

***ETHOS, DECORO, LIBERTAD.***  
**NOTAS SOBRE LOS REGÍMENES**  
**DE IDENTIFICACIÓN DE LAS ARTES**  
**EN LA OBRA DE JACQUES RANCIÈRE**

Eduardo Pellejero  
Universidade Federal de Rio Grande do Norte (Brasil)

**Resumen/Abstract**

En una de las revisiones críticas más importantes de las últimas décadas, la obra de Jacques Rancière propone una redefinición del modo de identificación del arte que domina nuestra época. Esa problematización de las categorías históricas tradicionales (modernismo, modernidad, posmodernidad), en orden a repensar las relaciones entre las prácticas artísticas y las prácticas políticas, implica una reconsideración de las definiciones de arte y política, así como de las tareas de la crítica. El presente ensayo pretende ofrecer una aproximación a los conceptos en juego en esa empresa.

**Palabras clave:** Rancière, estética, arte, regímenes de identificación.

***Ethos, decorum, freedom.***  
**Notes on the regimes of identification of the arts**  
**in the work of Jacques Rancière**

In what constitutes one of the most important critical reviews of recent decades, the work of Jacques Rancière proposes a redefinition of the mode of identifying the predominant art of our time. His problematization of the traditional historical categories (modernism, modernity, postmodernity) in order to rethink the relations between ar-

tistic practices and political practice entails reconsidering definitions of both art and politics, as well as revisiting the tasks of the critics of both domains. The objective of this paper is to propose an approach to the concepts that come into play in this venture.

**Keywords:** Rancière, aesthetics, art, regimes of identification.

### **Eduardo Pellejero**

Doctor en filosofía por la Universidad de Lisboa (Portugal), Eduardo Pellejero es profesor de Estética en la Universidade Federal de Rio Grande do Norte (Brasil). Publicó: *Deleuze y la redefinición de la filosofía* (Morelia, 2006), *A postulação da realidade* (Lisboa, 2009), *Mil cenários* (Natal, 2014) e *Perder por perder* (Natal, 2016). El presente artículo es producto de una beca posdoctoral en la Universidad Complutense de Madrid, subsidiado por una beca CAPES.

*When the flush of a new-born sun  
fell first on Eden's green and gold,  
Our father Adam sat under the Tree  
and scratched with a stick in the mould;  
And the first rude sketch that the world had seen  
was joy to his mighty heart,  
Till the Devil whispered behind the leaves,  
"It's pretty, but is it Art?"*

RUDYARD KIPLING

Buscando restablecer las condiciones de inteligibilidad de un debate cuya importancia no es posible colocar en cuestión, Jacques Rancière intenta pensar claramente aquello que, bajo la noción de modernidad estética, es pensado de forma confusa. Esa problematización de las categorías históricas tradicionales (modernismo, modernidad, posmodernidad), con el fin de repensar las relaciones entre las prácticas artísticas y las prácticas políticas, implica una reconsideración de los conceptos de arte y política, así como de las tareas de la crítica. Tal es el sentido de sus análisis estéticos en términos de regímenes de identificación de las artes, esto es, en términos de tipos específicos de “vínculo entre modos de producción de obras o prácticas, formas de visibilidad de dichas prácticas y modos de conceptualización de unos y otros” (Rancière, 2009, p. 27-28).<sup>1</sup>

A partir de esa perspectiva, Rancière distingue tres grandes regímenes de identificación: un régimen ético de las imágenes, un régimen poético de las artes y un régimen estético del arte.<sup>2</sup> La división tripartita permite seguramente una mejor inteligencia de lo que se encuentra en juego en las diferentes configuraciones de la distribución de lo sensible. Especialmente, en ese cuadro, la caracterización del régimen estético del arte constituye un intento de redefinir el modo en que tendemos a hacer,

ver y pensar el arte en nuestros días, levantando una serie de cuestiones que atraviesan la historia de la política y del arte, pero también de la crítica, de la filosofía y de la educación, en cuanto planos sobre los cuales está en juego (todavía) el sueño de la emancipación universal.

## Régimen ético de las imágenes

El primero de los regímenes de identificación de las artes caracterizado por Rancière es el régimen ético de las imágenes, y la primera cosa que debemos notar es que, paradójicamente, en él, el arte no es identificado como tal.

Rancière utiliza comillas en algunas ocasiones cuando se refiere a este régimen: escribe “el arte”, sin dar cuenta del significado de ese artificio tipográfico, que continuará a asombrar su caracterización del régimen poético de las artes. Podemos deducir, en todo caso, que de lo que se trata en ese régimen no es de la ignorancia del oficio de producir esculturas o frescos, vasos o tragedias, sino de una subordinación de esos quehaceres a la cuestión de las imágenes.<sup>3</sup>

Lo cierto es que Rancière afirma un régimen de producción, contemplación y conceptualización que propiamente no reconoce una identidad diferenciada al arte (a las prácticas artísticas o a la experiencia estética) ni a sus productos (obras de arte). Eso quiere decir que las historias de la poesía épica, las figuras de la escultura o de la pintura, las escenas de la tragedia o las alusiones de la música no poseen un estatuto diferenciado, no son ni hechas ni vistas ni pensadas de forma autónoma, sino que se encuentran subordinadas a la cuestión de las imágenes (especialmente, de las imágenes religiosas). Rancière precisa:

Existe un tipo de seres, las imágenes, que son objeto de una doble cuestión: la de su origen y, en consecuencia, su contenido de verdad; y la de su destino: los usos a los que sirven y los efectos que inducen. Se desprende de ese régimen la cuestión de las imágenes de la divinidad, del derecho o la prohibición de producirlas, el estatuto y la significación de aquellas que se producen. (Rancière, 2009, p. 28).

Rancière es claro al tomar distancia de otros autores que, con la finalidad de definir el régimen de identificación del arte que es el nuestro, proponen una ruptura con el estatuto religioso de las obras. En el caso de Benjamin, por ejemplo, Rancière coloca en causa asimilación benjaminiana de la inscripción ritual del arte en el pasado y la determinación aurática del arte; denuncia, concretamente, un paralogismo en la deducción de lo *propio* de la pintura a partir de la teología del icono, así como en la asimilación del valor ritual de la imagen al valor de unicidad de la obra de arte. Para Rancière, la función icónica y el valor de culto de las imágenes pertenecen a un régimen que excluye la especificidad del arte y la unicidad de las obras en cuanto tales,<sup>4</sup> y su confusión implica una ambigüedad de fondo, que hoy sostiene discursos de signos tan opuestos como los que celebran la des-mistificación moderna del arte y los que dotan a la obra y a su espacio de exposición de los valores sagrados de la representación de lo invisible.<sup>5</sup>

Rancière es menos claro (hace caso omiso) a la hora de señalar puntos en común con algunos estudios especializados que han intentado determinar esa especie de (pre)historia de las imágenes. Pienso, por ejemplo, en la aproximación a las imágenes *antes de la era del arte* que Hans Belting propone hace más de treinta años. Belting explora un régimen, en efecto, en el cual la perspectiva sobre las imágenes, lejos de ser una perspectiva propiamente artística o estética, es una perspectiva definidamente religiosa, siendo objeto de ruidosas disputas (no apenas teológicas). Según Belting, nos encontramos tan profundamente influenciados por *la era del arte* que nos resulta difícil imaginar *la era de las imágenes*; nos resulta difícil comprender que las imágenes fueron alguna vez “no sólo algo para mirar, sino algo en qué creer” (Belting, 2003, p. 15):

Al venerar la imagen se practicaba un ejercicio de memoria ritual. A menudo se permitía el acceso a una imagen sólo cuando había ocasión oficial para honrarla; no era posible contemplarla a voluntad, sino que se la aclamaba exclusivamente en un acto de solidaridad con la comunidad, de acuerdo con el programa establecido para una fecha determinada. Esta práctica se identifica como culto (Belting, 2003, p. 15).<sup>6</sup>

La luz que arroja el trabajo de Belting sobre la definición del régimen ético de las artes propuesto por Rancière nos permite comprender mucho mejor el sentido en que debe leerse la imposibilidad que experimenta “el arte” para individualizarse, sometida a la cuestión de las imágenes, a su vez subordinada al *ethos* de las comunidades tradicionales.

Pero el trabajo de Belting es todavía más interesante (para la lectura de Rancière) cuando considera la pérdida del poder de las imágenes durante la Reforma, en la medida en que explica ese cambio a partir de dos formas de división de lo sensible: por un lado, las imágenes pierden su poder durante la reforma frente a los textos escritos y, por otro, las interpretaciones de los predicadores ganan espacio, como correlato de una tentativa de emanciparse de las viejas instituciones eclesíásticas, proponiendo un nuevo recorte del espacio y del tiempo, de las competencias para leer e interpretar los textos sagrados, cuyo modelo sería la pequeña comunidad conformada por el predicador y su congregación (o, inclusive, por la familia reunida en oración).

La actitud liberal de Lutero todavía dejaba espacio para las imágenes, pero éstas se utilizaban con propósitos didácticos, para reforzar la revelación de la palabra. Esta limitación despojó a las imágenes de esa aura que era precondition de su culto. De ahí se seguía que no podrían ni deberían representar a ninguna institución (Belting, 2003, p. 16).<sup>7</sup>

Evidentemente, el esquema historiográfico propuesto por Belting no coincide punto por punto con el de Rancière, sobre todo a la hora de redefinir el régimen en que nosotros identificamos el arte (asociado, para Belting, a la inscripción del arte en la esfera del artista, que asume el control de la imagen como prueba de su arte, abriendo un espacio para un nuevo uso –diferente– de las imágenes, acerca del cual el artista y el espectador pueden ponerse de acuerdo: un espacio propiamente artístico, donde la forma y el contenido renuncian a su significado sin mediación, a favor del significado mediado de la experiencia estética y la argumentación encubierta). Pero el análisis detallado de sus ejemplos

ofrece un cuerpo adecuado a la caracterización del régimen ético de las imágenes, que Rancière nos propone leer, antes que nada, de forma oblicua, en la *incapacidad* de Platón para distinguir el arte de la política en cuanto *ethos* de la comunidad.

También se desprende de ahí toda la polémica platónica contra los simulacros de la pintura, el poema y la escena. Platón no somete, como suele decirse, el arte a la política. Esta distinción misma carece de sentido para él. Para él no existe arte, sino solamente artes, maneras de hacer. Y es entre ellas donde traza la línea de la división: hay artes verdaderas, es decir, saberes basados en la imitación de un modelo con fines definidos, y simulacros de arte que imitan simples apariencias. Estas imitaciones, diferenciadas por su origen, lo son luego por su destino: por cómo las imágenes del poema dan a los niños y a los espectadores ciudadanos una cierta educación y se inscriben en la división de las ocupaciones de la ciudad (Rancière, 2009, p. 28).<sup>8</sup>

En un artículo dedicado a repensar las cuestiones que levanta la lectura rancièriana de Schiller, Antonio Rivera (2010, p. 225) propone otro paralelo productivo, esta vez con el *Pequeño tratado de inestética*, de Alan Badiou, en el que propone una proximidad entre los regímenes distinguidos por Rancière y los esquemas propuestos por Badiou —didáctico, clásico y romántico—, sobre todo en lo que se refiere a los dos primeros. Desde esa perspectiva, por ejemplo, las cuestiones levantadas por Badiou en torno al carácter —intrínseco o extrínseco— de la verdad de la obra de arte, o a su irreductibilidad en relación con las verdades de la ciencia o la política, contribuyen para que las definiciones de Rancière (sobre el régimen ético en el primer caso, y sobre el régimen poético en el segundo) ganen en alcance y problematicidad.

## Régimen poético de las artes

Una de las mayores diferencias entre el recorte historiográfico propuesto por Rancière y el propuesto por Belting pasa por la posición clásica

adoptada por este último a la hora de definir el régimen de identificación de las artes que es el nuestro. Si bien es cierto que Belting *reconoce* diversas formas de división de lo sensible en un mismo régimen de identificación de las artes, y en esto se aproxima de Rancière, al establecer el surgimiento de las colecciones de arte, la representación de temas humanísticos y la persecución de la belleza como determinantes de este nuevo régimen, se distancia claramente (eso y el hecho de que Belting relativice las rupturas en los regímenes de identificación, dejando abierta la posibilidad de un nivel metafísico de identificación<sup>9</sup>).

De hecho, Rancière propone un régimen de identificación que comportaría un paso intermedio entre el régimen ético de las imágenes y el régimen que determina la forma en que nosotros hacemos, vemos y pensamos el arte: se trata del régimen poético de las artes. Según Rancière, este régimen practica efectivamente –en el seno de las formas de hacer– la distinción de las artes miméticas (esto es, las formas de hacer que proceden por representación, tornándolas solidarias de un régimen de producción que se substraen al *ethos* de la comunidad, a las cuestiones del uso, del origen y de la verdad de las imágenes).

Denomino este régimen como poético en cuanto que identifica las artes –eso que la época clásica denominaría las “bellas artes”– en el seno de una clasificación de las maneras de hacer, y define en consecuencia maneras de hacer las cosas bien y de apreciar las imitaciones. Lo denomino representativo, en cuanto que es la noción de representación o de mimesis la que organiza estas maneras de hacer, ver y juzgar. Pero, insisto, la mimesis no es la ley que somete las artes a la semejanza. Es en primer lugar la baza en la distribución de las maneras de hacer y de las ocupaciones sociales que hacen visibles las artes. No es un procedimiento del arte, sino un régimen de visibilidad de las artes (Rancière, 2009, p. 31).

Rancière atribuye a Aristóteles la paternidad de este régimen de visibilidad de las artes que asegura la autonomía a las artes, articulándolas en un orden general de maneras de hacer y ocupaciones, de competencias para producir y lugares para contemplar. En la *Poética* encontramos una serie de definiciones –al mismo tiempo descriptivas y normativas– que abren una



distancia crítica entre el orden de las prácticas miméticas y el resto de las prácticas humanas: la idea de corrección de la política ya no sobredetermina la idea de corrección de la poética (Aristóteles, 2007, 1460b).

Más específicamente, los productos de las artes miméticas ya no se dejan traducir adecuadamente por la dialéctica del modelo y la copia, pasan a ser hechos, vistos y pensados como una representación cuyo valor está dado por la adecuación a las reglas de composición y ejecución de la forma de arte a la que pertenecen, a la poética de la cual se reclaman (para tener lugar).<sup>10</sup> Desplazada sobre el plano de la poética, la cuestión de las imágenes es transfigurada; a partir de aquí cada objeto exigirá su forma de representación adecuada, cada forma de representación presupondrá una delimitación de sus objetos (y de sus formas de tratarlos). Así, por ejemplo, Sófocles y Homero, tragedia y poesía épica, incluso coincidiendo en el *objeto* de representación (hombres virtuosos), difieren en el *modo*, el *medio*, la *extensión*, etc., dependiendo de *poéticas* diferentes, esto es, de formas de funcionamiento y de legitimidad inconmensurables (Aristóteles, 2007, 1448a). Podemos deducir, a pesar de la forma fragmentaria en que recibimos la *Poética*, que existe una serie de diferencias poéticas similares entre la comedia y la tragedia, entre la tragedia y la historia, entre el naturalismo de Empédocles y la épica de Homero, y así.<sup>11</sup>

Lo cierto es que cada arte implica una poética, esto es, un espacio de legitimidad propio y, correlativamente, formas de funcionamiento asociadas tanto al nivel del valor de verdad como del efecto moral de sus representaciones (exigiendo al mismo tiempo competencias especiales para producirlas y contemplarlas). En este sentido, por ejemplo, el elevado carácter de las acciones representadas, la verosimilitud de la trama y la catarsis propiciada sobre los espectadores son los vectores que articulan el espacio reservado a la tragedia. Luego, las censuras que encontramos en Aristóteles son de una naturaleza inconmensurable con las censuras platónicas que encontrábamos en la *República*. Su carácter es estrictamente poético. Aristóteles las clasifica según cinco especies: 1) cosas imposibles, 2) irracionales, 3) impropias a lo que es correcto en el

arte, 4) contradictorias a lo que es correcto en el arte, 5) contrarias a lo que es correcto en el arte.

Rancière señala que esas divisiones entre lo representable y lo irrepresentable, esas distinciones de géneros en función de los objetos representados y de los principios propios de cada forma poética, dan lugar al nuevo régimen de identificación. Legislan exteriormente la actividad poética y aseguran su funcionamiento, definiendo “las condiciones según las cuales las imitaciones pueden ser reconocidas como pertenecientes propiamente a un arte y apreciadas, en su entorno, como buenas o malas, adecuadas o inadecuadas” (Rancière, 2009, p. 31).

Rancière señala que, al mismo tiempo, el régimen poético de las artes establece un orden jerárquico entre las artes, que no se agota en el terreno poético, sino que encuentra ecos al nivel de las ocupaciones políticas y sociales:

La primacía representativa de la acción sobre los personajes o de la narración sobre la descripción, la jerarquía de los géneros según la dignidad de sus temas, y la primacía incluso del arte de la palabra, de la palabra en acto, entran en analogía con toda una visión jerárquica de la comunidad (Rancière, 2009, p. 32).

La preferencia aristotélica de la tragedia sobre la epopeya (o de la tragedia sobre la historia) difícilmente da cuenta de tamaña deducción, pero la verdad es que la tradición de las artes poéticas que tiene su origen en Aristóteles, no menos que la estructuración de estas en géneros claramente diferenciados, ilustran de diversas formas el sentido de lo apuntado por Rancière.

Sirva de ejemplo el siguiente pasaje de la *Epistula ad Pisones* de Horacio (texto que retoma de forma impar la tradición de la poética aristotélica, incluso si su tono es otro, si su perspectiva se confunde con la de la creación). Horacio recomienda el estudio de los griegos, condena la mediocridad, recomienda la verosimilitud, pero lo que nos interesa aquí es su apasionada defensa de los géneros, de la remisión de cada forma de representación a su objeto propio:

Si no puedo respetar el dominio y el tono de cada género literario, ¿por qué saludar en mí a un poeta? ¿Por qué falsa modestia preferir la ignorancia al estudio? A un tema cómico le repugna ser desarrollado en versos trágicos; la *Cena de Tiestes* se indigna al ser contada en composiciones caseras, dignas, por así decir, de la cachetada. Guarde cada género el lugar que le corresponde y le sienta (Horacio, 2005, p. 57).<sup>12</sup>

Las jerarquías entre modos de hacer y géneros artísticos que, según Rancière, caracterizan el régimen poético de las artes, conoció por otra parte su mayor auge en las academias europeas a partir del siglo XVII. En 1667, por ejemplo, André Félibien, en el prólogo a las *Conferencias de la Academia*, propone una codificación de la pintura clásica según los temas pictóricos en juego (la historia, el retrato, el paisaje, las marinas, las flores, los frutos). La pintura histórica (temas religiosos, mitológicos, históricos, literarios o alegóricos) constituía el gran género. En escala decreciente, le seguían la pintura de escenas de género (representaciones de la vida cotidiana), el retrato, el paisaje, el bodegón (simples representaciones de objetos externos, sin fuerza moral o imaginación artística). La pintura de género, en parte por no responder a los ideales estilísticos de la época, en parte por la naturaleza de sus temas, era considerada un arte menor. Todavía hacia finales del siglo XVIII, Joshua Reynolds (pintor inglés) colocaba en lo más alto de la jerarquía la pintura histórica (centrada en la figura ideal o idealizada del cuerpo humano). Algunos artistas muchas veces impugnaban esas estrictas divisiones genéricas, dando lugar a nuevos géneros (gran estilo, paisaje ideal, paisaje histórico, etc.), pero sería necesario esperar los primeros embates modernistas para colocar en causa la existencia de fronteras poéticas y dar lugar a un nuevo régimen de identificación de las artes.

La propia filosofía será durante mucho tiempo (al menos hasta el comienzo del siglo XX) espejo fiel de ese régimen de identificación. Es lo que encontramos de forma sistemática en las *Lecciones de Estética* de Hegel, donde a cada momento de la historia del espíritu corresponde un contenido adecuado y una figura propia. Y es todavía lo que encontramos en Schopenhauer, cuyas páginas sobre estética comprenden una rigu-

rosa distinción entre formas de hacer, de acuerdo con las ideas a las que se encuentren relacionadas (la arquitectura, por ejemplo, ocupa el nivel inferior, en la medida en que presenta la idea de materia bruta y las fuerzas más básicas de la naturaleza: gravedad, cohesión, rigidez, luz).<sup>13</sup> Cada forma de hacer arte tiene su lugar, su objeto propio, su forma adecuada.

A diferencia de lo que ocurrirá en la literatura moderna, ya señalaba Auerbach, donde no importa qué personaje –independientemente de su carácter y posición social– ni importa qué episodio –sea fabuloso, doméstico o histórico– pueden ser tratados por el arte imitativo “de manera severa, problemática y trágica” (Auerbach, 1996, p. 37), en la antigüedad eso era totalmente imposible.

Aunque en las poesías pastoriles y eróticas existan algunas formas intermedias, en conjunto rige la regla de la separación de estilos: lo que corresponde a la realidad vulgar, a lo cotidiano, no puede ser presentado más que en la comedia, sin ahondamientos problemáticos. Todo lo cual impone estrechos límites al realismo antiguo, y si empleamos esa palabra con mayor rigor habremos de convenir en que se excluye cualquier acogida seria, en la literatura, de los oficios y clases corrientes –comerciantes, artesanos, campesinos, esclavos–, de los escenarios cotidianos –casa, taller, tienda, campo–, en una palabra, del pueblo y de su vida (Auerbach, 1996, p. 37).

Limitación, no apenas de la estilística, sino también, y más profundamente, de la conciencia histórica, que para Auerbach tiene por origen el “horror aristocrático ante el devenir que se *dkhkhcière*), en la antigüedad, a la correlación estilística de forma y contenido, dentro de los límites de determinada tradición poética, corresponde una cierta concepción de la sociedad que asegura el encuentro del artista con su público. Petronio, por ejemplo, “escribe desde arriba y para el público de las clases cultas” (Auerbach, 1996, p. 53), las reglas de la tradición poética, dirá Rancière (2009, p. 32), “entran en analogía con toda una visión jerárquica de la comunidad”.

## Régimen estético del arte

Dentro del cuadro delineado por Rancière, en el régimen ético de las imágenes el arte no es identificado en cuanto tal, no conoce autonomía, sino que se encuentra subordinado por la cuestión de las imágenes, que concierne al *ethos* de la colectividad (religiosa, por ejemplo), al derecho o prohibición de producir tales imágenes (de la divinidad, por ejemplo) y al estatuto y significado de las imágenes que son producidas (el icono, por ejemplo), en cuanto que en el régimen poético de las artes, el arte conquista cierta autonomía en relación con el *ethos* de la colectividad, pero para ser inmediatamente asociada a una estricta clasificación de maneras de hacer que define la pertinencia de los temas, la adecuación de las formas, las competencias para apreciar, etc., en analogía con una visión jerárquica de la comunidad. Será sólo con el régimen estético del arte que finalmente el arte será liberado de toda y cualquier subordinación, no sólo a valores éticos o religiosos, sino también a reglas poéticas y jerárquicas de temas, géneros y modos de hacer —dando lugar a la idea de que existe el arte *en general*<sup>14</sup>—. Esto, como veremos, no significa la mera afirmación de la autonomía del arte, como parece ser el caso en buena parte de las caracterizaciones de la modernidad artística.

Rancière identifica la ruptura que *inaugura* el régimen estético en la literatura francesa del siglo XIX<sup>15</sup> o, más precisamente, en la proposición de lo anónimo como objeto de la literatura francesa del siglo XIX —no apenas como objeto de un género menor, sino de la literatura como un todo, incluidas sus formas más elevadas—. El régimen estético del arte surge cuando la fuerza de creación individual se identifica con la expresión de la vida anónima,<sup>16</sup> cuando la voz individual se identifica con la voz colectiva anónima.<sup>17</sup>

El anonimato, tal como aparece en literatura francesa del siglo XIX —de sus figuras tutelares, al menos, como Balzac, Hugo y Flaubert—, subvierte el orden de la representación clásica. Con el tiempo, se extenderá a la totalidad de las prácticas artísticas dando lugar al régimen estético del arte.

Que lo anónimo sea no sólo capaz de tonarse arte, sino también de una belleza específica, es algo que caracteriza propiamente el régimen estético del arte. El régimen estético del arte es, antes que nada, la ruina del sistema de la representación, esto es, de un sistema en que la dignidad de los temas comandaba la jerarquía de los géneros de la representación (tragedia para los nobles, comedia para la plebe; pintura de historia contra pintura de género, etc.). El sistema de la representación definía, con los géneros, las situaciones y formas de expresión que convenían a la baja o la elevación del tema. El régimen estético de las artes deshace esa correlación entre tema y modo de representación (Rancière, 2009, p. 47).

El anonimato también puede ser pensado bajo la figura del mutismo. Según Rancière, cuando la obra estética deja de estar al servicio de la ilustración y la glorificación de fuerzas estatales, sociales o religiosas se convierte en la expresión de cierto mutismo (Rancière, 2005, p. 78): primero, de las figuras a las que hasta entonces se consagraba (monumentos y pinturas consagrados a la gloria de Dios, de los príncipes, de los nobles y de los ricos), las cuales, recluidas en los flamantes museos, ya no dicen nada (hay una ruptura con la tradición de su representación); y, enseguida, de las figuras que hasta entonces no habían sido escuchadas, incluso cuando pudiesen ser muy ruidosas, y no dejasen de gesticular, de intentar hacerse oír (se asiste a la emergencia de un nuevo sujeto, de un nuevo tema, que está asociado a la proliferación de la pintura de género).<sup>18</sup> El mutismo implica, en ese sentido, la igualación de todas las voces, de las que hasta entonces se hacían escuchar y las que no, de las que se consideraba que tenían algo para decir y de las parecían estar privadas de la palabra.

Por todo esto, la revolución que trae el régimen estético del arte es, antes que nada, “la gloria de no importa quién” (Rancière, 2009, p. 48).<sup>19</sup> Como señalábamos más arriba, Auerbach proponía una demarcación similar para dar cuenta de la transgresión del régimen representativo de las artes, aunque ofreciese un ejemplo extemporáneo (que, hasta donde sé, Rancière no comenta en ninguna de sus obras).

Al hacer de la prosa de la vida cotidiana su objeto por excelencia, el arte se desobliga de cualquier regla específica, de cualquier jerarquía

de temas, géneros y artes, haciendo colapsar las barreras genéricas y las normas de decoro del clasicismo.<sup>20</sup>

Por el mismo gesto que afirma la absoluta singularidad del arte, sin embargo, destruirá todo criterio pragmático para determinar esa singularidad, es decir que fundará la autonomía del arte al mismo tiempo en que identificará sus formas con las formas a través de las cuales la vida se forma a sí misma, admitiendo una heteronomía radical. Esto significa que la singularidad del régimen estético del arte no se confunde para Rancière con la simple afirmación de la autonomía del arte. Autonomía y heteronomía se encuentran indisolublemente ligadas en el régimen estético (Rancière, 2011, p. 3) y no dicen respeto solamente (ni quizás en primer lugar) a las obras de arte, sino a la experiencia estética, cuyo objeto “no es, o al menos *no es apenas*, arte” (Rancière, 2011, p. 4).<sup>21</sup>

Lo que comparten la experiencia y su objeto en el régimen estético del arte es un *sensorium común específico*,<sup>22</sup> “un *sensorium* diferente del de la dominación”. La libertad que entra en juego en la experiencia estética –y que refleja la ociosidad de la imagen de la diosa (Juno Ludovisi)– es una libertad que no oprime ninguna realidad existente, una libertad no opresiva, una libertad sin poder (Rancière, 2010, p. 97). En ese modo de ser sensible común a los productos del arte y a la experiencia estética, donde se anulan las oposiciones entre forma y materia, actividad y pasividad, conciencia e inconciencia, voluntad y no-voluntad –suspendiendo, por tanto, las relaciones que ordenan habitualmente la experiencia sensible (Rancière, 2010, p. 101)–.

Ese sensible, abstraído a sus conexiones ordinarias, es habitado por una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se tornó extraño a sí mismo: producto idéntico al no-producto, saber transformado en no-saber, logos idéntico a un pathos, intención de lo inintencional, etc. Esa idea de un sensible tornado extraño a sí mismo, sede de un pensamiento que se tornó él propio extraño a sí mismo, es el núcleo invariable de las identificaciones del arte que configuran originalmente el pensamiento estético (Rancière, 2009, p. 32-33).

La experiencia estética comporta un *estado neutro*,<sup>23</sup> una *situación de excepción* (2010, p. 92), que implica la doble suspensión: 1) del poder cognitivo del entendimiento que determina los datos sensibles, y 2) del poder de la sensibilidad que impone sus objetos al deseo. “La *libre aparición* permanece inaccesible, indisponible, para el saber, los deseos y fines del sujeto” (Rancière, 2010, p. 100), pero al mismo tiempo esa doble suspensión da lugar a un *juego libre* que, en la relación singular que establece con una *aparición libre*, “promete un desconocido estado de igualdad” (Rancière, 2011, p. 6), entre nuestras facultades, entre lo sensible y lo inteligible, entre lo pasivo y lo activo, revocando la oposición entre una inteligencia que ordena y una materialidad que obedece y resiste, entre la forma libre y la materia servil –y, por extensión, entre el trabajo manual y el trabajo intelectual, entre el pueblo y las elites,<sup>24</sup> anunciando una distribución de lo sensible más igualitaria, más libre y más justa (disensual)–.<sup>25</sup>

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. Para empezar, la “suspensión” que practica el jugador, con relación a la experiencia ordinaria, es correlativa a otra suspensión, la suspensión de sus propios poderes, frente a la aparición de un bloque sensible heterogéneo, un bloque de “pasividad” pura. En definitiva el “jugador” está allí para no hacer nada ante esa diosa que no hace nada, y la misma obra del escultor se encuentra presa en este círculo de una actividad inactiva (Rancière, 2005, p. 20).

La preservación de ese *sensorium común específico* constituye para Rancière lo esencial de la política del régimen estético, sea haciendo que cualquier objeto prosaico devenga poético y repueble la esfera de la experiencia estética (Rancière, 2011, p. 18), sea asimilando el *sensorium* de las obras de arte al *sensorium* de las cosas que no sienten (piedras), convirtiendo la poesía en algo indiscernible de la prosa de la vida cotidiana (Rancière, 2011, p. 23). Y, más esencialmente, la política del régimen estético se juega en la tensión entre esas dos políticas, que es la tensión entre dos formas de heteronomía:



La vida del arte en el régimen estético es un vaivén entre esos escenarios (...). Hay cierta indecibilidad en la política de la estética (...) El arte estético promete una realización política que no puede satisfacer y prosperar en esa ambigüedad. (Rancière, 2011, p. 29)

En resumen, en el régimen estético, el arte es arte en la medida en que también es algo más que arte —una forma (autónoma) de vida—.<sup>26</sup> Estas relaciones pueden articularse siguiendo tres vectores fundamentales: 1) el arte puede tornarse vida, 2) la vida puede tornarse arte, 3) arte y vida pueden intercambiar propiedades (esto es, mantener la tensión entre uno y otro movimiento). Es esta última determinación que permite a Rancière ofrecer un horizonte común a los diversos movimientos que se involucraron en una de las dos primeras vías (o en las dos a la vez o sucesivamente), más allá de los recortes deficitarios en términos de una modernidad pensada bajo la luz particular del romanticismo, el modernismo, las vanguardias históricas, etc. Y es también esta última determinación la que, contra ciertos recortes posmodernistas, le permite mantener viva la potencia emancipadora que carga el régimen estético, restituyendo sus propiedades fundamentales a la esfera de la experiencia estética.<sup>27</sup>

Gracias a ese trasiego de fronteras y de cambios, del estatuto entre arte y no-arte, la radical originalidad del objeto estético y la activa apropiación del mundo común han podido coincidir y han podido constituirse, entre los paradigmas opuestos, como una tercera vía o de una micropolítica del arte. Es este proceso el que ha sostenido las *performances* del arte crítico y el que nos puede ayudar a comprender sus transformaciones y ambigüedades contemporáneas. Si existe una cuestión política del arte contemporáneo, no es en la clave de la oposición moderno/posmoderno donde podemos encontrarla. Es en el análisis de las metamorfosis que afectan al “tercio” político, a la política fundada sobre el juego de los intercambios y los desplazamientos entre el mundo del arte y el del no-arte (Rancière, 2005, p. 39).

Al ser identificada como tal, el arte no conquista una autonomía largamente perseguida, ni vuelve a caer bajo el yugo de una heteronomía radical. Antes, ocupa una posición ambigua y elusiva (ansiosa, decía Harold Rosenberg), donde se entrega a un juego con elementos y potencias

heterogéneas de los más diversos dominios, independientemente de cualquier regla preestablecida, tácita o explícita (es en esto último, apenas, que radica su autonomía). Así, sin normas de decoro que rijan su actividad ni imposiciones de tema o estilo, el arte puede hacer literalmente cualquier cosa (claro que siempre en la duda de si lo que hace es o no arte, de si su poesía no se confunde irremediablemente con la prosa de la vida cotidiana, y así), pero al mismo tiempo, actuando de ese modo, en los intercambios entre arte y no-arte que ahora rigen la experiencia estética, el juego libre entre forma y contenido puede llegar a denunciar (con total indiferencia en muchos casos) las relaciones sociales en las que tiene lugar, la posición que en las mismas ocupa el arte, etc.<sup>28</sup> —conjugando, por tanto, la exploración del alcance y los límites del arte con la crítica de los mecanismos de dominación social, económica y política—. No hay una verdadera oposición entre la pureza del arte y su politización; hay, por el contrario, una multiplicidad de formas en que se relacionan:<sup>29</sup>

El régimen estético del arte rechaza por adelantado cualquier oposición entre un arte autónomo y un arte heterónimo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte del museo y un arte de la calle (Rancière, 2005, p. 23).

Rancière considera ejemplar el modo en que el *collage* da cuerpo a esta zona de indiscernibilidad, realizando el principio del *tercio político estético* que asegura la preservación de la potencia política del régimen estético del arte. En efecto, “antes de mezclar pintura, periódicos, tela encerada o mecanismos de relojería, [el *collage*] mezcla la singularidad de la experiencia estética con el devenir-vida del arte y el devenir-arte de la vida cotidiana”, dando lugar *habitualmente* “a un choque que descubriría un mundo oculto por otro: violencia capitalista oculta bajo el bienestar del consumo; intereses mercantiles y violencia de lucha de clases tras la apariencia serena del arte, etc.” (Rancière, 2005, p. 40).

Nacida del asombro inspirado por las sobrevivencias de la cultura clásica, la forma en que hacemos, vemos y pensamos el arte en la época que es la nuestra, el juego estético, a pesar de su irreductible libertad, com-

porta en última instancia para Ranciére una seriedad en la cual resuena, no apenas la alegría democrática de obras circulando sin control para no importa quién, sino también, siempre y al mismo tiempo, el alerta que Benjamin hacía pesar sobre todos los monumentos de la cultura y las ruinas que el progreso deja a su paso.

## Notas

<sup>1</sup> “Fundar el edificio del arte quiere decir definir un determinado régimen de identificación del arte. No hay arte, evidentemente, sin un régimen de percepción y de pensamiento que permita distinguir sus formas como formas comunes. Un régimen de identificación del arte es aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos. La misma estatua de la diosa puede ser arte o no serlo, o serlo de una forma diferente según el régimen de identificación con que se la juzgue” (Ranciére, 2005, p. 18).

<sup>2</sup> Sobre ese horizonte de apuestas estéticas y políticas, la definición operativa de los regímenes ético y poético, en relación con los cuales se destaca el régimen estético del arte, no alcanza siempre el grado de definición que permitiría una confrontación productiva con otras formas de abordar y problematizar las categorías epocales en cuestión y, más importante, la caracterización de nuestro propio tiempo. Obras considerables como la de Erich Auerbach (puntualmente considerada por Ranciére en *Los nombres de la historia y Aisthesis*) o la de Hans Belting, pueden enriquecer considerablemente la revisión rancièriana, y en esa misma medida ayudarnos en la redefinición del espacio estético, en cuanto palco común para los modos de articulación de lo común y las formas de intervención artística.

<sup>3</sup> Aunque es más probable que se trate de una consideración retrospectiva e, incluso, historicista: como si dijese, en el fondo, que “el arte”, tal como es identificado en el muy especial régimen que es el nuestro, no era reconocido como tal en el régimen ético. Volveremos a eso, pero dejemos nota de la subordinación de la caracterización de los regímenes que preceden al régimen estético del arte a este último (especie de construcción historiográfica asociada a la propuesta de redefinición de la época que es la nuestra más allá de las categorías de modernidad, posmodernidad, etc.).

<sup>4</sup> “La retracción de uno es necesaria para la emergencia del otro. No se sigue que el segundo sea la forma transformada del primero” (Ranciére 2009, p. 29).

<sup>5</sup> Para Rancière también es dudoso que sea posible deducir las propiedades estéticas y políticas de un arte a partir de sus propiedades técnicas; por el contrario, cree que el cambio asociado a la fotografía y al cine depende de un nuevo régimen de identificación de las artes que, al mismo tiempo, confiere visibilidad a las masas y permite que las artes mecánicas sean vistas como tales (Rancière 2009, p. 45-46). La revolución técnica viene después de la revolución estética, esencialmente ligada a la literatura del siglo XIX.

<sup>6</sup> “La imagen cumplía múltiples funciones; además de definir al santo y honrarlo en el culto, también ejercía una función relacionada con el lugar donde residía. La presencia del santo local estaba, por así decirlo, condensada en una imagen corpórea, que tenía una existencia física, como un panel o una estatua, y una apariencia especial, como modelo de imagen, apariencia que la distinguía de las imágenes del mismo santo en diferentes lugares” (Belting, 2003, p. 16).

<sup>7</sup> “Este proceso también se dio en el mundo católico, y no sólo como reacción a la crítica de la Reforma. En Holanda, la Reforma sólo se introdujo oficialmente a partir de 1568. No obstante, para aquel entonces ya la transformación de la imagen que hemos descrito se había dado desde tiempo atrás. Para conservar las exigencias de la imagen cultural en la era del arte, la Iglesia Romana tenía que establecer nuevas actitudes respecto de las imágenes. Los antiguos títulos tendían ahora a quedar reservados a las imágenes antiguas, que se consideraban reliquias de una época ya pasada. Estas reliquias siempre se concibieron como imágenes procedentes de los primeros periodos del cristianismo, y, de este modo, se usaron como refutación visible del concepto de tradición de la Reforma. En estos casos, se le dio al arte contemporáneo la tarea de suministrar la presentación efectiva de la imagen antigua. Éste fue un importante programa durante la Contrarreforma” (Belting, 2003, p. 18).

<sup>8</sup> En relación con la cuestión del origen y la verdad de las imágenes, el trabajo de Belting también podría servir de mediación para comprender lo que está en juego en el régimen ético de las imágenes del punto de vista de su funcionamiento histórico intrínseco (y no simplemente desde la perspectiva de su apropiación crítica por Platón): “Las imágenes de María, por ejemplo, siempre se distinguían visiblemente entre sí, de acuerdo con las características atribuidas a las copias locales. Del mismo modo, los títulos de las antiguas imágenes son de carácter toponímico: nombran el lugar de un culto. Por lo tanto, la conexión entre imagen y culto, como vemos, abarca muchos aspectos. El recuerdo evocado por una imagen se refería tanto a su propia historia como a la de su lugar de origen. Se hacían copias con el fin de propagar la veneración de la imagen más allá de su propio lugar, aun cuando éstas reforzaran la relación entre el original y su propia localidad. Por consiguiente, el recuerdo ligado con el original se conservaba sin división. Las copias evocaban el original de una

imagen local famosa, la cual, a su vez, evocaba los privilegios que había adquirido dentro de su propia localidad (y para ella), a lo largo de su historia. En este sentido, la imagen y el recuerdo se convierten en un aspecto de la historia oficial. (...) Las leyendas que rodeaban los orígenes de imágenes famosas ayudaban a aclarar el valor de recuerdo que acabaron por adquirir a lo largo de su historia. Estas leyendas se referían a más que a las circunstancias históricas que garantizaban la apariencia auténtica de la persona retratada. El mito del origen también garantizaba el rango de una imagen particular, que se deducía de su edad (o de su origen sobrenatural)". (Belting, 2003, p. 16)

<sup>9</sup> "No hay una especie de cesura histórica, en la cual la humanidad cambie tanto que quede irreconocible". (Belting, 2003, p. 18)

<sup>10</sup> Cuando, por acaso, no se vio anteriormente el objeto representado, no es la imitación que causa placer, sino la ejecución, el color o cualquier otro motivo del mismo tipo (Aristóteles, 2007, 1448b).

<sup>11</sup> Por ejemplo, "la tragedia se distingue de la comedia en este aspecto: esta quiere representar a los hombres como inferiores, aquella como superiores a los de la realidad (Aristóteles, 2007, 1448a); "nada hay en común entre Homero y Empédocles, a no ser el metro; por eso será justo llamar a uno poeta y al otro naturalista, en lugar de poeta" (Aristóteles, 2007, 1447b).

<sup>12</sup> Horacio es, de hecho, irreductible en lo que respecta a las normas de decoro de las artes, a los "ritmos apropiados", etc. Fuera de eso, el arte se convierte para él en mera impostura: "Supongamos que un pintor decidiese ligar a una cabeza humana un pescuezo de caballo, juntar miembros de diversas procedencias y cubrirlos de plumas variadas, de tal suerte que la figura, de mujer hermosa encima, acabase en un hediendo pescado negro; al entrar a ver el cuadro, amigos, ¿ustedes conseguirían contener la risa? Créanme, Pisones, muy parecido con un cuadro así sería un libro donde se fantaseasen formas sin consistencias, como sueños de enfermo, de manera que el pie y la cabeza no combinasen uno con el otro" (Horacio, 2005, p. 55).

<sup>13</sup> Esto es así porque los regímenes de identificación, tal como son definidos por Rancière, no son simplemente las formas ideológicas bajo las cuales pensamos el arte de forma acrítica; por el contrario, constituyen las condiciones de posibilidad (a priori histórico) gracias a las cuales las artes son producidas, vistas y pensadas.

<sup>14</sup> Vale la pena notar que, en cuanto Rancière identifica esta mudanza en la revolución que protagoniza la literatura francesa del siglo XIX, Auerbach se retrotrae en su análisis a los evangelios cristianos. Auerbach propone como ejemplo el relato de la negación de Pedro (de acuerdo con la redacción de Marcos), en la que identifica la ausencia de cualquier regla de separación de estilos, comenzando por la conjunción de actores de extracción social particularmente baja y la más profunda problematidad y

tragedia del tratamiento: “Pedro no es una figura escénica que sirva sólo a la *illustratio*, como los soldados de Vibuleno y Percenio, caracterizados como simples granujas y trapaceros, sino una imagen del hombre, en su sentido más elevado, profundo y trágico. (...) Pedro, en cuyo testimonio está basada la narración, era un pescador, del más sencillo origen y educación, y las personas restantes que intervienen en la escena nocturna en el patio de la casa del gran sacerdote son criadas y no soldados. Pedro es sacado de la amable vulgaridad de su vida y llamado a desempeñar el papel más extraordinario” (Auerbach, 1996, p. 47) Auerbach resalta que una figura de tan humilde procedencia, así como la clase y el escenario del conflicto, son incompatibles con el estilo elevado de la literatura clásica antigua (nunca fueran escogidas como asunto principal de una exposición): “Trátase, en último término, de una acción policíaca y sus consecuencias, en la que intervienen gentes ordinarias del pueblo, lo que, todo lo más, puede ser concebible en la antigüedad como bufonada o comedia. (...) La antigua convención estilística se derrumba por sí sola, pues la actitud de las personas afectadas sólo puede ser descrita con la mayor seriedad, una samaritana o una adúltera cualquiera son sacadas de las circunstancias vulgares de su vida y puestas de pronto en presencia de Jesús, y la reacción de dichas personas en el instante reviste necesariamente una profunda solemnidad y a menudo un carácter trágico. La antigua regla estilística según la cual la imitación de la realidad, la descripción de episodios corrientes, sólo podía ser cómica (o en todo caso idílica) es, por consiguiente, incompatible con la representación de fuerzas históricas, en cuanto trata de plasmar concretamente las cosas, pues se ve obligada a penetrar en las profundidades de la vida cotidiana del pueblo, y debe tomar en serio lo que encuentra; y, viceversa, la regla estilística sólo puede subsistir allí donde se renuncia a plasmar visiblemente las fuerzas históricas o no se experimenta en absoluta la necesidad de hacerlo”. (Auerbach, 1996, pp. 48-49). En resumen, la escena de la negación de Pedro no cabe dentro de ningún género antiguo (demasiado seria para la comedia, demasiado vulgar para la tragedia, demasiado insignificante para la historiografía), haciendo saltar por los aires las normas de decoro y de estilo que reglaban lo que Rancière denominará régimen poético de las artes —el autor del Evangelio de Marcos desconoce la tradición poética, y habla de no importa quién, para no importa quién (“su relato se dirige a todos” (Auerbach, 1996p. 53), con toda la seriedad del mundo. Evidentemente, podría alegarse que se trata de una escena aislada. Laísa Roberta Trojaike observa que la caracterización del régimen estético del arte no constituye la determinación de un periodo histórico, y señala que Rancière reconoce la posibilidad de que escenas propias del régimen estético del arte puedan ser identificadas en toda la historia de la humanidad— apenas se trata de escenas raras, siendo que sólo a partir del siglo XIX se tornarían comunes, de acuerdo con un devenir democrático que es para Rancière la esencia de su definición última y el sentido de su funcionamiento.

<sup>15</sup> Así como Rancière entra en una polémica con las determinaciones de la modernidad artística en términos de conquista de la autonomía del arte, también marca distancias con las interpretaciones que, en la senda de Benjamin, identifican la ruptura con el surgimiento de la fotografía y del cine –y, en general, con las potencialidades de la reproductibilidad técnica–.

<sup>16</sup> Esto no quiere decir evidentemente que haya equivalencia entre anonimato político y anonimato estético. En el caso de Flaubert, por ejemplo, su literatura hace jugar un proceso de des-subjetivación que se opone a cualquier proceso de subjetivación de los anónimos –de ahí su afirmación de que le interesan menos los mendigos que los piojos que los devoran–. El plano de consistencia de las formas de individuación estética es el resultado en Flaubert de la implosión del plano de consistencia donde los sujetos políticos se definen destacando el contorno de los objetos comunes.

<sup>17</sup> El concepto mismo de genio expresa esta identidad de los contrarios.

<sup>18</sup> Al mismo tiempo, como en el caso de Flaubert, la desaparición total del autor, la anulación de su voz y de su estilo, de todas las marcas de la subjetividad-autor. Implica la casi indiscernibilidad de su escritura con la lengua común, la lengua de las vidas silenciosas. El libro sobre nada elabora su anonimato en una relación paradójica con los anónimos que constituyen el tema de sus libros. La vida ficticia de estos anónimos se expresa ella misma en un determinado proceso de subjetivación estética.

<sup>19</sup> Lo anónimo no es una sustancia sino un proceso de distanciamiento puesto en cuestión permanentemente. “Es una relación de tres términos, de tres anonimatos: el anonimato ordinario de una condición social, el devenir-anónimo de una subjetivación política, el devenir-anónimo característico de un modo de representación artística. (...) Pensar la relación entre estética de la política y política de la estética, consiste en pensar la relación entre la subjetivación política de lo anónimo con el devenir-anónimo característico de la estética” (Rancière, 2005, p. 77). “No hay ninguna fórmula de resolución de esta tensión que ponga directamente la fuerza estética anónima al servicio de la fuerza colectiva de los anónimos. El espacio del arte merece la pena por la posibilidad que otorga al sujeto anónimo de la experiencia estética, el visitante, un individuo cualquiera que se mueve entre varios anonimatos, aquel que nunca sabe exactamente qué es lo que viene a buscar en este lugar y de quien los administradores del lugar no sabrán nunca qué es lo que ha encontrado exactamente. La fuerza igualitaria del ‘estado estético’ está ligada como siempre a la constitución de una forma de ‘ociosidad’, a una ruptura de la relación entre los fines y los medios que da lugar al juego. La lógica consensual es la lógica del direccionamiento, es decir de la identificación de los anónimos, de su estratificación en públicos específicos, portadores de demandas culturales diferenciadas. El riesgo de pensar la democracia estética sobre este modelo es permanente: apertura del interior hacia el exterior,

adaptación a los públicos y a las culturas. Es necesario oponer a esta división un metamorfismo que utilice la extraterritorialidad estética para poner en el lugar de los territorios definidos por la división consensual el juego entre las fuerzas disyuntivas de lo anónimo” (Rancière, 2005, p. 82).

<sup>20</sup> El arte se abre así a una distribución de lo sensible y una configuración de la experiencia estética que ya no presupone forma alguna de sobredeterminación, ofreciéndose a una experimentación no pautada por la distribución de los lugares para producir, ver o pensar las obras y las prácticas artísticas, ligando la obra de arte directamente al *afuera*.

<sup>21</sup> Rancière atribuye esa caracterización a Schiller, en cuya obra tendría lugar la “escena original” de la estética.

<sup>22</sup> “La propiedad de ser del arte en el régimen estético del arte ya no está dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible” (Rancière, 2005, p. 20).

<sup>23</sup> El estado neutro propio de la experiencia estética, en todo caso, no implica para Rancière que la experiencia estética tenga nada de acuerdo amistoso; por el contrario, manifiesta una tensión de contrarios (que el juicio sobre lo bello no resuelve): “El sujeto no disfruta serenamente de la forma. Es presa de una guerra interna en la que una autonomía se logra en detrimento de otra, de la autonomía *formal* del entendimiento y de la voluntad. Se halla atrapado debido a que la libre apariencia se encuentra en un estado contradictorio que es a la vez supremo reposo y suprema agitación. No es necesaria, en efecto, la potencia desencadenada por la naturaleza *sublime* para poner al sujeto en un estado contradictorio de atracción y repulsión. La diosa que lo atrae con su encanto lo repele al mismo tiempo con su autosuficiencia” (Rancière, 2010, p. 98).

<sup>24</sup> Rancière identifica esta articulación estética con la cuestión política en la *Crítica de la facultad de juzgar*, donde “la solución a la cuestión política planteaba como condición previa una forma de universalidad estética: la constitución de un *sensorium* común que permitiera ‘la comunicación recíproca de las Ideas entre las clases más cultivadas y las más incultas’, y que ofreciera el término medio entre el *refinamiento* de las primeras y la *originalidad* de las segundas, entre la *cultura superior* y la *simple naturaleza* [Kant, *Critique de la faculté de juger*, tr. A. Philonenko, Vrin, 1979, p. 177]” (2010 [2004], p. 95).

<sup>25</sup> La aproximación de Rancière a la estética siempre tuvo como horizonte esta dimensión política que reconoce en Schiller en quien la potencia de la experiencia estética se encuentra asociada al valor de esa experiencia como principio de una comunidad emancipada. “En el análisis kantiano, el libre juego y la apariencia libre suspenden el poder de la forma sobre la materia, de la inteligencia sobre la sensi-



bilidad. Estas proposiciones filosóficas kantianas, Schiller las traduce, en el contexto de la Revolución Francesa, en proposiciones antropológicas y políticas. El poder de la “forma” sobre la “materia”, es el poder del Estado sobre las masas, es el poder de la clase de la inteligencia sobre la clase de la sensación, de los hombres de la cultura sobre los hombres de la naturaleza. Si el “juego” y la apariencia estéticas fundan una comunidad nueva, es porque son la refutación sensible de esta oposición entre la forma inteligente y la materia sensible que constituye en definitiva la diferencia entre dos humanidades”. “El escenario de la revolución estética se propone transformar la indecisión estética de las relaciones de dominio en principio generador de un mundo sin autoridad” (Rancière, 2005, p. 26).

<sup>26</sup> “La soledad de la obra contiene una promesa de emancipación. Pero el cumplimiento de la promesa consiste en la supresión del arte como realidad aparte, en su transformación en una forma de vida” (Rancière, 2005, p. 25).

<sup>27</sup> Al nivel de las obras, esa restitución se refleja en la afirmación de una ambigüedad esencial, de una distancia insalvable entre la proposición de una obra y los efectos de la misma en el espectador. Luego, la obra es el objeto de un disenso sin resolución posible.

<sup>28</sup> “La forma esticomitia dada por Brecht a una discusión sobre coliflores denunciaba los intereses ocultos tras las grandes palabras. Los billetes de autobús, resortes de relojería y otros accesorios pegados sobre los lienzos dadaístas ridiculizaban la pretensión de un arte al margen de la vida. Las latas de sopa o las pastillas de jabón Brillo introducidos por Andy Warhol en el museo denunciaban las pretensiones al aislamiento del gran arte. Las mezclas entre imágenes de estrellas de cine e imágenes de guerra realizadas por Wolf Vostell mostraban el lado sombrío del sueño americano. Las imágenes de *homeless* proyectadas por Krzysztof Wodiczko sobre los monumentos americanos denunciaban la expulsión de los pobres del espacio público; los trozos de cartón pegados por Hans Haacke a las obras de los museos ponían en evidencia su naturaleza de puros objetos de especulación, etc.” (Rancière, 2005, p. 39).

<sup>29</sup> “Por un lado, la política no es la simple esfera de acción que vendría después de la revelación estética del estado de las cosas. Tiene su estética propia: sus modos de creación disensuales de escenas y de personajes, de manifestaciones y de enunciaciones que se distinguen de las creaciones del arte y se oponen incluso en ocasiones a ellas. Por el otro, la estética tiene su política, o mejor dicho su tensión entre dos políticas opuestas: entre la lógica del arte que se convierte en vida al precio de suprimirse como arte y la lógica del arte que hace política con la condición expresa de no hacerla en absoluto. El arte crítico es entonces un arte que negocia la relación entre las dos lógicas estéticas: entre la tensión que empuja al arte hacia la vida, y la que separa la sensorialidad estética de las otras formas de experiencia sensible. Debe

tornar prestado a las zonas de indistinción entre el arte y las otras esferas las conexiones que provocan la inteligibilidad política. Y debe tornar prestado al aislamiento de la obra el sentido de heterogeneidad sensible que alimenta las energías políticas del rechazo. (...) La combinación de estas dos fuerzas adquiere necesariamente la forma de un ajuste de lógicas heterogéneas” (Rancière, 2005, p. 34).

## Referencias

- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- BELTING, Hans. “Semejanza y presencia. Una introducción a las imágenes antes de ‘la era del arte’”. En: *Revista Artes*, Núm. 5, Volumen 3, enero-junio, 2003.
- HORACIO. “Epistula ad Pisones”. En: Aristóteles, Horacio, Longino. *A poética clásica*. São Paulo, Editora Cultrix, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*, São Paulo, Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *A revolução estética e seus resultados*. São Paulo: Projeto Revoluções, 2011. Disponible en: <http://www.revolucoes.org.br>
- RANCIÈRE, Jacques. “Schiller y la promesa estética”. En: Rivera, A. (ed.). *Schiller, arte y política*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, Bellaterra, 2005.
- RIVERA, Antonio. “La distancia estética. Potencia y límites de la relación entre arte y democracia”. En: Rivera, A. (ed.). *Schiller, arte y política*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2010.



Recepción: 15 de noviembre de 2016

Aceptación: 28 de junio de 2017