una comunidad. Rancière (2000) señala que su investigación tanto histórica como política tiene que ver con esa dimensión estética de la experiencia política (Cfr. PS, pp.13-25).

La estética, reconoce Rancière, tendrá que entenderse en un sentido kantiano aunque con particularidades. En palabras del autor:

El sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir. Es un corte de los tiempos y de los espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido que definen a la vez el lugar y la apuesta de la política como forma de experiencia. La política se apoya sobre aquello que se ve y aquello que se puede decir, sobre quién tiene la competencia para ver, y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo (PS, p. 13-14).

Rancière en *La Nuit des prolétaires* (1981) muestra cómo sucede esta comprensión de la *aisthesis* como espacio político. En este trabajo subraya el nacimiento de movimiento obrero hacia 1830 entendido como un movimiento estético. Es decir, el surgimiento del movimiento obrero reconfigura las particiones del tiempo y del espacio en las cuales la práctica del trabajo es desarrollada.

Estas particiones a su vez cambiaron toda la configuración de las relaciones del trabajo, dado que fue posible localizar un tiempo alternado entre trabajo y ocio, y también se ganó una forma de visibilidad de aquello que hasta el momento no era visibilizado dentro del espacio público y que por tanto permanecía como algo invisible. Al tiempo se logró la reconfiguración del lugar del cuerpo y la evaluación de sus capacidades e incapacidades. Fue posible además evidenciar la voz del trabajador que hasta el momento no había tenido lugar, lo inscribía. Una voz que podía expresar su experiencia como una experiencia común a través de una argumentación ahora pública, la voz del obrero (Rancière, 2005, p. 13).

Se suponía entonces que la voz de ese sujeto reclamó ganar un tiempo para realizar algo distinto de trabajar y por tanto, nos dice Rancière, que el corazón de la revolución del trabajador es su revolución estética, es decir, la partición de su tiempo. La intención en *La nuit des prolétaires* es mostrar que el centro de la emancipación de los trabajadores fue una revolución estética y el centro de esta revolución fue la cuestión del tiempo. Rancière cita la afirmación de Platón (2002) del Libro II de *La República* según la cual los trabajadores dentro de *polis* no tienen tiempo para hacer dos cosas a la vez, esta idea deja la definición del trabajo en términos de distribución de lo sensible, puesto que el trabajador es quien no tiene tiempo sino para hacer las cosas de su propio trabajo. Entendida la revolución como partición del tiempo, los trabajadores tendrían que invalidar la más popular partición del tiempo, la partición que decía que existían solo dos tiempos, durante el día el trabajador trabaja y durante la noche duerme. Su conquista consistió en valorar la noche como un espacio tiempo en el que se podía hacer algo más que dormir y Rancière señala que este cambio también reconfiguró la manera de entender la *experiencia*.

1.3 Recomposición del sentido de la *estética*

La investigación que emprende Rancière en *Le partage du sensible* (PS) restablece el nudo de la discusión sobre el término estética. Tal discusión no se refiere a una nueva teoría del arte en sentido general o una nueva teoría estética. Rancière no instaura una nueva batalla sobre la muerte del arte o la muerte de la imagen, o sobre la inscripción del arte en el mundo del espectáculo; sino busca aclarar un conjunto de categorías para pensar el terreno de la estética. Dentro de este terreno, pensar el conjunto de prácticas o modos de hacer que configuran la forma en que los cuerpos, los objetos y su visibilidad se presentan dentro de determinado espacio-tiempo y esto es lo que permite ser la configuración de un espacio político.

En adelante, se presentará cómo Rancière, en varios textos, asume la discusión estética del espacio político y la discusión política del arte, que no supone un fin patético de lo político o el fin del arte, sino más bien, trata de mostrar el lugar de tensiones dentro de un determinado

espacio-tiempo en donde la noción de régimen de visibilidad, como se intentará exponer, alcanza especial relevancia.

Hacemos énfasis en que el concepto de estética que construye Rancière se enfoca en la noción de experiencia, es decir, apropia de manera peculiar del sentido clásico de la palabra *aisthesis*. Desde este punto de vista se puede comprender cómo los actos estéticos producen nuevas maneras de sentir o pueden configurar nuevas formas de subjetividad política. La experiencia en este contexto se refiere a la partición, a las maneras en que suceden reconfiguraciones o se dan formas de sentir y se producen nuevas formas de visibilidad. Esta es la forma como se ponen los asuntos estéticos en lo político, es decir, el modo en que existe una *estética de la política*.

Ahora bien, es necesario mostrar el giro de la argumentación que realiza Rancière en el texto *Le Partage du sensible* (PS). Aunque no olvida la apuesta por cierta estética dentro de la política, introduce el tema de las vanguardias como manifestaciones de ciertas maneras de redistribuir y realizar una revolución estética. Es necesario aclarar que nuestro autor, presenta una clara diferenciación entre *aisthesis* como partición de lo sensible y el discurso sobre la estética que nace en el siglo XVII y que identifica un régimen particular del arte. El giro de la argumentación aparece al inscribirse en el terreno del arte. Rancière al respecto toma las prácticas de la vanguardia que buscaban realizar el ideal de disolución de la distinción entre arte y vida¹¹. No se trata con ello alejar la discusión política sino precisamente acercar la relación estética entre arte y política e incluso cuestionar las consecuencias de ciertas prácticas del arte que se presentan bajo el rotulo de *arte político* o que en el arte posutópico renuevan el pensamiento de las vanguardias¹².

Aunque el tratamiento de los temas resulte similar a las discusiones habituales en el terreno del discurso de la estética, Rancière no intenta restablecer una utopía del arte que se inscriba en la

¹¹ Esta relación de arte y vida será el foco central de nuestra preocupación en el segundo capítulo.

¹² Este tema será abordado en el segundo capítulo, sin embargo, podemos decir hasta el momento que la relación estética entre arte y política se presenta en las vanguardias mediante un compromiso que intenta conciliar el arte con la vida. Esta reconciliación del arte y la vida será una constante tanto en los manifiestos de las vanguardias como en el arte posutópico o más precisamente dentro del arte relacional. Este tema será abordado en el capítulo dos y capítulo tres.

búsqueda de un tipo nuevo de emancipación. Rancière enfrenta el problema de la estética a través del concepto de *partage*, pensando los mismos problemas de modo distinto como aporte a las discusiones en torno al arte contemporáneo. Solamente a través de éstas consideraciones podemos pasar a entender las prácticas artísticas que tienen su base en esta estética primera.

La estética, nos dice Rancière, es lo que pone en comunicación unos regímenes separados de expresión, es por ello, que podemos poner en relación, las mutaciones de la política moderna respecto a las mutaciones de la estética que hicieron posible el surgimiento de la estética como discurso sobre lo sensible. El lugar de la estética, como discurso autónomo¹³, puso un nuevo orden del *logos* y una nueva partición de lo sensible que hace parte de la configuración moderna de la política. Para Rancière, mientras la política antigua se debatía en nociones de la apariencia que instituía al pueblo como el sujeto de la comunidad, la política moderna se relaciona con la constitución de sujetos que se representan. Mientras la política antigua obedecía al concepto de *demos* y el espacio público era el espacio del litigio, en la política moderna aparecen operaciones de subjetivación que inventan mundos de comunidad, también surgen dispositivos de demostración que son argumentaciones y aperturas de mundos comunes, en donde quien argumenta manifiesta su “estructura de diferencia, su estructura de relación entre lo común y lo no común” (D, p. 79). Es en este sentido es cómo podemos pensar en la estética como campo autónomo dentro de la política moderna.

¹³ El concepto de autonomía está plenamente ligado con la noción de ilustración. Kant señala que es la ilustración el momento en que la humanidad hace uso de su propia razón, este es el proceso por el cual se alcanza la salida de la “minoría de edad”. Como señala Foucault (1999) esta salida se logra cuando se alcanza cierto estado de la voluntad en el cual se acepta la autoridad de algún otro para conducirnos en los dominios en los que es conveniente hacer uso de la razón. Este estado se caracteriza como un proceso que se está desarrollando, pero que se presenta también como una tarea y una obligación. No se plantea como una situación sino como una actitud que se despliega en el tiempo. Ahora bien, es en este momento cuando aparece la crítica, puesto que es ella la que tiene como papel definir las condiciones en las que el uso de la razón es legítimo para determinar lo que es posible conocer, lo que es posible hacer y lo que se puede esperar, es decir el contenido programático de las tres críticas. Cuando se hace un uso legítimo de la razón y se ha alcanzado plenamente se puede asegurar la autonomía. (cfr. FOUCAULT, 1999, p. 335-352).

1.4 El discurso estético vs la estética

Aunque para Rancière lo importante es la recomposición del término estética en su sentido más original y ligado al concepto de *aisthesis* kantiano, también plantea algunas puntualizaciones sobre el discurso moderno de la estética que se inauguró en el siglo XVIII y su vínculo con el discurso político moderno.

Según Rancière, este discurso de la estética se encuentra históricamente determinado dentro de un régimen específico de visibilidad e inteligibilidad del arte, en el cual aparece también una reconfiguración de la experiencia sensible y de su interpretación. Por tanto, el discurso sobre la estética es una forma de esa partición. Es un discurso que dentro de la modernidad se concibe como parte del pacto político con el que se alcanza la ciudadanía moderna. Al respecto, los moralistas ingleses sostenían que para que los hombres puedan ser ciudadano se tendría que refinar el gusto con la idea de alcanzar una formación estética, luego detrás de este proyecto estético hay un proyecto educativo y un proyecto político¹⁴.

La formación en la sensibilidad posibilita la participación en una experiencia común, esto significa una pertenencia a un *nosotros* que se transforma en Kant en la idea de un *sensus communis*, es decir, un tipo de sentimentalidad inmediatamente comunicable. Al respecto Kant señala: “En verdad, el gusto podría definirse por la facultad de juzgar lo que hace que nuestro sentimiento, procedente de una representación dada, sea universalmente comunicable sin la mediación de un concepto” (Kant, 2003, §40). Kant afirma que hay un tipo de pensamiento que carece de concepto, un tipo de pensamiento no conceptual. Este sentimiento presupone una especie de comunidad de sentimiento, a través de ella unos sujetos se colocan y frente al mismo objeto pueden disponer al menos del mismo juicio¹⁵.

¹⁴ El moralista inglés Shaftesbury (citado en Cassirer, 1994) señalaba la necesidad de relación entre la ética y la estética. La armonía del hombre se lograba en la atmósfera de lo bello, lo bello se convierte en la forma a la que aspira todo orden y regularidad. La verdad del cosmos se trasluce en el fenómeno de la belleza. Con este tipo de estética, se abre dentro del empirismo inglés un tipo de estética que se aparta del objeto del arte, no está interesada en su clasificación y su ordenación, sino se interesa por el sujeto artístico cuyo estado quiere conocer y describir, en esta dirección resulta más importante el proceso psicológico que se verifica tras la experiencia estética y la forma en que se da su apropiación íntima (Cfr. p. 346).

¹⁵ Este razonamiento llevará a Lyotard a decir, a partir de Kant, que en el juicio de gusto lo que se juega es una *comunidad sentimental* que como comunidad estética es anterior a toda comunicación. Aunque no se produzca

Concebir una sensibilidad como formada es concebir la ciudadanía dentro del proyecto político moderno. Somos parte de unas determinadas experiencias sensibles que nos son comunes, y gracias a ellas es que podemos decir un *nosotros*, que no es otra cosa que tener la posibilidad de tener esas experiencias.

El esfuerzo que realiza la estética en el siglo XVIII consiste en dar una determinación y ordenación a las categorías y conceptos fundamentales sobre lo bello y a través de esta sistematización busca alcanzar algún grado de universalidad. Las pretensiones de este ordenamiento sin embargo encuentran algunos límites, estos límites constituyen la particularidad de este campo de conocimiento nuevo¹⁶. La *Crítica del Juicio* permitió dar origen a un nuevo conjunto de objetos que no responden a los dos sistemas de la ciencia o del conocimiento práctico, sino que se encuentran ligados a:

Un tipo de objetos de la naturaleza que son a veces juzgados sola y simplemente como si su posibilidad se fundase en el arte, en cuyos casos los juicios no son ni teóricos ni prácticos, en cuanto que no determinan nada acerca de la índole del objeto ni del modo de producirlo, sino que a través de ellos la naturaleza misma es juzgada, pero meramente por analogía con un arte (Kant, 1991, §1).

En Kant, se trataba de fundar el conocimiento sobre lo bello de acuerdo a unas maneras de conocer. Rancière (2006) señala que este nuevo tipo de experiencia es lo que Kant ha sistematizado en su *Crítica al Juicio*. Puesto que en Kant la experiencia estética se relaciona con una cierta desconexión de las condiciones habituales de la experiencia sensible. El discurso sobre lo estético trata de construir un conjunto de categorías y de juicios sobre el campo de conocimiento de lo bello que se separa del conocimiento científico o del conocimiento social. El objeto de aprehensión estética se caracteriza como aquel en donde el objeto de conocimiento no es un objeto de interés. La apreciación estética es entonces una apreciación que se forma sin

todavía un recorte de la relación intersubjetiva, si existe un asentimiento, una unanimidad posible, exigible, en un orden que todavía no puede ser el de la argumentación racional (Cfr. LYOTARD, 1998, p.113).

¹⁶ Cassirer (1994) señala en su *Filosofía de la ilustración* que todo el problema del gusto no podía enseñarse de la misma manera que se educaba con las consideraciones teóricas. Las emociones nacen en un momento anterior a toda reflexión y la particularidad del gusto, esta particularidad reside en que se anticipa a todo conocimiento. El problema del gusto como objeto de conocimiento reside en el *relativismo* en el que están presos los objetos bellos puesto que el gusto, cambia de una época a otra. El patrón de medición de un individuo a otro cambia y no puede constituirse en un modelo en que se pueda verificar algún tipo de validez. El juicio de gusto sería eso, un tipo de juicio de valor en donde se expresa una determinada relación entre los objetos y nosotros mismos, lo único que muestra es que somos sujetos impresionados que sentimos o juzgamos (p. 336).

concepto. La estética significa una *finalidad sin fin*, el placer de desconectarse de la ciencia con sus fines determinados.

Así, el discurso sobre la estética configuró tipos determinados de apreciación de lo sensible en donde un juicio distinto es posible, es decir, un juicio que permitió la apreciación de los objetos del mundo, una apreciación que no se inscribe en el uso o en relación a su función o sino a lo que simboliza para una comunidad. El discurso de la estética permite un tipo de apreciación de lo sensible y visibilización que posibilita la fundación de una comunidad que exige para sí una visibilidad y reclama para sí un determinado tipo de autonomía.

La aparición moderna de la estética como discurso autónomo determinante de un recorte autónomo de lo sensible, es la aparición de una apreciación sensible que se separa de todo juicio acerca de su uso y define así un mundo de comunidad virtual –de comunidad exigida- sobreimpreso al mundo de los órdenes y las partes que da su uso a todas las cosas (D, p.78).

Para Rancière, el discurso de la estética implicó una política y determinó una comunidad posible que se configuró a partir de ese momento en que formó un público al que va dirigida, el público de gusto. Entonces hizo visible a un público de los objetos sensibles o más específicamente se dirige hacia emitir un tipo de juicio respecto a los objetos, un juicio sin concepto. El discurso de la estética, que se inicia con el juicio de gusto, hace parte de una distribución de lo sensible, de una estética que enuncia un sensible.

Este es el papel del discurso de la estética dentro de la política moderna que configura modos distintos de constitución de un sujeto político. La estética, para Rancière, asumiendo tanto a la estética como el discurso sobre lo sensible (y partición de lo sensible), es la que hace surgir unos mundos y la transversalidad de esos mundos es lo permite la constitución de ese espacio. Rancière observa que el tratamiento de ciertos objetos como visibles es el puente por medio del cual un conjunto de procesos llevan a hacer visible a cierto tipo de sujetos políticos. La partición, o el tener parte del *nosotros* implica tener una lucha por la visibilidad, no trata de un nuevo sujeto que viene de afuera, sino de reordenar toda la visibilidad y eso se gana al poner todo el régimen de visibilidad en cuestión. Como veremos más adelante esto es lo que hace el arte, que se ponga en cuestión la visibilidad de lo que constituye lo común, o produce actos en los cuales es posible cuestionar eso que se considera lo común.

1.5 Conceptualización sobre el Régimen de visibilidad del arte

Si en el contexto de la política decíamos que se trataba de la redistribución de los que no tienen parte, ahora, es necesario pensar las condiciones en las que se da el escenario del litigio cuando éste se muestra dentro del espacio del arte, es decir, cuando se desplaza el discurso hacia las maneras en las que se producen actos de sensibilidad. Se trata de pensar ahora el arte y cómo éste construye espacios de visibilidad sobre lo común. Aquí, también se producen escenas de litigio que no necesariamente se relacionan con situaciones específicas de enfrentamientos políticos o posiciones ideológicas. Estas escenas pueden ser, incluso, independientes de la intención de los artistas. La manera de enfrentar las posiciones y litigios dentro del campo del arte y que configuran una determinada política puede entenderse desde un posicionamiento crítico de Rancière a través del concepto de régimen de visibilidad:

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, 2004b, p. 4).

Así, el arte se puede poner en términos de partición, es decir, se trata de pensar cómo el arte produce disensos y sobre cuál es su papel en la sociedad. Su política, como se verá más adelante, tiene que ver con la relación *arte y vida*, es decir, la idea de que el arte puede hacer una mejor sociedad, incluso tiene que ver con que el arte pueda inmiscuirse en la vida de los hombres para hacer que aprendan a vivir juntos. El riesgo de la política del arte es que podría llevar a la anulación del mismo arte puesto que puede convertirse en un tipo de arte que serviría a unos fines políticos. En la situación contraria, podríamos citar ejemplos de escenas litigiosas en donde el arte se resiste a tener una determinada función social, como es el caso del arte abstracto de principios de siglo XX, en el que varios artistas manifestaban la intención de no relacionarse con un contenido político y sólo expresarse mediante un arte plástico puro. Aquí sucede una escena litigiosa que puede ser del todo imperceptible y sin embargo puede constituir toda una revolución

en las maneras de percibir, una revolución que no necesariamente pasa por un discurso ideológico. Como muestra Rancière, todo este escenario de disputas en la modernidad puede ser comprendido mejor si se tiene en cuenta la noción de régimen estético de identificación de arte.

Este es el paso que da Rancière en *Le partage du sensible (PS)* en donde se aborda la estética desde las prácticas del arte y sus afectos. El concepto de estética que trabaja Rancière en *Le partage du sensible (PS)* pone un acento mayor en la noción de régimen de identificación o régimen de visibilidad. La estética tiene que ver con la repartición de lo común que inaugura un régimen de identificación estético del arte, el cual siempre se da a nivel de lo sensible. En este contexto se define el régimen de identificación del arte como:

Un régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes: un modo de articulación entre las maneras de hacer, las formas de visibilidad de estas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones, que implican una cierta idea de la efectividad del pensamiento. Definir las articulaciones de este régimen estético de las artes, los posibles que ellas determinan y sus modos de transformación, tal es el objetivo presente de mi investigación (PS, p. 10).

En esta enunciación cabe destacar que el foco de atención se sitúa, por un lado, en los modos del hacer, la configuración de una determinada visibilidad y los modos de pensamiento que definen sus relaciones, un conjunto de prácticas, una distribución de lo visible y lo no visible, y un conjunto de discursos que redistribuyen lo sensible. Lo constitutivo de esta repartición es que puede producir escenarios de litigio entre aquello que se considera arte y aquello que no.

Incluso es posible pensar a partir del concepto de régimen de identificación como una determinada obra pertenece a un régimen de visibilidad o puede ser vista de una manera determinada dependiendo del régimen de visibilidad. Este modo de ser ratificadas como arte les permite participar dentro de un sensorio común. Así, las obras de arte y las prácticas artísticas tanto como los objetos de la vida más prosaica pueden inscribir nuevas escenas litigiosas.

El concepto de régimen que Rancière retoma de Aristóteles resulta de especial importancia para la diferenciación entre distintas particiones de lo sensible. Por *régimen* se entiende, en el sentido clásico, una especie de comunidad, también una ordenación de los habitantes de la ciudad. El régimen, dentro del texto *La política* se refiere a un modo de agrupación o modo de gobierno

(Libro II, 1261a, p. 88), a las formas y maneras de hacer que se basan en el límite de una repartición dada de los lugares, los espacios y los tiempos. Precisamente esta repartición pasa por hacer visible una palabra, la manifestación de la conformidad o inconformidad dentro de ese régimen y por tanto, esta repartición resulta un asunto que es discutible.

Rancière, tomando el concepto de régimen de Aristóteles, aborda las diferenciaciones en los modos de producción, las diferencias de las formas de visibilidad o los distintos modos de conceptualización entre los unos y las otras (PS, p. 27). Este concepto de *régimen* se relaciona estrechamente con el sentido clásico de *régimen político* que se entiende como el conjunto de ordenamientos de una determinada comunidad que comparten un espacio- tiempo.

De otro lado, existe una cierta desconfianza de Rancière frente a la ruptura temporal y esto resulta constitutivo para la idea de régimen, puesto que, para Rancière (2004b) no existe ninguna ruptura a partir del cual suceda un nuevo comienzo, tampoco existe un punto de un no retorno, sino más bien una lenta reconfiguración, a partir de la cual, nuevas maneras de hacer se imponen. La noción de régimen, por tanto, realiza un cuestionamiento de la idea de ruptura histórica, que se presenta en oposiciones tales como modernidad/posmodernidad, representación/presencia, arte puro/arte impuro.

No hay, de hecho, ningún punto histórico de ruptura a partir del cual sería imposible escribir o pintar a la antigua manera o necesario hacerlo a la nueva, ningún punto de no-retorno donde se bascularía de un arte de la representación a un arte de la presencia o de lo irrepresentable. En su lugar hay una lenta reconfiguración que da a las mismas maneras de hacer una visibilidad y una forma de inteligibilidad nuevas a partir de las cuales las nuevas maneras de hacer se imponen. Dicho de otra manera, la concepción de los regímenes del arte recusa la idea de una ruptura histórica en los constituyentes del arte (p. 3).

La noción de régimen permite no sólo superar la idea de ruptura o superar posturas ahistóricas, sino que adicionalmente ubica a una determinada obra de arte o práctica artística como perteneciente a distintos regímenes. Rancière distingue tres regímenes que son formas de visibilidad en las cuales unos objetos o unos sujetos pueden inscribirse o alternarse. Lo que puede resultar interesante no es solamente encontrar una definición para cada uno de ellos sino verificar como pueden cruzarse o cómo existen elementos de tensión y yuxtaposición entre uno y otro régimen. La distinción que se realiza a partir del concepto de régimen no puede entenderse

en términos de épocas sino más bien podría entenderse como manifestaciones de las obras o de las prácticas artísticas. Veamos ahora como Rancière realiza una diferenciación de los regímenes de identificación o visibilidad y expone sus tensiones.

1.6 Los regímenes de identificación del arte

La distribución de lo sensible pasa por las posiciones de los cuerpos, las funciones de la palabra, las reparticiones entre lo visible y lo invisible y la autonomía o subversión que pueden tener respecto a sus propias bases (cfr. PS, p. 25), luego un régimen de identificación o visibilidad se establece como una partición en la cual es posible o no la *autonomía*. Como intentaremos desarrollar más adelante esta autonomía resulta esencial para entender la relación entre arte y vida que se presenta dentro de cada uno de los regímenes de identificación del arte.

En el primer régimen, el régimen ético de la imagen, la autonomía no es posible. La imagen siempre se encuentra subordinada a una determinada función; en el segundo régimen llamado el régimen poético, la autonomía se presenta siempre y cuando la imagen se subordine a un determinado género y finalmente, en el régimen estético del arte, la autonomía es posible, pero al tiempo se da la heteronomía, lo constitutivo de este régimen es la posibilidad de intercambios y mezclas entre autonomía y heteronomía. Como intentaremos abordar en el segundo capítulo la cuestión de la autonomía y la heteronomía resulta fundamental para comprender los modos en que arte y vida se encuentran entrelazados o al contrario marcan su distancia.

1.6.1 El régimen ético de la imagen

Rancière (2000) afirma en primera instancia que la imagen en este régimen se relaciona y valora de acuerdo a un determinado contenido de verdad. En segunda instancia, la imagen dentro de este régimen tiene un destino, en el que importa más el efecto de la imagen que la imagen misma. En tercer lugar, lo que importa es la relación de la imagen con la divinidad. Esto último conduce a una preocupación sobre el derecho o no de producir dichas imágenes. El paradigma discursivo de este régimen sin duda se sitúa en la reflexión que introduce Platón (2002) sobre el

lugar de la imagen y el sentido en que el que las artes tienen o no cabida en su modelo de *La República*. En este modelo no existe un arte en sentido general, no existe una definición de arte como ámbito separado de la vida o como ámbito separado de la política, sino se distinguen las distintas artes, es decir, unos modos de hacer, unos oficios que resultan apropiados o no a un sensorio común. Sólo las artes verdaderas tienen unos fines y saberes fundados que les permiten participar dentro del sensorio común. Sólo aquellas imágenes que pueden tener un destino apropiado a la educación son las que pertenecen a éste régimen, afuera estarían los simulacros que no alcanzan el estatuto de verdad y serían simples imitaciones de apariencias.

Rancière (2000) ve como la inscripción de las prácticas artísticas en Platón determina el modo de ocupación dentro de la comunidad. El modo de producción de la imagen no es eficiente por sí, sino por el modelo o por aquello de lo que es imagen, por tanto, el ser de la imagen no es autónomo. Entonces existen imágenes que sirven a la comunidad y otras que no sirven, su utilidad depende de otro, a saber del objeto del cual son imagen. En una economía donde cada individuo tiene que hacer sólo una cosa y la actividad del artista consiste en hacer imagen de todas las actividades que hacen los demás, la imagen no tendría valor por sí misma, sino por ser imagen de lo que copia.

El problema con los artistas precisamente reside en que su ocupación tiene que ver con que no producen una sola cosa, sino que producen imagen de todo, entonces, el valor de la imagen no depende de la destreza con la que se reproduzca el objeto, depende de cómo se inscribe esta imagen dentro del régimen de producción y de valor de los objetos. La condición que paga la imagen para ser admitida dentro del régimen está en relación a la educación de la comunidad; esto es, cuando las artes miméticas renuncian a determinar su propio destino. Así, se puede señalar que las imágenes no tendrían la potestad para alejarse de un determinado régimen de producción. Es por ello que las imágenes no se separan de la forma propia de ser de un determinado pueblo.

El problema aparece cuando las imágenes no tienen un determinado fin, cuando la destreza mimética se convierte en su única cualidad. Platón denuncia esta condición cuando pone en

consideración el *simulacro*. El problema del simulacro es que se coloca en el lugar de las cosas como lo real, el simulacro entonces se ha distanciado de su relación con el objeto y eso es lo que constituye el problema político de la imagen para Platón.

1.6.2 El régimen poético o representativo

Aristóteles comienza reescribiendo la *mímesis* en la naturaleza humana y considera el lugar de la pareja *mimesis-poiesis*. También señala que el principio mimético es constitutivo de dicha naturaleza. Este principio constituye la forma en la que se accede al conocimiento. La imitación es también la herramienta que posee el artista creador y por ello este principio se concibe como de orden práctico, ya que separa las artes que imitan de las demás.

El artista intenta, en el espacio de la obra que produce, imitar las cosas al modo que la naturaleza imita, es decir, trata de volver a presentar un sentimiento o una sensación en un nuevo contexto de una forma diferente. Este rasgo de distinción será lo propio de una obra de arte que supera la condición de ser una simple copia. Este modelo viene del privilegio que Aristóteles otorga a la acción trágica en donde los hombres representan una determinada intriga que supera cualquier imagen simple del modelo. Lo que se hace al componer es una experiencia artística que instituye una lógica propia y es esta lógica lo que prima. Su consistencia no se basa tanto en lo que podría pasar, sino en el estatuto de lo posible que es donde se mueve y una vez alcanzado este estatuto allí la actividad del poeta logra crear un ser que es más consistente.

La poesía cuenta ahora con una división según los objetos, modos y medios. El aporte de Aristóteles se presenta en la construcción de la noción de género que se relaciona con estos tres aspectos. Para el trágico gracias a que existe esta división tripartita es que se puede alcanzar un fin, que en el caso de la tragedia sería la *catarsis*. A través de la norma del género es posible hacer visible una determinada imitación, luego la imitación queda inscrita dentro de una frontera entre la ficción y la realidad, pero además, dentro de la ficción, la imitación sólo puede funcionar si se encuentra dentro de un determinado género. Al respecto, Aristóteles presenta las

distinciones entre epopeya, comedia y tragedia que usan la palabra, mientras el sonido será reservado para la música, las imágenes a la pintura y los movimientos rítmicos a la danza.

En una noción mimética de la imagen hablamos siempre de una *relación* fundamental entre imagen y cosa, es el ser de la cosa el que es replicado en el ser de la imagen. La mimesis es siempre el trabajo de construcción de esta relación. En algunos casos este trabajo tiene una forma fundamental que es el hacerse *otro*. Y la relación fundamental es construir la imagen replicando el ser de la cosa, a veces las imágenes en las que prima la semejanza entre el ser de la cosa y el ser de la imagen, son iconos, y todo el tiempo delatan su ser imagen. Hay imágenes en cambio que subordinan esta relación al punto de vista del observador, para apropiarse del ser de la cosa como sucede en el simulacro o los fantasmas. La mimesis aristotélica es composición, luego lo que marca la relación entre imagen y cosa es el modo de proceder. Aristóteles cree que el poeta puede imitar acorde a un fin determinado en relación a la naturaleza, no por parecerse a ella, sino por operar como ella.

Dentro de este marco, es posible reconocer a las imitaciones como parte de un arte y por ello, son apreciadas. También es posible reconocer buenas o malas representaciones, se distinguen las buenas representaciones que podrían considerarse como propiamente excelentes dentro del género. De lo que se trata entonces es de la conquista de la excelencia técnica y sucede una comprensión del arte solo en la medida en que este acorde al conjunto de reglas que instituye el género. El criterio de exclusión dentro de este régimen se da por la excelencia del género lo que determina su inclusión y su visibilidad.

A partir de Aristóteles se traza la diferenciación de las formas artísticas que estarían sometidas a un conjunto de normas. Es allí donde la *mimesis* se vuelve un principio que funciona como *pliegue en la distribución* de las maneras de hacer y las ocupaciones sociales que hacen visible a las artes (cfr. Rancière, PS, 30). La mimesis es una clave de la producción en un sentido distinto. Lo que define una buena imagen más que la semejanza es su consistencia, es decir, su organicidad, su lógica interna, más allá del simple parecido. La mimesis comprendida como composición fundadora es entendida no como un procedimiento para hacer arte sino como un

régimen de visibilidad “Un régimen de visibilidad de las artes, es a la vez aquello que autonomiza a las artes y aquello que articula esta autonomía a un orden general de las maneras de hacer y de las ocupaciones” (PS, p. 30), es decir, la mimesis comprendida como composición con una finalidad determinada puede fundar un régimen de visibilidad.

Rancière (2000) realiza una identificación de este régimen con otras formas clásicas en las que se ha nombrado “Llamo a este régimen poético en el sentido en el que identifica a las artes – aquello que la época clásica llamará «bellas artes» – en el seno de una clasificación de las maneras de hacer, y define en consecuencia las maneras de hacer bien y de apreciar las imitaciones” (p. 30). Esta visibilidad proviene de su función representativa por lo que privilegia unos modos de ver y particulariza unos modos de hacer que se separan de otros y alcanzan una autonomía respecto de los modos de hacer en general y por tanto, es posible entender saber cuáles son los límites para este hacer, a estos modos de hacer o modos de visibilidad es lo que Rancière llama el *régimen poético o representativo*.

1.6.3 El régimen estético del arte

Rancière define el régimen de identificación del arte por el modo de ser sensible de sus objetos como arte. En este régimen existe una ruptura con la normatividad que venía del régimen de representación o régimen poético que se manifiesta no en una teoría de la sensibilidad o del gusto que describe los productos propios de este régimen, sino remite a un modo de ser específico del arte y a un modo de ser de sus objetos. Este modo de ser sensible se relaciona con *hacer ver* los modos y maneras en que los cuerpos, las prácticas y las experiencias del arte pueden tener lugar en el mundo, y estas transformaciones se separan de sus referencias a otras esferas de los saberes.

Dentro del régimen estético del arte, las cosas del arte se identifican en relación a su pertenencia a un régimen *específico* de lo sensible; las cosas del arte se independizan del resto de objetos del mundo y su singularidad consiste en que es precisamente aquí donde alcanzan su distinción del resto de cosas del mundo cotidiano. En palabras de Rancière este régimen remite:

(...) propiamente a un modo de ser específico de aquello que pertenece al arte, a un modo de ser de sus objetos. En este régimen estético de las artes, las cosas del arte se identifican por su pertenencia a

un régimen específico de lo sensible. Este sensible sustraído de sus conexiones ordinarias, es habitado por una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que, él mismo, deviene extranjero a sí mismo: producto idéntico a lo no-producido, saber transformado en no-saber, *logos* idéntico a un *pathos*, intención de lo inintencional, etc. Esta idea de un sensible devenido extranjero de sí mismo es el núcleo invariable de las identificaciones del arte que configuran el pensamiento estético (PS, p. 31).

De lo anterior resulta claro que Rancière no pone el énfasis en la representación sino en la pertenencia a un régimen específico de lo sensible, lo importante en este régimen es la potencia de un pensamiento que se vuelve extraño a sí mismo. Esta *extrañeza* se manifiesta en varios lugares del término difuso de modernidad. Rancière plantea esta extrañeza por lo menos en tres sentidos, el primero en relación a la existencia posible de varias temporalidades, en segundo lugar la búsqueda de *autonomía* que al tiempo se revela como la búsqueda de un lazo más estrecho con lo social, y por último, la reivindicación de la forma pura como separada de los objetos mundanos¹⁷.

El arte se presenta como una forma autónoma de vida, no hay entonces necesidad de pensar en la separación entre el arte superior y la cultura popular. Es en el régimen estético del arte en donde todas estas oposiciones no son más que una versión o interpretación de una contradicción más fundamental según la cual:

El arte es arte en la medida en que es algo más que arte. Está siempre *estetizado*, lo cual significa que se plantea siempre como una <<forma de vida>>. La fórmula clave del régimen estético del arte es que el arte es una forma autónoma de vida. Es ésta una fórmula, sin embargo, que puede interpretarse de dos formas distintas: se puede afirmar la autonomía sobre la vida o la vida sobre la autonomía; y estas líneas de interpretación pueden oponerse o cruzarse (PS, p. 21).

A través del concepto de régimen estético del arte es posible comprender mejor el término confuso de modernidad. Si el régimen poético permite tener un acuerdo sobre las reglas de producción y recepción de lo sensible del arte, en el régimen estético se rompe este acuerdo. Esto se manifiesta en la idea de Kant según la cual lo bello es sin concepto, lo que significa que no existe una deducción de la apreciación de lo bello que pueda partir de un saber o que se adecue exactamente al saber que elabora la obra. (cfr. Rancière. 2005b. p.1).

El régimen estético del arte es el nombre para un conjunto de dislocaciones inconclusas con lo antiguo y para las promesas que impone la idea de modernidad como novedad. La modernidad

¹⁷ Estos tres elementos serán tratados en profundidad en el siguiente capítulo.

entonces busca la novedad tanto en la constitución de un nuevo hombre estético, como un nuevo arte autónomo. En este escenario Rancière identifica por lo menos dos principios o modernidades. La primera forma se relaciona con el concepto de autonomía que se opone a la tradición. Este principio confiere al arte un lugar específico bajo la consigna de un arte antimimético que se puede identificar con el ideal de la forma pura. En esta primera versión, la modernidad se identifica con la autonomía del arte y con la revolución en contra de la mimesis que se revela tras el surgimiento del arte abstracto. El arte, bajo esta consigna, intenta afirmar sus propias potencias referido a sí mismo. Es decir, la potencia del arte en relación con los alcances propios de su medio específico, que se ejemplifica en los modos en que se presenta según distintos lenguajes, así:

La modernidad poética o literaria sería la exploración de los poderes de un lenguaje desviado de sus usos comunicacionales. La modernidad pictórica sería el retorno de la pintura a lo suyo: el pigmento coloreado y la superficie bidimensional. La modernidad musical se identificaría con el lenguaje de doce sonidos, desprovisto de toda analogía con el lenguaje expresivo, etc. Estas modernidades específicas estarían en relación de analogía a distancia con una modernidad política, susceptible de identificarse, según las épocas, con la radicalidad revolucionaria o con la modernidad desencantada del buen gobierno republicano. Aquello que llamamos «crisis del arte» es esencialmente el desvío de este paradigma modernista simple, cada vez más alejado de las mezclas de géneros y de soportes como de las polivalencias políticas de las formas contemporáneas de las artes (PS, p. 37).

A la modernidad en las artes entendida como el desarrollo de su propia potencia, le corresponde un tipo de revolución, podríamos anotar que el sentido último de modernidad es precisamente esta revolución. Las modernidades artísticas que se dedican a la exploración de sus propias potencias, a la capacidad de descubrimiento de los medios y se encontrarían replicando en las artes lo que sucede en política. Hay en la modernidad un *pathos de lo nuevo*. La pasión por esta novedad como rasgo de la modernidad se relaciona de manera estrecha con el concepto de autonomía.

La segunda forma, es lo que denomina Rancière modernitarismo que sería un modo de identificación de las formas del régimen estético del arte con las formas de realización de un destino propio de la modernidad. Aquí, la determinación del arte como autoformación de la vida, se valoriza teniendo como punto de partida el modelo que propone Schiller bajo la idea de estado estético. Este modelo nos ofrece por un lado, una promesa y por otro, una paradoja. La promesa es la promesa de novedad, mientras la paradoja reside en que para alcanzar el objetivo

político de un hombre nuevo, como meta de realización plena de la humanidad, se debe optar por la vía de la educación estética del hombre. Y sin embargo, tomando la vía de la estética para alcanzar un objetivo político se desnaturaliza tanto al arte como a la política y de ahí la paradoja, cómo veremos más adelante.

Esta reconceptualización del concepto de estética y del nudo de su escena original permite a Rancière repensar la situación estética del arte tanto moderno como contemporáneo, ya no desde la lectura tradicional de la ruptura modernidad/posmodernidad sino a través del concepto de *régimen estético*. En últimas el régimen estético del arte es una forma de comprender el arte dentro de la modernidad y también es una forma de comprender a la modernidad misma. Esta modernidad es vista como una condición que no se acaba, que no ha fracasado.

La afirmación radical de Rancière de la no ruptura entre modernidad y posmodernidad se pone en términos de “una contradicción originaria continuamente en marcha” que se expresa en la soledad de la obra que contiene su posibilidad de emancipación; al mismo tiempo, en ella, la promesa de la supresión del arte como realidad aparte. En esto consiste “la dialéctica de la obra apolíticamente política y el límite en el que su proyecto se anula” (PS, p. 31). El énfasis será puesto entonces sobre el conjunto de prácticas artísticas y no artísticas que configuran el modo de ser del régimen estético, es decir, esa relación entre el arte y el no arte, entre autonomía y heteronomía.

Así, Rancière no supone un destino del arte trágico que se inscriba nuevamente en una visión negativa sobre lo que puede hacer o no el arte, o sobre el final del arte o el final de las imágenes en un mundo ahora dominado por la publicidad. Más bien podemos decir que comprender lo que significa el régimen estético del arte y su política supone no solamente entender un destino desgraciado para el fin del arte, sino entender la tensión entre estos términos. Se ha dicho cómo los dos postulados arte llevados al extremo, un arte que se convierte en vida o el arte que se convierte sólo en arte, pueden llevar a una entropía y desvanecimiento.

El problema del régimen estético o de un régimen de visibilidad es tratar de pensar qué identificamos en tal práctica como arte y qué relación tiene esa práctica del arte con el no arte. Así, se puede identificar un movimiento oscilatorio entre arte y no arte y del no-arte hacia el arte, pero de ahí no se sigue que cualquier práctica ya es arte o que cualquier objeto es artístico. Como sugiere Rancière, esto nos llevaría al problema de la desestetización del arte, en donde todo o cualquier cosa se vuelve artística.

2. Arte y vida

2.1 El proyecto estético-político de Schiller

Retomemos ahora la relación arte-vida para entender cómo la promesa de reconciliación ha estado en la base del programa estético que aparece dentro del régimen de identificación del arte. Este programa, como ha señalado Rancière, aparece con Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (2005). Lo que se intentará mostrar son sus implicaciones y su problematización dentro de la vanguardia. Esto nos permitirá, seguir pensando el vínculo estético entre arte y política, para más adelante postular en qué consiste la apuesta por una política del arte posutópico y su vínculo con la política.

El punto de partida de esta promesa es la idea de Schiller según la cual “el hombre sólo es completamente humano cuando juega”. Esta promesa se convierte en la paradoja que es capaz “de soportar todo el edificio del arte de lo hermoso y del arte todavía más difícil de vivir” (cfr. Rancière, 2002). Esta promesa nos dice que gracias a la estética se alcanzará un hombre nuevo en un mundo nuevo de arte. También nos dice que se llegará a una nueva vida para el individuo y la comunidad. En este sentido, el proyecto estético-político de Schiller consiste en poner en el centro a la educación estética como forma de construcción de una comunidad nueva.

La pregunta que deja Schiller es cómo alcanzar esta plenitud del hombre cuando ya no se está frente a una forma bella, sino cuando el hombre actúa en su vida cotidiana o cuando se encuentra frente a una situación de acción política. Más aún, la promesa nos plantea una paradoja que consiste en que para alcanzar la plenitud humana es necesario hacerlo a través de la vía estética, pero con ello se corre el riesgo de anular tanto las intenciones del arte, como las intenciones de una vida nueva.

En *Cartas sobre la educación estética del hombre* (2005) Schiller considera el terrible error al que llegó la Revolución francesa, en donde bajo la defensa de los derechos del hombre y bajo la

guía de la razón, se alcanzó la mayor barbarie. Así, el punto de partida de Schiller es la reconsideración del momento crítico que se había alcanzado con la ilustración. Schiller señala de manera semejante a Kant que el hombre tiene una pulsión hacia la razón pero también hacia la sensibilidad. Sin embargo, si el hombre se inclina solamente hacia la razón llega a la barbarie y si solamente se deja llevar por su naturaleza termina siendo un salvaje¹⁸. Su reflexión parte de concebir que no sólo la clase poco educada orienta sus acciones en relación a la satisfacción de unos impulsos inmediatos, sino también la clase civilizada no recibe una adecuada ilustración del entendimiento. Para Schiller, el desarrollo de la cultura muestra la destrucción de la unidad entre la sensibilidad y el espíritu. El hombre moderno se encuentra condenado a formarse como una partícula puesto que jamás desarrolla la armonía de su ser; esta armonía sería la reconciliación entre la razón y la sensibilidad.

Ahora bien, Schiller ve el sentido de lo moderno relacionado con lo nuevo, mientras la cultura clásica la identifica con un ideal. Para este autor la modernidad se muestra de modo negativo puesto que en ella el hombre se ve condenado a la fragmentación. Al contrario en la antigüedad a los dioses griegos no les faltaba la totalidad de lo humano. El rasgo de la modernidad es la constitución de una sociedad que se mueve mediante intereses egoístas y que en todo momento sacrifica la totalidad de su ser.

La propuesta de Schiller para alcanzar esa totalidad trata de encontrar una tercera vía que es distinta a la pura razón o a la pura naturaleza. En este sentido, Schiller retoma algunos elementos que había considerado Kant en su *Crítica al juicio* y considera que el juicio estético es un tipo de juicio en donde se alcanza la libertad. Para Schiller, el juicio estético es un juicio donde no existe una ganancia o una pérdida, puesto que es un juicio desinteresado, mientras en las demás actividades siempre se está evaluando el perjuicio o el beneficio y por tanto, sólo con la experiencia estética se alcanza la verdadera libertad. Gracias a que existe una experiencia estética en donde los hombres se pueden expresar en libertad, es posible establecer un puente entre uno

¹⁸ “El hombre puede oponerse a sí mismo de dos maneras: o bien como salvaje, si sus sentimientos dominan a sus principios; o bien como bárbaro, si sus principios destruyen a sus sentimientos. El salvaje desprecia la cultura y considera la naturaleza como su señor absoluto; el bárbaro se burla de la naturaleza y la difama, pero es más despreciable que el salvaje, porque sigue siendo en muchos casos el esclavo de su esclavo. El hombre culto se conduce amistosamente con la naturaleza: honra su libertad, conteniendo simplemente su arbitrariedad”, (Schiller, Carta IV, 6, p. 135).

y otro sujeto. Esta comunión se da gracias al *sensus communis* que es una sentimentalidad inmediatamente comunicable. Esta condición es la que permite la constitución de una comunidad libre.

En la Carta VI, Schiller otorga a la experiencia estética la tarea de reunir las mitades que habían permanecido separadas y manifiesta que la contemplación de la belleza permite alcanzar un punto medio entre la ley y la necesidad, al tiempo, se sustrae a la coacción de ambas. Cuando se está ante una *forma* plena se alcanza la superación del tiempo y el espacio; en la plenitud de tal *forma* ya no hay una lucha de fuerzas. El espectador es atrapado por ella y a la vez se mantiene distante. Lo que puede percibir es un estado de máxima serenidad y máxima agitación. Entonces se presenta una lógica de oposición entre estar atrapado y permanecer distante. Este estado es lo que de forma muy ocasional llamamos *experiencia estética*, una experiencia que anula la posibilidad de conceptos porque el lenguaje de palabras resulta inútil ante la más alta emoción (Schiller, XV, 9, p. 243). Entonces sucede una adecuación, un espacio-tiempo en donde el sujeto tiene una intuición completa de su humanidad, y el objeto que le proporciona esa intuición se convierte para él en símbolo del cumplimiento de su determinación humana, la representación del infinito. Estos, como profundizaremos más adelante, son los elementos de la relación arte y vida.

Podemos entonces anotar cómo esta irrupción que permite la experiencia estética resulta nueva frente a lo ya conocido, de modo que cualquier análisis conceptual que se realiza en la posteridad no se agota, dado que siempre se encuentra imposibilitado para capturar el sentido último de esa experiencia. Por tanto, la condición de experiencia es irreductible a cualquier discurso e incluso en el ámbito conceptual es ya una experiencia de la distancia.

Sin embargo, la experiencia estética no se queda en ese instante, puesto que el arte es ese lugar privilegiado en donde los seres humanos aprenden algo del mundo pero sobre todo de sí mismos. La tarea de experiencia estética bajo esta idea no sería simplemente sacarnos del mundo o ponernos en otro plano, sino también liberarnos en el sentido de dar libertad de comportarnos en el mundo cotidiano tras esa experiencia. Es en este sentido que una determinada experiencia estética se constituye en una forma de vida del individuo y la colectividad, al tiempo, nos cuestiona frente a nuestra propia existencia. Esto es posible notarlo cuando Schiller se vuelve a

los griegos y ve como su arte es manifestación del conjunto de la vida, entonces la dimensión colectiva de la obra de arte resulta esencial. Una obra de arte por tanto se constituye como un nudo de relaciones de la vida de una colectividad.

De este modo, Schiller da un paso distinto al de Kant al reconocer que la vida no se hace solo de observaciones desinteresadas a través de juicios, sino también que es necesario un tipo de elaboración de esa experiencia más allá del juicio. Un artista o un poeta estarían en la capacidad de realizar y crear un espacio nuevo de libertad, un espacio que se hace visible y que puede ser accesible a todos. Lo que intenta mostrar Schiller es que el arte sobre la base de su autonomía, y gracias a que es una actividad que se desvincula de unos fines inmediatos, en tanto es *juego*, es capaz de cumplir la misión que no podría cumplirse por ningún otro medio, que consiste en elevar a la humanidad. Es así como Schiller intenta mostrar que es necesario formar al individuo para hacerlo sensible, para construir algo que los antiguos sí tenían y es un pueblo donde la vida está configurada por la experiencia con el arte. Aunque este arte sea distinto.

Schiller propone que entre la razón y la sensibilidad existe una tercera pulsión que es el *juego*. El concepto «impulso de juego», en Schiller, sirve para delimitar y plantear el ámbito de acción del impulso que supere la dualidad entre sentimiento y razón, como campos separados, y en donde, la acción recíproca es una tarea que se impone a lo largo de la existencia.

El juego es una actividad que no tiene otro fin que ella misma, que no se propone adquirir ningún poder efectivo sobre las cosas y sobre las personas. Esta acepción tradicional del juego ha sido sistematizada por el análisis kantiano de la experiencia estética. Este se caracteriza efectivamente por una doble suspensión: una suspensión del poder cognitivo del entendimiento, determinando los datos sensibles de acuerdo con sus categorías; y una suspensión correctiva del poder de la sensibilidad imponiendo objetos de deseo. El «libre juego» de las facultades –intelectual y sensible– no es únicamente una actividad sin finalidad, es una actividad equivalente a la inactividad, a la pasividad (PE, p.24).

El juego, como nos ha sugerido Schiller, es la humanidad misma del hombre, dado que el hombre solo alcanza la libertad cuando juega, esta actividad que no tiene determinado fin y se opone con radicalidad a un mundo diseñado bajo el cálculo del tiempo.

El arte facilita la formación de la totalidad de las disposiciones humanas que los hombres no pueden desarrollar en el ámbito de su actividad particular. Para Schiller, en la naturaleza del arte estaría el posibilitar la fundación de lo social en la medida en que le corresponde unir lo que hasta el momento había permanecido dividido. Esto es posible sólo gracias a que el arte puede

hacerlo como actividad separada de la praxis cotidiana, es decir, gracias a que el arte se mantiene separado de la prosa de la vida cotidiana puede cumplir su tarea que es la formación de un hombre como totalidad. La estética como proyecto educativo permite crear un espacio común en donde es posible expresar con libertad esta experiencia. Este sería el único camino que encuentra Schiller para alcanzar una verdadera reconciliación del hombre con su totalidad perdida.

De una parte, lo que está en juego es el destino humano a partir de esta experiencia que se presenta como la irrupción instantánea de la impresión causada por la obra de arte. Y de otra parte, como veremos más adelante, esta irrupción será una de las claves para entender la disputa dentro de la vanguardia. Sobre este punto tendremos entonces posiciones encontradas. De un lado, aquellas posturas que separan la vanguardia de la autonomía y consideran que la vanguardia tendría que desligarse de la autonomía en tanto ésta última es considerada como tradición y así, intentarían reconciliar de otro modo el arte con la vida. Esta postura como veremos será la formulación que realiza Peter Bürger en su *Teoría de la Vanguardia* (1997).

De otra parte, Rancière considera que frente a la distancia no existe una separación entre autonomía y heteronomía, sino precisamente existe entre las dos una tensión de una autonomía contra una heteronomía y una heteronomía contra una autonomía “interpretando un vínculo entre arte y no arte contra otro vínculo” (cfr. Rancière, 2002, p. 133).

2.2 Distintas posturas sobre la autonomía

Según Rancière, la formulación de Schiller podría ponerse en los siguientes términos “existe una experiencia sensorial específica –la estética- que contiene la promesa de un nuevo mundo de arte y una nueva vida para los individuos y la comunidad”(Rancière, 2002, p. 118). Entonces ¿cómo comprender esta formulación que se recoge del programa Schilleriano? Rancière señala que hay diferentes formas de entender esta promesa, se puede pensar por un lado que ella constituye una ilusión estética y que el juicio estético enmascara la realidad de dominación. Para Rancière este argumento resulta poco productivo. De otro lado, sería más provechoso situar cómo esta promesa ha experimentado la realidad tanto de ese arte de vivir y de ese juego, y esto es posible

notarlo en situaciones concretas tales como los intentos de convertir la comunidad en una obra de arte o en la estetización de la vida cotidiana bajo las consignas más comerciales.

El intento no consiste en presentar cómo esa promesa no fue ineficaz, sino cómo ha sufrido distintas mutaciones. Por tanto, es posible formular la pregunta “¿cómo puede la noción de la estética, como una experiencia específica, conducir al mismo tiempo a la idea de un mundo de arte puro y a la autosupresión del arte en la vida, a la tradición del radicalismo de vanguardia y a la estetización de la existencia común?” (Rancière, 2002, p. 118)

En esta pregunta podemos ver que hemos dado un paso, por un lado, se señala la idea de la autonomía del arte y su contrario que sería la disolución del arte en la vida. De otra parte, tenemos que la autonomía se radicaliza en un momento específico denominado vanguardia, también que la estetización de la existencia se relaciona con la mercantilización en todos los niveles de la vida. Para Rancière el proyecto político-estético de Schiller que dice que la experiencia estética sostendrá el edificio del arte de lo hermoso y el arte de vivir es la forma en la que se concentra todo el problema de la política de la estética. Entonces este problema se puede resumir en la conjunción y. Se tratará entonces de entender cómo la idea de autonomía se conecta con la esperanza de cambiar la vida. Esta relación no podrá simplemente mostrarse diciendo que el arte debe sustraerse de cualquier vínculo con la realidad para constituir una realidad separada y autónoma, tampoco podemos separar la influencia de la prosa del mundo en esa relación entre arte y vida. Como se intentará analizar, esta cuestión pasa por entender el vínculo entre autonomía y heteronomía.

Ahora podemos pasar a entender qué significa autonomía dentro del proyecto de la vanguardia y de este modo entender sus implicaciones sobre la relación arte y vida¹⁹. La autonomía sirvió como concepto fundacional durante las primeras cinco décadas del modernismo europeo. Su primera formulación aparece con Théophile Gautier y el programa de *l'art pour l'art*, también aparece en la concepción de Manet de la pintura como un proyecto de autoreflexividad perceptual. Se puede anotar adicionalmente que la idea de autonomía también se encuentra en la

¹⁹ Como definimos en el capítulo anterior la autonomía se relaciona con la ilustración. La autonomía del arte se refiere a la esfera pública de desarrollo de las prácticas culturales. La autonomía de la estética como mencionamos en el capítulo anterior se vincula con la experiencia de placer desinteresado, su formulación más sistemática aparece en la tercera crítica de Kant, la *Crítica del juicio* (2003).

idea de Mallarmé de un lenguaje poético esencial (Foster et al, 2004, p. 23). La autonomía paulatinamente se convirtió en una condición ontológica de la experiencia estética y esta condición como señala Rancière se convierte en problemática si no se considera su relación con la heteronomía. Al respecto podemos considerar dos formulaciones elaboradas de la autonomía del arte que nos parecen destacadas antes de revisar la postura de Rancière. Podemos decir que tanto la concepción de vanguardia elaborada por Greenberg como la expresada por Bürger se consideran respuestas a la afirmación hecha por Schiller de que el arte y el juego estético sustentan, en cuanto esencia del ser humano “todo el edificio del arte de lo bello y del arte aún más difícil de vivir”, es decir, la conjunción y que habíamos dejado planteada en el apartado anterior²⁰.

2.2.1 La autonomía según el formalismo norteamericano

La primera postura se inscribe en el programa del formalismo norteamericano representado en la figura de Clement Greenberg. Este autor retoma los postulados de Kant a quien considera el primer moderno porque fue él quien por primera vez criticó el sentido mismo de la crítica. En el caso del arte, dice Greenberg, el momento en donde se alcanza el punto crítico es bajo el espíritu modernista, puesto que el arte se constituye en su propio sujeto. En el caso de la pintura, el sujeto de la pintura se convirtió en ella misma. El modernismo sería el momento en donde existe una necesidad interna de exhibir los postulados propios de la misma pintura, es decir, intenta responder a la pregunta qué es la pintura. La respuesta se relaciona en cierto sentido con separar cualquier aspecto figurativo y mostrar que lo propio de la pintura son sus contenidos formales.

Bajo el escenario de crisis en Norteamérica Greenberg escribe su ensayo *Vanguardia y Kitsch* (1939), Greenberg defendía que la única forma de salvar al arte era salvar la alta cultura aun a costa de renunciar a cualquier contenido político. Para Greenberg era necesario que el arte se apartara de cualquier vínculo con el arte masivo o *Kitsch*. La vanguardia era esa cultura de calidad moderna que tendría que separarse de la cultura masiva producto de la revolución

²⁰ Sobre este punto hemos encontrado un tratamiento similar aunque con resultados y relaciones distintas en Lutticken, Sven (2002)

industrial. La idea de vanguardia era sinónimo de un arte progresista, un arte apartado de cualquier relación mimética, un arte abstracto en donde la forma sobrepasa el contenido. En cuanto a la noción de pureza, Greenberg escribe su ensayo *Towards a Newer Laocoon* (citado en Guasch, 2003), aquí señala que cada arte tiene que definirse en términos de la limitación de sus propios medios, es decir, la pureza se relaciona con la supresión del espacio ilusionista de la pintura. Es necesario que la pintura pueda expresar temas al margen de cualquier contenido literario o narrativo y por tanto que se libere de cualquier contenido exterior.

2.2.2. La teoría marxista de la vanguardia según Peter Bürger

Ahora podemos pasar a reflexionar sobre una de las más destacadas elaboraciones sobre la vanguardia realizada por Peter Bürger en 1974. Este autor en su *Teoría de la Vanguardia* (1997) presenta algunas claves que permiten pensar la relación arte y vida frente a la visión planteada antes por Schiller que sostiene como el arte y el juego son los pilares fundamentales y esencia del ser humano.

El incumplimiento de esta promesa de reconciliación del arte y la vida se transforma, según Bürger, en la idea de total independencia de la obra de arte respecto a la sociedad. Para Bürger el concepto de autonomía se opone a la vanguardia y llega a ser problemático en la modernidad. Bürger se nutre de elementos marxistas para fundamentar una posición que intenta pensar la *distancia* entre el arte y la vida.

Bürger (1997) señala que el concepto de autonomía sufre algún grado de imprecisión cuando se relaciona con la subcategoría de autonomía del arte²¹. Vemos que la formulación de Bürger se apoya por un lado en elementos marxistas y por otro, en el arte entendido como producción de unos determinados tipos de sociabilidad. Para entender las imprecisiones sobre el concepto de autonomía Bürger traza una tipología histórica que se basa en la división de tres elementos: la

²¹ El texto de Peter Bürger se ha convertido en un referente clave para las discusiones posteriores sobre las prácticas colaborativas del arte, citamos el trabajo de BISHOP, Claire (ed.) (2006). *Participation*. Cambridge: The mit press.

finalidad, la producción y la recepción. En esa tipología histórica Bürger distingue tres momentos:

1. El *arte sacro*, en donde el arte sirve como objeto de culto y se encuentra totalmente vinculado a la institución social de la religión. Su producción se realiza de manera colectiva y el modo de su recepción también se encuentra institucionalizado de manera colectiva.

2. El *arte cortesano* que Bürger relaciona por ejemplo con la corte de Luis XIV. Es un tipo de arte que cumple una función muy delimitada en donde el objeto de arte es objeto de representación, y sirve a la gloria del príncipe puesto que es el autorretrato de la sociedad cortesana. El arte cortesano no se desliga de la praxis vital, tal como el arte sacro se relaciona con la praxis vital de los creyentes. Bürger señala que el primer paso de la emancipación del arte es precisamente esta separación de lo sagrado. La emancipación es entendida como la emergencia de una esfera social del arte. La diferencia más clara se encuentra en la producción, mientras en el arte sacro la producción se realiza de manera colectiva, en el arte cortesano la producción se realiza de manera individual y se desarrolla una conciencia de la singularidad de esta actividad. La recepción en cambio sigue siendo colectiva, aunque el contenido ya no es sagrado sino es la producción de una determinada sociabilidad.

3. El *arte burgués*, que tiene la función de la representación sólo en la medida en que la burguesía acepta el concepto de valor de la nobleza. Es un momento en donde se alcanza la autocomprensión en el arte que no está articulado a la praxis vital. Bürger cita como Habermas se refiere a este aspecto señalando que el arte se relaciona con la satisfacción de necesidades residuales, es decir, con necesidades excluidas de la praxis vital de la sociedad burguesa. No sólo la producción, sino la recepción se realizan de manera individual. El modo adecuado de apropiación de la obra de arte se sumerge individualmente en ella puesto que está alejada de la praxis vital. Ahora esta *distancia* que antes era la función social del arte en la sociedad burguesa, se transforma en su contenido.

Hasta aquí la elaboración de Bürger. Ahora podemos notar que en esta formulación existen ciertos rasgos semejantes con la elaboración que hemos planteado antes de Rancière desde los regímenes de identificación del arte, puesto que podemos pensar que el régimen ético es

semejante al arte sacro e incluso al arte cortesano, y que existen ciertas relaciones entre el arte burgués y el régimen estético de identificación del arte. Sin embargo, nos parece que en la elaboración de Bürger existen ciertos acentos importantes. Por ejemplo, la relación entre lo individual y lo colectivo. En la medida en que el arte se constituye en una actividad autónoma, se desliga de su función colectiva, al tiempo, se separa de su recepción colectiva. Esto nos parece que es importante puesto que como veremos más adelante una de las intenciones fundamentales en el arte posutópico será alcanzar un arte colaborativo²².

De otra parte, notamos que Bürger teniendo un sustento marxista piensa menos en los contenidos y especificidades del arte, es decir lo que persigue el arte en su naturaleza más esencial y en cambio se fija en si la producción es colectiva o individual y si la recepción es también un proceso individual o colectivo. El enfoque de la recepción resulta esencial dentro del arte contemporáneo, este giro sobre la recepción en cierto sentido no se separa mucho de la idea de Rancière según la cual el arte es político no por unos determinados contenidos sino por el modo en que redistribuye los lugares y produce diferentes modos de visibilidad de los sujetos y los objetos dentro de un determinado sensorio común, es decir por el modo en que sucede un tipo de distribución y circulación más allá de un determinado mensaje.

Ahora miremos en detalle las implicaciones del arte burgués y su relación con la autonomía. Para Bürger en el arte burgués sucede una transformación decisiva, puesto que la recepción es ahora individual, mientras en el arte sacro y el arte cortesano están unidos a una praxis vital. Los objetos funcionan bien sea como objeto de culto o como objeto de representación, y por tanto, las obras de arte están al servicio de una determinada finalidad. En el arte burgués ya no se verifica esta finalidad. En cambio, el arte tiene un recinto propio separado de la praxis vital. También el sujeto se encuentra separado en actividades parciales, asociados a los asuntos de la racionalidad de fines. Gracias al arte el hombre puede desplegar todas sus disposiciones con la condición de que este ámbito quede rigurosamente separado de la praxis vital. Aquí notamos que existe una cierta concordancia con los elementos que hemos planteado antes desde Rancière. De un lado, la partición de las actividades del hombre entre trabajo y tiempo libre, y de otra parte, la propuesta

²² La noción de arte colaborativo o prácticas comunitarias del arte, será importante para el arte contemporáneo como desarrollaremos en el capítulo tres.

que Rancière retoma de Schiller en el que el arte, al ser una actividad separada de una finalidad, le permite al hombre alcanzar su verdadera plenitud como hombre.

Para Bürger la separación del arte de la praxis vital se convierte en una condición esencial del arte burgués, este sería el rasgo principal de su autonomía. En este sentido, se diferencia de las nociones de autonomía del formalismo de Clement Greenberg. En Bürger, la autonomía no se relaciona con un contenido específico de la obra sino con el *status* del arte en la sociedad. Para Bürger, el contenido de la obra como sugieren las estéticas marxistas está sujeto a la dinámica histórica. El punto final de este desarrollo se ubica según Bürger en el esteticismo (modernismo) en donde el propio arte se convierte en el contenido del arte.

Ahora bien, según Bürger el programa a desarrollar por algunas vanguardias es precisamente la protesta frente a esa situación, es decir, la vanguardia se levanta en contra de la distancia que había logrado la autonomía del arte burgués. Una parte importante de los movimientos de vanguardia intentaron levantarse en contra de la autonomía de la estética. Para Bürger, la autonomía se convirtió en la institución del arte y una parte importante de esa vanguardia intentará salirse de esa tradición. Sin embargo, en la mayoría de los casos, la vanguardia no logró separarse totalmente del arte burgués. Así, una parte de la vanguardia se queda sólo en el desarrollo pleno de la diferenciación de los fenómenos artísticos, es decir, alcanza un punto en donde únicamente se da la comprensión del arte como arte puro, como sucedió en el cubismo. Mientras otra parte de la vanguardia intentará llevar más allá ese papel de autocrítica y en ese sentido buscará incluso irse en contra de los postulados de ese primer momento de autoafirmación de la vanguardia.

En ambos casos se verifica una ruptura con la tradición, pero su manifestación extrema es el *dadá*, el constructivismo ruso, Duchamp y el surrealismo francés que se dirigen contra de la institución arte. Esta vanguardia radical alcanza un punto de desarrollo en el cual, el nivel de su autocrítica es tal que hace que se manifieste rechazando la institución arte ya plenamente consolidada con sus específicas formas de organización, museos y exposiciones. La exigencia de la vanguardia hacia retornar a una praxis no tiene que ver con un contenido sino con el funcionamiento del arte en la sociedad, que decide tanto el efecto de la obra como su contenido (cfr. Bürger, 1997, p.103), mientras la otra parte de la vanguardia se queda solo en una

modificación del orden formal establecido y de este modo termina confirmando el arte dentro de la burguesía. La intención de retornar sobre la praxis no debe entenderse como un retorno a una racionalidad de fines, incluso su crítica va dirigida a cuestionar un mundo ordenado bajo esta racionalidad.

Siguiendo a Bürger el desarrollo del esteticismo y su autonomía se convierte en la característica principal del arte burgués; esta tensión se constituye en el núcleo mismo de la obra. La intención de la vanguardia sería devolver a la práctica la experiencia estética. Así, la experiencia estética es entendida dentro de la vanguardia como el conjunto de percepciones y reflexiones que tendrían que aplicarse a la praxis vital. Para la vanguardia el efecto de separación y fragmentación de la experiencia, que sucede dentro de ámbitos sociales diferenciados, tiende a disminuir la experiencia vital. Esto es motivado, según Bürger, por la progresiva división del trabajo que resulta un proceso de disminución de la experiencia y fragmentación de las actividades de la vida. El problema reside no tanto en que bajo esta diferenciación los sujetos se conviertan en especialistas, sino precisamente que esta especialización tiende a la distancia respecto a una aplicación del arte dentro de la praxis vital. El arte al estar fuera de las actividades productivas, es concebido como una actividad fuera de ellas.

Dicho de otra manera: la experiencia estética es el aspecto positivo de aquel proceso de diferenciación del subsistema social artístico, cuyo aspecto negativo es la pérdida de función social de los artistas. Mientras el arte interprete la realidad o satisfaga las necesidades residuales, aunque esté separado de la praxis vital, remitirá todavía a ésta. Sólo con el esteticismo se acaba la relación con la sociedad vigente hasta entonces (Bürger, 1997, p .80).

Aquí Bürger señala críticamente cómo esta intención de integrar el arte con la vida es una tarea que aparece como contradictoria, puesto que por un lado la separación de la vida es lo que permite al arte tener una postura crítica de la realidad, de otra parte, un arte totalmente desligado de la vida pierde toda posibilidad de manifestarse frente a ella.

Esta crítica de la institución arte se presenta en contra del aparato dentro del cual se encuentra la obra de arte instaurada y también, en contra del estatuto alcanzado por el arte bajo la idea de autonomía. Este es el problema que manifiestan las vanguardias respecto a la tradición se presenta cuando, una vez alcanzado un alto grado de esteticismo, el arte se desliga totalmente de la vida práctica. Así, la autonomía presenta dos caras, un lado gracias a su independencia tiene libertad para hacer crítica de la realidad social, pero la otra cara es que pierde su función social.

La protesta de la vanguardia pretende devolver el arte a la praxis vital, lo que convierte a la autonomía y a la función social en polos irreconciliables. La autonomía y su distancia frente a la praxis se presentan mediante una tensión, esta tensión se verifica cuando el ataque radical de la autonomía llega en lo que llamaríamos formas de liquidación del arte o de otra parte su fuerza de inscripción como arte. Por ejemplo, bajo una política fascista sobre el arte, en donde el arte solo tiene una función si sirve a los intereses del Estado. Y también, es necesario reconocer cómo en virtud de la autonomía el arte alcanza aquella fuerza singular que le permite mantener una distancia frente a la vida práctica. Según Bürger, esta tensión del arte se percibe del siguiente modo:

Antes bien conviene subrayar que el *status* de autonomía del arte no aparece con facilidad, sino que es fruto precario del desarrollo de la sociedad en su totalidad. El ejemplo extremo sería la política artística fascista que liquida el status de autonomía, pero podemos recordar también las largas listas de procesos contra artistas por motivo de faltas a la moral y a la decencia (...) El arte vive, en la sociedad burguesa, de la tensión entre marcos institucionales (liberación del arte de la pretensión de aplicación social) y posibles contenidos políticos de las obras concretas. Esta relación de tensión no es nada estable, más bien depende, de una dinámica histórica que la dirige hacia su superación (Bürger, 1997, p. 66).

El problema para Bürger es que aunque percibe unos elementos de contradicción, siempre busca una resolución. En la anterior cita vemos cómo la tensión de la autonomía puede llevar o bien al extremo de una política fascista o de la necesidad de realizar una crítica de un modo determinado, la explicación sin embargo se presenta en este caso por las condiciones históricas que con el tiempo tenderían a la superación de la contradicción. Este es para nosotros un ejemplo de resolución de la dialéctica marxista, en donde, la historia tendería a resolver los conflictos en el modo de superación. En este sentido es evidente que la postura de Bürger cae presa del historicismo, puesto que Bürger considera que el punto máximo de desarrollo del arte llega cuando es posible la autocrítica, es decir, su argumento se encuentra preso de un tipo de evolucionismo. De este modo se tiende a presentar la historia como si llegara a un punto final la vanguardia, de modo que cualquier reelaboración cae simplemente en un tipo de repetición. Notamos en este caso la diferencia del modo como hemos presentado las distintas tensiones del arte y la política en Rancière en donde se prefiere que la tensión sea y la resolución no se pone en términos de una superación.

Lo paradójico de esta separación consiste en que para constituirse como arte, la vanguardia también debe renunciar a su proyecto de reconciliación del arte y la vida puesto que esa distancia respecto a la vida es lo que le permite alcanzar una cierta inscripción específica como arte.

Bürger afirma que en Duchamp es evidente que existe un ataque y una provocación sobre los postulados de la creación individual. Duchamp no intentaba volver a la creación de manera colectiva sino cuestionar el estatuto de autoría y producción genuina que había instaurado el arte burgués. El caso ejemplar de tal situación es el *Urinario* de Duchamp (1913). Bürger señala que al enviar un objeto producido en serie a una exposición, se niega la categoría de productividad individual, es de esta manera que existe un sentido crítico sobre la idea de obra como producto de un creador individual, idea que se concebía como el pilar fundamental del arte burgués.

Para Bürger, los *ready made* no son obras de arte sino manifestaciones. Manifiestan de un lado los objetos en serie y de otro la firma y la institución arte. En este sentido estos gestos radicales de la vanguardia cumplen dos objetivos, de una parte, realizan una crítica al grado de comercialización de la obra de arte y de otra parte, denuncian el estatuto de institucionalización que había alcanzado el arte. Este primer punto es importante en el debate que más adelante es posible plantear a través del término heteronomía. Para Bürger, siendo cercano a la escuela de Frankfurt, es necesario denunciar la complicidad de la voluntad de fusión del arte con la vida con formas de propaganda totalitaria y de la industria cultural. Bürger diría que las neovanguardias caerían en la lógica tanto de institucionalización como la lógica de la industria cultural²³.

Otro aspecto que será negado en la vanguardia además de la producción individual es la recepción. Bürger dice que los rechazos a las provocaciones de un acto *dadá* son de naturaleza colectiva. La intención de los vanguardistas sería provocar mediante actos de violencia o actos de irritación. Sin embargo, el público siempre se mantendrá separado de las intenciones de este tipo de obra. El contenido de muchas piezas del *dadá* se presenta bajo la figura de las instrucciones, con ello se deslegitimaba la idea de producción individual. Bürger señala que este tipo de práctica ya no podría entenderse como producción artística sino interpretarse como un tipo de praxis vital emancipadora.

²³ Este punto es debatido por Rancière en la polémica entre autonomía y heteronomía.

En síntesis habría tres elementos que las vanguardias niegan del arte autónomo: la separación del arte respecto a la praxis vital, la producción individual y la recepción individual. La manera en que la vanguardia intenta superar la autonomía es mediante una redirección del arte hacia la praxis vital. Sin embargo, Bürger señala que esta reconducción no ha sucedido y tal vez lo único que se ha dado es una falsa superación del arte autónomo que se relaciona con la estética de la mercancía (cfr. Bürger, 1997, p. 108). Podríamos afirmar que semejante a la escuela de Frankfurt, el problema no es la estetización de la vida sino lo contrario su mercantilización que llevada al extremo llega también a la mercantilización del arte.

Bürger describe que este tipo de provocación vanguardista no se puede repetir en cualquier momento, puesto que al hacerlo como sucede dentro de las neovanguardias, el gesto pierde todo su sentido y de este modo, si la actitud de Bürger era comprensiva respecto a las vanguardias, no lo es respecto a las neovanguardias que critica puesto que, en su opinión, simplemente se quedan repitiendo los gestos vanguardistas. Al respecto señala:

Aunque la neovanguardia se propone los mismos objetivos que proclamaron los movimientos históricos de vanguardia, la pretensión de un regreso al arte en la praxis vital ya no puede plantearse seriamente en la sociedad existente, una vez que han fracasado las intenciones vanguardistas. Cuando un artista de nuestros días envía un tubo de estufa a una exposición, ya no está a su alcance la intensidad de la protesta que ejercieron los *ready mades* de Duchamp. Al contrario: mientras que el urinal de Duchamp pretendía hacer volar la institución arte, el artista que encuentra el tubo de estufa anhela que su obra acceda a los museos. Pero de este modo la protesta vanguardista se ha convertido en su contrario. (Bürger, 1997, p. 55).

Bürger, a su vez, ha sido criticado por no ver los alcances de la neovanguardia. Esta crítica es elaborada en *El retorno de lo real* (2001) por Hal Foster cuando afirma que lo problemático de la postura de Bürger es que anula cualquier intención neovanguardista al inscribirla en un simple acto de repetición, como si la repetición cancelara la crítica a la institución del arte autónomo²⁴. Bürger señala cómo muchos gestos neovanguardistas se anulan cuando el público está preparado para recibirlos, por ejemplo, cuando en el *dadá* se realizaban acciones provocativas en las que el elemento de choque sacude cualquier efecto esperado sobre el espectador, mientras en acciones

²⁴ Foster expresa que el texto de Bürger *La Teoría de la Vanguardia* sigue siendo un estudio inteligente sobre las vanguardias históricas y las neovanguardias, de hecho fue el primero en dar curso legal a esos dos términos. Para Foster existen sin embargo muchas lagunas en el texto y se presentan algunos grados de inexactitud, puesto que sus descripciones a menudo son demasiado selectivas, por ejemplo, se centra demasiado en los primeros *Ready made* de Duchamp, en los primeros experimentos de Andre Breton y en los fotomontajes iniciales de John Heartfield.

posteriores de la neovanguardia como sucede por ejemplo en los *happening* o en *fluxus*²⁵ el espectador está preparado para tal impacto, incluso llega a afirmar Bürger que se encuentran ansiosos de ser estimulados. Para Bürger la neovanguardia no hace sino repetir los gestos vanguardistas de modo que lo antiestético se convierte en artístico y lo trasgresor en institucional “la neovanguardia institucionaliza la *vanguardia como arte* y niega así las genuinas intenciones vanguardistas” (cfr. Bürger, 1997, p.115).

Como Foster, afirma lo importante de la neovanguardia no es simplemente entender la autonomía como separación respecto a la praxis vital, sino se trata de pensar cómo las prácticas artísticas dentro de la neovanguardia reelaboran críticamente nociones tales como institución arte, destrucción de las convenciones formales o el cuestionamiento de las categorías tradicionales (Foster, 2001, p.10-16). Todo el trabajo de Foster, se dirige a mostrar cómo las neovanguardias proponen una serie de nuevos procedimientos y experiencias artísticas en formas de intervención y de acción política²⁶. La tesis que intentará desarrollar Foster propone que la neovanguardia no es una simple repetición sino comprende por vez primera el proyecto de la vanguardia, y por tanto, no es ya un asunto concluido, sino un asunto de crítica constante.

²⁵ Por *happening* entendemos un tipo de manifestación de carácter teatral que se celebraba en actos a menudo cerrados. En los primeros *happening* se mantenía una referencia no solo al teatro, sino también a la escultura y la pintura. Los primeros *happening* fueron realizados por Allan Kaprow en 1959 bajo el título *18 happening en 6 partes*. El *happening* incluía proyecciones de luces e imágenes sin ningún contenido narrativo. El *happening* era algo espontáneo intentaba ser algo que acababa de producirse. Lo importante en el *happening* es que existía una invitación de un público a participar en él mediante algún tipo de instrucción que era diseñada por el artista o por un grupo de artistas. El término *Fluxus* fue introducido por Georges Macinas entre 1962 y 1978, se trataba de socavar el rol tradicional del arte y del artista. La meta en concreto de este movimiento era eliminar la idea de bellas artes y evitar a las instituciones artísticas para tener un contacto directo con el público. En muchos de sus actos el contenido era intentar celebrar la vida en detrimento del arte. A partir de estas ideas podemos notar que estos actos de provocación llevarán a consignas tales como las desarrolladas por el artista alemán Joseph Beuys que concebía el conjunto de la sociedad como una escultura inacabada y creía que la actividad artística era el medio para transformar las relaciones sociales. Para una historia detallada de estos movimientos ver: Guasch, Ana María. (2005). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*.

²⁶ Los ejemplos de esta reelaboración de la crítica institucional se presentan en artistas tales como Marcel Broodthaers o Hans Haacke, que a finales de la década de los sesenta, desarrollan una crítica a las convenciones tradicionales de la institución arte y realizan un cuestionamiento político de la realidad histórica.

El museo de arte moderno [3] Departamento de las águilas (1968) de Marcel Broodthaers es una de las piezas más comentadas sobre esta versión crítica de la institución arte. Este museo consistía en la inauguración de una exposición que no poseía objetos de arte. En esta obra el lugar de la inauguración coincide con el espacio de creación, Broodthaers invita a distintas personalidades del mundo del arte a conocer un museo en el mismo taller del artista. Ver: (Buchloh, 1988). Hans Haacke desarrolla una crítica institucional con una estrategia distinta, en sus trabajos está presente la complicidad entre el museo y las corporaciones privadas. En *MetroMobiltan* (1985) [4] se muestra la fachada del Museo Metropolitano de Arte que es acompañado de una declaración de la relación del museo y los patrocinios privados. (Foster, 2001, p.22.)

Rancière enfrenta este problema de modo distinto a Foster. Rancière intenta mostrar las tensiones entre autonomía y heteronomía y entre utopía y arte posutópico como veremos más adelante.

Foster se pregunta si las neovanguardias no comprenden por primera vez el proyecto político de la vanguardia (cfr. Foster, 2001, p. 16). Pero entonces ¿Qué significa comprender por primera vez? Foster señala que comprender no es lo mismo que completar, incluso el proyecto de la vanguardia si es pensado como la relación arte y vida no está concluido. Pensar con Bürger, que el objetivo de la vanguardia es destruir la institución del arte autónomo con el fin de conectar arte y vida, como señala Foster es una cuestión que nos sugiere preguntas un tanto más difíciles de responder “¿para qué es el arte? y ¿qué es la vida aquí? Dentro del proyecto vanguardista, la vida es tal vez algo que no se despliega hacia el futuro, sino vida es el propio presente, es una vida inmediata. Foster señala “como si estuviera simplemente *ahí* para entrar con el aire una vez roto el hermético sello de la convención” (cfr. Foster, 2001, p. 17). La debilidad del argumento de Bürger radica en que para la idea de arte se presenta como pura trasgresión, la provocación es un encuentro definitivo con la vida en lo inmediato. Como intentaremos mostrar la tensión entre autonomía y heteronomía intentará poner otros elementos en el nudo de la discusión entre arte y vida. No se tratará, como hemos señalado antes, de verificar como el arte se anula en la vida o como la vida se anula en el arte, sino precisamente abordar cómo se sostiene esta tensión.

2.2.3. Autonomía y heteronomía en Jacques Rancière

Ahora podemos ver como el tema de la autonomía que propone Rancière resulta una versión alternativa a las posturas que hemos presentado hasta ahora.

Así pues, Rancière reelabora la relación entre arte y vida, superando las ideas que presentan la ineficacia del proyecto político de la vanguardia, su postura no se inscribe en una ruptura. Rancière afirma que la promesa de un nuevo mundo de arte y una nueva vida resultó cierta y explica cómo hemos experimentado esa realidad del arte de vivir y de ese juego (Rancière, 2002, p. 118), también intenta verificar cómo han sucedido diversas mutaciones de esa relación. El problema se plantea en los siguientes términos: “¿cómo puede la noción de estética que es una

experiencia específica conducir al mismo tiempo a la idea de un puro mundo de arte y a la autosupresión del arte en la vida, a la tradición del radicalismo de la vanguardia y a la estetización de la existencia común? (Rancière, 2002, p.118). La posición de Rancière se puede comprender en la conjunción y, Rancière señala que toda la cuestión de la política de la estética o en otras palabras del régimen estético del arte gira en torno a esta corta conjunción. Es decir, para Rancière (2002) no se trata de verlo separadamente sino de manera conjunta, en este punto Rancière procede dialécticamente así:

Toda la cuestión de la “política de la estética” – en otras palabras, del régimen estético del arte- gira en torno a esta corta conjunción. La experiencia estética es efectiva en tanto en cuanto sea la experiencia de ese y. Compone la base de la autonomía del arte, hasta tal extremo que la conecta con la esperanza de “cambiar la vida”. Las cuestiones serían fáciles si pudiésemos meramente decir –con ingenuidad- que las bellezas del arte deben sustraerse a cualquier politización o –a sabiendas- que la supuesta autonomía del arte disfraza su dependencia de la dominación. Desafortunadamente, éste no es el caso: según Schiller, la “pulsión de juego” –*spieltrieb*- reconstruirá el edificio del arte y el edificio de la vida (p. 119).

Por tanto, podemos ver en esta postura un cambio fundamental, no se trata de poner las posiciones extremas que piensan por un lado la autonomía y de otra parte la vida, sino es precisamente como autonomía y heteronomía se entrecruzan. Rancière señala que existen dos formas de entender esta fórmula: se puede afirmar la autonomía sobre la vida o la vida sobre la autonomía, y ambas pueden oponerse o cruzarse. Lo anterior se desglosa en tres supuestos que veremos a continuación: el arte se puede convertir en vida, la vida se puede convertir en arte, el arte y la vida pueden intercambiar sus propiedades. Estos supuestos proporcionan tres configuraciones de lo estético. Rancière argumenta que según la lógica del y, cada una es también una variante de la política de la estética, es decir, cada configuración produce su política y la política se despliega en nuevas ordenaciones del espacio que reconfiguran al arte como una cuestión política o reafirmando como verdadera política (cfr. Rancière, 2002, p. 121).

2. 2. 3.1. El arte convertido en vida

Aquí, el arte se toma no sólo como expresión de vida sino como forma de educación. En el primer sentido podemos decir que una determinada obra de arte o práctica artística contiene en sí misma un rasgo de inactividad, si se quiere de distanciamiento respecto a cualquier propósito o finalidad. El espectador frente a esta obra o esta práctica experimenta el libre juego de la estética y por ello disfruta de un tipo de autonomía. Es una autonomía que se distingue de la razón libre

que somete a la sensación, se trata en cambio de un tipo especial de suspensión, incluso se relaciona con el abandono de un tipo de poder. Mientras la apariencia libre se presenta como distante, inaccesible para nuestro conocimiento, el sujeto de la experiencia suspende cualquier dominio de la razón o de la sensación. Ambos se encuentran atrapados en un sensorio específico que cancela las oposiciones entre actividad y pasividad.

La política del arte en esta experiencia se muestra según un determinado *ethos* que es la forma para alcanzar lo que no se alcanzaba mediante la estética de la política. La estética y más específicamente esta experiencia estética promete un mundo consensuado a través de la construcción de un mundo común. De este modo, la autonomía del arte y la promesa política de libertad no se contraponen, puesto que la experiencia estética lograría que la vida colectiva no se disgregue en actividades separadas. El arte permitiría una nueva educación que significaría que la estética sería la forma correcta de alcanzar aquello que por vía exclusiva de la política no se alcanzó que es “una nueva configuración de un mundo común” (Rancière, 2002, p.122).

Rancière muestra distintos modos en los que se ha dado esta promesa, por ejemplo, cuando se unió la vanguardia marxista con la vanguardia artística en 1920, se trataba de la creación de formas de vida nuevas, también la autosupresión de la política como paralela a la supresión del arte. En este sentido cuando la revolución estética asume la forma de una revolución humana entonces la lógica original se invierte. La ociosidad de la libre apariencia que había prometido una nueva igualdad se convierte ahora en el cumplimiento de la promesa en donde el sujeto suprime todas las apariencias, que eran el sueño de algo que ahora debe poseer en la realidad (Cfr. Rancière, 2002, p. 123). Esta política tal vez se inscribe en un totalitarismo que convierte a la colectividad en la única obra de arte posible. Pensar en intentos menos radicales de esta conversión del arte en la vida sería pensar en ejemplos tales como los trabajos de *Arts & Crafts* que oponían a la producción en serie los trabajos más creativos y artesanales y proponían que era necesario volver sobre el trabajo manual como sello de una verdadera originalidad. William Morris fue uno de los primeros en declarar que un mueble bien diseñado podía proporcionar un buen descanso, en lugar de satisfacer las fantasías pictóricas de su propietario (cfr. Rancière, 2002, p. 123).

En otros casos esta política se mostró en proyectos tales como los propuestos por la unión entre diseño industrial y arte. Aquí el arte trata ante todo de una manera de habitar el mundo común. Bajo esta política se proponen proyectos de conciliación entre la función de las bellas artes y las artes aplicadas tal como sucedió en la *Bauhaus* o el programa de reducción de la ornamentación de Adolf Loos²⁷.

Rancière pone otro ejemplo en donde se presenta la relación entre una nueva vida y un nuevo arte. En “La superficie del diseño” ensayo que se encuentra compilado en *Le destin des images* (DI, 2003) retoma la cuestión del diseño a principios del siglo XX como forma de configuración en el mundo de la división de lo sensible. Para Rancière estos diseñadores de mercancías también rediseñan el mobiliario urbano y definen una política en donde se alcanzan unas nuevas formas de construcción de lo comunitario. Rancière se pregunta qué diferencia existe entre la poesía de Mallarmé escribiendo *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* y Peter Behrens un arquitecto-ingeniero que se ocupa de diseñar los productos y publicidades para la compañía de electricidad AEG. No se trata de poner de un lado la autonomía de la poesía como un lenguaje cerrado de una clase culta como opuesto al proyecto del ingeniero se encuentra preso exclusivamente de un afán de pureza racional. Tanto el poeta como el ingeniero son partidarios de una visión unificada y funcionalista. El ingeniero quiere llevar los objetos producidos a formas tipo, a lo que denomina dar un estilo. Para Behrens, el diseño debe alcanzar una forma esencial y simplificada, de tal forma que el diseño esté lo más cerca posible de su función. De manera semejante, Mallarmé propone unos tipos. El objeto de su poética no es un ordenamiento de frases con un sentido preciso, sino son el trazado de un dibujo. El espectador puede entrar en la página y recorrer ese trazado de muchas formas posibles con ello se crea un poema cada vez. Es en este sentido que el poema se revela como un diseño, un diseño que busca sus principios al lado de la poesía gráfica (DI, p.107).

²⁷ En *Ornamento y delito* (1908), Loos formula cual debe ser el programa de la decoración tipo funcionalista eliminando todo ornamento. La crítica principal de Loos va dirigida en contra del movimiento *Art Nouveau* que considera como excesivamente decorado, erótico e incluso degenerado. Para Loos, la evolución de la cultura es sinónimo de eliminación de los ornamentos adheridos a los objetos utilitarios, por tanto, el encuentra el *Art Nouveau* primitivo. Para él, un proyecto hacia el futuro para reconciliar arte y vida requeriría no perder de vista las condiciones objetivas de este desarrollo. Loos no sólo se opone al *Art Nouveau* sino también a todo subjetivismo gratuito.

Tanto el poema puede acercarse a la industria y logra otra poesía posible, como la producción estética de mercancías puede realizar un gesto de resistencia sobre una circulación explosiva. En ambos casos existe un elemento que los reúne y es la idea de reconfiguración de un mundo sensible común a partir de unos elementos básicos, en ambos casos se trabaja sobre la forma de los objetos en la vida cotidiana.

Este debate sobre el arte que se convierte en vida a través del diseño ha tenido distintos momentos y se relaciona con las discusiones sobre el valor de uso y el valor artístico. Como señala Foster en *Diseño y delito* (2004) el debate cobra hoy resonancia puesto que nuestro mundo parece ser precisamente aquel en donde lo estético y lo utilitario se combinan, al punto que podríamos afirmar que hoy parece que todo es diseño “no sólo los proyectos arquitectónicos y las exposiciones artísticas, sino todo, desde los *jeans* hasta los genes, parece considerarse diseño” (p. 17). Foster señala que nuestro mundo consumista es precisamente un mundo en donde manda el diseñador e incluso su poder es mayor que antes puesto que abarca la totalidad de la vida y no se restringe a una determinada clase social.

Hoy en día uno no necesita ser asquerosamente rico para ser proyectado no sólo como diseñador sino como diseño, sea el producto en cuestión la casa de uno o su negocio, sus mejillas caídas (cirugía estética) o su personalidad retraída (drogas de diseño), su memoria histórica (museos de diseño) o su futuro ADN (niños de diseño) (Foster, 2004, p. 18).

En este sentido podemos afirmar que tanto Foster como Rancière coinciden en que el proyecto de reconectar arte con la vida a través de movimientos tales como el *Art Nouveau* o la *Bauhaus*, acabó cumpliéndose, aunque bajo los espectaculares dictados de la industria cultural y no bajo las promesas liberadoras de la vanguardia. El diseño toma entonces la forma de esa reconciliación en nuestro tiempo (cfr. Foster, 2004, p. 19). Existen más puntos de coincidencia entre Foster y Rancière. Foster afirma que el diseño se refiere al deseo. Un deseo que no está registrado en los productos sino en muchos casos en la imagen publicitaria que se ofrece a menudo en la red. Se ha llegado a una especie de inflación del diseño en donde el envoltorio reemplaza al producto. El consumo se despliega más hacia la retención de una imagen que a la satisfacción de una necesidad.

Foster señala que el diseño superó cualquier promesa de la vanguardia y por eso se pregunta si no sería necesario volver de cierta manera a la autonomía, incluso postula que esta autonomía o

semiautonomía puede ser necesaria, en tanto resultaría aconsejable ante el imperio del diseño un cierto tipo de resistencia “Quizá es hora de recuperar un sentido de la ubicación política de la autonomía y de su trasgresión, un sentido de la dialéctica histórica de la disciplina y su contestación, intentar de nuevo proveer *cultura con margen de maniobra*” (Foster, 2004, p. 25).

Este punto nos parece que se relaciona con el modo en que Rancière contempla la tensión entre autonomía y heteronomía, puesto que independiente de que se busque la emancipación a través del arte, Rancière señala que el arte debe apartarse de la vida estetizada. También reconoce en esta postura de separación la insistencia de la vanguardia en la autonomía del arte, pero esta autonomía demuestra que también es una doble heteronomía. Cuando en *Madame Bovary* Flaubert intenta por todos los medios separarse del personaje de Emma, también él mismo como escritor tiene que desaparecer. Es decir, Flaubert en la escritura tiene que hacer visible el sensorio de las cosas más invisibles y tiene que adoptar el lenguaje de la vida ordinaria. Es en este sentido como opera la autonomía, una autonomía que tiene que desdoblarse en una radical heteronomía “Para que el arte de vanguardia se mantenga fiel a la promesa de la escena estética tiene que resaltar cada vez más el poder de la heteronomía que sustenta su autonomía” (Rancière, 2002, p.131).

2.2.3.2 La vida convertida en arte o la vida del arte

Aquí se presenta el desarrollo de una serie de formas en las que la vida se convierte en arte. Para Rancière este es el argumento del museo, concebido no como edificio o una institución, sino como una forma de hacer visible e inteligible la vida del arte. Así pues Rancière señala que el nacimiento de los museos hacia 1800 provocó diversas disputas puesto que muchos de sus opositores sostenían que las obras de arte no deberían apartarse de su ámbito original, es decir, del lugar espiritual que las vio nacer. En la actualidad, una forma renovada de esta deslocalización se encuentra en la denuncia al museo como un lugar de contemplación de iconos muertos que se separa de la vida del arte. Otros afirman que el museo como cubo blanco tendría que ser el receptáculo vacío para que los espectadores enfrenten la obra sin la distracción de cualquier tipo de historización del arte. Para Rancière, estas posturas son equivocadas puesto que

no existe una oposición entre vida y mausoleo o superficie vacía y el discurso historizado. El museo es la condición para la existencia independiente de una obra de arte como forma viva pero también expresa el espíritu vital de una comunidad. El museo no muestra obras absolutamente puras, siempre se presenta algo de historización, encarnan un espacio-tiempo del arte al tiempo son la visibilización de un pensamiento (cfr. Rancière, 2002, p. 125).

Otra manera de entender esta elaboración se muestra en la consigna de “la vida que se convierte en arte”. Este es el proyecto que inauguró el discurso de la estética de Hegel en donde las propiedades de la experiencia estética se transfieren a la obra de arte (cfr. Rancière, 2002, p. 125). En este proyecto se habla del *espíritu de las formas* o la vida espiritual de las formas, en este caso las propiedades de la experiencia estética se transfieren a la propia obra de arte y se cancela todo vínculo con una nueva vida invalidando cualquier revolución estética, por tanto, el carácter político de la experiencia estética se encuentra encapsulado en la forma viviente. Su libertad como arte se expresa en términos de la distancia que establece con cualquier forma de vida colectiva y se expresa en la forma autónoma. Es posible decir que el vínculo entre arte y vida ha cambiado puesto que la forma autónoma no es arte por ser la expresión de una libertad colectiva sino precisamente por explicar la *distancia* entre esa vida colectiva y la manera en que puede expresarla. El arte expresaría un algo que está más allá de la intención del artista, expresa una idea poco clara de sí mismo en una materia que se le resiste y vive en tanto es algo más que arte, es decir expresa una forma de vida.

En este sentido el objeto estético no es solo arte sino que puede convertirse en el espíritu de las formas. Esta forma es autónoma en la medida en que la voluntad que la produce es *heterónoma*, es decir, es necesario para que el arte sea arte que sea algo más que arte. Cuando el arte es sólo arte desaparece, éste es el argumento de Hegel de la muerte del arte. Si el contenido del arte es transparente o si se encuentra doblegado a una determinada materia significa la muerte del arte.

Ese espíritu es la identidad del arte y del no arte o la vida del arte que se aferra a la noción de lo sensible heterogéneo. El argumento de Hegel sobre el fin del arte puede entenderse sólo en relación a esta conexión con ese sensible heterogéneo puesto que cuando el arte deja de ser no arte, también deja de ser arte (cfr. Rancière, 2002, p.126). La consigna de un arte que se convierte en vida resulta, bajo este argumento, inválida puesto que se convierte en su contrario

una nueva vida no necesita un nuevo arte. La especificidad de la nueva vida es que precisamente no necesita del arte. Rancière (2002) al respecto afirma: “Toda la historia de las formas artísticas y de la política de la estética en el régimen estético del arte podría presentarse como el choque entre estas dos fórmulas: una nueva vida necesita un nuevo arte; la nueva vida no necesita del arte” (p. 126).

2.2.3.3 Arte y vida intercambian sus propiedades

La tercera elaboración, se muestra en la idea “el arte y la vida intercambian sus propiedades”, en ella se presenta la dialéctica de intercambio y permeabilidad entre el arte y la vida. Esta propuesta nos parece que es el punto de elaboración que aporta Rancière, entonces no se trata de salvar la vida sobre el arte o el arte sobre la vida sino contemplar sus intercambios y tensiones. Para Rancière (2002) resulta clave aquí la conceptualización de lo *sensible heterogéneo* entonces, el problema consiste precisamente en cómo reevaluarlo. En este sentido su reevaluación no es una tarea que concierne específicamente al arte, sino también está en juego la propia idea de una nueva vida. Existen por lo menos dos formas de salvar a ese sensible y cada una de estas formas supone una política. En primer lugar, arte y vida intercambian sus propiedades, lo que puede entenderse en un sentido amplio desde las propuestas de la poética romántica. Una incomprensión de esta poética llevaba a pensar que el arte y el artista dentro de esta poética se ponían en un lugar sagrado. Sin embargo para Rancière toda la cuestión de la poética del romanticismo no trata tanto de la elevación del arte o del artista como de la cuestión de las distintas temporalidades del arte, lo que permite pensar que los límites del arte son permeables. Y es en última instancia como se puede reinterpretar de una manera más compleja la relación entre arte y vida, puesto que aparecen otros supuestos tales como su reactualización. Cuando dentro del romanticismo se hablaba de retomar al pasado se trata de reelaborar unos elementos metafóricos que pueden reactualizarse según unas nuevas líneas de temporalidad, estas obras antiguas pueden ser el contenido o la materia para nuevas formulaciones, es decir, los contenidos del pasado pueden revisarse, reelaborarse, reinterpretarse o rehacerse (cfr. Rancière, 2002, p. 127). Según Rancière esta es la manera cómo los museos pudieron reelaborar nuevas visibilidades o pueden conducir a nuevas prácticas.

Esta temporalidad múltiple no significa solamente la posibilidad de reactualización de un contenido o una materia pasada, también significa la ruptura con los límites del arte, siempre en el arte puede suceder que un contenido que ha permanecido dormido aparezca como nuevo, o una obra de arte que es importante en un momento, luego deje de serlo. Es en este sentido que también la cuestión de los límites del arte puede continuamente romperse en relación a las cosas del mundo prosaico y entrar dentro del mundo del arte o puede suceder lo contrario una obra de arte puede convertirse en objeto profano. Esto sucedió por ejemplo con una buena parte del Arte Pop en donde no sólo se tomaban los productos de la cultura y los iconos populares se convertían en arte sino también las imágenes de Warhol se convertían en artículos de consumo impresos en artículos de moda.

No sólo el arte es autónomo porque se distingue del resto de los objetos de la vida común y siempre intenta marcar esa diferencia, sino que lo sensible heterogéneo está en todas partes, cualquier objeto estaría disponible para ser tratado o transformado en arte. Lo que sucede en este caso es que todo puede resultar disponible para desempeñar el papel de lo sensible heterogéneo, como cuando se cambian los roles entre lo alto y lo bajo, lo extraordinario y lo ordinario, los objetos de la cultura de élite y los objetos de la cultura masiva. Aquí puede suceder que objetos simples se conviertan en signos de la historia, o lo contrario que los objetos considerados arte se transformen en una mercancía más. Si se consideraba que el fin del arte era la obra de arte convertida en mercancía, puede suceder lo contrario que el fin de la mercancía sea convertirse en arte. Cualquier objeto al hacerse obsoleto, inútil, anticuado, puede estar disponible para el arte o incluso estar disponible para ser expuesto como una curiosidad. Así “lo «sensible heterogéneo» está en todas partes. La prosa de la vida diaria se convierte en un enorme y fantástico poema. Cualquier objeto puede cruzar la frontera y repoblar el reino de la experiencia estética” (Rancière, 2002, p. 128).

El peligro señala Rancière no es que todo se vuelva prosaico, sino precisamente lo contrario, que todo se vuelva arte y que en el proceso de cruzar la frontera se alcance un punto en donde ella se borre, en donde nada escape el dominio del arte. Este peligro, señala Rancière, se presenta en las exposiciones actuales en donde aparecen duplicaciones simples de objetos de consumo o vídeo comerciales que se presentan como una crítica radical de la mercantilización por una simple

operación de duplicación de las mercancías. El problema de estas exposiciones es que se quedan en un discurso que o bien participa de esta rotulación de la vida y del arte, o bien se queda en la denuncia. No se trata entonces de la afirmación de este espectáculo del arte y la vida en las exposiciones, tampoco en la declaración del fin del arte sin más. Para Rancière comprender el fin del arte no supone un destino desgraciado de la modernidad, sino el reverso de la vida del arte. Este argumento sugiere que no existe oposición entre arte y no arte, sino que la fórmula estética vincula desde el comienzo el arte con lo que no es arte. La vida del arte consiste precisamente en esa tensión entre el arte que se convierte en mera vida o la vida que se convierte en arte, lo que significa presentar el vínculo entre autonomía y heteronomía, es decir, el vínculo entre arte y no arte desde el principio.

Cada uno de estos intercambios y los posibles de su disolución constituyen una variante de la política de la estética que puede reconfigurar nuevas ordenaciones del espacio y que transforman al arte en una cuestión política o que se puede reafirmar como verdadera política.

2.3 Políticas del arte posutópico

Ahora podemos preguntarnos qué pasa cuando en las prácticas artísticas las pretensiones de fundación del mundo en un sentido de revolución se desplazan hacia proyectos más modestos tales como aquellos que se presentan en el arte posutópico. Hemos señalado en el capítulo uno que el arte no es político por un contenido o por una acción política. Ahora mostraremos cómo la aspiración utópica del arte que se presenta en las vanguardias se modera hacia versiones menos utópicas o como sugiere Rancière versiones posutópicas del arte. Lo que intenta mostrar Rancière es que no existe ruptura entre utopía vanguardista y posutopía de alguna neovanguardia y que la tensión entre arte y vida continua vigente.

La reconstrucción de la relación “estética” entre arte y política intentaremos abordarla a continuación desde un conjunto de proyectos, prácticas artísticas y exposiciones de arte que permiten pensar la relación entre la política de la estética y la estética política. Rancière (2005) señala que la posición asumida por artistas en un escenario más reciente, no se presenta como radical en el sentido de una utopía estética que pretenda transformar el mundo o bajo un

activismo cultural que haga uso de medios para tratar de promover cambios sociales, sino más bien busca la creación de situaciones dirigidas a modificar la mirada respecto a ese entorno colectivo.

Para introducir este reparto del espacio de sensibilidad sobre lo común o del espacio simbólico en el arte contemporáneo, Rancière prefiere no empezar desde la clásica división entre modernidad y celebración de la posmodernidad sino afirma de manera radical que no hay tal ruptura. Lo que se presenta es más bien una contradicción originaria continuamente en marcha que se expresa en la soledad de la obra que contiene su posibilidad de emancipación. Es decir, la cuestión de la autonomía y la distancia se ponen en juego en la manera en que sucede tal repartición que se inscribe en la modernidad. Rancière entonces no habla ni de división ni de ruptura sino de contradicción originaria y esta afirmación está inscrita en una dialéctica que pone en tensión la emancipación y soledad de la obra frente a la obra como realidad aparte.

Rancière (2005) distingue en este sentido dos políticas del arte que se ponen en tensión dentro del régimen estético del arte y señala que son precisamente estas tensiones las que permiten construir la lógica de proximidad y distancia de la relación entre arte y vida. Son también estas tensiones las que se ponen en juego y amenazan el régimen de identificación del arte al que nos hemos referido en el capítulo uno pero a su vez son estas tensiones las que permiten la dinámica y funcionamiento de este régimen (cfr. PE, p. 37).

Así, es posible constatar por un lado: la política de la forma rebelde, es decir, la promesa de la experiencia estética en la desagregación misma del arte, en la resistencia de su forma a cualquier transformación en forma de vida. Esta política puede nombrarse como radicalismo del arte o fuerza particular del arte a través del concepto de *lo sublime*. La segunda es la política asociada a la utopía estética que se inscribe en la consigna devenir-vida del arte. En ella se identifica las formas de la experiencia estética con las formas de una vida diferente y se reconoce que el *telos* del arte es la construcción de nuevas formas de vida en común y que más adelante podremos entender a través de formas tales como la creación de microsituaciones dentro de la *estética relacional*. Como se intentará mostrar estas políticas no oponen de manera simple un *arte por el arte* a un arte comprometido, sino, como muestra Rancière, lo que se presenta entre estas dos políticas es una tensión originaria y persistente (PE, p. 37).

La postura de Rancière aunque no juzga como válidas alguna de las dos posturas intenta preguntarse por aquello de lo que son testimonio y sobre lo que las hace posibles (cfr. PE, p. 16). No se trata de un radicalismo artístico o de un arte modesto. En ambos casos tanto en el radicalismo del arte como en el arte modesto existe una afirmación de un mundo común que se puede presentar en la singularidad de los objetos o la fuerza particular de una presencia que es irreductible a cualquier representación o se propone la creación de situaciones efímeras que modifican nuestra mirada sobre el entorno colectivo (cfr. Rancière, 2005, p. 15). Lo que podemos notar en estas posturas es que existe una apuesta que nos parece aún fundamental y es que el arte realiza reconfiguraciones del espacio y el tiempo o invita a la creación de espacios perceptuales y de pensamiento distintos. En este sentido nos parece que la postura de Rancière todavía otorga al arte un lugar de reconfiguración del mundo sensible bajo un tipo de autonomía. Rancière señala al respecto:

No intentaré desempatar estas posiciones, sino más bien reconstituir la lógica de la relación “estética” entre arte y política de las que se derivan. Me basaré para ello en lo que tienen en común estas dos puestas en escena, aparentemente antitéticas, de un arte “posutópico”. A la utopía denunciada, la segunda opone las formas modestas de una micro-política, a veces muy próxima de las políticas de “proximidad” pregonadas por nuestros gobiernos. La primera le opone, por el contrario, una fuerza del arte ligada a su distancia con relación a la experiencia ordinaria. Una y otra sin embargo reafirman a su modo una misma función “comunitaria” del arte: la de constituir un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común. (PE, p. 16).

De lo anterior Rancière denomina post-utópica por un lado a la postura que afirma el radicalismo estético y que se inscribe bajo el concepto kantiano de lo sublime y por otro a las actividades en las que se verifican las tensiones de la política del arte y buscan la creación de microsituaciones. En la primera, la experiencia estética promete incluso la desagregación misma del arte, así se presenta un tipo de resistencia a cualquier transformación en forma de vida. En ella, el arte busca la construcción de nuevas formas de vida en común y a la vez intenta autosuprimirse como realidad aparte. En la segunda, las formas de la experiencia estética se identifican con la idea de una vida diferente. Mostrar la tensión entre estas dos políticas nos permite entender las implicaciones de su cumplimiento y también nos permite entender el funcionamiento de su lógica dentro del régimen estético del arte.

2.3.1 Renovación de lo sublime en el arte posutópico

Aunque la postura de Rancière se aparta de posturas radicales que intentan dentro de las posutopías renovar la fuerza de conceptos tales como lo sublime y que se ligan a la afirmación del fin de la utopía estética. Reconoce que estas posturas gozan de prestigio entre filósofos e historiadores del arte. Aquí se trata de aislar el radicalismo de la investigación y creación artística de la idea de la utopía estética de la nueva vida (cfr. PE, p. 13). Este fin de la utopía se enuncia bajo la imposibilidad de un arte que pueda cambiar radicalmente las condiciones de la vida colectiva.

En este radicalismo se comprometen algunas ideas filosóficas que ponen en juego la presentación de conceptos como lo sublime que se presenta como una presencia heterogénea. Esta referencia puede encontrarse en exposiciones de arte que radicalmente apuestan por el poder de presentación del arte. Este poder supone un gesto de confianza en *mostrar*, es decir la radicalidad de la presencia más pura que muestra algo. Así se ve la fuerza en la obra de arte como instauración de un ser en común, más allá, de un poder comunitario como forma política particular (cfr. PE, p. 14).

La otra forma en la que se evidencia esta política es a través de la radicalización del concepto *lo sublime* como distancia irreductible entre la idea y lo sensible, que en términos de Lyotard se expresa en la fuerza con que el arte moderno muestra que hay cosas irrepresentables. Aquí sucede una presentación negativa que es entonces el lugar de la inscripción un *otro* cuyo olvido conduce a la catástrofe totalitaria o a las formas de estetización mercantil de la vida (PE, p.14).

Aquello que resulta sustancial de estas dos visiones es que se levanta *una comunidad* que no se encuentra ya ligada a las pretensiones de emancipación política a las que estuvo ligado el arte moderno “es una comunidad ética que revoca cualquier proyecto de emancipación colectiva” (PE, p. 15).

2.3.2 El arte crítico y su oposición con el arte relacional

Frente a la postura asumida por Lyotard que ve como único camino posible para el arte es ser testimonio de lo irrepresentable. Rancière prefiere repensar el conjunto de prácticas artísticas que a su manera reconstituyen un vínculo con lo social. Son propuestas que se sirven de la ironía o del juego y más que la crítica buscan crear vínculos en colectividades efímeras o crean formas de participación momentánea. Aquello particular de estas formas es que reafirman a su modo una función comunitaria del arte, que se concreta en la nueva construcción de un espacio común, ellas “redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos” (PE, p.16). Lo que intentaremos verificar en el capítulo tercero es cómo estas prácticas realizan esa redistribución o por el contrario son la confirmación de un determinado consenso sobre esta distribución del espacio común.

Ahora podemos mostrar como Rancière elabora la relación arte con la vida a través de un tipo de arte que vuelve sobre la cuestión del vínculo con lo social. Para revisar esta posición dentro del arte posutópico Rancière se detiene en un primer momento sobre el arte crítico y luego piensa el lugar de las prácticas artísticas dentro de la llamada estética relacional. Entonces podemos mirar en qué consiste esta elaboración.

El arte crítico se enuncia de manera convencional como un arte que pretende tener un potencial político gracias a su compromiso con la espacialidad de lo público, su acción se despliega en la capacidad de poner en evidencia el juego de los mecanismos de dominación a través de mensajes que muestran la complicidad de la publicidad con esos mecanismos de dominación. Este arte crítico se pensaba como político porque intentaba mostrar determinados contenidos de denuncia. El espectador asistía a la declaración o de una supuesta “verdad” que había permanecido oculta. Este tipo de arte que se desarrolló principalmente durante la década de los ochenta llegó a su punto de agotamiento cuando de manera posterior se exhibía con gran éxito comercial en galerías y museos. Así, ese potencial de rebeldía se vio contrarrestado al ser asimilado por el circuito de

las exposiciones y ventas del mercado tal como sucedió con artistas como Barbara Krueger o Hans Haacke²⁸.

Este proyecto, también ha realizado poco de lo que prometía: un espectador con mayor grado de juicio crítico y tras la experiencia estética lograr su transformación. A menudo el artista crítico tenía demasiadas esperanzas en que aquella denuncia era suficiente para lograr dicho cambio, sin embargo, su impacto no va más allá de un pronunciamiento casi pedagógico sobre cómo operan los signos en la cultura moderna. Así podemos notar que este arte crítico intentó llevar la utopía de la conciliación del arte con la vida a una consigna que se realizaba en el presente, tal como intentaron hacerlo antes las vanguardias²⁹, y sin embargo en esta posutopía del presente faltaba algo que tenían las vanguardias y es precisamente que les faltaba un presente, es decir todo comienzo de este arte crítico ya no modifica las condiciones dadas de modo radical. Mientras la utopía de la vanguardia no es algo que se despliega hacia el futuro sino precisamente es algo que se hace en el presente mediante un tipo determinado de denuncia o provocación, hoy precisamente la sensación es una falta de ese presente (cfr. Badiou, 2005, p. 177).

2.3.3 La estética relacional

La postura de un arte posutópico que comparten tanto artistas como instituciones artísticas trata de poner distancia entre el radicalismo artístico y utopía estética. En lugar de ellas, su apuesta no es por un arte que busque transformar el mundo, este arte modesto tampoco afirma la *forma* de

²⁸ Barbara Krueger [5] se ha destacado en la escena norteamericana e internacional desde la década de los ochenta, su interrogación va dirigida al espectador en las combinaciones de texto e imagen. Su trabajo analiza la forma en que los medios de comunicación producen o hacen visible la violencia, el sexo, el poder. Una parte importante de su trabajo retoma imágenes de publicidad de los años cuarenta y cincuenta en donde se difunden estereotipos sociales y roles de género convencionales. Estos modelos fueron difundidos nuevamente en la era Reagan cuando se reprimía el debate sobre el SIDA o el aborto. Uno de los trabajos más reseñados de Krueger es la declaración que sirve de título a su obra *Your Body is a Battleground* (Tu cuerpo es un campo de batalla, 1989). [4] Hans Haacke durante los ochenta dirigió su práctica artística hacia la crítica de la institución arte y su supuesta neutralidad y autonomía. La mayoría de trabajos de Haacke durante los ochenta intentaban poner a la luz pública las operaciones de control de información que realizan las instituciones museísticas. Para una discusión más detallada sobre las implicaciones del arte crítico de los ochenta ver: Foster (2001b). Recodificaciones: hacia una noción de lo político.

²⁹ Badiou refiriéndose a las vanguardias señala que lo característico de sus consignas es la pasión por lo real. Las vanguardias además de hacer una ruptura con cualquier tipo de orden formal establecido, buscan realizar provocaciones y escándalos. También la pasión por lo real se describe como una manera de forzar el reconocimiento del presente. Badiou señala que en el siglo XX, el arte se despliega como un comienzo, como una presencia intensa, como presente puro. Incluso señala que el arte ya no se centra en la obra como un producto terminado sino en el acto puesto que es potencia intensa del comienzo (Cfr. BADIOU, 2005, p. 170).

manera absoluta. Lo que se presenta en estas prácticas es la modificación de la visibilidad sobre lo común, son prácticas que a su manera no sólo modifican nuestra mirada sobre el contexto sino intentan restaurar la relación con lo común.

Este arte no es la instauración del mundo común a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo (PE, p.17).

Aquí no hay una propuesta radicalmente alternativa respecto de la vida cotidiana, tampoco se trata de la construcción de una crítica radical, en cambio se utilizan estrategias tales como la ironía o el juego, o se construyen nuevos espacios que buscan recuperar el lazo social y generan modos de participación alternativos³⁰. De este modo es el nexo social lo que está en juego. En muchos casos estas prácticas intentan comprender que significa construir una comunidad y cómo es posible establecer relaciones o formar grupos de redes. Proyectos tales como aquellos que se emprendieron en el 2000 en la ciudad de Vyborg, donde la artista Liisa Roberts, iniciaba un proyecto de restauración de una biblioteca diseñada por Alvar Aalto. Esta biblioteca había permanecido desde la segunda guerra mundial en una zona incierta dentro de Finlandia hasta 1939 y a partir de ese momento como propiedad de la Unión Soviética. Allí Roberts inicio un proceso de restauración a partir del desarrollo de talleres de escritura con grupos de adolescentes con el fin de producir una película que se exhibiría en el auditorio de esta biblioteca. Este proyecto se llevo más lejos en la incorporación de fragmentos audiovisuales dentro de la televisión local que transmitían los resultados del taller de escritura.

Otro proyecto es que realizó el grupo *Park fiction*, en la comunidad del barrio St. Pauli en Hamburgo. Hacia mediados de la década pasada esta comunidad iniciaba una protesta que se dirigía a reclamar un terreno para la realización de un parque, en lugar de que este terreno fuera concedido a contratistas privados. Como resultado de estas acciones de protesta y de la alianza entre artistas, arquitectos y vecinos, se realizaron una serie de eventos de conversación dentro de la comunidad acompañados de música y arte. Los archivos de esta colaboración se expondrían

³⁰ Varios de estos proyectos se enfocan a una participación colaborativa. Este tipo de proyectos a veces permiten asociar durante tiempos prolongados individuos de diferentes contextos, edades, clases y disciplinas, en muchos casos estas prácticas colaborativas intentan no sólo crear un encuentro de heterogéneos sino buscan alguna modificación del estado de cosas, un ejemplo tal como la construcción de un parque en una zona peligrosa, o el establecimiento y ocupación de un edificio abandonado. Algunos denominan a estas prácticas un tipo de formación de ecologías culturales (Laddaga, R., 2006, p. 9).

en la *Documenta 11* de Kassel, según el modelo de los diseños de la vanguardia rusa. El proyecto se constituía como una “producción colaborativa de deseos”.

Podemos citar también el proyecto de Roberto Jacoby, quien a finales de los noventa junto con un grupo de personas vinculadas a la escena del arte en Argentina crearon un sistema de intercambio paralelo al monetario y que denominaron *Venus*. A través de este sistema se podían intercambiar cosas y servicios a través de la circulación de una moneda y la creación de un sitio web. El proyecto intentaba resaltar los saberes específicos de la comunidad de otra parte, intentaba realizar una interrogación sobre el sistema monetario en general.

En Colombia, el arte comunitario se ha difundido de manera especial en los últimos años, este fenómeno resulta visible en los últimos Salones Nacionales de Artistas³¹. En Antioquia existen varios grupos que funcionan de acuerdo a esta lógica colaborativa, al respecto podemos citar el trabajo de la artista Suzanne Lacy y Pilar Riaño, quienes realizaron un museo de la memoria en un bus de transporte público. La propuesta buscaba elaborar el duelo tanto individual como colectivo en relación a las muertes de jóvenes en Medellín³². El proyecto consistió en la recolección de 500 objetos emblemáticos de la memoria de los habitantes del barrio, luego los objetos fueron instalados en un bus-museo de la memoria que rodó por diferentes sectores del barrio. La obtención de los objetos estuvo a cargo de 20 jóvenes quienes, mientras visitaban a los vecinos se convertían en escribanos de sus historias. En la segunda parte del proyecto se pidió a los vecinos que escribieran una carta que incluyera un deseo para otro y un deseo para el barrio, las cartas fueron expuestas sin abrir próximas a los objetos del museo. Al final se realizó un

³¹ El arte comunitario ha tenido una participación notoria en los dos últimos salones nacionales de artistas (40 Salón Nacional artistas y 41 Salón Nacional de artistas), y se encuentra en mayor medida en las regiones del Caribe y zona centro occidente. Lo particular de este desarrollo es la relación entre los proyectos de arte comunitario en coalición con organizaciones gubernamentales y no gubernamentales. En el capítulo siguiente intentaremos mostrar las implicaciones de un arte comunitario que en términos de Rancièr podría ser descrito como arte consensual.

³² La antropóloga Pilar Riaño junto con la artista norteamericana Susanne Lacy realizaron una investigación etnográfica previa sobre la memoria y la violencia en Medellín y propusieron una intervención que se inscribe en la idea de arte público. El trabajo se denominó *La piel de la memoria: Barrio Antioquia, pasado, presente y futuro*. El proyecto es un museo de la memoria y contó con el apoyo de la Secretaría de Educación de Medellín, la Caja de compensación Comfenalco, la Corporación Región, Presencia Colombo Suiza y la comunidad del Barrio Antioquia. La propuesta se desarrolló el barrio Antioquia al suroccidente de Medellín, un barrio marcado por la exclusión y la violencia. Ver: RIAÑO, P. (2005). Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias.

evento *performance* con el acompañamiento de comparsas en las calles del barrio. En este evento a cada casa le fue entregada una carta con los deseos.

Este tipo de arte puede comprenderse mediante la noción de arte relacional o arte contextual. Su principal promotor es el curador francés Nicolas Bourriaud quien designa lo relacional como consecuencia del nacimiento de una cultura urbana a nivel mundial. Esta urbanización ha permitido, según Bourriaud, el desarrollo y crecimiento de los intercambios sociales, también los procesos de movilidad de los individuos que viabilizan los modos de conexión con lugares remotos. Esta evolución resulta patente en la forma de presentación de las obras de arte, puesto que para Bourriaud las obras de arte se vinculaban a modos de ostentación de determinado poder económico. Ahora, dice Bourriaud, la obra se presenta como una apertura hacia un intercambio ilimitado (Bourriaud, 2007, p.14).

En la estética relacional la obra de arte es considerada como un *intersticio*³³ que permite la proximidad y se distingue de otros espacios que proponen los *mass media* en los que se focalizan las actividades de consumo privado. El arte relacional toma como horizonte de comprensión la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más allá de la afirmación de los espacios privados o individuales. (cfr. Bourriaud, 2007, p. 13).

Esta forma nueva de la exposición muestra lo que Bourriaud denomina el lugar de producción de una sociabilidad específica o un lugar para espacios de encuentro³⁴. En las exposiciones de arte actual se crean espacios cuya duración se contraponen a la lógica de velocidad que se impone en la vida cotidiana, también se favorece un intercambio que no se relaciona con las formas de la comunicabilidad de la sociedad globalizada bajo espacios controlados. Bourriaud se refiere a estos últimos como “autopistas de la comunicación”, si la autopista permite la velocidad de un lugar a otro, de otro lado impide el contacto que convierte a los seres humanos en usuarios:

Frente a los medios electrónicos, los parques de diversión, los lugares de esparcimiento, la proliferación de formatos compatibles de sociabilidad, nos encontramos pobres y desprovistos,

³³ El término intersticio es retomado de Karl Marx quien lo uso para referirse a comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de ganancia: trueque, ventas a pérdida producciones autárquicas. El intersticio definido por Bourriaud es un espacio para las relaciones humanas que permite el intercambio y que se integra de manera más o menos armoniosa y abierta al sistema mundial (Bourriaud, 2007, p.16).

³⁴ En el capítulo siguiente citaremos otros ejemplos de este arte comunitario.

como rata de laboratorio condenada para siempre a un mismo recorrido, en su jaula, entre pedazos de queso. El sujeto ideal de la sociedad de figurantes estaría entonces reducido a la condición de mero consumidor de tiempo y espacio. Porque lo que no se puede comercializar está destinado a desaparecer. (Bourriaud, 2007, p.7).

Esta forma de relacionamiento en donde ya no existe una experiencia vivida de manera directa, se contrapone a las propuestas que realizan los artistas. En la estética relacional Bourriaud, siendo optimista, afirma que el arte tendría como tarea generar relaciones con el mundo, ya no simplemente dirigidas a través a la representación, sino inscritas en un terreno de experimentación social, así concebiríamos una aproximación de la *utopía* ahora puesta en términos de proximidad.

Según Bourriaud existe una diferencia con el arte moderno. Las transformaciones de las prácticas artísticas de los noventa apuestan por un modo de habitabilidad del mundo que construye modos de acción distintos. De este modo se abandonan los parámetros de la utopía y se proponen nuevos vínculos de proximidad. Esta proximidad no tiene como meta una realidad imaginaria sino propone “construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente” (Bourriaud, 2007, p.12).

Frente a las grandes utopías del arte que anunciaban las vanguardias no se busca ahora la afirmación de un espacio cerrado, alejado de la realidad. La pregunta del arte actual se pone en términos de la creación de espacios tales como “estar el uno al lado del otro”, o “como convivir juntos”, proyectos que buscan la elaboración del sentido de manera colectiva. Resulta notorio que colectividad busca el vínculo no en un ámbito público sino en grupos reducidos, es decir se buscan espacios de encuentro más directos y personales.

En esta propuesta subyace una crítica a la noción convencional de lo público que excluye la esfera íntima de contacto o la imposibilidad de la experiencia directa que permite este contacto. Para Bourriaud es recuperando el contacto como el arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político puesto que busca y abarca una esfera relacional.

La exposición es un lugar privilegiado donde se instalan estas colectividades instantáneas, regidas por diferentes principios: el grado de participación exigido al espectador por el artista, la naturaleza de la obra, los modelos de lo social propuestos o representados. Una exposición genera un “dominio de intercambio” propio, que debe ser juzgado con criterios estéticos, o sea analizando la coherencia de la forma y luego el valor “simbólico” del mundo que nos propone, de la imagen de las relaciones humanas que refleja. Dentro de este intersticio social, el artista debe asumir los modelos simbólicos que expone: toda representación reenvía a valores que se podrían transponer

en la sociedad, pero el arte contemporáneo modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama de lo social se inserta en ella. (Bourriaud, 2007, p.17).

En la anterior cita Bourriaud señala por un lado que las exposiciones funcionan más como un lugar de intercambio. El intercambio sucede menos entre la obra y el espectador, y más como posibilidad de generar una participación colectiva de espectadores. También Bourriaud expresa que la exposición se pone en términos de valor pero también en términos de inserción en la sociedad³⁵.

Bourriaud señala que ante la escasa producción de teoría durante la década de los noventa, la emergencia de la estética relacional aparece porque un conjunto de trabajos que prefieren la noción de obra abierta, que apelan a la interacción, también que se resisten a cualquier tipo de cierre del sentido, que prefieren nombrarse como “obras en proceso” más allá de objetos terminados³⁶. Son obras que se resisten a que la interpretación se presente como una clausura del sentido que permanece siempre abierto.

Es claro que este conjunto de enunciados no son exclusivos de Bourriaud, ni tampoco se aplican únicamente a la estética relacional, incluso se podría pensar que pueden derivarse del conjunto de prácticas radicales de los sesenta tales como happening, *enviornments*, *performance* o el *situacionismo*, aunque se reconoce que en los sesenta estas prácticas resultaron mucho más marginales y el contexto cultural en el que se inscribieron es distinto del que nos convoca ahora.

La postura de Bourriaud intenta identificar un paso entre el agotamiento del arte de los ochenta entregado a la lógica del mercado y una distancia del arte de instalaciones carente de contenidos o plenamente formalista.³⁷ En este sentido, Bourriaud señala que la estética relacional sería una forma de reactivación del arte crítico y por ello enuncia no ser menos político que los

³⁵ Como intentaremos mostrar en el capítulo siguiente, eso que resulta puesto en términos de valor será problematizado en el capítulo siguiente.

³⁶ Otros teóricos frente a este fenómeno de escasa producción teórica de los noventa, tales como Bishop (2006) señalan que en ese momento se dio el *boom* de los artistas británicos *yBa* que mezclaban formas espectaculares con el éxito comercial y a menudo el único contenido visible era producir algún tipo de escándalo. Estos artistas, la mayoría estudiantes de Goldsmith College of Art, impusieron otros modos de exposición, tal como *Frieze* en 1989, una exposición organizada por uno de los artistas más destacados de esta generación Damien Hirst, en un almacén vacío. En la mayoría de las piezas de este artista los formatos son monumentales y señalan la relación entre la vida y la muerte a través de la exposición de cadáveres disecados de animales a la manera de un museo de ciencias naturales. [6]

³⁷ Como es el caso de la generación *yBa* (ver cita anterior).

movimientos de las neovanguardias de los setenta. Más allá de la autonomía, el arte relacional se preocupa por la relación con el contexto y establece encuentros intersubjetivos en contraste con los espacios privados del consumo. En este sentido, la clásica relación entre obra y espectador queda reevaluada desde los lazos que unen a los posibles participantes de las obras.

2.3.4 Reconstitución de la relación arte y vida en el arte posutópico

Rancière apoyándose en Lyotard (1998) y Bourriaud (2007) intenta encontrar el modo de relación por el cual tanto el restablecimiento de la noción de lo sublime como el concepto de estética relacional reconstituyen la lógica de la relación entre arte y vida bajo las dos políticas del arte posutópico. Así, mientras la primera política pone la fuerza del arte en su distanciamiento de la experiencia cotidiana; la segunda, se liga a lo que se podría denominar una política de la proximidad. La primera entonces asigna al arte la función de construir un tejido de inscripciones sensibles que se alejan de la comercialización y espectacularidad de los *mass media*, la segunda, en cambio, rechaza un arte que permanece alejado de la realidad y señala que el arte tendría todavía la tarea de construir espacios de encuentro y relaciones que configuran un territorio común. Lo que tienen en común estas dos propuestas es que a su modo afirman su función comunitaria que es “construir un espacio específico, una forma inédita de reparto del mundo común” (PE, p.16).

En ambos casos lo que llama la atención es cómo estas formas posutópicas aparecen manifestando la relación que las prácticas artísticas contemporáneas establecen con lo común. Lo que nos lleva a decir que el arte político no es político en atención de determinados contenidos o por la forma en que representa la estructura de la sociedad mostrando los distintos conflictos de los grupos sociales sino “es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio” (PE, p. 17).

Lo que aparece entonces son las transformaciones de esta función política hacia una función comunitaria. Así, en la primera forma de lo sublime, el reparto del espacio tiempo se da en términos de un encuentro pasivo con lo heterogéneo. Mientras en la estética relacional, se intenta

configurar una situación que modifica las condiciones de la percepción y que pone al espectador en una actitud que ya no resulta pasiva.

Dado que en ambos casos sucede una redistribución del espacio tiempo es por ello que el arte tiene que ver con la política. Como se mostró en el capítulo uno, la política trata precisamente de ese espacio común, de la configuración de un espacio específico y de una esfera particular de la experiencia. La política trata precisamente de esta reconfiguración, de la repartición de los espacios y los tiempos, de la introducción de sujetos, de objetos nuevos, de hacer visible aquello que no era visible.

La relación entre estética y política es entonces, más concretamente, la relación entre esta 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 la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recortan los espacios y los tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular. Utopía o no, la función que el filósofo atribuye a la tela sublime del pintor abstracto, colgada en solitario sobre un muro blanco, o la que el comisario de exposición atribuye al montaje o a la intervención del artista relacional se inscriben en la misma lógica: la de una *política* del arte que consiste en interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial (PE, p.19).

En consecuencia con lo anterior, podemos precisar que tanto la política de lo sublime como la estética relacional *se inscriben en la misma lógica*, como sugiere Rancière esa lógica es lo que comparten las dos políticas del arte posutópico que sería el interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial, también esa lógica es lo que nos permite seguir pensando la necesaria distancia del arte, pero al tiempo su proximidad con la vida, es decir, nos permite pensar la autonomía frente a la heteronomía. No existe separación para Rancière entre una y otra forma, sino existe una continuidad en la relación de un arte que prefiere la existencia de los lugares reservados para el arte y la implicación de un arte ligado a la constitución de las formas de vida.

El problema de la política del arte ya no tiene que ver con la intención de los artistas o con el mensaje sino se dice en términos de estética. Estas formas de redistribución de lo común que inaugura el régimen de identificación estético suceden no solamente en la producción de una nueva visibilidad que da el arte, sino como muestra Rancière al referirse a la literatura producen nuevos modos de enunciación, que más adelante pueden ser el tema de la fotografía o del cine. Cuando la literatura empieza a nombrar estos sujetos y objetos que habían permanecido anónimos, todos estos cualesquiera ahora son visibles, participan de este modo en la repartición de lo sensible. Esto también se presenta incluso en el arte puro, en donde a pesar de la voluntad

no política, el arte puro hace una redistribución de las maneras de percibir, en este sentido esta redistribución es política.

Así, una práctica artística que produzca una redistribución en términos de nuevas formas de visibilidad, es por tanto política. Esta política de la mezcla entre productos de arte puro que se convierten en diseño seriado y objetos de consumo convertidos en piezas de arte, es lo que permite al arte romper el curso habitual de los objetos y la historia de sus cuerpos “remitiendo un tiempo a otro, cambiando el estatuto de los objetos, la relación entre los signos del intercambio y las formas del arte” (PE, p.43).

El arte no es político por sus contenidos ni por la manera como representa las estructuras sociales, los conflictos políticos o las identidades sociales, étnicas o sexuales. Rancière nos dice que el arte es ante que todo político por la manera como realiza un determinado reparto de un espacio y un tiempo, en cuanto los objetos o las prácticas artísticas se manifiestan como una experiencia específica, en conformidad o en ruptura con otros, en una forma específica de visibilidad o en una modificación de las relaciones entre las formas sensibles y los regímenes de significación y también en la formas como en soledad una obra de arte que existe en un museo. Rancière señala que la política antes que un aparato para el ejercicio del poder o una lucha por el poder, es el recorte de un espacio específico de ocupaciones comunes, es el conflicto de las ocupaciones de los objetos y de los sujetos que participan en ellas, en esto consiste la política del arte.

Así podemos afirmar que Rancière apuesta, dentro de las posturas del arte posutópico, por estas micropolíticas del arte que son trabajos específicos en donde hay un vínculo. De este modo, la política del arte en el régimen estético de las artes descansa sobre esta paradoja que ahora podemos decir es constitutiva entre esa libertad indiferente de la obra de arte y de su indiscernibilidad. Una indiferencia ociosa frente a en una sociedad volcada sobre la utilidad, una inmovilidad que espera la llegada de un espectador que se deje atrapar por su juego. Del mismo lado se encuentra la necesidad de un arte que busque un movimiento, una acción no en la creación de consensos sino precisamente en la creación de disensos de manera que siempre

pueda proponer nuevas formas de redistribución de lo sensible. En ambos sentidos Rancière denuncia que no existe una pureza estética opuesta a la impureza revolucionaria, sino que estas prácticas artísticas pueden trabajar en la construcción de un nuevo mundo, este trabajo del arte es el mismo que propone la continuación del pensamiento sobre la estética.

3. Prácticas artísticas y la construcción de la comunidad

3.1 La cuestión del arte

Una de las más fuertes distinciones que a menudo parecen insalvables, se presenta cuando un término que pertenece en principio a un campo de conocimiento se mira desde otro; es el caso de la distinción entre la idea de política que tienen los políticos y la que se elabora en el derecho más tradicional, y de otra parte, la idea de política que se intenta construir en la filosofía política. En el concepto de *lo político*, que se trabaja dentro de la filosofía política, existe una distancia respecto al modo en que los políticos entienden la política. Sin embargo, ese tomar distancia, no puede ser una oposición tan radical que no exprese algún grado de relación en la que precisamente un pensamiento nuevo pueda surgir. Entonces es necesario que el concepto de lo político se acerque a esa praxis de la política, aunque también es conveniente que mantenga una cierta distancia crítica.

Algo semejante sucede cuando nos acercamos a la noción de arte y pensamos la distancia entre la idea de arte que nos propone la filosofía y las prácticas creativas de los artistas. Pareciera que existe una noción de este concepto que es construida por la filosofía pero que se distancia de lo que sucede en el mundo del arte. Esta distancia no supone la incapacidad del filósofo para entender aquello que hacen los artistas, sobre todo en el arte contemporáneo, ni tampoco una falta de claridad de las propuestas que los artistas dirigen hacia un público. Tanto el arte busca ser pensado desde algún concepto o teoría, como la filosofía trabaja sobre el arte. Más aún podemos afirmar que la filosofía más que interpretar al arte, piensa con él.

Estas cuestiones nos llevan a plantear dos preguntas fundamentales sobre lo político y sobre el arte. Más allá de encontrar definiciones cerradas podemos poner la cuestión en los términos de la pregunta ¿Cuándo hay política? o de otro lado, preguntarnos ¿Cuándo hay arte? O incluso pensar sus relaciones, es decir, pensar la relación entre arte y política. Así intentaremos mostrar que existe una ganancia apreciable al considerar que estos términos puedan ser puestos en relación. Si notamos la cantidad de foros y seminarios recientes es evidente que en los debates actuales no resulta suficiente pensar el arte como un ámbito separado de otras prácticas sociales o incluso separarlo de sus vínculos con la política. Parece ser que tampoco resulta suficiente pensar la política sin considerar sus múltiples relaciones con sus representaciones y construcciones culturales. De forma paralela, en política a menudo se nombran los procesos de subjetivación a través del arte o se llama a las prácticas comunitarias que a través del arte buscan la construcción de una nueva ciudadanía, o incluso es recurrente hablar de las formas de activismo artístico a través de la red como un modo de hacer política de manera distinta.

Es por lo anterior que resulta pertinente preguntarse por la relación entre arte y política. Esta relación supera las apuestas simples de un arte político, es decir, de un arte cargado de una ideología específica. Lo que nos interesa es de forma precisa el asunto de este vínculo. A partir de lo que hemos mostrado en los capítulos anteriores respecto a la conceptualización de la estética en Rancière tenemos elementos suficientes para asumir ahora la cuestión del vínculo.

3.2 La relación arte y política

Una de las formulaciones más claras para pensar la cuestión del arte y cuándo hay arte, aparece en el libro sobre filosofía política de Jacques Rancière (1996): *El desacuerdo*. Y es curioso que incite a esta reflexión, porque si bien es notable la influencia que este pensador ejerce sobre las reflexiones del arte contemporáneo, en este libro, no aparecen preguntas sobre el arte propiamente dicho. Rancière, en un terreno más bien político, señala que la política no se presenta como un asunto zanjado, sino que es necesario preguntarnos cada vez cuándo hay política. Aunque siempre se tenga una organización del Estado, elecciones, partidos políticos,

candidatos, etc. La política, según Rancière (1996), aparece cuando existe la capacidad y se da la posibilidad de producir una serie de actos de enunciación que no han sido identificables en un campo de la experiencia dado y, por tanto, gracias a que estos actos aparecen o en ellos se manifiesta un desacuerdo, es posible la reconfiguración de todo el campo de la experiencia posible. La política consiste en introducir sujetos y objetos nuevos, consiste en hacer visible aquello que no lo era, consiste en escuchar seres que no estaban dotados de palabra y es en esta creación en donde se puede decir que existe una *estética de la política*.

Esta idea de Rancière, en la esfera de lo político, podría reformularse en el ámbito del arte. A la pregunta ¿Cuándo hay arte? no podemos contestar enumerando una serie de manifestaciones artísticas o señalando que hay arte porque existe un conjunto de instituciones que lo validan o porque asistimos a una cantidad cada vez más diversificada y espectacular de eventos de arte entre exposiciones, museos o ferias con sus formatos comerciales. Esta pregunta tampoco se inscribe en las discusiones sobre lo que dice la filosofía del arte que es el arte o señalando que las obras de arte son solamente un subconjunto de manifestaciones de lo sensible, mientras la estética tratará de un conjunto de sensaciones puestas en relación con la vida del hombre. Tampoco se muestra en la simple radicalidad de cualquier cosa hecha por un artista es igual a arte, ante el desconcierto contemporáneo del “todo vale”. En cualquier caso el asunto de la pregunta ¿cuándo hay arte? resulta por lo menos más complejo.

El lugar desde donde podemos pensar esta pregunta no toma la forma de una definición cerrada, sino que es necesario contemplar las prácticas del arte desde los distintos espacios que configuran. También las posibilidades que el arte otorga en la construcción de experiencias significativas en la vida de una determinada colectividad. Es por ello, que es necesario pensar una vez y cada vez: ¿cuándo hay arte?

La cuestión del arte pasa por entender el modo en que ciertas prácticas artísticas se manifiestan, es decir, siguiendo a Rancière, hacen y constituyen un visible, o desconocen y olvidan un no visible. Tanto para pensar el arte como para pensar la política es necesario pensar cómo ciertas prácticas redistribuyen lo común. También se trata de entender cómo en estas prácticas es

posible reconfigurar lo sensible de una comunidad y por lo tanto, permiten la constitución de experiencias significativas³⁸. Entonces para pensar cuándo hay arte, más allá de los productos del arte, llamados obras de arte, es necesario pensar de una parte en los modos en que estas prácticas desencadenan actos de sensibilidad, en segundo lugar, pensar cómo estos actos pueden producir determinadas miradas, ya sean éstas críticas o no, y en tercer lugar, mostrar cómo estas prácticas forman un determinado pensamiento. Estos tres elementos resultan esenciales para situar las prácticas artísticas como formas de inscripción e intervención particulares dentro de una comunidad.

Ahora bien, cabe señalar que este proceso de diferenciación y separación del arte frente a otras esferas del pensamiento sucede de manera compleja en la modernidad, puesto que es necesario que se presenten dos condiciones aparentemente contradictorias: por un lado, para alcanzar su estatuto como arte es indispensable que se vea en él un producto de un arte y no simplemente una imagen, esto es, que el arte alcance su autonomía, como mostramos en el capítulo anterior. Pero de otro lado, es necesario que se perciba en el arte una cosa distinta, es decir, algo diferente del simple ordenamiento de una destreza, lo que constituye su heteronomía. El arte llega a convertirse en tal, gracias a que se ve en él algo más que la imagen, este proceso de definición del arte llevo a su liberación de cualquier referencia a *otro* como representación, a la separación respecto a un determinado contenido. Este proceso de secularización y consolidación del arte puro, alcanzó su momento más radical con las prácticas del modernismo.

Paralelo a este proceso de consolidación del sistema del arte es necesaria la construcción de un discurso que permita un pensamiento sobre el arte. Este discurso no se encarga simplemente de distinguir unos temas propios del arte, o de los vínculos y discusiones que a lo largo de la modernidad se presentan entre la escritura y la visualidad; aunque la estética no inventa estas formas, si realiza una elaboración del régimen de inteligibilidad dentro del cual estas formas pudieron ser pensadas. Este régimen de pensabilidad del arte y de visibilidad que Rancière llama *régimen estético del arte*, aquel en donde se da un proceso de consolidación del sistema del arte, y en donde lo que se entiende por arte en el sentido moderno se desliga de otros *modos de hacer*.

³⁸ Ver capítulo 1. p.29.

Así, el arte se relaciona con un cierto conjunto de actividades asociadas a la belleza y se diferencia de otros ámbitos o, se vincula con el sentimiento de placer o displacer en función de una regla de gusto. El arte trata de un *modo de hacer* que es distinto de los demás modos de hacer de la vida cotidiana. Rancière afirma que para que haya arte es necesario las siguientes condiciones:

Para que una estatua o una pintura sea arte, dos condiciones aparentemente contradictorias son requeridas. Hace falta que se vea allí el producto de un arte, y no una imagen simple que juzga su legitimidad solo en el principio de semejanza. Pero hace falta también que se perciba allí *otra cosa*³⁹, es decir algo más que un ejercicio ordenado de una destreza. El baile no es arte mientras se vea en él solamente el cumplimiento de un ritual religioso o terapéutico. Pero tampoco es arte mientras se vea allí el ejercicio de una virtuosidad simple o corporal. Para que sea contado como arte, hace falta otra cosa (ME, p. 20).

Esta *otra cosa* es lo que permite que las bellas artes sean dichas como tales porque remiten precisamente a una relación entre las maneras de hacer y un cierto ordenamiento de los procedimientos bajo unas destrezas. También el arte remite a unos modos de ser sensibles, es decir, una *aiesthesis* que es soportada por ellos (cfr. ME, p. 20). El discurso sobre la estética nombra ese *sensorio* paradójico que permite definir los productos del arte frente a aquellos que no lo son y al tiempo permite su mezcla. Lo paradójico de este régimen es que es precisamente en él en donde sucede la mezcla de los opuestos, entre arte con A mayúscula y productos de la vida cotidiana, o entre arte culto y arte masivo y es esta paradoja lo que constituye el nudo mismo de las distintas *políticas de la estética*.

Para Rancière estética y política no son esferas separadas sino que la política sería estética desde el principio. *Estética* sería el nombre para la partición de los espacios en la cual determinados cuerpos realizan su afirmación de la política. Por tanto, tendremos que explicar como toda práctica artística tiene que ser definida a partir de esta estética *primera* y de su campo comunitario.

Veamos ahora, de forma más detenida, en qué consisten estas relaciones entre la estética y su política a través de las distintas políticas de la estética. Notamos que Rancière no intenta disolver

³⁹ El subrayado es mío.

el nudo por el cual estas políticas se cruzan, sino muestra cómo estas relaciones y tensiones pueden reconfigurar nuevos ordenamientos del espacio, y por consiguiente, transforman el arte en una cuestión política más allá de unos determinados contenidos. Mediante nuevas inscripciones del espacio o reordenamientos de lo común es cómo se puede afirmar que el arte es político. Como presentaremos mostrar a través de algunas prácticas artísticas es posible la reconfiguración de la comunidad y por ello estas prácticas logran la realización de la política en tanto el propósito de la política es la redistribución de las partes de la comunidad.

Para abordar esta relación entre arte y política trataremos de centrarnos en las formas de identificación del arte, también en sus relaciones con las formas de la experiencia sensible, a través de algunas prácticas del arte dentro de la estética relacional. El arte a través del análisis de las maneras en que se produce o circula porta él mismo una política. Rancière señala que las prácticas de reconfiguración de lo sensible no se inscriben únicamente en el espacio del arte sino tocan las maneras en que en nuestro mundo se da a percibir. El acento que pondremos se pone en la forma en que dentro de las prácticas del arte es posible el *encuentro*. También intentaremos abordar como el arte entendido como lugar del encuentro permite la configuración de distintos procesos en los cuales ciertos objetos o sujetos se hacen visibles. En este sentido podremos llevar más lejos la propuesta de Rancière sobre el arte y la política al intentar revisar las implicaciones de las prácticas que constituyen formas reinscribir o visibilizar lo común.

Este tipo de práctica artística relacional nos permitirá verificar cómo dentro de un panorama reciente podemos entender la relación entre arte y política. Así, es necesario que volvamos críticamente sobre los presupuestos que abordamos en el capítulo anterior de la *estética relacional* y sus relaciones con otras prácticas tales como el arte *in situ* o *site specific*. Frente a este tipo de obras relacionales aparecen espacios nuevos para su producción, por ejemplo, la constitución de lugares de experimentación con nombres tales como laboratorios, clínicas de artista, sitios en construcción o fabricas del arte⁴⁰. Este tipo de prácticas artísticas parecen

⁴⁰ Podemos decir que lo relacional no implica solamente un tipo de arte que se produce a finales de los noventa, la noción de relacional es lo suficientemente amplia para pensar los cambios que se han dado en las formas de producción del arte público. Kwon (2004) al respecto muestra que hay un nuevo género de arte público que pasa de la escultura a un arte que involucra comunidades específicas que podría denominarse también arte comunitario o relacional.

desmantelar al espacio del cubo blanco de la galería como forma de exposición hacia estudios o talleres más experimentales y proponen llevar a cabo procesos comparativos más que críticos.

3. 3 Las prácticas relacionales a través del *site specific*

Las prácticas relacionales reelaboran la noción de arte público dado que proponen un lugar nuevo para la comunidad. Lo que primero intentaremos mostrar es cómo aparece esta noción de comunidad en el seno de las prácticas de lo que se denominó el *site specific art*⁴¹, para, de ese modo, mostrar cómo existen unos elementos comunes con las prácticas de la estética relacional. No se trata de contraponer de manera simple dos movimientos sino de utilizar las categorías que hemos desarrollado antes con Rancière para pensar cómo surge la comunidad y cómo se dan las formas de inscripción de lo común dentro de prácticas específicas del arte.

Así, podemos notar que una de las premisas novedosas del arte público es su intención de buscar el escenario de trabajo en la ciudad misma, más allá del cubo blanco de la galería de arte moderno⁴². El arte público, bajo la forma de *site specific*, busca la participación activa de los residentes de una determinada comunidad de modo que el territorio de interacción es el espacio

⁴¹ Como señala Erika Suderburg (2000) la noción de *site specific* se remonta al minimalismo y el arte de tierra, los artistas en su mayoría norteamericanos entre 1960 y 1970 reconocieron el término “lugar” como parte de la experiencia de la obra de arte. Al respecto Robert Smithson uso el término *Site* y *nonsite* para referirse a trabajos que se emplazaban fuera de la galería como una buena parte de los trabajos del *Land art*. Robert Smithson nombraba a estos lugares como *construcción localizada* (*Site Construction*). Krauss (2002) en *La escultura en el campo expandido* afirma que parece evidente que muchos artistas a finales de los sesenta percibieron la posibilidad de concebir el campo expandido. Es claro que la noción de campo expandido impone una noción distinta de escultura moderna. El término *construcción localizada* o *lugar en construcción* se utiliza para identificar obras como *Spiral Jetty* (*Malecón en espiral*) de Robert Smithson [7] o *Doble Negativo* de Heizer [8]. Estas obras remiten a formas de señalamiento o manipulación física de lugares, por oposición, el término *nonsite* se refiere al espacio neutro de la galería. Así mientras en el modernismo se entendía que el *lugar* era el espacio de la galería, los trabajos del arte de la tierra empezaron a demandar como lugar o *site* el paisaje. Ver: SUDERBURG, Erika. (2000). *Space, Site, Intervention* y KRAUSS, Rosalind. (2002). *La escultura en el campo expandido*. En: *La originalidad de la vanguardia*.

⁴² Brian O’Doherty fue uno de los primeros críticos en denunciar la galería como un “cubo blanco” en 1976. Este espacio decía él se ha convertido en un cubo blanco hermético, semejante a una catedral medieval. El mundo exterior no debe interferir, de ahí que las ventanas estén selladas. También denunciaba que este espacio resultaba para el no iniciado totalmente incomprensible (Citado en: Raquejo, 2001, p.75). Entonces surge un escepticismo respecto al espacio de la galería y sin embargo la mayoría de artistas que realizaron *site specific* continuaron realizando exposiciones y mostrando documentaciones de los trabajos realizados en los lugares específicos.

público. Al respecto Suderburg (2000) afirma que la noción de *site specific* se deriva del examen entre el lugar o *site* de la galería en relación al espacio *fuera* de la galería y en relación al espectador (p. 4). En este tipo de trabajos tiene especial relevancia la designación particular de un tipo de localización que se construye o funciona en un determinado espacio y por un determinado tiempo.

Siguiendo a Krauss (2000) podemos distinguir una tipología de trabajos de intervención sobre el espacio: en primera instancia, los *lugares señalados* que son obras en las cuales se realiza una manipulación física de los lugares o se realiza la aplicación de señales permanentes sobre el paisaje como sucedió con la obra *Spiral Jetty* de Robert Smithson (1970)[7]. En segundo lugar, la *construcción localizada* en donde se realiza un tipo de intervención con una determinada función sobre el paisaje tal como el observatorio de madera de Robert Morris (1971)[9]. Una tercera configuración son las *estructuras axiomáticas* que intervienen de manera directa algún tipo de arquitectura como sucede en los trabajos de artistas como Christo y Richard Serra [10] [11] (p. 300). Krauss muestra que esta tipología permite pensar un conjunto de trabajos en los cuales la noción de escultura moderna resulta insuficiente, por ello recurre a la noción de escultura en el campo expandido. La escultura había entrado en una condición negativa en donde no era ya un monumento y se encontraba en el paisaje pero no era el paisaje o se encontraba en la arquitectura y no era la arquitectura. Para Krauss términos negativos tales como no paisaje o no arquitectura parecían ser la condición de la escultura a partir de los setenta. En estos términos se encuentran oposiciones que permiten entender el *site specific* entre lo construido y lo no construido, lo cultural y lo natural, una oposición entre la cual se encontraba la producción artística escultórica (cfr. Krauss, 2002, 296).

Ahora concentremos nuestra atención en uno de los trabajos paradigmáticos de *site specific* del artista Richard Serra *Titled Arc* [11] y que corresponde a una intervención en la arquitectura o *estructuras axiomáticas* según la clasificación de Krauss. Esta obra nos permitirá entender el paso de la noción de arte público hacia una intervención localizada en la que se involucra de manera problemática el tema de lo común. La noción de *site specific*, como hemos señalado, quiere decir una obra que es proyectada en directa interacción con su entorno y en este sentido podemos notar el paso de una obra autónoma como podría ser la condición de la escultura

moderna que se erige sobre un pedestal y se aísla de su contexto hacia el *site specific* en donde el contexto resulta decisivo para la configuración de la obra.

El lugar o *site* reelabora las nociones de espacio y no espacio dentro del arte. El *site* se opone dialécticamente al *nonsite*, puesto que el presupuesto del *site* es que las obras pueden ser accesibles sin mediación institucional y que logran su impacto a través de una experiencia estética directa. Mientras el *nonsite* es la transferencia de la obra al espacio cerrado de la galería. Aquí ocurre una experiencia distinta puesto que el artista presenta su trabajo a través de una documentación o construye obras semejantes a las que realiza en el exterior con materiales recogidos del lugar. Entre este material que se presenta en la galería y la obra exterior existe una relación dialéctica puesto que el material presentado en la galería no es una versión del exterior, sino que con él también existe un tipo de intervención en el territorio y de este modo, la obra exterior no puede ser entendida plenamente sin el material que se presenta en la galería.

Todo lo que hemos estudiado antes nos permite afirmar que esta reconfiguración entre *site* y *nonsite*, es precisamente lo que quiere decir en el sentido más profundo el término *estética*, es decir como redistribución de los usos de los espacios, en este caso de los espacios del arte. Como ha mostrado Rancière (2005a) la relación con los espacios del arte no se presenta de manera simple como oposición, no hay un espacio del arte privilegiado que se oponga a un espacio libre o neutral. Los espacios del arte están de manera estrecha relacionados con una experiencia espacio-temporal específica y también son formas de inscripción y de visibilidad que permiten definir esa singularidad del arte (cfr. PE, p. 69).

En el caso de los *site specific* esta especificidad resulta evidente. Podemos pensar que el lugar que ocupa la documentación conceptual de una obra y que se muestra en el espacio de la galería resulta tan importante como la obra misma, incluso, como sucedió con el *land art*, la única experiencia posible dada la dificultad de acceso a los espacios intervenidos son precisamente los documentos puestos en fotografías y videos. Y por ello, cualquier tipo de arte aunque tenga como presupuesto la inmaterialidad más radical necesita de alguna documentación y visibilidad dentro de los espacios del arte. El *nonsite* no se refiere a la galería o el museo sino que el

problema se sigue presentando en relación a la inscripción de una determinada práctica artística como arte.

Rancière (2005a) muestra que esta dialéctica entre un *dentro* y un *fuera* a menudo olvida un hecho fundamental y es que existe una variedad de formas en las que la distancia estética se renegocia. Mientras unos intentan romper la frontera que separa al arte de la vida, otros pretenden por el contrario preservarla. Otros, en cambio, buscan poner en escena la mentira de una extraterritorialidad artística (Cfr, PE, p. 72). Rancière (2005a) afirma que para salir de la dinámica simple del adentro y el fuera es necesario superar la cuestión de acercar los espacios del arte a los espacios de un afuera del arte. La cuestión, como veremos a continuación, reside en utilizar la extraterritorialidad de esos espacios para descubrir nuevos lugares de disenso o nuevas formas de cuestionar una distribución consensual de los espacios, los sujetos y las funciones (cfr. PE, p. 76).

3. 3.1. Richard Serra y el consenso

En 1979, Serra fue encargado por U.S. General Services Administration para realizar una pieza escultórica en el complejo arquitectónico del Gobierno Federal en el sur de Manhattan. La realización de esta obra se dio gracias al generoso programa de apoyo estatal a la escultura titulado “Arte en la arquitectura”. Este programa consistió en reservar dentro de los proyectos arquitectónicos oficiales un 5% a proyectos de arte público (Crow, 2002, p.149)⁴³. Crow afirma que esta pieza tenía gran visibilidad al encontrarse en el centro de la Plaza Federal de Nueva York, pues allí tenía su sede principal la autoridad federal de la ciudad. Es también un lugar muy cercano a los centros de la cultura artística del So-Ho y Tribeca y por tanto, la pieza se constituiría en un monumento local para los artistas y para la comunidad.

La pieza *Titled arc* consistía en una larga plancha ligeramente arqueada de 36 metros de largo y 3,7 metros de alto, ésta se encontraba clavada al suelo y atravesaba toda la plaza. Los trabajadores y visitantes del juzgado y los edificios de oficinas de la plaza encontraron que sus

⁴³ En varios lugares se encuentra el desarrollo de esta pieza. Al respecto podemos citar el trabajo que realiza Crow (2002) titulado Arte específico de un lugar: lo fuerte y lo débil. En: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Para Crow el término *site specific* fue generalizándose en los años ochenta para caracterizar obras de muy distintas temporalidades. *Titled Arc* diseñada gracias a un generoso programa de apoyo a la escultura fue aprobada por el gobierno federal en 1972.

trayectos normales se bloqueaban dada la longitud de la pieza. La pieza intentaba que el espectador tuviera que ampliar su espacio perceptual, un espacio que la escultura intentaba gobernar. Al respecto de esta pieza señala Krauss:

(...) esta escultura está constantemente dibujando una especie de trayectoria de la mirada que, comenzando en un extremo de la Plaza Federal, traza, cual materialización del concepto de perspectiva visual, el camino que el espectador tomará en la plaza. En este recorrido, que es simultáneamente visual y corporal, *Tilted Arc* describe la relación del cuerpo con la marcha hacia adelante, con el hecho de que, si nos movemos adelante es porque nuestros ojos han alcanzado ya a conectarnos con el lugar al que intentamos ir. Como en la visión, su recorrido existe simultáneamente aquí y allí –aquí donde yo estoy situado y allí donde ya me imagino estar. (citado por Crow, 2002, p.152)

En esta descripción de Krauss destaca de manera evidente la inscripción de la propia corporalidad del espectador como parte importante de la situación que plantea la pieza y que resulta determinante en la mayoría de trabajos que retoman al minimalismo. Sin embargo esta descripción positiva contrasta con el procedimiento judicial que se abrió en 1985 para decidir el futuro de la obra. La obra resultó bastante polémica puesto que obstruía la visibilidad del lugar e impedía la libre circulación de los peatones, quienes se veían obligados a caminar hasta uno de los extremos para atravesar la plaza.

La polémica sobre esta pieza ha sido documentada por Crow (2002), quien reconstruye algunos de los elementos de la discusión. De una parte, la administración republicana y derechista emprendió una campaña para que la obra fuera retirada. Dos burócratas conservadores señalaban en nombre de los hombres y las mujeres corrientes que la obra resultaba demasiado opresiva ya que dificultaba el paso e impedía la vigilancia policial. También con argumentos populistas señalaban que la pieza de Serra era el producto de una cultura elitista que resulta egoísta e indiferente, lejana a las necesidades del individuo promedio. Incluso su disposición permitía que delincuentes se pronunciaran a través de *graffitis* en contra de la política del gobierno. Sólo con la recuperación de la plaza se lograría que este espacio cumpliera su función como lugar exterior de relajación compartida y de bienestar peatonal. Los defensores de Serra afirmaban que esta imagen previa de tranquilidad de la plaza era una ficción y que siempre –como la mayoría de las plazas públicas modernas- era un espacio incomodo en donde pocos deseaban quedarse (cfr. Crow, 2002, p. 154). Crow (2002) señala que en la postura de rechazo a la pieza hay una presuposición respecto a lo que el pueblo está dispuesto a aceptar. Las peticiones de rechazo a la

pieza no eran representativas y más bien estuvieron abanderadas por los autoproclamados defensores de la virtud popular.

Serra se vio obligado a defender el espacio. Los argumentos de su defensa se relacionaban con la posibilidad de que una determinada pieza de arte configurara una experiencia. Krauss ha expresado el deseo de preservar la pieza de Serra de modo que parece congruente con las intenciones manifestadas por el artista:

(...) todas las trayectorias viven el matrimonio indisoluble de lo espacial con lo temporal, y ésta es una experiencia que si somos capaces de vivirla con suficiente intensidad, nos lleva a la condición preobjetiva de donde nace el significado...La especificidad del lugar no es el tema de la obra, sino –en esta articulación del movimiento del cuerpo-en-destinación del espectador- su medio. (Citado por Crow, 2002, p. 155).

El trabajo de Serra en lugar de integrarse pacíficamente y ser asimilado como parte del paisaje urbano, plantea una intervención que interrumpe el modelo natural de la escultura moderna. La idea de *site specific* no es la de un espacio armonioso, por el contrario, como señala Deutsche (1998), estas intervenciones se relacionan con una “interrupción imperativa más que segura o que busque una coherencia cerrada de los dispositivos de la obra de arte” (p. 261). En 1989, en contra del *site specific* de Serra y tras un largo proceso legal se inicia una campaña para el desmantelamiento de *Titled Arc*, ahora el lugar ha sido completamente maquillado, incluso fueron borradas todas sus huellas.

La intención de la obra de Serra, como de una buena parte de los trabajos de *site-specific*, cuestiona todo vínculo decorativo y conmemorativo dentro de un emplazamiento que había sido diseñado de manera neutra bajo los presupuestos de una arquitectura moderna. Así, la pieza realizaba un dibujo disonante frente a un tipo de arquitectura ordenada del urbanismo contemporáneo. Esta presencia incómoda trataba de producir un distanciamiento. Un distanciamiento crítico buscaba concientizar al habitante de Nueva York sobre el discurso de poder inherente en la arquitectura de control que se emplaza de manera policiva dentro de algunas urbes contemporáneas.

De otro lado, la pieza resultaba física y psicológicamente opresiva, incluso cuando se llevó a cabo el juicio legal, un experto en seguridad llegó a testificar que esta pieza había sido creada como un impedimento para la vigilancia, alentando a holgazanes, graffiteros y posibles

terroristas de bombas para que realizaran ataques (cfr. Kwon, 2004, p.78). Finalmente, cuando a Serra le proponen trasladar su obra a otro lugar, el artista señala precisamente que la obra había sido proyectada para una interacción directa con un entorno. La obra sucedía a través de las intervenciones que el transeúnte podía realizar y por lo tanto, trasladar la obra significaba destruirla. En palabras de Serra:

Titled Arc fue concebida desde el inicio como una escultura de *site-specific*, esto no significa que sea “un sitio ajustado” o “relocalizado”. El *site-specific* tiene como objetivo relacionarse con los componentes del entorno de los lugares dados. La escala, la forma, y localización de los *site-specific* son determinados por la topografía del lugar, ya sea urbano, paisaje o arquitectura. Los trabajos llegan a ser parte del lugar o reestructuran conceptual y perceptualmente la organización del lugar (citado en Ault, 2002, p. 295).

En varios lugares Serra señala que su consideración del *lugar* no se relaciona únicamente con un aspecto formal sino también con las características sociales y políticas dadas del contexto. En este caso esa relación con el contexto no se plantea como coherente o armónica, sino precisamente muestra que hay algo disfuncional en la concepción del espacio público. Serra afirma, incluso, que es posible trabajar en contra de lo dado, podríamos decir con Rancière que el arte trabaja desde el disenso y es así como el arte puede inscribir formas singulares que aún pueden ejercer una crítica sobre el consenso. Al respecto señala Serra:

Las obras que son construidas dentro del marco de instituciones gubernamentales, corporativas, educativas o religiosas corren el riesgo de ser leídas como fichas de esas instituciones... Cada contexto tiene su marco y su ideología... En cualquier caso es necesario que la obra se coloque en oposición a las restricciones del contexto, el trabajo no puede ser leído como una afirmación de ideologías cuestionables y de poderes políticos. Yo no estoy interesado en el arte como una afirmación cómplice (citado en Ault, 2002, p. 295).

El trabajo de Serra se relaciona con la crítica que elaboran las neovanguardias sobre el arte modernista. El mismo Serra señala cómo el arte modernista promovía la ilusión de ser autónomo respecto a su alrededor puesto que suponía que el objeto artístico trascendía su entorno real. Mientras el *site-specific* enfatiza la comparación entre dos lenguajes separados o puede usar el lenguaje de uno para realizar una crítica del lenguaje de otro. Incluso, como señala Serra, es posible entender el lugar en sí mismo como otro medio o como otro lenguaje con el que se encuentra en estrecho vínculo. El trabajo de Serra se muestra crítico cuando opone la lógica de un tipo de lenguaje, el escultórico, que se enfrenta a otro lenguaje, la arquitectura.

Para artistas como Serra la arquitectura sirve de manifestación material de las ideologías de poder. Para él, trabajar en un lugar específico quiere decir trabajar en contra de la arquitectura. Sin embargo, es necesario pensar hasta qué punto dos lógicas y dos lenguajes al enfrentarse suponen una radical separación entre el modernismo y una práctica posmoderna impura. Como hemos mostrado, Rancière señala que no habría una oposición moderna-posmoderna sino que es el régimen estético del arte el que permite la mezcla.

Titled Arc en muchos sentidos puede ligarse a la idea de disenso sobre la distribución de los espacios y los tiempos, una situación que puede entenderse como política en el sentido que plantea Rancière. Así, por un lado, cuestiona la forma convencional en que se presentan los espacios y la apariencia determinada que toman, en este caso, la arquitectura cuidadosamente diseñada de acuerdo a los propósitos del ejercicio de control policial. De otro lado, esta pieza nos propone un ejercicio radical de visibilidad para el litigio puesto que hace notar el espacio de separación entre la policía y la comunidad. Pero también, ella misma se presenta como un espacio de inscripción incomodo y radical.

En contra de toda cohesión, esta pieza se muestra como expresión de una apariencia sensible. Una apariencia que resulta inútil a los propósitos de utilidad y velocidad que promueven nuestros gobiernos⁴⁴. Algunas de las voces del “pueblo” que declararon en contra de *Titled Arc* una afirmación arrogante de lo privado sobre lo público e incluso fue instrumentalizada por sus oponentes como símbolo de la imposición del gobierno federal que la patrocinó (Cfr. Kwon, 2004, p. 78). Al final, la denuncia y destrucción de *Titled Arc* se caracterizó como un reclamo del espacio público por parte de la comunidad. Es de este modo como esta pieza constituye una

⁴⁴ Podríamos realizar una comparación con *La mariposa* de Edgar Negret, escultura actualmente emplazada en la plaza de San Victorino. Nuevamente tenemos elementos que se remontan al lenguaje de la escultura abstracta, mezclados con el lenguaje de las culturas prehispánicas. Esta escultura junto con la plaza inscriben en un sentido distinto el ejercicio policial, el ejercicio de una arquitectura y de un arte que sirven al interés de una política de gestión. La historia reciente de esta plaza se encuentra marcada por la ocupación informal de vendedores ambulantes. Para borrar su historia y producir su desocupación se construye la plaza con una arquitectura fría que permita el paso rápido del transeúnte. Aquí a diferencia de Serra, la escultura no impide el paso, simplemente sirve como decorado, ante el seco y desierto paisaje de la plaza. Y sin embargo, la escultura con el tiempo se opone nuevamente a la lógica policial. En ella, se encuentran inscritas las denuncias y los *graffitis* de amor, que conforman una escritura de huellas y signos de manifestaciones. Ella porta el signo de su inutilidad, la inutilidad de ser apropiada por los niños que prefieren sentarse sobre ella y resbalarse como si fuera cualquier rodadero.

comunidad sensible. Con esta descripción de disensos y tensiones en donde se pone en discusión el espacio y el carácter público que la pieza aporta a la constitución de una comunidad sensible.

Como señala Kwon (2004) esta pieza marca las tensiones no sólo espaciales sino temporales, puesto que se pasa de entender el lugar como una serie de condiciones físicas hacia una cantidad de parámetros discursivos de tipo histórico, social y cultural. También se inserta en un contexto temporal particular. Mientras el monumento se muestra como ahistórico las intervenciones *site specific* buscan una temporalidad en el presente histórico, en la situación corporal del espectador. Una parte importante de estas intervenciones asumen el valor transitorio o efímero, en lugar de imponerse como valores abstractos o universales. Esta obra, como señala Deutsche (1998), revela los conflictos y las batallas políticas que se inscriben en el espacio político de la democracia. Durante los ochenta en cambio el debate sobre el arte público se inscribió en las posibilidades de interacción entre el artista y la comunidad, con la participación más activa de la comunidad e incluso la colaboración de la audiencia realizando las obras de arte.

3.3.2 Ahearn y el consenso

A las prácticas comunitarias se les denominó un “nuevo género de arte público”, en ellas, la interacción con la comunidad resulta esencial e involucra una comunicación directa de los participantes en el proyecto. La constante de estos trabajos es que la comunidad se ve reflejada en una interacción que se prolonga durante un periodo determinado de tiempo. Se busca con este tipo de práctica establecer una responsabilidad social y alcanzar una forma de arte ético. Categorías que sugieren su cuestionamiento inmediato.

Kwon (2004) señala que este tipo de arte comunitario ha sido marginalizado frente a una práctica de arte público oficial en la que se inscribe el trabajo de Serra. Para autores como Kwon esta práctica oficial del arte público consistió en el posicionamiento de una escultura abstracta que a menudo tenía un impacto dentro del límite hermético constreñido del arte. En contraste con ello, en los ochenta, surge de manera paralela un tipo de arte colaborativo o dialógico que intercambia con una comunidad. Es el caso del artista norteamericano John Ahearn que se trasladó al sur del *Bronx* y realizó un largo proceso de retratos de personas de la vecindad, los retratos son

elaborados directamente en la calle [12]. De modo tal que el público se involucra en todo el proceso y puede sentirse identificado puesto que estos retratos son expuestos en lugares públicos.

La diferencia entre Serra y Ahearn resulta evidente. Mientras Serra es un artista reconocido gracias a la emergencia del posminimalismo y su trayectoria lo ubica como uno de los escultores más importantes del siglo XX, Ahearn, en cambio, tiene una biografía más modesta, incluso es difícil encontrar literatura sobre su trabajo. Éste se encuentra inscrito en los movimientos alternativos de *East Village* y el *Bronx*. Su trabajo intenta convertirse en parte de la vida social puesto que utiliza formas que son fácilmente reconocibles para esa comunidad.

En cierto sentido, se puede señalar como Ahearn trabaja con los estereotipos que se han construido sobre el *Bronx* como una zona peligrosa, como el lugar de la decadencia de lo urbano o, como el lugar que muestra una parte importante del cine norteamericano, el lugar donde surgen las pandillas, un lugar violento, infestado de vendedores de droga, prostitutas, criminales, indigentes. En su trabajo existe una identificación con las comunidades hispanas, negras y latinas. En este tipo de propuesta el rol del artista se convierte en un mediador entre la comunidad y sus demandas, y es acogido positivamente dentro de los distintos tipos de programas de educación.

Como señala Miwon Kwon (2004), el artista se convierte en una especie de agente central (agente cultural) que vincula los programas de educación con las prácticas artísticas y los proyectos que podrían extenderse en un período de tiempo. De este modo, el espectador no se limita a realizar una breve mirada sobre los objetos, sino incluso participa en su construcción⁴⁵. Además de la colaboración, en muchos de los trabajos se invita a la comunidad a la realización de cenas multiétnicas. Este es el caso del proyecto desarrollado en “Culture in action: New Art in Chicago” en 1993 que buscaba establecer un nuevo vocabulario dentro de las acciones en el espacio público. De este modo podemos notar un cambio en la forma de entender el arte público, puesto que se pone más en términos de las relaciones con una esfera pública. Ahora no tiene mucho sentido concebir una intervención del arte público que no tenga en cuenta la visión subjetiva del artista o que no piense en las formas de diálogo que la experiencia propone.

⁴⁵ Otras lecturas sobre este fenómeno de arte comunitario se pueden encontrar en: SUDERBURG, Erika. (2000). *Space site Intervention: situating Installation art*; BISHOP, Claire. (2006) *Participation: Documents of contemporary art* y LADDAGA, Reinaldo. (2006). *Estética de la emergencia*.

Este nuevo género se enfoca en la participación activa de los residentes de diversas comunidades. Sin embargo, el problema de estos espacios y las promesas de un arte con mayor participación del público se presenta cuando estos tienden a convertirse en espacios de ocio o de entretenimiento y cuando las prácticas de los artistas se dirigen en este sentido. También como intentaremos mostrar a continuación este tipo de arte busca reparar las fallas en lo social mediante una reconstitución del nexo social que en muchos casos es sólo transitoria o sirve a los propósitos del consenso.

3.4. Problemas del arte comunitario

Podemos citar una de las críticas más elaboradas a este tipo de trabajo con comunidades que es realizada por Hal Foster (2001) en su ensayo “el artista como etnógrafo”. Foster crítica la dirección en la cual el arte contemporáneo ha tomado prestada la metodología que viene de la antropología y deconstruye la interacción colaborativa entre el artista y la comunidad local en términos etnográficos. Esto significa que la comunidad dentro de estos trabajos es vista como un objeto de estudio que puede en un momento ser tratado de manera científica y puede ser reemplazado en otro. Dentro de su crítica, el problema reside en que el artista se instala desde afuera como una especie de autoridad incuestionable y en este sentido, produce un tipo de representación sobre la comunidad que permanece alejada de ella. La crítica de Foster se dirige más hacia el cuestionamiento del papel del artista en dichas prácticas y sobre la apropiación ilícita de metodologías que toma prestadas de la etnografía.

En una dirección semejante aunque con implicaciones más profundas Rancière (2005a) señala los peligros que una configuración consensual solicita de una intervención del arte. Como nota Rancière, existe en las últimas décadas una proliferación de trabajos de artistas que incluyen al *excluido*, como si al presentarlo el conflicto estuviera resuelto. La figura del excluido tiende a ocupar el lugar que antes adquiría el pueblo. Antes, el pueblo era una figura doble: por un lado, se constituía como una entidad política parte de la configuración disensual de la comunidad, y también, se instauraba como una categoría social, el nombre de la masa informe. Ahora, señala Rancière, el lugar del pueblo es ocupado por el excluido que se convierte en la figura social y disensual, aquel que está afuera y que el arte debe poner dentro. El excluido es entonces el sobrante del consenso y de otra parte es el testigo de la ruptura social. Así es necesario

reintegrarlo a la sociedad como parte del consenso, pero su existencia es una forma de alerta a la sociedad sobre su reverso es decir, que el vínculo social se ha debilitado (Cfr. PE, p.60).

El problema para Rancière reside en que el excluido es parte de la misma política consensual, puesto que el consenso busca una comunidad en donde los sujetos sobrantes del conflicto político sean borrados. En cierto sentido, la manera más sencilla de borrar a los sujetos puede ser representarlos, darles una apariencia, incluso dotarlos de un rostro, darles espacio para su manifestación que no implica una redistribución de los lugares y los sujetos dentro del campo de configuración sensible. Y por tanto:

El excluido es descrito como aquel que no consigue seguir el ritmo de la modernidad, los bruscos cambios tecnológicos y económicos, la transformación de los estilos de vida y de los valores. Juega entonces un doble papel: por un lado, es el remanente del consenso, el testigo de la ruptura social de la que son víctimas aquellos a los que la velocidad de la modernidad consensual deja al margen, y que se trata de reintegrar mediante un trabajo específico de intervención entre lo alto y lo bajo. Pero también es el testigo privilegiado que alerta a la sociedad moderna y consensual sobre el reverso de su éxito: el debilitamiento del vínculo social en general (PE, p.60).

El problema es que la inclusión de la exclusión a través del arte es una forma errónea de enfrentar el conflicto. El arte a través de programas de intervención en la comunidad aparece como el mediador capaz de restaurar el vínculo social, obviamente estos objetivos rebasan cualquier posibilidad y capacidad del arte, sobre todo en cuanto el arte no puede ponerse al servicio de una función social. El problema sería que el arte transfigura su lugar singular para convertirse en arte educativo o arte inscrito en el paradigma de las prácticas institucionales. Para Rancière (2005a), el problema de fondo se presenta cuando bajo estos programas oficiales se pone en el mismo plano al arte, la cultura y la asistencia social e incluso supone que arte y cultura son lo mismo (cfr. p.61).

El consenso tiende a movilizar un cierto tipo de arte y lo pone a su servicio. Rancière señala que el gran programa de educación estética que promete un hombre nuevo y que constituiría un nuevo tejido comunitario se transforma en programas de intervención como si el arte, por sí mismo, fuera capaz de restaurar el vínculo social. Los programas de intervención social a través del arte que enumera Rancière son los talleres de escritura, la organización de proyectos artísticos con los habitantes de zonas desplazadas y el trabajo de arquitectos y urbanistas que se contentan con desarrollar nuevos proyectos monumentales mediante la construcción de museos o

bibliotecas dentro de espacios abandonados o restaurados. La demanda consensual se relaciona de manera adecuada con una *política del arte*. Tanto un tipo de arte y de artista necesita un motivo o tema que serían los excluidos y encuentra una metodología de trabajo que puede aplicar en contextos diversos como a través de este tipo de trabajos los gobiernos pueden mostrar cifras de promoción a la cultura en datos de gasto invertido.

Tal vez esta reducción del arte entendido como cultura es precisamente lo que es necesario reconsiderar. Para Rancière, el problema del fenómeno de la exclusión es que reduce lo social a sí mismo (cfr. PE, p. 61). Cuando el arte se encuentra al servicio de la representación de la exclusión pone en un plano homogéneo toda diferencia y se integra en un conveniente arte consensual. En palabras de Rancière se tratará en cambio de:

(...) trabajar en una reconfiguración de la división de lo sensible donde las categorías de la descripción consensual se encuentran puestas en tela de juicio, donde uno ya no se ocupa de la lucha contra la exclusión, sino de la lucha contra la dominación, no consiste en reparar fracturas sociales o preocuparse por individuos y grupos desheredados, sino en reconstituir un espacio de división y capacidad de intervención política (PE, p.62).

Rancière se pregunta por lo que significa esta reconfiguración más allá de las reedificaciones de los espacios públicos o la restauración de la igualdad de las competencias. Estas políticas de la estética son formas de ocultar las formas en las que la despolitización consensual se presenta. Entonces será necesario fijarnos en formas de intervención que de manera más profunda pretenden llegar más lejos y trabajan en la constitución de un espacio político o sobre las capacidades subjetivas (cfr. PE, p. 62).

3.5 Señalamiento crítico a la estética relacional

Retomemos algunos elementos que habíamos trabajado en el capítulo anterior sobre la estética relacional para mostrar cómo existe en estas prácticas artísticas la reconstitución del nexo social. La estética relacional que abordamos en el capítulo anterior más que una teoría terminada son un conjunto de lecturas de ciertas prácticas de artistas que buscan con la obra alcanzar un intercambio experimental de los participantes. Más allá de una obra autónoma que no trasciende su contexto, la estética relacional trata precisamente de un arte que se preocupa por las

contingencias de su entorno y su audiencia. En este punto nos parece que tiene elementos en común con la noción de *site specific* que antes hemos analizado. Y sin embargo estos participantes no son una entidad social abstracta sino que en este tipo de propuesta se dan los elementos para crear una comunidad, aunque su constitución pueda ser temporal o efímera.

Bourriaud nombra varios artistas que pueden ligarse a esta estética como Tiravanija, Philippe Parreno, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Christine Hill, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Liam Gillick, Felix González Torres y Jorge Pardo. La mayoría de estos nombres se encuentran ligados a los eventos y bienales durante la década pasada. En las prácticas de estos artistas podemos encontrar un elemento común y es el uso de la instalación de grandes formatos o su combinación con el *performance*. Algunos de ellos se resisten al rótulo de instalación entendido como puesta en escena total y la mayoría insisten en su *uso* más que la transformación radical del espacio e incluso en sus estrategias de combinación de medios y apropiación de fuentes ya existentes⁴⁶. También en una buena parte de sus trabajos surge el deseo de abarcar una dimensión cotidiana o mostrar el conjunto de narraciones que constituyen la realidad más próxima vivida. La obra relacional crea un dispositivo que es capaz de activar una implicación con el espectador y en donde se vuelve crucial la dimensión de la experiencia.

Ahora podemos enfocarnos en uno de los artistas de la estética relacional considerado por Bourriaud como uno de los artistas paradigma de su propuesta⁴⁷. Rikrit Tiravanija (1961), nacido en Buenos Aires y con familia de origen tailandés. Sus trabajos son conocidos en la escena internacional del arte por experimentos que son un híbrido entre instalación y performance. En

⁴⁶ Esta idea de combinación de medios y apropiación de fuentes ya existentes será retomada por Bourriaud en *Posproducción* el libro que publica después de la estética relacional. El término posproducción que viene del mundo de la televisión, el cine y el video, y nombra el conjunto de trabajos que se realizan sobre un material previamente grabado. Este término es distinto de la noción de *ready-made* en tanto no se relaciona con la autoría o con una crítica a la institución arte, su énfasis se marca en cambio en recombinar artefactos culturales preexistentes para lograr otro nuevo significado. Otro elemento particular de este conjunto de artistas es que están interesados en el trabajo colaborativo, al punto que, la autoría individual resulta borrosa, la colaboración entre artistas y la participación con determinadas comunidades se constituyen en el modelo de este tipo de trabajo. Ver: Bourriaud, 2007.

⁴⁷ Es posible considerar que otro artista que visualiza las propuestas de la estética relacional es Félix González Torres. En sus instalaciones se presentan elementos cotidianos como folios de papel, caramelos que el público puede apropiarse de ellos. González Torres involucra una dimensión autobiográfica en su trabajo, pero cuestiona los límites de la obra hasta el punto de su desaparición. Ver: Bourriaud (2006) y De Cecco (2002).

algunas de sus instalaciones produce una arquitectura dentro del espacio de la galería o fuera de ella. Algunos críticos han observado que en las primeras obras del artista el foco del trabajo consistía en la participación de la audiencia a través de la comida [13]. El objetivo es compartir una mesa o la preparación de una comida mediante una serie de lecturas, estos eventos previos preparan la apertura a un tipo de experimento social en donde tanto el artista como el público generan un tipo de lectura del trabajo o generan preguntas sobre la institución del arte. Es por ello que se puede decir que el elemento de socialización o el nexo social que establece es el centro de su trabajo.

La comida sirve como puente para crear relaciones de convivencia entre el artista y el público, también es un modo de entrar en conversación con un desconocido. Tiravanija resalta que las condiciones en las que se inscriben estas cenas resultan esenciales e incluso cambian el contenido de la obra. Cuando realizó su retrospectiva en Tailandia *Tomorrow is another fine day* lo interesante resultó cuando el público no percibía el trabajo como una obra de arte. En Tailandia las personas simplemente cocinaron, y esa actividad artística se convirtió en algo social. De este modo la obra que se había creado resultaba totalmente ausente, mientras la gente estaba muy presente (cfr. Tiravanija entrevista con Cirauqui, 2006, p. 28). Un aspecto que resalta Tiravanija es que la gente pudo relacionarse con esa pieza sin necesariamente saber de arte. Mientras que en la retrospectiva en Europa, frente a la misma pieza, sucedió todo lo contrario, las personas se encontraban tan informadas sobre el arte que eso precisamente dificultaba su aproximación.

En su trabajo se presenta la relación que antes hemos presentado del *site* y *nonsite*. Sin embargo, ambos funcionan coordinados aportando distintas lecturas de la obra. Tiravanija afirma que es tan importante el lugar como la dislocación del lugar y considera que un aspecto de su relación es que se mantengan activos, vivos. Para este artista no resulta tan importante la diferencia entre el dentro y el afuera, existe más bien una apuesta sobre lo cotidiano, sobre cómo hacer que el entorno –tanto del arte como de la vida cotidiana- resulte más placentero (Cfr. Tiravanija entrevista con Carmen Cerbreros, 2008).

El aspecto que resalta Tiravanija como determinante de su trabajo es la *experiencia* y por ello, existen distintas formas de aproximarse a estas obras, es decir, distintas maneras de

experimentarlas tanto voluntaria como involuntariamente. Algunos de sus trabajos parecen constituir un espacio de descanso dentro de grandes bienales o eventos de arte y pasan desapercibidos. Este es el caso de *Palm Pavilion* presentado en la 27 Bienal de Sao Paulo, en donde el artista muestra un interés por la arquitectura de la Bienal. Este trabajo trata de hacer visible las condiciones arquitectónicas en donde ciertas acciones pueden tener lugar. Y sin embargo se camufla en el mobiliario del gran pabellón. Solo tras un recorrido detenido se percibe un conjunto de plantas que decoran un espacio construido en metal y que recuerda la arquitectura industrial de Sao Paulo⁴⁸.

A partir de los noventa Tiravanija se enfoca en crear situaciones en donde la audiencia produce el trabajo. En el espacio de la Kolnischer Kunstverein en Colonia Tiravanija reconstruyó en madera su apartamento de Nueva York, éste se encontraba abierto las 24 horas [16]. La gente podía usar la cocina y hacer comida o incluso bañarse y dormir en su cama, también era posible que el visitante organizara fiestas y se divirtiera durante el tiempo que permanecía la exposición. En el catálogo que reseñaba la exhibición, el curador señalaba que este trabajo era una muestra impresionante de la combinación entre arte y vida, ya que se ofrecía como una experiencia de fraternidad dirigida a cualquiera. En este sentido, se señala el gran cambio que este tipo de obra proporciona al espectador ya que se pasa a considerar el uso que éste hace de las distintas situaciones que propone el proyecto.

Podemos señalar como la idea de un arte de participación se relaciona con el happening, con las instrucciones del *fluxus* o el performance de los setenta, o con las declaraciones de Beuys sobre la escultura social, o con el *site specific*. Algo que comparten estos movimientos con la estética relacional es la búsqueda de la anulación de la distancia entre el arte y la vida. Es decir, la búsqueda de un contacto directo con el público en una forma de diálogo más auténtico. En cada

⁴⁸ Podemos citar algunos antecedentes de este tipo de práctica. En 1974 Michel Asher despejó una parte del espacio de exposición y la oficina de la galería o Gordon Matta Clark abrió un restaurante para mantenerse a sí mismo y a sus colegas artistas. Este proyecto en los setenta permitió crear un espacio independiente sin el compromiso de producir obras para el mercado del arte. También se puede citar el trabajo de Daniel Spoerri quien en 1964 producía sus cuadros trampa con sobantes de comida [15]. Este artista hizo el proceso inverso de Matta Clark, convirtió la galería en un restaurante atendido por él mismo y en el cual se fijaban los rastros de la vida a través de pegar los restos de comida en tableros⁴⁸. De manera semejante en *Untitled (still)* 1992 en *303 Gallery NY*, Tiravanija movió toda la oficina de la galería al espacio principal de la exhibición, incluyendo al director, quien fue obligado a trabajar en público junto al olor del comida y cenas (Bishop, 2004, p.56).

uno de estos movimientos, como ha señalado Bishop (2003), la retórica que los acompaña se dirige a considerarlos como realmente democráticos, puesto que emancipan a un espectador⁴⁹.

Consideramos que si bien la obra relacional alcanza un punto en donde aparece ese nexo social y se convierte en un asunto sobre el cual es posible trabajar, es decir, el arte vuelve sobre la cuestión del nexo social. Este tipo de trabajos reconoce que ese nexo social solo se alcanza con *modestia*. No hay en las propuestas relacionales una transformación radical de la sociedad. Ahora bien, es necesario preguntarnos en qué sentido esta obra relacional permite el diálogo y cómo este diálogo es democrático realmente.

Podemos decir que la modestia es la característica del modo de hacer política en una parte del arte contemporáneo y también podemos afirmar que la modestia en el arte es una característica que se comparte con la política. La pregunta que surge es si es posible una transformación menos modesta del mundo tanto desde la política como desde el arte. Antes hemos afirmado que la relación arte y política no se presenta bajo una gran utopía, ni se presenta en la defensa de una determinada agenda política utópica. Y sin embargo, ¿podemos conformarnos con un arte modesto –y una política modesta- a riesgo de que sea lo mismo que el consenso democrático?

La participación que se genera entre el artista y la audiencia, supone a veces un compromiso de diálogo demasiado literal o a menudo resulta demasiado forzado, pero entonces podemos preguntarnos por la forma en que este compromiso sucede, por ejemplo, ¿quiénes son los que participan de estas cenas colectivas a las que invita Tiravanija? ¿quiénes son los sujetos que pueden ingresar tranquilamente al espacio de la exposición a tener una conversación natural con un curador mientras se realiza una cena casual organizada por el artista? Cabe la pregunta sobre el carácter de lo *relacional* y sobre el papel que este tipo de obras juegan en la constitución de comunidad. Adicionalmente, podemos preguntarnos quiénes son los que modifican las relaciones en la obra y si es posible un tipo de obra menos consensual.

⁴⁹ Es necesario mencionar que no toda la obra de Tiravanija se puede presentar bajo valores democráticos. En las últimas piezas como *Untitled (House)* de 2006 se interesa por el tema de las migraciones [17]. Tiravanija señala que esta pieza se relaciona con la situación de las fronteras y la falacia del mundo globalizado. El artista afirma que “a pesar de que hoy todo está en circulación, también hay muchas fronteras”. Si ponemos este ejemplo es para señalar las múltiples condiciones de una propuesta artística y que pueden modificar esa condición política de una obra. Un artista que en un momento puede ser considerado como positivo en otro dado un contexto puede realizar una obra más crítica o si se quiere que produzca el disenso.

En algunas obras relacionales existe un supuesto que a veces no resulta tan fácil de asimilar, ellas asumen de manera automática que son democráticas porque incluyen a una comunidad sea ésta efímera o no y, por esta vía, el nexo social se da a través de todas las relaciones de diálogo dentro de la obra. Aquí podemos detenernos – a modo de conclusión- y retomar algunos de los planteamientos que realiza Rancière respecto al papel de la democracia y su distancia con una democracia consensual. También es necesario preguntarnos si existe un carácter menos consensual del arte.

El problema de la estética relacional es, a nuestro modo de ver, que está demasiado marcada por las categorías del consenso y aunque con modestia declara devolver el sentido perdido de un mundo común, en algunas obras relacionales lo único que inscribe son espacios placenteros muy semejantes a los espacios de relajación de los bares *lounge*. Entonces, hasta qué punto las relaciones que la estética relacional promueve no se encuentran emparentadas con las transformaciones de los museos de arte contemporáneo como lugares de entretenimiento.

Si bien uno de los supuestos de Bourriaud es que la obra de arte representa “la utopía de una intensificación de las relaciones humanas, un intento de crear relaciones humanas fuera de las formas relacionales institucionales” (Bourriaud, 2006, p. 16) en cada caso será necesario visibilizar cómo se dan estas relaciones. El problema no es que arte deba ser profundo y que la distancia con la obra sea tal que resulte incomprensible, sin embargo, resulta problemático cuando en las agendas de los curadores de un museo las cuestiones económicas, de entretenimiento y las relaciones con los patrocinadores se muestran cómo decisivas a la hora de organizar el programa de exposiciones, también es problemático que un tipo de arte y de artista promueva estas relaciones.

4. Democracia y democracia consensual (a modo de conclusión)

Es claro que la versión democracia que vivimos en la actualidad renuncia a su consigna primera que se vincula a la idea de gobierno del pueblo. Rancière ha mostrado en *El Desacuerdo* (1996) el triunfo totalitario de la democracia es el triunfo de las instituciones que garantizan, por un lado, el movimiento de las formas políticas de la justicia a través de la administración de la policía y por otro lado, la gestión de las formas económicas de producción de riqueza al modo capitalista, es decir, una supuesta armonización de los intereses y una optimización de las ganancias.

Si bien la democracia de hoy renuncia a proclamarse como el gobierno del pueblo, platea en sí misma una paradoja (D, p. 122). Esta paradoja consiste en que al renunciar a la soberanía del pueblo que sería una democracia real, debe contentarse con el ejercicio de una democracia formal, bajo un conjunto de instituciones que mediante la gestión velan de forma aparente por el ejercicio de dicha soberanía, también debe contentarse con reducir la democracia a un cierto estado de relaciones sociales. Por tanto, la paradoja consiste en que existe una coincidencia entre su forma política y su ser sensible, pero esta coincidencia se presenta bajo una relación de desafección, de insensibilidad a la forma de representación de ese ser sensible.

La democracia remitiría a cierta vivencia, una forma de experiencia sensible, pero una forma de la experiencia sensible que no es sentida: como si no hubiera pasión sino en la ausencia; como si la democracia no surtiera efecto más que al precio de vaciarse de su sentimiento propio. (D, p.124).

Sería necesario pensar en una democracia que supere esa desafección, una democracia en la cual sean posibles otros modos de subjetivación política o formas de disenso. Es en esta vía cómo podemos pensar la democracia como una irrupción singular frente a una determinada distribución de los cuerpos de la comunidad, que se enfrenta y reordena los modos en que esas ordenaciones y esos lugares han sido designados por la policía. En términos de Rancière este tipo de democracia sería el modo singular cómo es posible interrumpir el buen funcionamiento de un determinado orden a través de distintos dispositivos de subjetivación o de visibilidad nuevos.

Rancière (1996) señala por lo menos tres aspectos en los que podríamos entender esta democracia, todos ellos retomados de la filosofía clásica. En primer lugar, la democracia puede ser entendida como el tipo de comunidad que se define por una esfera de apariencia específica del pueblo (p.126). Aquí Rancière se aparta de la idea de apariencia como oposición de lo real. Se trata más bien de la introducción en el campo de la experiencia de un visible que modifica el régimen de lo visible. Su conceptualización se aparta del reino de la simulación que oculta la verdad de un mundo más auténtico. Rancière de manera radical afirma que no hay una oposición entre apariencia y realidad, lo que sucede al introducir una determinada apariencia es que divide la realidad y vuelve a representarla. El ejemplo sobre la filosofía política que Rancière toma de Platón resulta ilustrativo. La primera batalla de Platón frente a la democracia se relaciona con la denuncia contra la *doxa*, que producía una apariencia, es decir, producía un visible como propio del *demos* asociado a un régimen de la no verdad (cfr. D, p. 126).

En segundo lugar, la figura del pueblo por la cual hay democracia es una unidad que no consiste en ningún grupo social, por tanto no puede identificarse o definirse mediante un tipo específico étnico, sexual o social. Tampoco se identifica con una parte específica de una población que puede ser determinada bajo algún tipo de muestra de opinión estadística y por ello, no es el resultado de una suma de partes. La democracia sería en cambio la institución de sujetos que no coinciden con las partes del Estado o la sociedad, sujetos flotantes que desajustan toda apariencia de los lugares o de las partes (cfr. D, p. 126).

En tercer lugar, lo propio de la democracia es la producción de un espacio en donde se da un *litigio*. Como se ha señalado antes el litigio no se relaciona con un conflicto de intereses entre las partes constituidas de la población o una nueva lucha de clases, sino que es un conflicto sobre la cuenta misma de las partes, la democracia entonces instituye comunidades de tipo específico, las hace surgir. Estas comunidades son polémicas puesto que ponen en juego la situación misma de una determinada partición de los lugares y los espacios dentro de esa comunidad e incluso como sugiere Rancière se sitúan como disensuales frente al espacio de configuración dado. Este espacio que ha sido dividido por la lógica policial de la distribución de los lugares y la lógica política del trato igualitario (cfr. D. 126).

Como señala Rancière la democracia es solamente posible cuando existe una esfera de inscripción del pueblo y cuando es posible un litigio en el escenario de manifestación del pueblo por un sujeto no identitario. La democracia sería entonces el lugar en donde aparecen formas de manifestación de esa no identidad, de esa subjetivación no identitaria. La posibilidad de existencia de estas formas de manifestación también permite modificar los dispositivos institucionales de lo político o puede producir formas de discusión sobre las inscripciones existentes.

Las formas de la democracia consensual, son aquellas que precisamente liquidan la apariencia, liquidan también el litigio del pueblo y restringen en cambio la administración al mejor o peor de los dispositivos estatales y la armonización de los intereses sociales. También se presentan bajo la forma de acuerdos racionales que solo funcionan de manera formal. Al respecto afirma Rancière:

Tal es en efecto, el sentido de lo que se llama democracia consensual. El idilio imperante ve en ella el acuerdo razonable de los individuos y los grupos sociales, que comprendieron que el conocimiento de lo posible y la discusión entre los interlocutores son, para cada parte, una manera preferible al conflicto, de obtener la parte óptima que la objetividad de los datos de la situación permite esperar. Pero para que las partes discutan en vez de combatirse, hace falta en primer lugar que existan como partes, con la posibilidad de elegir entre dos maneras de elegir su parte. El consenso es un régimen determinado de lo sensible. Es el régimen en que se presupone que las partes ya están dadas, su comunidad constituida y la cuenta de su palabra es idéntica a su ejecución lingüística (D, p. 130).

Subrayamos como el consenso prefiere el acuerdo como apariencia en lugar del conflicto. Lo constitutivo de este consenso es la apariencia según la cual existen unas partes que ya están dadas, y por tanto, la comunidad ya está formada, mientras todo lo *otro* permanece como suplemento fuera del consenso, es decir, pertenece a una parte que no es contada como parte. Este idilio del consenso constituye un acuerdo razonable entre individuos y suprime de manera conveniente el conflicto, lo evita. Lo que presupone el consenso es que no hay diferencia entre una parte del litigio y la parte de la sociedad. En suma dice Rancière lo que posibilita el consenso es la desaparición de la política.

4.1 Democracia consensual y arte consensual

Retomando nuestra discusión sobre el arte posutópico podemos preguntar en términos de Rancière si el papel político que puede asumir una obra de arte relacional trata de producir consenso. Esto es, producir un mundo de apariencia en donde posiblemente tanto artistas como espectadores y curadores estén de acuerdo, un mundo que funcione mediante la misma lógica de la democracia consensual.

Hasta este punto podemos señalar algunos alcances de la estética relacional y el paso que sucede entre un arte político que se define por su contenido o por la representación de una determinada posición política hacia un tipo de acción que intenta pensar los nexos con lo social y las formas en que se da un tipo de acción sobre los espacios que produce una nueva visibilidad. Una de las ganancias más apreciables del arte relacional es que logra poner el asunto del nexo social como una cuestión inquietante para el arte.

Sin embargo es necesario preguntarnos, si la obra de arte relacional produce estas relaciones humanas ¿cuáles son los tipos de relaciones que se producen? ¿hacia quién van dirigidas? y ¿por qué? Si tomamos algunos de los planteamientos de Rancière sobre la democracia y lo constitutivo de ella en lo político, esto no se refiere a una democracia consensual en la cual todos aparentemente estamos de acuerdo, sino que lo político bajo el marco de la democracia consiste precisamente en que es posible que exista la diferencia.

Como hemos mostrado esta diferencia sobre la manera en que se reparte lo común es el núcleo de la política. La política se refiere entonces a la existencia de un lugar de conflicto, un escenario en donde se manifiesta una parte de los que no tienen parte y que mediante el uso de su voz o mediante su expresión intentan decir algo sobre lo que no están de acuerdo. Podríamos pensar que la esfera democrática se mantiene como política sólo en la medida en que estas exclusiones o estas manifestaciones son tomadas en cuenta o pueden redistribuir una determinada partición de lo sensible que se presenta como dada. Es en este sentido que podemos decir que los conflictos, la falta de acuerdo, la manifestación de la inconformidad, o la inestabilidad son constitutivos de la política y son lo que ponen las condiciones de su existencia.

En las prácticas de las cenas de Tiravanija se da un encuentro y se constituye una determinada comunidad. Como hemos mostrado antes, el tipo de encuentro que proponen estas obras no es el de una fricción como aquella que se presenta en las microutopías de la exclusión que nombra Bourriaud. La obra relacional inscribe una comunidad o se dirige a un público determinado, el problema surge cuando esa comunidad se presenta del modo en que todos sus miembros se identifican con otros, porque existe algo en común.

Al respecto, Bishop (2003) cita la reseña que apareció en *Arte en América* sobre la cena de Tiravanija y en donde se muestran las relaciones y los diálogos que propone la obra, bajo el comentario que realiza Jerry Saltz y que apareció en dicha revista:

En la galería yo regularmente me siento o comparto con un extranjero y eso es bueno. La galería llega a ser un lugar para participar y hablar sinceramente. Puedo incluso llegar a tener una increíble comida con *dealers* del arte.... Otro día tuve un encuentro con Lisa Spellman quien me contó de manera detallada la intriga de un *dealer* tratando sin éxito de atraer a una de sus artistas... Otro día hable con una artista y un *dealer* quienes me contaron sobre el colapso de *Soho* al tiempo que decían que las galerías mostraban demasiado arte mediocre (citado por Bishop, 2003).

Estas conversaciones informales indican entonces los problemas que enfrenta la estética relacional y que son generales al contexto del arte. La intervención de Tiravanija nos parece adecuada en el sentido “democrático” porque permite que un grupo de *dealers* o amantes del arte puedan relacionarse, en un ambiente que no dista mucho de la atmósfera de un bar, algo que se asemeja mucho a nuestros espacios alternativos del arte.

Por tanto, esta estética relacional en el sentido en que muestra Bourriaud y que es política porque se encuentra en relación a la reconfiguración de los vínculos sociales que permanecen rotos, solo muestra su revés, esto es la promoción de un arte que bajo el rótulo de participativo resulta conveniente al esquema de la democracia consensual, entonces ¿qué pasaría si quienes ingresan a la galería son indigentes o prostitutas como se presenta en algunos trabajos del artista español Santiago Sierra? La pregunta es por el tipo de relaciones que puede mostrar el arte. También es posible preguntarnos si el arte debe estar al servicio de una cultura comunicativa o si su papel en lo social, no podría ser resguardarse bajo una postura crítica, incluso si opera como crítica de la cultura.

4.2 Un arte no consensual

Las primeras piezas de Santiago Sierra se relacionan con la intención de deconstrucción del minimalismo mediante la elaboración de grandes piezas geométricas en las que se hablaba críticamente de la movilidad de la mercancía, aspecto que era negado en la lectura convencional del minimalismo o la realización de acciones de expansión de un material como yeso o gasolina sobre el espacio. En 1998 realiza el primer trabajo en donde empieza a contratar trabajadores para que realicen acciones a la vista de un público. Existe una relación estrecha entre los primeros trabajos sobre el minimalismo y la contratación de servicios de un trabajo específico. Es evidente que el trabajo incorporado en una obra de arte es a menudo un aspecto que se oculta en el objeto final, por ejemplo, en el minimalismo la mayoría de trabajos no son realizados por el artista e involucran una fuerza de trabajo especializada.

En *Línea de 30 cm tatuada sobre una persona remunerada* de 1998 [18] Sierra buscó a una persona sin tatuar y que no tuviera la intención de tatuarse pero que debido a su falta de dinero acepta el pago de \$50 pesos mexicanos para ser tatuada una línea en su espalda⁵⁰. En muchos casos se ha señalado cómo Sierra pone de manera cruda las condiciones actuales de mercado laboral. El trabajo del artista se ha relacionado con una versión cruel del grado de alienación de un trabajo repetitivo, en el caso de la línea tatuada las marcas que quedan en la piel durante la vida. En cierto sentido, se puede decir que Santiago Sierra invierte las posiciones de la tradición modernista y coloca al trabajador como el centro de la propuesta, incluso si sus posiciones y actitudes nos resultan incómodas. Esto sucede en *Línea de 160 cm tatuada sobre cuatro personas* [19]. En este trabajo cuatro prostitutas adictas a la heroína fueron contratadas, por el precio de una dosis, para ser tatuadas. Normalmente cobran 2000 o 3000 pesetas, mientras que el precio de una dosis es 12000.

En otras acciones, las personas son contratadas para sostener una pared desprendida durante horas o arrastrar bloques de hormigón durante la galería, en la mayoría de los casos estas actividades se encontraban desprovistas de utilidad práctica y evidencian la cosificación del cuerpo del trabajador que es convertido en apoyo para sostener una pared. Estos trabajos se

⁵⁰ La referencia a esta obra y las obras citadas más adelante se puede encontrar en la página oficial de Santiago Sierra: www.santiago-sierra.com.

encontrarían acordes con las nociones de alienación propuestas por Marx. En la descripción de estas piezas, Sierra bajo breves comentarios especifica la cantidad que cobraron los trabajadores por realizar su labor, y así realiza un comentario crítico sobre las condiciones del mecanismo del capitalismo sobre el trabajo. También pone en cuestión la disponibilidad incondicional del trabajador para realizar cualquier acción a cambio de dinero. Jiménez (2000) afirma que esta invisibilidad de los trabajadores sucede porque los protocolos de la economía visual del capitalismo exigen mantener el mundo laboral aparte, en sombras con el propósito de ocultar sus miserias (p. 43). Sierra coloca estas condiciones en primer plano, mientras que los objetos de arte dejan de tener valor. El soporte de sus piezas es la visibilidad radical de las condiciones desfavorables de una masa de excluidos, en este caso, los desempleados del capitalismo.

Todas las acciones de Sierra son documentadas en fotografías a blanco y negro, este modo de documentación recuerda las acciones de los setenta. Una parte importante del modo de proceder de Sierra es que no está presente como *performer*, sino que apela a otros y les paga a través de una determinada remuneración. La manera en que estos *performers* aparecen dentro del espacio de la exposición dista mucho de las comidas y diálogos que promete la estética relacional. En los trabajos de Sierra el vínculo social sigue permaneciendo roto. No hay aquí un compromiso del artista en la reconstrucción del mundo. La manera como se presenta el cuerpo en estas prácticas es la exhibición de su propia fragilidad.

En algunas de sus acciones se enfoca más particularmente sobre la exclusión como en la acción *3 personas remuneradas para permanecer en el interior de tres cajas durante una fiesta* [20]. En este trabajo tres mujeres jóvenes fueron contratadas por \$30 dólares para permanecer en el interior de tres cajas durante una fiesta. La fiesta fue convocada sin explicar a los asistentes lo que había en las cajas, de forma que estas se usaron como asiento. La fiesta se llevo a cabo durante la Bienal de La Habana del año 2000. Aquí la exclusión también funciona en un sentido crítico sobre los espacios institucionales del arte. Estos cajones tienen un ruido interno, un ritmo continuo de respiración, aquí el diálogo se muestra en toda su radicalidad como imposible, lo que se presenta entonces es un silencio, una incomodidad, una situación límite para el cuerpo de los “participantes”. Pareciera que en los trabajos de Sierra la construcción de comunidad en el sentido político muestra su revés y es que la invisibilidad del trabajador y su silencio sugiere la

clausura de cualquier forma de oposición, la voz del excluido permanece incontada o por lo menos ha sido comprada por unos cuantos billetes. En estos trabajos el diálogo o su contrario, el silencio muestra que aunque radical, el arte no puede contentarse con espacios para la comunicación. En la mayoría de las piezas de Sierra la figura del excluido está presente a través del desempleado, inmigrante sin documentos, trabajadores precarios o mendigos, es decir una parte que aparece como incontada dentro de la distribución de lo común.

Otro de los trabajos de Sierra que muestra su posición frente al tema de la exclusión es *Palabra tapada* realizada en 2003 para la Bienal de Venecia [21]. El trabajo consistió en un muro que cerraba la entrada del pabellón de modo que el único acceso posible era a través de la parte posterior. Allí se encontraban dos guardias italianos uniformados que impedían el paso a los extranjeros, autorizando únicamente a los españoles que puedan probar su nacionalidad. También a la entrada aparecía tapada con plástico negro y cinta de embalar la palabra España que existe como relieve a la entrada del pabellón. Este gesto de tachar un signo puede relacionarse con que aquello que fue España y que no lo es en el momento actual. En este caso Sierra realiza un señalamiento crítico sobre las instituciones del arte y sobre su dependencia del Ministerio de Asuntos Exteriores que en la mayoría de los casos es el encargado de definir las participaciones oficiales en este tipo de megaeventos oficiales del arte. Con este gesto también se anuncia a la entrada que este lugar es un no-pabellón nacional, que sería un contrasentido de lo que señalan los planos de la Bienal.

La *Palabra tapada* muestra que tras un supuesto internacionalismo del arte, que es abierto a todos, se oculta una realidad de fronteras, tanto en la realidad como en el arte. Un mundo que es excluyente, que segrega y en donde la condición de nacionalidad resulta determinante para acceder a los beneficios del mundo globalizado. Es evidente que la intención del trabajo de Sierra resulta política en un sentido radical. Lo que está detrás del muro es el interior de un edificio que parece abandonado, con restos de la anterior exposición y con los restos de ésta en una de las paredes, estos también son los restos de un trabajo humano anterior, posiblemente el trabajo de quienes desmontaron el pabellón. La parte que se muestra a españoles en el interior del pabellón aparece como una gran instalación dedicada a los restos de ese trabajo humano, un trabajo que la mayoría de exposiciones intentan borrar ante sus formatos de pulcritud.

Otro pequeño gesto radical se instala en el pabellón como celebración del día del trabajo en mayo de 2003. En *Mujer con capirote sentada de cara a la pared* [22] una vieja que sólo se ve de espaldas se sienta sobre una banqueta baja, con los pies estirados hacia adelante y con el sombrero capirote negro sobre su cabeza. Este sombrero recuerda las formas de tortura empleadas como forma de castigo en el franquismo. Se diría que esta forma de ocultar el cuerpo es una manera de cancelar la identidad, como una forma secreta en donde en el pabellón español se borra a la mujer trabajadora. Esta forma de borradura de la identidad puede encontrarse también en trabajos como *21 Modulos antropométricos contruidos de materia fecal humana contruidos por la gente de Sulabet internacional* [23] en esta obra se construyeron 21 módulos de materia fecal humana de 215 centímetros por 75 por 20 de profundidad. Esta materia fecal fue recolectada por tres años en Nueva Delhi y Jaipur. Los trabajadores sanitarios de una casta inferior son desde su nacimiento quienes deben enfrentar este trabajo puesto que en esta vida tienen que cargar con las culpas de una vida previa de maldad. En este trabajo se evidencia otra forma de exclusión aunque el juicio que podamos establecer sobre esta pieza lo hacemos desde una posición occidental.

Es evidente que el trabajo de Sierra ha despertado los más escandalosos comentarios de moralismo. Muchos críticos señalan a Sierra como un artista que degrada las condiciones de otro ser humano. En sus performance no hay algo libre que las personas puedan tomar de manera gratuita, no hay un espacio para que esa comunidad libre se reconcilie. Lo que muestra su trabajo son las formas de localización de la realidad económica y que se muestran bajo el slogan “todas las personas tienen un precio”. Tal vez esta sea la inversión total de la idea de Beuys “todo hombre es un artista”, según la cual todo hombre era invitado a liberarse en su actividad y a ver en ella una forma exaltada de arte. En Sierra sucede precisamente lo contrario el arte visibiliza estas condiciones de exclusión y de sometimiento que produce el capitalismo.

Lo que nos queda entonces tras la revisión de la estética relacional como forma de arte posutópico es que no es suficiente decir que la activación del espectador es democrática porque invite a una participación activa. En muchos trabajos que tienen el rótulo de participativos lo que aparece es que algo permanece como abierto, mientras algo sigue estando fuera. La lógica disensual o antagonista podría ser un complemento adecuado a las pretensiones de la estética

relacional. Más allá de un arte consensual, podríamos pensar todavía aún en la fuerza que el arte ejerce por tener un sentido crítico de la realidad incluso si muestra posturas con las que no se está de acuerdo.

Como señala Rancière el sentido en el que podemos relacionar el arte y la política se puede inscribir en cómo se pueden constituir espacios en donde es posible la discusión de cosas comunes o es posible transformar los espacios de circulación de las personas o los objetos y las funciones en espacios disensuales. En donde todavía es posible introducir un objeto o una acción incongruente, un tema suplementario, una contradicción (cfr. PE, p.62).

El arte desde una posición crítica, como hemos señalado antes, puede construir una situación inédita en donde los artistas pueden crear otros vínculos y otro pensamiento en un sentido político y este sería uno de los posibles papeles que dentro de la contemporaneidad plantea la relación arte y política que se opone a una demanda de producción de un arte consensual.

Referencias Bibliográficas

Bibliografía Filosófica

Obras de Jacques Rancière

RANCIÈRE, Jacques. *La nuit des prolétaires*. (1981). Paris: Fayard.

----- . *Aux Bords du politique*. (1998). Paris: La Fabrique.

----- . *El desacuerdo: Política y Filosofía*. (1996). Buenos Aires: ediciones Nueva Visión.

----- . *Le partage du sensible: Esthétique et politique* (2000). Paris: La fabrique-éditions.

----- . *Le destin des images* (2003). Paris: ed. La Fabrique.

----- . *Malaise dans l'esthétique*. (2004a). Paris : Galilée.

----- . *Sobre Políticas Estéticas*. (2005a). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

----- . *El viraje ético de la estética y la política*. (2005b). Santiago de Chile: Palinodia.

Artículos en revistas:

RANCIÈRE, Jacques. (2002). La revolución estética y sus resultados. Revista *New Left review*. No. 14. Madrid: ediciones Akal.

Artículos en Internet:

RANCIÈRE, Jacques (2004b). El uso de las distinciones. Traducción de la intervención de Jacques Rancière en la jornada organizada en torno de la “partición de lo sensible” el 5 de junio de 2004 en el Colegio Internacional de Filosofía, a la iniciativa de Jean-Clet Martin, publicado en la revista *Failles*, n°2, primavera 2006. Recuperado el 11 de enero de 2008 de www.mesetas.net.

RANCIÈRE, Jacques (2005c) El arte de eludir una definición del arte. Entrevista a Jacques Rancière por Ivana Costa. Revista *Diario Clarín*. Recuperado el 21 de Julio de 2008 de <http://mimovilesdigital.blogspot.com/2005/05/el-inconciente-esttico.html>

RANCIÈRE, Jacques (2005d). From Politics to Aesthetics? Rev. *Paragraph: the Journal of the Modern Critical Theory Group*. Edinburg: . Edinburgh University Press, Marzo, Vol.28, No.1, p.13-25. Recuperado el 22 de Julio de 2008 de <http://www.eupjournals.com/series/PARS?cookieSet=1>

RANCIÈRE, Jacques(2006). Thinking between disciplines : an aesthetics of knowledge. *Parrhesia*. No.1. pp. 1-12. Recuperado el 22 de Julio de 2008 de www.parrhesiajournal.org/parrhesia01/parrhesia01_ranciere.pdf

FERNÁNDEZ, Armador y SÁNCHEZ, Raúl (2007a). Entrevista con el Filósofo Jacques Rancière. ARGOS. Recuperado el 11 de mayo de 2008. de www.espacioblog.com/octavio-islas/post/2007/09/13/argos-entrevista-con-filosofo-jacques-ranciere

RANCIÈRE, Jacques (2007b) . Les territoires de la pensée partagée. Entretien. Jacques Levy, Juliette Rennes et David Zerbib. Recuperado el 12 de enero de 2008 de www.espacestems.net/document2142.html

Obras de referencia filosófica

ARISTÓTELES. (1988). *Política*. Madrid: Gredos.

ALTHUSER, Louis. (2003). Ideología y Aparatos ideológicos de Estado. En: ZIZEK, Slavoj. *Ideología: Un mapa de la cuestión*. México: Fondo de Cultura Económica.

BADIOU, Alain. (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial

CASSIRER, Ernst. (1994). *La Filosofía de la ilustración*. México: Fondo de Cultura Económica.

HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor. (1994). *Dialéctica de la Ilustración*. Valladolid: Trotta.
KANT, Immanuel (2006). *Crítica de la razón pura*. México: ed. Santillana.

KANT, Immanuel, (1991) Primera Introducción. *Crítica de la facultad de juzgar*. Venezuela: Monte Avila editores.

KANT, Immanuel (2003). *Crítica del juicio*. México: Porrúa.

LYOTARD, Jean François. (1993). *La condición posmoderna*. Madrid: Planeta. España.

LYOTARD, Jean François. (1998). *Lo inhumano*. Buenos Aires: Manantial.

SCHILLER, Friedrich. (2005). *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona: Anthropos.

PLATÓN. (2002). *La República*. Madrid: Alianza.

Bibliografía sobre arte

Obras sobre Teoría del arte

AULT, Julie. (2002). *Alternative art New York*. Minneapolis: University of Minnesota.

BISHOP, Claire (ed.) (2006). *Participation*. Cambridge: The Mit press.

BOURDIEU, Pierre. (1999). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

BOURRIAUD, Nicolás. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

- BOURRIAUD, Nicolás. (2007). *Posproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- BREA, José Luis. (2005). *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- BÜRGER, Peter. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- CLARK, T.J. (1981). *Imagen del pueblo*. Madrid: Gustavo Gili.
- CROW, Thomas. (2002). Arte específico de un lugar: lo fuerte y lo débil. En: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Ediciones Akal.
- DANTO, Arthur. (2004). *La transfiguración del lugar común*. Buenos Aires: Paidós.
- DANTO, Arthur. (2006). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- DEUTSCHE, Rosalyn. (1998). *Evictions: Art and Spatial Politics*. New York: MIT Press.
- FOSTER, Hal, (ed). (1983). *The anti-Aesthetic, essays on postmodern culture*. New York: The New Press.
- FOSTER, Hal. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- FOSTER, Hal. (2001b). Recodificaciones: Hacia una noción de lo político. En: BLANCO, P., CARRILLO, J., CLARAMONTE, J., EXPÓSITO, M. *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS. Y., BUCHLOH, B., (2004). *Art since 1900 : 1945 to the present*. Vol. 2. London: Thames & Hudson.
- FOSTER, Hal. (2004). *Diseño y delito*. Madrid: Akal.
- GREENBERG, Clement. (1979). Vanguardia y Kitsch. En: *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Barcelona: Gustavo Gili
- GUASCH, Ana María. (coord.). (2003). *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal
- HALL, Stuart. (1996). *Critical Dialogues in cultural studies*. London: Routledge.
- KRAUSS, Rosalind (2002). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.
- KWON, Miwon (2004). *One place after another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts: MIT press.
- LADDAGA, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- SUDERBURG, Erika. (2000). *Space, Site, Intervention*. Minneapolis: University of Minnesota

RAQUEJO, Tonia. (2001). *Land Art*. Madrid: Nerea.

WILLIAMS, Raymond. (2001). *Cultura y sociedad 1780-1950*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión

Obras de referencia sobre artistas

BUCHLOH, Benjamín. (ed.) (1988). *Writings, Interviews, Photographs: Broodthaers. An October Book*. Londres: The MIT Press.

GUASCH, Ana María. (2005). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma

Artículos de revista:

CIRAUQUI, Manuel. (2006). La incertidumbre del contexto: Entrevista a Rirkrit Tiravanija. En: Revista *Lápiz*. No.222.

DE CECCO, Emmanuela. (2002). Arte relacional: el círculo se cierra y gira mejor. En: Revista *Lápiz*. No. 183.

JIMENEZ, Carlos. (2000). Turbulencias en el panóptico. En: Revista *Lápiz*. No. 167.

MOXEY Keith, CHEETHAM, Mark A., HOLLY, Michael Ann y BAL, Mieke. (2004). Estudios Visuales, Historiografía y Estética. *Revista de Estudios visuales*. No. 2.

LÜTTICKEN, SVEN. (2002). Secreto y publicidad. La reactivación de la vanguardia. En: *New Left review*. No. 17. p. 129-148.

RIAÑO, P. (2005). Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias. En: *Iconos*. Revista de Ciencias sociales. Número 21. Quito. Enero 2005. pp. 91-104

Paginas de referencia de artistas en la web

<http://tomo.com.mx/2008/08/rirkrit-tiravanija/>

www.santiago-sierra.com

Anexo Imágenes

[Imágenes]



[1]

Andy Warhol, *Cajas de Brillo*. Fuente: images.arnet.com/artwork_images_139637



[2]

Barnett Newman *Vir Heroicus Sublimus*, 1950-51 1950-51.
Oil on canvas, 7' 11 3/8" x 17' 9 1/4" (242.2 x 541.7 cm). [Purchased by the Metropolitan Museum of Art, 1951. 2017.09.0000](https://www.artnet.com/artists/barnett-newman/vir-heroicus-sublimus)



**Marcel Broodthaers e Jürgen Harten. Section XIXe Siècle (bis).
Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 14-15 febbraio 1970.**

Fonte: www.foto.com/artists/Broodthaers

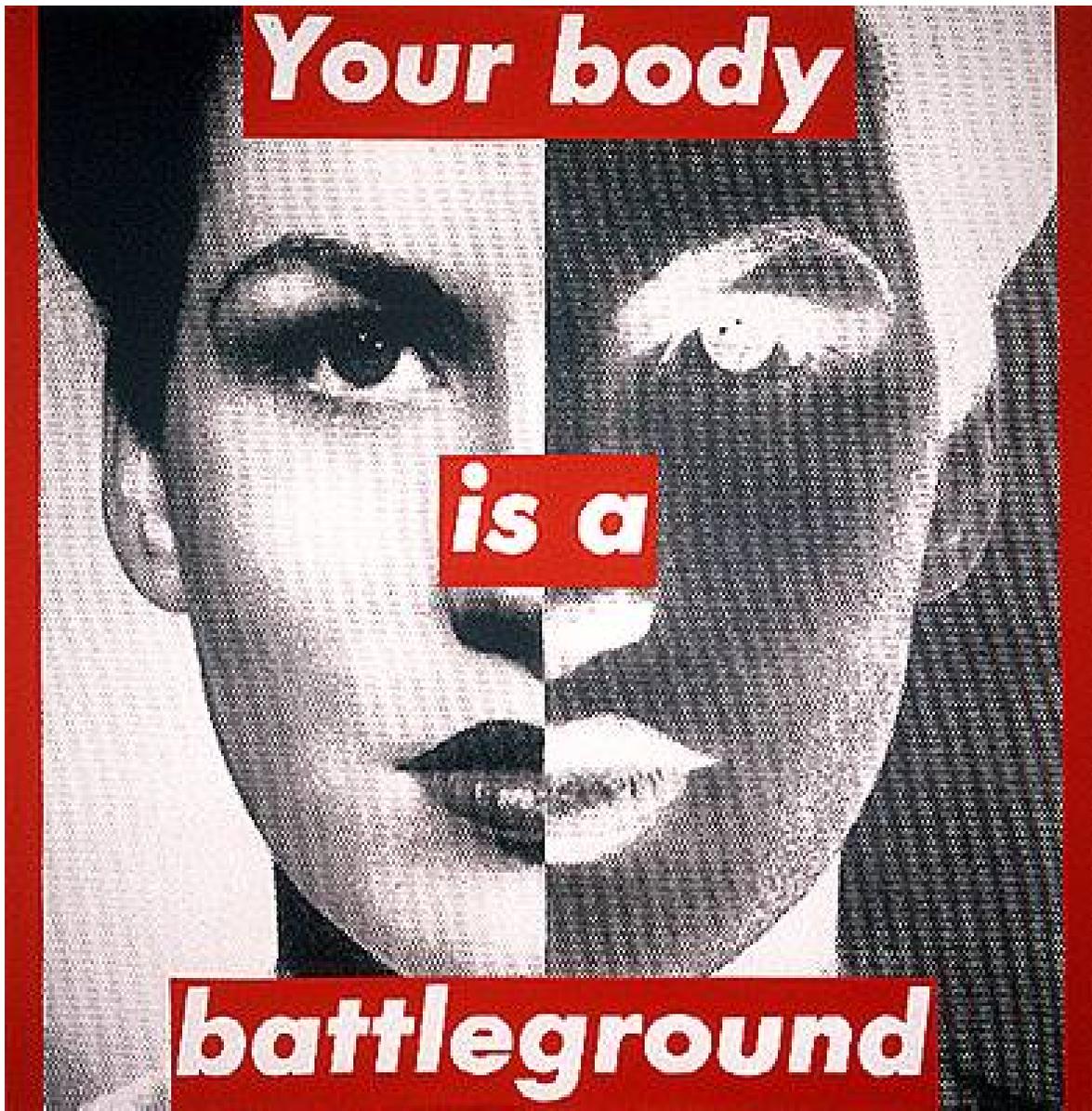
[3]



**Marcel Broodthaers e Jürgen Harten, Section XIXe Siècle (bis),
Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 14-15 febbraio 1970.**

Fonte: www.foto.com/artists/Broodthaers

[4]



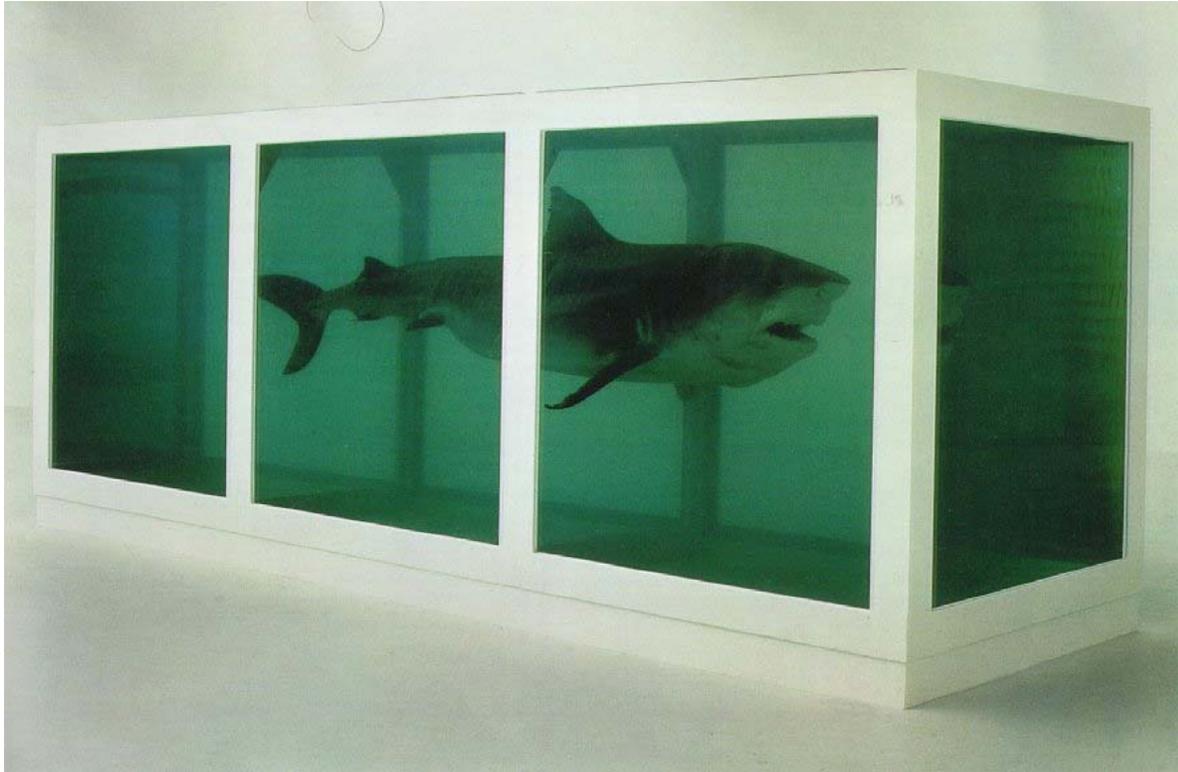
[5]

Barbara Krueger, *Your body is a battleground*. <https://www.artforum.com/artists/barbara-krueger>



[6]

Hans Haacke. *MetroMobiltan*. 1985. www.dochterkalle.de/.../pic_400-116-864.jpg



[7]

Damian Hirst. The physical impossibility of death in the mind of someone living. 1991.



[8]

Robert Smithson. *Spiral Jetty*. Fuente: www.mediateka.com/artistes/original_SPIRALU.GIF



[9]

Michel Heizer: *Doble negativo*. Fuente: www.marlin.es.com/art107/imagenes/HeizerDouble



[10]

Robert Morris. *Observatorio*. Fuente: upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86



CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE: Wrapped Reichstag, Berlin 1971-95, Germany.
Photo: Wolfgang Volz. Copyright Christo 1995-2005.

[11]



[12]

Richard Serra. *Titled arc.*

Fuente: [farm4.static.flickr.com/5205-2690009170](http://farm4.static.flickr.com/5205/2690009170)



[13]

John Ahearn, *We Are A Family*. [PuertoRican3.official.flickr.com, 21/06/2007, 2755949297](https://www.flickr.com/photos/puertorican3/2755949297/)



[14]

Ritrik Tiravanija . 303 Gallery. Fuente: www.artforum.net



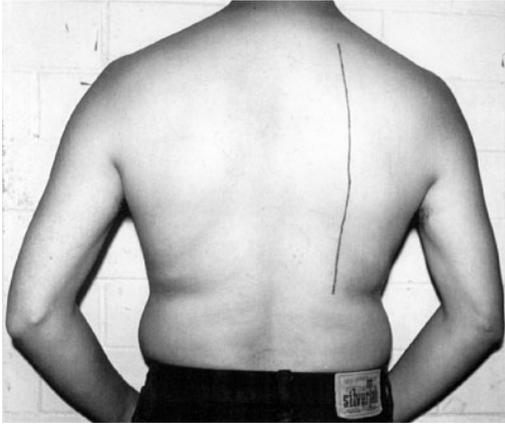
[15]

Daniel Spoerri. Sevilla-Serie Nr. 27. www.henriette-bettendorf.de/spoerri.php



[16]

Rirtrik Tiravanija. Untitled (house) fluentmag.com, arts/arts-revista-31511/



[17]

Santiago Sierra. Línea tatuada de 30 cm. Fuente: www.santiagosierra.com



[18]

**Santiago Sierra. Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas.
Fuente: www.santiagosierra.com**



[19]

Santiago Sierra. 3 personas remuneradas para permanecer tumbadas en el interior de 3 cajas durante una fiesta.

Fuente: www.santiago.sierra.com



[20]

Santiago Sierra. Palabra Tapada.

Fuente: www.santiagosierra.com



[21]

Santiago Sierra. Mujer con capirote sentada de cada a la pared. Fuente: www.santiagooserra.com



[22]

**Santiago Sierra. 21 Módulos antropométricos de materia fecal humana
construidos por la gente de Sulabh Internacional, India Fuente: www.santiago Sierra.com**