

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
ESCUELA DE POSGRADO



Más allá de la indeterminación estética:
Una lectura crítica a la teoría de Rancière sobre
el arte y la política

Tesis para optar el grado académico de Magíster en Filosofía

Autor:

Stephan Oscar Gruber Narváez

Asesor:

Gianfranco Casuso Guerra

Lima, noviembre del 2017

Resumen

Esta tesis propone una lectura y evaluación crítica de la propuesta de Jacques Rancière de dar una solución a las tensiones históricas y actuales entre el arte y la política. Para esto Rancière ofrecerá el concepto de *régimen estético* del arte, que definirá lo estético ya no como belleza o sensibilidad, sino como la *indeterminación* de lo que es propio del arte que caracteriza a la modernidad. Este concepto servirá para realizar una relectura de la historia del arte moderno y contemporáneo, así como para entender la *politicidad* del arte de tal manera que no implicará ni una renuncia a la calidad y búsquedas formales de un arte puro, ni tampoco un alejamiento de las contradicciones y antagonismos sociales. Mi objetivo es evaluar esta “solución” investigando más precisamente qué se quiere solucionar, cómo se soluciona y si esta solución está a la altura del problema que se plantea. Para esto divido mi tesis en tres capítulos. El primero es una reconstrucción del debate moderno sobre las relaciones entre arte y política; que me servirá para comprender el estado del problema del arte político al que se enfrenta Rancière. El segundo es una lectura cercana de la obra de Rancière que concluye que su solución se basa en las relecturas gemelas de los conceptos de la estética y de la política, que se relacionan a través de una lógica de la indeterminación. El tercer capítulo plantea una evaluación a este principio de la indeterminación, donde se visibilizan dos problemas teóricos en el pensamiento de Rancière que lo llevan a *generalizar* el principio de la indeterminación tanto en el arte y la política, lo que termina ocluyendo dimensiones de lo estético y lo político que son importantes para pensar la historia del arte moderno, así como la transformación social. El primero de estos problemas es la deshistorización de las temporalidades específicas que operan en el marco temporal e institucional del régimen estético (la vanguardia, el modernismo y lo contemporáneo) en un solo principio que es, además, políticamente inocuo respecto a la temporalidad del capitalismo contemporáneo. El segundo es un sesgo antisociológico que impide una mayor profundidad sociohistórica a sus conceptos estéticos, así como lo lleva a ignorar la dimensión estética existente en los proyectos políticos. Finalmente, estos problemas también lastran la operatividad política del arte político “ranciéreo”, así como la justificación normativa de su teoría de la emancipación.

ÍNDICE

Introducción.....	5
1. RECONSTRUYENDO EL DEBATE DEL ARTE Y LA POLÍTICA: LAS VANGUARDIAS, LAS INSTITUCIONES ARTÍSTICAS Y LAS DIMENSIONES ESTÉTICAS DE LA POLÍTICA.....	13
1.1 Introducción.....	13
1.2 Vanguardia: entre la autonomía y la función social.....	16
1.2.1 Greenberg, o la vanguardia artística como depuración de lo político.....	16
1.2.2 La vanguardia como entremezclamiento y tensión entre lo político y lo artístico.....	19
1.3 Estrategias dialécticas en el debate alemán sobre el expresionismo.....	22
1.3.1 Lukács, realismo y verdad estética.....	23
1.3.2 Adorno, autonomía y negatividad.....	26
1.3.3 Benjamin: reproducción técnica y montaje.....	30
1.4 La vanguardia como ruptura, derrota y paradoja.....	34
1.4.1 La vanguardia histórica como ruptura con la institución del arte burgués.....	35
1.4.2 El destino de la vanguardia y la institución “vanguardizada” autónoma.....	38
1.5 Instituciones, lenguaje y crítica.....	42
1.6 La dimensión estética de la crítica o emancipación social.....	49
1.7 Conclusión.....	60
2. LA LÓGICA DE LA INDETERMINACIÓN DEL RÉGIMEN ESTÉTICO DEL ARTE EN JACQUES RANCIÈRE.....	62
2.1 Introducción.....	62
2.2 La estética como respuesta a las paradojas del arte político	64

2.3	La estética: como reparto sensible y como régimen de identificación....	66
2.4	La eficacia política de los regímenes de identificación de arte.....	74
2.5	Dos conceptos de política: la política y la policía.....	79
2.6	Los regímenes de identificación de la política.....	83
2.7	El desacuerdo político y el disenso estético: montaje e institución.....	89
2.8	Conclusión.....	99

**3. LOS LÍMITES DE LA INDETERMINACIÓN ESTÉTICA Y POLÍTICA:
HISTORIA, SOCIOLOGÍA Y PODER.....101**

3.1	Introducción.....	101
3.2	Los reversos del principio de indeterminación y su generalización.....	103
3.3	La des-historización estética: de la paradoja de la vanguardia a la temporalidad del capitalismo contemporáneo.....	110
3.4	De la antisociología a la estética de lo social.....	119
3.5	Arte y poder.....	127
3.6	Más allá de la indeterminación: repensando el lugar del arte en la crítica social.....	137
3.7	Conclusión.....	144

Conclusiones.....147

Bibliografía.....153

Introducción

Esta tesis propone una lectura y evaluación crítica de la teoría de Jacques Rancière sobre la relación entre el arte y la política. Rancière (Argel, 1940) es un filósofo francés con una larga trayectoria intelectual que ha reflexionado sobre temas como la filosofía de la historia, el sentido de la educación, la tradición democrática y el arte en sus varias expresiones. De esas temáticas que se observan en su obra destaca, sobre todo, su relectura de las relaciones del arte y la política en el largo trecho que va desde los inicios de la modernidad en el siglo XVIII hasta la actualidad del arte contemporáneo, y que tiene como resultado un nuevo entendimiento del lugar de lo estético en los sentidos de la crítica y emancipación social. Esta intervención teórica le ha merecido, en las últimas décadas, un lugar protagónico así como polémico en varios campos como el de la práctica artística y curatorial contemporánea, las teorías del pensamiento político, la estética y la teoría crítica.¹

Ciertamente se puede hacer el argumento que esta teoría con respecto a la relación de lo estético y lo político se remonta a sus primeros escritos y constituye su preocupación central y transversal,² viendo, por ejemplo, la importancia de su lecturas de las tradiciones literarias de los obreros en el siglo diecinueve en su libro *La noche de los proletarios* (2010b), una de sus primeras publicaciones. Sin embargo, yo me centraré en una secuencia más madura que se inaugura hacia los años noventa con la publicación de *El desacuerdo. Filosofía y política* (1999), su gran relectura del concepto de *la política*; se consolida en las categorías y conceptos centrales de sus varias intervenciones sobre arte (2011a, 2010a), literatura (2011c), cine (2011b) y otras prácticas artísticas en la primera década del siglo XXI; y se pone en práctica con la publicación de *Aisthesis. Escenas del régimen estético* (2013a) que ofrece una “contrahistoria” del arte moderno y contemporáneo en línea con la teoría que desarrolló durante la década anterior.

Se puede comprender el aporte de Rancière a través de dividir su corpus en sus intervenciones en el debate artístico por un lado y por otro en el debate político o la teoría

¹ Sobre la relevancia de la obra de Rancière en su conjunto ver el libro monográfico por Oliver Davis (2010), el dedicado a su obra política por Todd May (2008) y la introducción al *Jacques Rancière. Key Concepts* de Jean-Phillipe Deranty (2010). De manera específica, sobre su lugar en los debates del arte contemporáneo ver Elkins y Montgomery (2013) y Iles y Roberts (2012), sobre su lugar en el pensamiento político en relación con lo estético ver Kompridis (2014) y sobre su lugar en la teoría crítica ver el texto más reciente de Deranty (2016).

² Al respecto Galende (2012) de manera valorativa, Bosteels (2011) de manera crítica.

crítica. En primer lugar, se considera que la importancia de Rancière está en su capacidad de dar una solución a las tensiones entre un arte politizado y uno que, por el contrario, se sustrae de toda responsabilidad política y se dedica al cultivo de su forma. En el campo de la creación y crítica artística (y literaria), Rancière ofrecerá un nuevo concepto de lo *estético*, ya no como belleza o sensibilidad, sino como la *indeterminación* de la experiencia estética. Esta servirá para realizar una relectura de la historia del modernismo, las vanguardias y el arte contemporáneo y para entender la *politicidad* del arte de tal manera que no implicará ni una renuncia a la calidad y búsquedas formales de un arte puro, ni tampoco un alejamiento de las contradicciones y antagonismos sociales. En otras palabras, Rancière propondrá una solución al mayor dilema del arte del siglo XIX y XX: su deseo de ser, simultáneamente, autónomo y político, ocuparse por su forma y a la vez ser efectivo en transformar el mundo.

En segundo lugar, Rancière postulará un concepto de la política que va a criticar los conceptos dominantes que se tienen de esta tanto en los campos de la ciencia o pensamiento político (como capacidad estatal, representación electoral) y en teorías críticas como la habermasiana (como institucionalidad, consenso) o foucaultiana (como relaciones y estrategias de poder). Los comentaristas que valoran la obra de Rancière señalarán que este nuevo entendimiento de la política, y de las ideas de emancipación, democracia e igualdad que comparten su constelación semántica permiten una noción de la política más radical que enfatiza la capacidad del agente político para transformar las coordenadas de la realidad confrontándose tanto con la sedimentación de la política en procesos formales liberales (como lo electoral o la negociación) o la anulación de la agencia individual en paternalismos marxistas (utopías o teorías sociales de cómo debe orientarse la política). Más en detalle, lo fundamental de la política en Rancière estaría menos en las producciones y administración de órdenes sociales y más en su interrupción a través de la evidencia de la fundamental contingencia del mundo social.

Sin embargo, aunque esta separación en dos partes de su teoría es válida, es esencial dar cuenta de la vinculación entre estas. No solo el nuevo concepto de la política es central para la comprensión renovada de la politicidad del arte que permite superar la contradicción entre arte puro y comprometido, sino que el propio entendimiento de la

política ya es “estético”, reconociendo formas de entender la política que excederían lo racional, calculador, institucional (Kompridis 2014).

Las preguntas que surgen, entonces, giran alrededor de cómo logra Rancière esta serie de reconciliaciones o nuevas comprensiones de lo estético y lo político. ¿Cómo se produce este concepto de la política artística en el que no hay contradicción entre politizar el arte y mantenerlo puro? ¿Cómo se justifica y comprueba la eficacia de su nuevo concepto de la política? ¿Cómo se observan estas relaciones entre su teoría de lo estético y de lo político, qué marcos teóricos lo permiten? La vía obvia para responder esta pregunta implicaría revisar los conceptos que Rancière produce y ver cómo operan en su sistema filosófico. Sin embargo, aquí se presenta la primera dificultad con la lectura de Rancière: su comprensión de la filosofía es menos como la producción de un sistema transparente y más como una intervención, una forma de plantear sus ideas que relaciona lo descriptivo con lo normativo y que desarrolla sus conceptos siempre en relación con una polémica en la que está inmerso (Deranty y Ross 2012: 3). Este estilo se puede caracterizar como “genealógico” en la tradición de Nietzsche, o también de “intervencionista”.³ Es decir, su objetivo está en dinamitar ciertas posiciones que considera problemáticas para abrir nuevas vías de entendimiento antes que proponer una teoría completa distinta. En este sentido, se considera a Rancière también como un “prestidigitador intelectual”, dueño de una estrategia retórica que le permite maniobrar entre categorías ajenas, plantear juegos etimológicos y relecturas que logran producir una mirada distinta al debate sin que podamos realmente ubicar su lógica de manera completa (Rockhill 2014: 163).

Sin embargo, esta dificultad para observar un sistema tras la teoría de Rancière no significa la imposibilidad de reconstruir ciertas relaciones conceptuales ordenadas que permitirían vislumbrar el centro de su teoría. Más bien, creo que esta reconstrucción se hace necesaria para ir más allá de las deconstrucciones de Rancière y evaluar lo que se termina afirmando con respecto al arte y la política. Para esto propongo una lectura cercana de los textos e hilvanarlos entre sí, observando cómo intervenciones en el terreno de lo estético tienen una labor conceptual en llenar los vacíos conceptuales de sus trabajos políticos, y viceversa. Pero lo esencial, y que distinguirá a la lectura que intento en esta

³ Con relación a las varias posturas sobre lo que implica lo genealógico como método filosófico y crítico ver los distintos planteamientos de Martin Saar (2008), Colin Koopman (2014) y Amy Allen (2016). Mis precisiones al respecto al “método genealógico” en Rancière se verán cuando aborde el asunto en el capítulo 2 y 3, sobre todo en relación con la estrategia crítica de Theodor Adorno.

tesis de otros comentarios realizados en la incipiente literatura al respecto, es mi interés de enmarcar su teoría y ponerla en discusión con una más larga tradición del pensamiento, tanto en el arte como en la teoría crítica, que se ha enfrentado —y se enfrenta— a su misma problemática.

Me refiero a que haré conversar la propuesta de Rancière con los debates sobre el arte y la política que marcan la historia de la vanguardia artística, que están presentes en la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt y en los discursos del arte contemporáneo.⁴ Más específicamente, me refiero a cómo las mismas preguntas que se hace Rancière sobre las contradicciones y dialécticas entre la autonomía y la función social del arte es a lo que se enfrentaron los artistas, críticos y filósofos en los debates sobre la comprensión de la vanguardia artística en el siglo veinte (Walter Benjamin, Clement Greenberg, Peter Bürger, entre otros); y además, estos debates se han reformulado en las recientes configuraciones del arte contemporáneo global (Benjamin Buchloh, Hal Foster, Andrea Fraser, entre otros). También me refiero a cómo las distintas teorías críticas de autores como György Lukács, Theodor Adorno o Jürgen Habermas implican la misma discusión sobre el sentido de la emancipación que caracteriza a la intervención de Rancière. Leer el trabajo de este último con aquel trasfondo me permitirá entender y completar el sentido de sus críticas y la originalidad de sus posturas.

La elección de esta estrategia de lectura y de esta particular tradición de problemas y autores como marco y contexto para el análisis de Rancière se justifica de varias maneras. La primera tiene que ver con que si nos enfrentamos a preguntas como la interrelación entre el arte y la política en la modernidad o la importancia de la estética en teorías políticas y críticas, los debates sobre la vanguardia en la historia del arte y la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt son coordenadas que no se pueden ignorar, debido a su relevancia no solo como hito histórico, sino también por actualidad dentro de debates contemporáneos similares.⁵ La segunda es una consecuencia de lo anterior y tiene relación

⁴ Aunque existe ya literatura que ha pensado a Rancière en contraste con cada uno de estos debates (ver n1), aún no existe una evaluación que confronte la teoría de Rancière con todas estas dimensiones de manera articulada, y esto es algo necesario ya que el propio Rancière se propone una particular conexión entre debates de la historia del arte con una teoría normativa de la política.

⁵ Por ejemplo, el debate sobre las vanguardias es un tema que se re-actualiza constantemente en la historia del arte, ver por ejemplo Hal Foster (1997) o Marc James Léger (2012) para observar el retorno de las temáticas de manera contemporánea. Por otro lado, la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt ha demostrado también gran contemporaneidad, ya sea a través del éxito de Walter Benjamin (figura central en el arte contemporáneo) o el retorno en consideración de figuras como Marcuse, Adorno o, incluso, como buscaré mostrar, Lukács. Ver el libro reciente de Stuart Jeffries (2016) para una lectura de esta actualidad.

con la propia obra de Rancière, ya que tanto explícita como implícitamente, hay un diálogo de su obra con estas tradiciones. Mi interés aquí es, entonces, hacer totalmente evidente esta relación y permitir al lector observar cómo algunas ideas de Rancière son elaboraciones de autores previos así como críticas veladas a otros. La tercera es más sistemática y se refiere a que esta trayectoria de autores me permitirá observar algo que también es central en Rancière: la idea que para poder responder la pregunta por el lugar de la estética en la crítica social (es decir, la manera en que el arte puede ser político) es necesario comprender la historia de las relaciones específicas entre el arte y la política. Esto significa que no se puede proceder a un análisis teórico del arte y la política sin cargar de historia y contenido concreto aquellos términos. Esta tercera justificación es además un principio metódico que uso a lo largo de la tesis: comprender que arte y política no son esencias estancas cuya relación se puede determinar teórica o trascendentalmente, sino que son formas (conceptos, instituciones, prácticas sociales) históricas que se co-producen, por lo que pensar su relación es analizar las distintas configuraciones de una dinámica.⁶

Este método de análisis es también lo que da forma a mi propuesta de evaluación crítica de la teoría de Rancière. El desarrollo de la manera en que estas distintas tradiciones se enfrentan con las preguntas que se hace también Rancière me permite comparar si las salidas que elabora este último están a la altura de las demandas del debate clásico, si son justas con las propuestas pretéritas o si más bien existen olvidos y lecturas equivocadas que lastran su análisis. Este contraste me permitirá además organizar otras voces críticas con la propuesta de Rancière, para producir una evaluación también de la validez contemporánea de su teoría. Es decir, la finalidad de esta tesis es discutir si Rancière logra realmente otorgar aquello que promete con respecto a una solución de las paradojas del arte político y una idea de política “estética” que tiene un potencial transformativo más radical que las otras nociones de política del pensamiento crítico.

Planteadas estas metodologías puedo formular la pregunta central de mi tesis. Mi interés es saber en qué medida la “solución” de Rancière a los dilemas del arte y la política —entendidos estos tanto en su dimensión artístico-estética (¿es posible un arte político?) como en sus efectos en la teoría crítica (¿qué lugar tiene la estética en la crítica?)—

⁶ Considero que este principio es justamente la lección de varios de los autores que trataré, sobretodo Lukács, Adorno y Benjamin, además del propio Rancière. Este principio metodológico también ha sido planteado recientemente por Gabriel Rockhill desde un espíritu pragmático (2014).

permite, primero, hacer justicia tanto a las ambiciones políticas como a las formales del arte moderno y contemporáneo; y, segundo, de qué forma esta permite además una articulación de lo estético con lo crítico que tenga el potencial transformativo radical que es según Rancière el objetivo de la política. Mi objetivo será entonces desplegar las posiciones de Rancière en los debates artístico-políticos, sus remodelaciones conceptuales de categorías clave como la estética y la política, y también los supuestos filosóficos que organizan esta nueva teoría, para luego someterlos a una crítica desde la historia misma de las articulaciones del arte y la política, y desde la manera en que el propio Rancière imagina el potencial emancipatorio de lo estético. Esta pregunta implica varias otras. ¿Cuáles son las ambiciones políticas y artísticas del arte moderno y contemporáneo? ¿Cómo entiende Rancière la estética y la política para resolver las contradicciones históricas del arte político o, al menos, verlas como productivas en relación con la transformación social? Y, finalmente, analizar si estos supuestos teóricos, remodelaciones conceptuales y posiciones polémicas se justifican con relación a esta historia, ambiciones y objetivos, o si más bien están limitadas y necesitan ser suplementadas para su realización.

Mi análisis me lleva a sostener que la manera en que Rancière resuelve estas contradicciones del arte y la política encuentra problemas porque genera no solo la invisibilización de ciertas formas de arte y sus variadas dimensiones políticas, sino que también se ofrece una imagen de la crítica que, por querer precisamente purificarse de las dimensiones institucionales o estatales de esta, queda atada a una impotencia práctica recortando sus posibilidades transformativas. Para comprender esta crítica es importante observar que lo que permite a Rancière enlazar el arte puro y el arte politizado, las vanguardias y el modernismo, el arte moderno y el arte contemporáneo, es lo que llamaré la “lógica de la indeterminación”, que constituiría la forma en que se producen las experiencias estéticas del arte en la modernidad en adelante. En mi lectura, ciertos compromisos teóricos de Rancière, específicamente su comprensión de la historia de las vanguardias y su idea de la teoría o sociología crítica, lo llevan a radicalizar esta lógica de la indeterminación, generalizándola como lo que caracteriza la naturaleza y política del arte moderno y postulándola como el criterio normativo fundamental para entender la emancipación política. Mi propuesta, finalmente, es plantear, desde Rancière pero sin asumir sus mismos supuestos y con la consideración de elementos ignorados o criticados

por él de la tradición de las vanguardias y de la teoría crítica, un entendimiento del lugar de lo estético en la crítica social que supere los problemas aquí tipificados.

La estrategia para sustentar este análisis y crítica se divide en tres pasos que vendrán a componer los tres capítulos de esta tesis. El primer capítulo presenta una reconstrucción histórica de los debates del arte y la política en el siglo diecinueve y, sobre todo, veinte. El objetivo de esta reconstrucción es doble, primero ofrecer un contexto para entender la pregunta de Rancière por las paradojas del arte político y su particular propuesta, y segundo, ver cómo estas distintas articulaciones de lo estético y político a lo largo de la historia ofrecen las distintas ambiciones e intereses con respecto a las capacidades del arte político, ambiciones con las que debe contrastarse la solución que ofrecerá Rancière. Este primer capítulo tiene fundamentalmente dos partes. La primera y más amplia, es la que buscará localizar las tensiones y distintas soluciones que se quiso dar a la contradicción fundamental del arte político (y en realidad, de todo arte desde la modernidad) entre su autonomía y su función social. Una importante lección de esta parte está en cómo no hay una sola respuesta a la relación entre arte y política, sino varias que a su vez producen nuevas preguntas y nuevas soluciones. La segunda parte, que se construirá sobre la primera, estará abocada a reconstruir distintas teorías críticas que plantean una relación entre lo estético con lo crítico o emancipatorio. Esta parte será fundamental para situar y comprender la propuesta de Rancière con respecto a la política, sirviendo posteriormente además para señalar sus límites y postular una crítica. Asimismo, esta sección demostrará un punto central que es la co-implicación entre la historia de los desarrollos del arte con la determinación del lugar de lo estético en lo político.

El segundo capítulo tendrá como objetivo ofrecer una reconstrucción e interpretación de la propuesta teórica de Rancière. Esto no consistirá solamente en reseñar sus posiciones en el terreno del debate del arte contemporáneo o sus relecturas de la historia del arte, sino que buscará articular y hacer explícito un sistema teórico que es el que permite las variadas (y a veces contra-intuitivas) posiciones que Rancière defenderá. Para esto será esencial mostrar cómo los planteamientos de Rancière están comentando, recuperando o criticando temas y autores trabajados en el capítulo anterior. Principalmente, lo que trataré de explicar es cómo Rancière puede sostener la idea de que la solución a las paradojas del arte político está en sostener sus contradicciones haciéndolas productivas. Mostraré que al comprender sus conceptos del régimen de lo

estético y su relación con su relectura de la política se vislumbra cómo ambas lecturas proponen una lógica de la indeterminación (o el disenso o desacuerdo) que preside tanto lo político y lo estético. Esta lógica permite una importante flexibilidad al entendimiento del arte en Rancière pudiendo vincular tradiciones distantes (la novela realista con el fotomontaje, por ejemplo) o encontrar otras formas de político en lo apolítico. Esto último me llevará a sostener la lectura que Rancière, antes que un conservador que defiende la “estética” frente al arte contemporáneo, es más bien un teórico que hace visibles las lógicas del arte contemporáneo que las explica desde un concepto de estética en cuanto indeterminación que será muy distinto a su sentido tradicional como sensibilidad o belleza.

El tercer capítulo se construirá sobre los dos anteriores donde la reseña e interpretación de la teoría de Rancière será evaluada a la luz de las demandas del debate del arte y la política, tanto en el propio Rancière como en la tradición de teoría crítica y arte político que he buscado reconstruir. Esto no significa solo ver si Rancière fue justo o no en su interpretación histórica de los autores que he reseñado en el capítulo primero, sino sobre todo, ver cómo el espíritu de estas otras teorías tiene una relevancia contemporánea que plantea diferencias y críticas con respecto a la salida planteada por Rancière. Mi tesis central en este capítulo es que la solución que propone Rancière, a pesar de los méritos observados en el capítulo anterior, falla en su objetivo de producir una comprensión articulada que reconozca las distintas aristas del arte moderno y contemporáneo en relación con la política, ya que su estrategia de relectura según el principio de la indeterminación conlleva a una generalización de esta en todos los niveles de lo artístico (la obra, la recepción, la institución, la política) que deshistoriza y se abstrae de la real complejidad social que sostiene la institución del arte o régimen estético. Mostraré cómo este problema se debe a una serie de compromisos y supuestos teóricos en sus relecturas de la emancipación y la historia del arte, en especial su tajante división entre la política y la policía, la indeterminación y la pedagogía; y su problemática concepción de la historia que reemplaza un análisis más específico de las dinámicas (existentes y posibles) del arte político por una trascendentalización de la indeterminación como mecanismo central del arte y la política. Estas críticas me permitirán a la vez bosquejar alternativas teóricas que superen estos problemas, y afirmen la relevancia de lo artístico y estético en la concepción de lo político y la transformación social.

Primer capítulo

Reconstruyendo el debate del arte y la política: las vanguardias, las instituciones artísticas y las dimensiones estéticas de la política.

1.1 Introducción

Este primer capítulo presenta una reconstrucción histórica del campo de debate de las relaciones entre arte y política desde la revolución francesa hasta la actualidad. No es solamente un recuento histórico introductorio, sino un primer paso de la argumentación que cumple un doble objetivo. Por un lado, es crear el contexto que nos haga entender la propuesta de la obra de Jacques Rancière en esta discusión. Su teoría será explicitada a detalle en el siguiente capítulo, pero su adecuada comprensión dependerá precisamente de observar cómo Rancière trabaja —a veces tácitamente, sin referencia evidente— sobre las complejidades que nos ha legado la reflexión teórica como la experiencia práctica sobre el arte político. Por otro lado, esta reconstrucción nos permitirá tener un conocimiento de las tensiones y problemas del arte político, para comparar críticamente posturas anteriores en este debate con la salida que nos ofrece Rancière. Así, en el capítulo tercero me preguntaré, entre otras cosas, si es que la “solución” de Rancière está a la altura de las demandas que nos deja el debate que expondré en este capítulo o más bien existen olvidos o vacíos que pueden constituirse en criterios de crítica para su posición.

Asimismo, es necesario aclarar que esta reconstrucción no busca exhaustividad o erudición respecto a los autores o eventos reseñados. Más bien apunta a articular ciertas problemáticas que permitan visibilizar aspectos de la teoría de Rancière que quiero desarrollar en extenso, así como problematizar. Por esto, antes que resolver interpretaciones monográficas de un autor o la cronología de las teorías, se trata de dar un panorama y aislar elementos, definiciones y problemas. En resumen, cuatro son los temas principales a destacar: la tensión entre formalismo y politización en el arte; las estrategias dialécticas de combinar lo formalista y lo político; la institucionalidad del arte como condición de posibilidad e imposibilidad de la política del arte; y finalmente, la dimensión normativa de lo estético en los proyectos críticos o emancipatorios. Los primeros tres temas han sido articulados desde una reconstrucción de debates con respecto a cómo el artista se relaciona con la política. Estas problemáticas suelen ser más tratadas por los propios artistas en sus manifiestos, por los críticos o los historiadores del arte, y recientemente, por los curadores y comisarios de museos o galerías. La idea es examinar

cómo las prácticas artísticas interactúan con la política, y una mirada histórica panorámica como la que busco ensayar aquí, muestra además cómo estas interacciones alteran lo que se interpreta como lo artístico a lo largo de los más de doscientos años tras la revolución francesa.

El tema restante nos lleva al importante debate con respecto al lugar de lo “estético” o artístico en el proyecto de crítica o emancipación social que también se empezó a delinear desde la revolución francesa. La preocupación por este problema ha recaído más en el campo de la reflexión filosófica, en donde se han visto varias versiones de teorías críticas que han ido diferenciándose y contraponiéndose en la manera en que caracterizan la labor de lo artístico en lo político o social y las condiciones de su transformación. Esta dimensión normativa está necesariamente entrelazada con la otra dimensión más estético-política, la manera en que se caracterice lo artístico en determinado contexto (político, social, etc.) es relevante para pensar el lugar que debe tener en un proyecto normativo-emancipatorio. Obviar esta transformación histórica de las ideas sobre lo estético y lo político lleva a teorías abstractas sobre la relevancia política del arte que pueden asumir una idea intemporal y trascendental de lo artístico, asumiendo que lo que en una época se comprende como lo artístico es su sentido *en sí*. Precisamente, varios de los pensadores que reseñaré en este primer capítulo — así como el propio Rancière como se verá en el segundo— han tratado de evitar este riesgo, han mostrado ricas articulaciones de estas dos dimensiones.

El hilo conductor de los temas que he propuesto para encuadrar de cierta manera el entramado de lo estético y lo político que ha ido marcando los dos siglos de modernidad puede encontrarse en la idea de “vanguardia”. Pero comprendo aquí esta idea no como una etiqueta a repartir entre propuestas estéticas radicales o como un concepto a ser estabilizado por la reflexión filosófica, sino más bien siguiendo a Alain Badiou en su texto *El Siglo*, como un campo de intersección, tangencia y escisión entre lo estético y lo político (2005). La vanguardia es, entonces, el nombre de un espacio localizado en nuestra modernidad, de la cual todavía recibimos efectos, que condiciona a su vez lo que significa la política y la estética. Es un espacio que es constantemente apropiado y redefinido, siendo precisamente esta trayectoria de redefiniciones lo que me interesará seguir. Cada una de las apropiaciones de este término ha ido definiendo una respectiva relación entre el arte y la política.

Seguiré, entonces, un camino de las distintas teorías sobre la vanguardia en este sentido amplio que van recorriendo tanto proyectos historiográficos, manifiestos artísticos, debates filosóficos como curadurías y propuestas artísticas desde el arte contemporáneo. Este recorrido irá desplegando tensiones y dicotomías, en vez de respuestas definitivas sobre la manera exacta en que el arte es político o no lo es. La dicotomía principal es la que existe entre función social del arte y la autonomía del quehacer artístico, pero esta se irá especificando así como transformando en relación con el debate mismo. Así se analizarán la multitud de dicotomías que desfilan en la literatura sobre arte y política: panfletarismo vs. esteticismo; contenido vs. forma; utilitarismo vs desinterés; arte aplicado vs. arte puro; afirmativo vs negativo; vanguardistas vs. institución del arte; entre otras. Los distintos autores a tratar tomarán partido por una de los pares en oposición o, más bien, tratarán de mediar estas relaciones produciendo otras nuevas.

El capítulo, entonces, se estructura de la siguiente manera. En el apartado 1.2 empezaré con un contraste entre dos formas de lidiar con la vanguardia artística: la primera postulada por Clement Greenberg que la define por su formalismo y autonomía y en oposición a la politización del arte; y la segunda derivada de las investigaciones historiográficas de historiadores del arte marxistas como las de Meyer Schapiro o Donald Egbert, que muestran una más compleja relación de lo “vanguardista” con lo político ya desde la revolución francesa. Esta oposición entre lo autónomo y lo politizado será también el tema de la sección 1.3 dedicada al debate del expresionismo que ocupó en los años treinta a la intelectualidad progresista de habla germana. Aquí se mostrará el deseo de articular dialécticamente estos extremos en las propuestas de György Lukács, Walter Benjamin, y Theodor Adorno, autores en la constelación de la tradición de la teoría crítica, que ilustrarán no solo una posición con respecto a lo que implica la vanguardia, sino también pondrán las bases para el debate normativo respecto al lugar de lo estético en la transformación social que se retomará hacia el final del capítulo. A partir de la tensión entre la propuesta de Benjamin y la de Adorno, pasaré a trabajar la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger en la sección 1.4. Este apartado es relevante porque permitirá pasar de la discusión sobre la vanguardia a la discusión sobre la institución del arte, esto gracias a la definición de Bürger de la vanguardia histórica como una empresa de crítica a la institución del arte autónomo. Esta discusión introducirá la polémica formulación de una paradoja (y derrota) de la intención vanguardista, debido a una contradicción lógica

entre su deseo (ir más allá del arte) y las bases normativas para postular tal deseo (el arte autónomo en su distancia con la vida). La resistencia de la institución artística al ataque vanguardista me llevará en el apartado 1.5 a desarrollar más a fondo las distintas teorías de la institución del arte y cómo esto condiciona el arte contemporáneo.

Por último, el apartado 1.6 se aparta de esta discusión desde los debates del arte para reflexionar sobre el lugar que se da al arte en los proyectos de crítica o emancipación social, esto es preguntarse de qué manera el entendimiento que se ha producido en la modernidad con respecto a qué es la emancipación implica cierta idea de lo estético o lo artístico. Se trata de especificar los sentidos políticos que ya están presentes en la reconstrucción previa. ¿Por qué Greenberg se inclina en privilegiar lo puramente formal? ¿Por qué Lukács, Adorno o Benjamin defiende el tipo de dialéctica que proponen? ¿Por qué conviene escapar de la institución del arte o por el contrario, conviene quedarse dentro de esta? Las respuestas a estas preguntas implicarán conocer las teorías sobre qué es la dominación que se critica y se quiere emancipar y cómo el arte juega algo en esto.

1.2 Vanguardia: entre la autonomía y la función social

1.2.1 Greenberg, o la vanguardia artística como depuración de lo político.

Uno de los relatos respecto a la vanguardia y el arte moderno que tuvo el suficiente prestigio como para determinar los derroteros del arte durante la mitad del siglo veinte (1940-1960) es el que Clement Greenberg, crítico de arte norteamericano, esbozó en su célebre ensayo “Vanguardia y kitsch” en 1939.⁷ Un hito que sirve para contextualizar este ensayo es la muestra del MoMA (Museum of Modern Art) de Nueva York, “Cubismo y Arte Abstracto”, en 1936. Esta muestra abarcó más de 400 piezas de artistas modernos de toda Europa (los dadaístas, surrealistas, suprematistas, constructivistas, cubistas, expresionistas alemanes, etc.), lo cual exhibe cómo Nueva York fungía de refugio del arte mundial que huía de una Europa que se acercaba a la guerra (MOMA 2017). En el texto del catálogo, el director del Museo, Alfred H. Barr, ordena toda esta pluralidad de obras modernas en dos relatos: uno que va de la casi-abstracción a la abstracción, y otro que observa cómo muchas de estas “vanguardias”, aunque relacionadas en un principio con la política (los constructivistas con los soviéticos, los surrealistas con el comunismo

⁷ Sobre la vida e influencia de Greenberg en el mundo del arte ver la biografía de Florence Runbenfeld (2004).

europeo) eventualmente fueron perseguidas, prohibidas u obligadas a “dejar el arte” y devenir otro tipo de prácticas más orientadas a lo utilitario (Barr 1986: 15). En este sentido, la realización de la vanguardia se realizaba al depurarse de la política que la rodeó.

El texto de Greenberg es una continuación y refinación teórica de este relato de Barr. La historia que él cuenta comienza con las transformaciones de la modernidad; esta tiene un impacto sobre el arte, que va perdiendo su legitimidad frente al surgimiento de un público que ya no es cortesano. En reacción, el arte se repliega en el academicismo, cierra la puerta a lo que sucede en la sociedad y se dedica a la repetición de técnicas ya consagradas. Pero, por otro lado, empieza a surgir una nueva cultura en relación con un pensamiento crítico que cuestiona la sociedad e imagina una transformación revolucionaria de esta. Greenberg identifica esta cultura con la bohemia, que se postuló en las antípodas del pensamiento burgués y se lanzó a una agresiva ofensiva de los estándares sociales. Es ahí donde se incubaba la vanguardia, que solo termina por nacer cuando radicaliza su gesto de crítica a la sociedad y también se desacopla de los intentos de transformación inmanente y revolucionaria de los políticos. Entonces, Greenberg trazará cómo esta radicalización del gesto lleva al arte nuevamente a centrarse en sí mismo, produciendo un “arte por el arte”, una “poesía pura”, un interés en desarrollar los potenciales de sus respectivos medios que hacen de este finalmente un arte autónomo, pero que a diferencia del academicismo, va más allá de la repetición de la tradición (Greenberg 1969: 4).

En este recuento ya quedan claras dos importantes distinciones. En primer lugar, aunque la vanguardia artística nace de la crítica inmanente a la sociedad que desata la modernidad, esta solo se realiza cuando se desacopla de la sociedad y deja también lo propiamente político de lado. Este desacoplamiento con la sociedad tiene como correlato una auto-referencialidad en el arte producido, un progresivo dominio de la forma y alejamiento del “contenido” (Greenberg 1969: 6). Este argumento luego lo continuará Greenberg en otros textos hasta constituir el criterio central de lo que determinará al arte moderno y de vanguardia, la “especificidad mediática”, término con el que Greenberg se refiere a la continua depuración del contenido y otros elementos de la expresión de las formas puras de su medio, en este caso, la pintura (1992). Hay entonces una conexión directa entre una autonomía que se separa de la sociedad y el “viaje hacia la abstracción”

que ha realizado el proyecto vanguardista, como es visto tanto por Barr como Greenberg, este último de manera sociológicamente más sofisticada.

Lo que queda fuera del arte de vanguardia en la teoría de Greenberg, es decir, lo que queda fuera del intento de Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandisky y otros de producir nuevas y más puras formas abstractas, es lo que Greenberg denominará *kitsch*. Una mayor alfabetización así como la migración del campo a la ciudad creó la demanda por un nuevo tipo de cultura que no sea elevada (el obrero no tiene tiempo para cultivarse), ni popular o *folk* (esas costumbres ya se habían perdido), sino más centrada en el disfrute y el entretenimiento que pueda apaciguar el sufrimiento de la cotidianidad de trabajo asalariado. Greenberg dirá que el *kitsch* se nutre de la cultura pretérita, pero la digiere y solo se queda con su efecto estético, incluso lo academicista que no siga el programa vanguardista también terminará siendo *kitsch*, ya que se tomarán sus fórmulas narrativas, sus estilos consagrados y lugares comunes para ser producidos masivamente y circular mundialmente. La vanguardia artística entonces compite con el *kitsch*, que es más popular y extendido y que va a arrebatar su base social a la vanguardia (la burguesía cultivada) y enfría su atrevimiento formalista (1969: 9).

Esta tajante división entre la vanguardia y lo *kitsch*, que incluye una distinción entre un arte más elevado y uno más bajo, así como entre uno formalista y uno “efectista”, propone también una postura con respecto a cómo el arte se relaciona con la política. Esto queda evidente en los comentarios de Greenberg respecto al realismo socialista de la Unión Soviética —así como en Barr—, el programa de un arte “realista en la forma y socialista en el contenido” es visto como la antípoda de la vanguardia artística y, por tanto, como parte del *kitsch*. ¿Por qué la Unión Soviética decidió este tipo de arte? Hay dos razones dirá Greenberg, la primera es que no se trató de una decisión; solamente se exacerbó la tendencia natural de la masa hacia lo *kitsch*. La segunda razón es que la vanguardia no podía ser usada porque “no sirve para la dominación”; las obras de vanguardia no son buenas para hacer propaganda o canalizar mensajes (Greenberg 1969: 19). Este último punto es importante y será reexaminado nuevamente en la sección 1.6 de este capítulo, la idea que la vanguardia artística en cuanto formalismo no serviría para un tipo de política que busca la dominación, deja abierta la posibilidad de que sea efectiva para otro tipo de política, una más plena, aunque quizás más imperceptible.

En suma, la intervención de Greenberg tiene los siguientes resultados en relación con la vanguardia. Primero, la vanguardia nace de la ruptura de la modernidad, pero a la vez

es una continuidad de formas y técnicas pretéritas que son revolucionadas y depuradas. Se puede entonces trazar un camino que va desde el realismo, pasa por el impresionismo, se adentra al expresionismo y finalmente corona con el expresionismo abstracto que Greenberg promoverá en los años cuarenta (Greenberg 1992). Esta operación termina por incluir o identificar lo vanguardista con la otra gran etiqueta del arte moderno, el modernismo. Segundo, lo que caracteriza a la vanguardia no es su filiación política o credenciales revolucionarias, sino su autonomía, su auto-referencialidad que es generativa, innovadora al nivel de las formas artísticas. El surrealismo, por ejemplo, que no se enfocaría en la depuración de su medio quedaría fuera de la vanguardia para Greenberg (1969: 7). Tercero, quizás inconscientemente, la vanguardia se opone a varias formas de arte que quieren tener efectos políticos, el *kitsch* o el realismo soviético. La vanguardia al “fallar” para la dominación parece darnos la perspectiva de ser “útil” para la libertad. Si cuando se hablaba de vanguardias existían ecos de “politicidad” (surrealistas, constructivistas, futuristas), tanto la intervención de Barr como la de Greenberg buscarían diferenciar que aunque su crisálida pudo ser este discurso político, la vanguardia se entiende más en línea con los desarrollos de los “modernismos” del siglo XIX (impresionismo, esteticismo) que en relación con la política. Así se crea una primera dicotomía fuerte entre vanguardia artística formalista abstracta y arte politizado *kitsch*.

1.2.2 La vanguardia como entremezclamiento y tensión entre lo político y lo artístico

Las valencias normativas de esta configuración de Greenberg se verán hacia el final del capítulo. Aquí es necesario ver las primeras reacciones que tendrá esta popular apropiación de Greenberg del término vanguardia *qua* innovación formal hacia la abstracción. Un historiador marxista como Meyer Schapiro, por ejemplo, ya había hecho un punto contra la lectura de Alfred Barr en 1937. En su “Naturaleza del arte abstracto”, muestra el simplismo que implica ver el éxito de la abstracción solamente como una reacción al realismo como estilo, es decir, como algo puramente interior al arte. Elementos como la influencia y popularidad del arte primitivo, la existencia de determinaciones sociales que comparten el arte de realismo social y la abstracción y, sobre todo, el reparar en las “confesiones de los artistas”, es decir, los manifiestos e intenciones de los artistas mismos, permite a Schapiro dar una pintura más compleja de cómo el paso a la abstracción no es solo una progreso lineal dentro del arte, sino el efecto de una serie de factores sociales, políticos y artísticos (Schapiro 1988). Aunque el argumento sociológico de Greenberg se posiciona mejor que el de Barr para las

objeciones de Schapiro, su idea de una vanguardia artística como abstracción a-política empieza a ser confrontada con una historización de la práctica concreta de las “vanguardias”.

Uno de los trabajos historiográficos más interesantes sobre las vanguardias y el radicalismo político que se opone a la lectura de Greenberg es el que terminó ofreciendo el historiador del arte Donald Drew Egbert hacia los sesenta. En su *Social Radicalism and the Arts* (1970) muestra cómo la tensa relación entre el arte y la política se inaugura con la revolución francesa y sus consecuencias. La idea que el arte debe servir a la revolución y a la República, esbozada por el pintor Jacques-Louis David, queda como una de las primeras formulaciones de lo que se entenderá como la función social del arte.⁸ Casi a la par con este movimiento, en Alemania, influenciado por el argumento de Kant respecto a la autonomía del arte, Friedrich Schiller, en sus *Cartas sobre la educación estética*, consideraba también la calidad revolucionaria del arte. Sin embargo, para Schiller esta revolución de la educación estética capaz de redimir al ser humano en su condición actual, será precisamente *en lugar* de la revolución violenta que significó la francesa (Hammersmith 2002: 159). Egbert muestra cómo este doble movimiento es consustancial al proceso de la vanguardia, y da más complejidad a la interrelación y tensión entre la función social y la autonomía al interior de la historia de la vanguardia.

El relato de Egbert plantea que el primer uso del vocablo *vanguardia* como simultáneamente político y artístico se puede retrotraer a los escritos del socialista utópico Henri de Saint Simon. Este propone que los artistas deben ser la *vanguardia* del cambio social, debido a sus especiales cualidades imaginativas y sensitivas, pero esto solo si es que daban un sentido a su labor en relación con los demás estamentos progresivos de la sociedad, como los científicos e ingenieros (1967: 340). Aunque en sus primeras obras Saint-Simon sostuviera la idea del artista como un simple divulgador de las verdades que la elite tecnocrática de ingenieros propusiese, hacia el final de su vida, influenciado por el romanticismo, pasa a dar un peso cada vez mayor a lo cultural en su proyecto de una reingeniería de las relaciones humanas que permita superar los problemas de la sociedad moderna industrial que empezaba a mostrar su peor rostro (pobreza, desigualdad, alienación, etc.). En esta línea, Saint-Simon propondrá que serán más bien los artistas, los “hombres de la imaginación” que “tienen la sensación como objeto” (Egbert 1967:

⁸ Egbert (1967: 324), ahí se cita a David: el arte tiene una meta utilitaria “no para la utilidad particular de una casta, sino para la utilidad general de la nación, de las masas”.

342), los llamados a ser la vanguardia de la transformación social, que propondrán nuevas concepciones de convivencia social que serán luego secundados por las sólidas demostraciones de los científicos y la aplicación práctica generalizada por parte de los ingenieros. En esta utopía Saint-simoniana, se tendría una especie de elite tecno-estética (en vez de la tecnocrática), en donde, en una venganza romántica a la propuesta platónica del rey filósofo, el artista se erige arriba del todo social.

Esta vanguardia del arte para una nueva sociedad (el nuevo cristianismo lo llamaba Saint-Simon, en el cual los artistas eran los nuevos sacerdotes y guías) plantea dos cuestiones: la primera es la primacía del arte debido a ciertas características intrínsecas de este, en la línea de un romanticismo (imaginación, sensibilidad, etc.); la segunda, Saint-Simon la plantea así: “si hoy nuestro rol (de artistas) aparece inexistente o al menos secundario, esto se debe a que en las artes falta algo esencial para su energía y triunfo, un impulso común, una idea general” (Egbert 1967: 334). Es decir, el arte tiene un gran potencial si y solo si asume su función social, si entra en relación con las demás ciencias y se alinea de alguna forma con el interés social.

Como era de esperarse, esta doble afirmación (tanto la prioridad de lo estético como su dependencia) no podía mantenerse unida mucho tiempo, y derivó finalmente —siguiendo la interpretación de Egbert— en un continuo con dos extremos: uno que asume el papel del artista en un proyecto social más amplio, y otro que interpreta la primacía del artista como una demanda de independencia total de su proceder. Este otro extremo plantea la idea de que si el arte es tan importante y trascendental en la jerarquía del nuevo cristianismo, este debe liberarse de todo constreñimiento, pues solo así podrá tener una utilidad social. Esta lectura rechazaría entonces la propuesta de una elite tecno-estética, y optaría más bien por propuestas menos centralizadas y jerárquicas, como el modelo proto-anarquista comunal de Charles Fourier, rival de Saint-Simon (Egbert 1967: 350).

Es aquí donde podría empezar el relato de Greenberg, este segundo grupo “anarquista” sería el que terminará siendo la vanguardia artística formalista que él defiende, ya que esta línea enfatiza la autonomía del arte, y plantearía que solo a través de un perfeccionamiento inmanente de la forma —que linda con un esteticismo que se aparta de la sociedad— puede plantearse un mundo distinto, del cual ni los políticos revolucionarios tienen una idea clara. Sin embargo, Egbert muestra que esta solo es una línea dentro las varias que surgen de esta tensión inaugural vista en Saint Simon; es más, se trataría de un extremo simplificado que contrasta con posiciones más matizadas y

reales. El punto que nos deja en claro Egbert es que si se divide tajantemente entre vanguardias formalistas y el resto (lo *kitsch*), no solo habrán muy pocos representantes del primer grupo, sino que la gran mayoría de los vanguardistas estarían fuera de esta. La vanguardia implica una serie de influencias y tensiones en relación con los cambios políticos que sucedieron a finales del siglo XIX y a inicios del XX, con la revolución rusa como momento estelar que da fuerza a formas de arte comprometido que complican más el formalismo de Greenberg (Egbert 1970).

En suma, el contraste que desde una historia del arte más precisa se puede hacer a la propuesta de Greenberg está en que la tensión entre el arte y la política no es resuelta por la vanguardia en un encierro en la innovación formal, sino que implica una dinámica que ha sido realizada de distintas maneras, las formas más esteticistas en la poesía y la pintura que Greenberg señala, pero también proyectos como el de William Morris, quien busca dar función al arte aplicándolo a la vida cotidiana de manera políticamente comprometida o la evidente centralidad de lo utilitario en el constructivismo ruso, cosa que quedará evidente para la Historia del Arte hacia los años 60.⁹ Esta pluralidad de vanguardias entonces nos cuenta una historia distinta, de convivencia, separación y tensión entre la filosofía de la autonomía y la demanda política del compromiso.

Esta tensión entre dos modelos, el de Greenberg que separa lo artístico de lo político en la vanguardia, y el otro que nos muestra interrelaciones más complejas, es un tema que resurgirá en el siguiente capítulo cuando me enfrente a la genealogía del arte moderno y contemporáneo que Rancière construirá. Es importante ver cómo Rancière, desde lo contemporáneo, tiene que tomar posición con respecto a esta tensión, cosa que él hará criticando la mirada Greenbergiana que asume algo “propio” al arte de vanguardia que lo restringe a una historia de depuración formal. Frente a Greenberg, Rancière planteará que no hay nada “propio” del arte, lo que sumirá al arte moderno de vanguardia en una interrelación tensa e indecible entre lo artístico y lo político.

1.3 Estrategias dialécticas en el debate alemán sobre el expresionismo

La tensión entre la autonomía del arte y la función social implica un problema teórico y práctico que era evidente para las propias vanguardias. Una manera de observar

⁹ Sobre Morris ver Arscott (2006), sobre el constructivismo ver Lodder (1983).

cómo se despliega esta problemática históricamente se encuentra si se sigue el debate sobre el expresionismo que ocupó a la intelectualidad progresista de habla alemana durante los años treinta. Este debate, en el que participaron György Lukács, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Walter Benjamin y Theodor Adorno, entre otros, es no solo central por el nivel de discusión de alternativas artísticas, sino porque da las bases para comprender las consecuencias normativas de este involucramiento de la política con lo estético. Como señala Fredric Jameson —quien colaboró en recuperar los textos claves del debate y reeditarlos en los años 1980 con la editorial Verso— la relevancia de este debate no es únicamente por su peso histórico, sino porque muchas de sus lecciones no han sido aprendidas en el arte contemporáneo que vuelve a caer en las problemáticas con las que lidiaron estos autores en los años treinta (Jameson 1980). La actualidad de esta problemática la verificaré en el siguiente capítulo al ver cómo Rancière se enfrasca en un debate similar en relación con la disyuntiva del arte contemporáneo entre un arte más autónomo y un arte más comprometido. En este sentido será interesante tener en cuenta cómo la forma en la que organiza su mediación Rancière se relaciona con las propuestas aquí esbozadas.

Aquí no seré exhaustivo ni monográfico con el debate y todas sus aristas históricas; para aquello se puede recurrir al texto editado por Jameson (Adorno et al. 1980). Me centraré en las posiciones iniciales en el debate y sobre todo las propuestas dialécticas de Lukács, Theodor Adorno y Walter Benjamin porque estas tres posiciones son las más sólidas y duraderas en la discusión teórica, además de tener una valencia normativa que retomaré nuevamente en el apartado 1.6. Con respecto al contexto, hay dos elementos clave que se hace necesario tomar en cuenta, el primero es que el éxito de la revolución rusa potenció la causa socialista sobre otras similares (la anarquista sobre todo) en instalar la necesidad en artistas, críticos y teóricos de pensar la mejor función del arte para la revolución. A esto se suma la creación del Frente Popular contra el Fascismo, auspiciado por la URSS que anima una mayor comunidad entre los intelectuales de izquierda en los años treinta (Egbert 1970).¹⁰

1.3.1 Lukács, realismo y verdad estética.

¹⁰ Esta aclaración sirve para comprender en su contexto la demanda repetida de producir “un arte al servicio del proletariado” o fraseos similares, es decir, en este contexto la pregunta por la política en el arte estaba mayoritariamente planteada en estos términos.

En 1934, György Lukács irrumpirá en las discusiones estéticas alrededor del expresionismo, la vanguardia y el modernismo para denunciar como regresivas todas estas alternativas estéticas, lo que generó muchos resquemores, ya que muchos de sus amigos intelectuales defendían (Adorno et al 1980: 11). Denunciará, en *Grosse und Verfall des Expressionismus*, que el expresionismo alemán, al refugiarse en el subjetivismo inconsciente y en el artificio formal elitista, solo termina aumentando la “ofuscación” de la cultura alemana, que le impide relacionar sus preocupaciones cotidianas con la “base económica”. Ernst Bloch será uno de los primeros en responder a Lukács. Primero, señalará que este engloba a la pluralidad de expresionismos en un todo marcado por el mero gesto formal (sería, irónicamente, similar a la lectura poco histórica de Greenberg, solo que para Lukács ser vanguardista sería algo “malo”). Segundo, refutará que caigan en elitismo al mostrar cómo los expresionistas hacen uso de tradiciones populares. Su tercer argumento es el más relevante, y este defiende que la fragmentación y descomposición que el expresionismo pone en escena antes que “ofuscar” la realidad; la representa más fielmente, ya que hacia el año 1934 Europa y Alemania solo podían representarse fragmentadas, atravesadas por los antagonismos sociales (Bloch 1980: 22).

Lukács responde de manera fulminante poco después. Primero, el supuesto contacto con lo popular del expresionismo es falso en la medida que lo verdaderamente popular debe ser accesible a las masas. Y segundo, la supuesta realidad fragmentada y contradictoria que el expresionismo reflejaría es, en verdad, una vez que se tienen los lentes del materialismo histórico, una totalidad determinada por la expansión del capitalismo, pero también por el surgimiento del proletariado en el corazón de este. En ese sentido, el expresionismo, al optar por una representación distorsionada, antes que mostrar las relaciones sociales que estructuran el capitalismo, aumenta el velo de opacidad y re-duplica la ofuscación, además de arrebatar al proletariado las herramientas para transformar vía la *práctica* el mundo. A todo esto, Lukács opone *el realismo* como la forma en que el arte y la literatura pueden llevar a cabo tanto su objetivo inmanente como su función social (Lukács 1980).

Esta propuesta del realismo de Lukács no debe ser confundida con una negación radical de la innovación y autonomía estética, lo que lo identificaría con las formas más

propagandistas y formalmente conservadoras del *realismo socialista*.¹¹ Aquello es un error, aunque el propio Lukács no ayuda mucho a evitar ese error debido a su usual actitud ácida con las formas modernas de arte a la vez que permisiva con las formas soviéticas (Jameson 1980: 199). En primer lugar, el “realismo crítico” de Lukács no es un simple retorno a una mimesis imitativa de la realidad; por el contrario, es bastante crítico tanto con el “naturalismo” literario, así como con el realismo fotográfico. Con “naturalismo” se refería a aquellas novelas que meramente *describían* las miserias del mundo sin *narrar* una interrelación entre lo individual, lo colectivo y lo histórico, sin dar un sentido (Lukács 1970b). Y con respecto al documental fotográfico, Lukács señalará que “no es posible que el sistema total se haga directamente perceptible como un fenómeno externo” (Lukács 1970a: 74). En segundo lugar, pervive en el Lukács marxista una reflexión estética con cierta influencia idealista que considera que lo estético tiene su propia verdad (Hammersmith 2002: 162). Esta verdad o mimesis estética es distinta a la que la ciencia puede proveer, por tanto, la representación objetiva de la realidad (o una totalidad *extensiva*, en lenguaje lukacsiano) no es la prioridad del arte. Frente a la ciencia, que abstrae la particularidad en lo universal, lo esencial del arte para Lukács es lo “típico” (*Besonderheit*); esto es la mediación entre lo general y lo particular (una totalidad *intensiva*).¹²

Lukács resolvía entonces la tensión entre realismo y expresionismo optando por el realismo, pero puntualiza que el realismo no es algo que se impone desde fuera del arte, sino la forma más acabada de desplegar su autonomía y verdad. Las obras de Gustave Flaubert o Maxim Gorky otorgarán esta síntesis entre lo individual sensible y lo universal conceptual. Así, además, la literatura y el arte colaborarán, en igualdad de condiciones, con la ciencia marxista que también trata de reflejar y transformar el mundo objetivo. Esta alianza de tanto la verdad estética con la verdad de la ciencia, quedará más clara en sus intenciones cuando se revise la propuesta normativa de Lukács, es decir, cuando se delinee mejor su proyecto crítico de la sociedad y el lugar del arte o la cultura en este. Por lo pronto, se hace ya claro cómo para Lukács lo artístico debe pensarse en relación con una empresa conjunta de *orientación cognitiva*, que buscará transparentar los elusivos

¹¹ Me refiero aquí al realismo socialista en su sentido chato de tradicionalismo formal con mensaje socialista que se corresponde en parte a los preceptos de Andrei Zhadanov. Para una lectura más compleja del fenómeno del arte soviético entre 1935-1980 ver Groys (2008b) y Lahusen y Lobrenko eds. (1995).

¹² Esta es la “teoría del reflejo” de Lukács que atraviesa toda su obra. Un reciente estudio sobre el lugar de esta teoría en la estética de Lukács que me ha servido para esta reconstrucción se encuentra en el manuscrito de tesis doctoral de Manuel Bonilla (2015) dirigida por Miguel Vedda.

mecanismos del capitalismo, que se presentan al individuo como una “diversidad de objetos y fuerzas mutuamente independientes” (Lukács 1970a: 70).

¿Dónde se ubica Lukács con respecto a las tensiones entre lo autónomo y la función social? Aunque sus críticas al expresionismo parecen ubicarlo muy lejos de la autonomía estética y más interesado en “poner en función” al arte de un objetivo didáctico —como lo leerá críticamente Adorno (2003)—, su concepto de realismo ya es lo suficientemente dialéctico para complejizar la imagen. En efecto, para Lukács el arte y literatura buena aportaban en orientar y dar más recursos para la práctica transformativa al lector, pero esto no sería algo que se impone desde lo político hacia el arte, sino que ya se encuentra presente en el arte más logrado de la era burguesa. Es decir, para Lukács la producción de una totalidad intensiva no es otra cosa que la realización de la autonomía del arte correctamente entendida. En los tiempos actuales de reificación y alienación —conceptos que veremos al detalle más adelante en este capítulo— que ofuscan los sentidos del proletariado, la imagen de reconciliación que aún late en el arte se *alinea* con las pretensiones revolucionarias de la sociedad. Así el arte burgués —la novela realista e histórica, sobre todo— tendrá una función social aunque sus autores particulares no lo quieran (Ludz 1989).

Un apunte adicional importante en relación con el sentido de esta reconstrucción para mi argumento. Debo adelantar que no es muy usual incorporar esta lectura marxista de Lukács en recuentos de la historia de la vanguardia o el arte contemporáneo, tanto el énfasis en la representación como el compromiso político fuerte suelen alejar este modelo de arte político de las discusiones más contemporáneas, ya que parecen imponer elementos heterónomos en la libertad del arte. Esta actitud hacia Lukács la encontraré en Rancière, quien se opondrá a una comprensión del arte desde la representación y la orientación. Sin embargo, en el capítulo tercero buscaré demostrar cómo esta propuesta de Lukács tiene gran actualidad y me permite complementar una serie de problemas de otras posiciones dialécticas que desarrollo aquí, así como la propuesta de Rancière mismo.

1.3.2 Adorno, autonomía y negatividad.

La postura contrapuesta a la de Lukács es la de Theodor Adorno, aunque esta posición empieza recién a quedar en evidencia hacia los años cincuenta, tiempo después de debate de los treinta, cuando Adorno empezó a escribir su *Teoría Estética* que verá la

luz de manera póstuma (1970). El primer argumento de Adorno parece ignorar los matices de Lukács; el realismo será para él una falsa salida para el arte porque se estaría tratando de imitar la función cognitiva de la ciencia, duplicando labores y generando solo una imagen más incompleta (Adorno 1980). Asimismo, el deseo de comprometer al arte a una función social —que se leería detrás de las críticas de elitismo al expresionismo— no solo, para Adorno es imposible, sino también pernicioso. Al poner al arte en función tanto de la representación de la realidad como del compromiso político, se afecta precisamente aquello por lo que el arte, para Adorno, vale la pena: su oposición a la sociedad moderna instrumentalizada y totalizante. Al solo deberse a sí mismo, el arte, para Adorno, se aparta y contrapone con la realidad empírica que está determinada por la homogenización y mercantilización de la vida. La falta de función, su inutilidad y desinterés son testimonio de cuánto el arte se aleja de la sociedad burguesa, donde rige el principio de la utilidad y lo intercambiable. Aunque son un producto social, las obras importan por la “vida propia” que tienen, por ser distintas a las demás cosas y a los sujetos. En “virtud de la comunicación de todo lo individual de ellas” (frente a lo general del mundo) las obras hacen frente a lo “meramente existente” (Adorno 2004: 14).

Este relato se asemeja mucho al que observamos en Greenberg, y no es poco común destacar las cercanías entre ambos como defensores del modernismo. Sin embargo, esta es solo una primera impresión que debe descartarse o al menos matizarse cuando se comprende la entraña dialéctica del proceso que describe Adorno respecto al arte moderno (Boucher 2013, Osborne 1989). Por ejemplo, Adorno será muy crítico con el esteticismo o el *art pour l'art* como salida a la problemática planteada. Su crítica al esteticismo no será tanto por su negativa a participar en un proyecto de compromiso político, sino por una ingenua “negación abstracta” de lo social, ya que así se “deja intacta la realidad empírica que le horroriza” y es autónoma en un sentido trivial, en cuanto una burbuja social o mecanismo de compensación (Adorno 2004: 298). Por otro lado, esta absolutización de la fractura estética también tiene como efecto una falsa estabilización filosófica de lo que es el arte en oposición a lo social. Ante esto, Adorno señalará que no hay “ninguna categoría individual que (...) nombra la esencia del arte y basta para enjuiciar sus productos” (2004: 17). Más bien, para él lo que es el arte “tendría que volver a establecerse cada vez, en equilibrio momentáneo y quebradizo” con lo extra-estético. Esto nos quiere decir que “si el arte es percibido de una manera estrictamente estética, no es percibido de una manera estéticamente correcta” (16). Por tanto, lo estético, antes que

significar un viaje a la depuración formal o la especificidad del medio que lo va encerrando más a nivel social en una supuesta autonomía —como en Greenberg—, significa una relación problemática con aquello que lo excede.

Adorno, finalmente, presenta una noción distinta de autonomía, una autonomía que solo se explica por su constante relación con su otra determinación, la de “*fait social*” (Adorno 2004: 297). Por tanto, el arte autónomo, en vez de verse negado por su producción social o negar abstractamente lo social como el esteticismo, procede a través de una *negación determinada* (Menke 1997). En palabras de Adorno, esto es tomar una “posición determinada frente a la realidad, no de manera general, sino una y otra vez, de una manera inconscientemente polémica con su situación en la hora histórica” (2004: 15). Esto implica que la obra no es lo “otro” de la sociedad, sino que más bien al negarla conserva la dimensión problemática de la sociedad haciéndola explícita. Al trasladar a la forma estética los elementos extra-estéticos se los niega al desconectarlos de sus contradicciones propias, pero solo para verlos transformados en problemas de la forma estética misma. Así se logra una sublimación exitosa, ya que el otro del arte es visible en el arte mismo y bajo su ley (Adorno 2004: 131). Adorno usará la metáfora del imán y el campo de limaduras de hierro para dar cuenta de esta relación. El campo de limaduras son “los elementos de la empiria” que son sacados de su relación con la mera existencia a través de la fuerza magnética de la obra, lo que viene a ser la forma. Esto nos da cuenta que no hay arte sin algo heterogéneo a este y que la forma es contenido sedimentado; lo artístico en sí es algo invisible, una fuerza (18).

Esta dialéctica de lo autónomo y lo heterónimo es lo que Adorno observa (o espera) de la obra moderna, viendo cómo se supera tanto el esteticismo como el extremo panfletario del arte comprometido. Es interesante notar que aquí la estrategia de Adorno es muy similar a la de Lukács. Así como Lukács describe la historia del arte moderno que en su dialéctica entre lo individual y lo universal tiende a tener una labor política de producir una totalidad intensiva que logra la reconciliación y orientación social (que se vería reflejada en la novela decimonónica), igualmente Adorno desarrolla una dialéctica de la obra moderna que se identificará con una labor política particular. La clara diferencia está en que mientras en Lukács la dialéctica tiende a una unidad compleja de la obra que “refleja” (no de manera mimética) la totalidad social, en Adorno la forma es tanto la unidad de la obra como las fisuras que esta unidad jamás podrá cerrar; no hay ninguna totalidad que sea verdadera, sino que las “obras de más alto nivel [son] las que empujan

a la forma como totalidad hacia la fragmentación” (2004: 221). Esta inestabilidad y carácter irreconciliado de la forma será el mejor mensaje crítico que podrá el arte aportar a la sociedad, para no caer en la autocomplacencia de lo “siempre igual”¹³. Esto explica que, en términos prácticos, las afinidades estéticas de Adorno (expresionistas, modernistas) estén en las antípodas de las de Lukács (realistas).

También esta dialéctica de la forma estética confirma la distancia con la teoría de Greenberg. Esta distancia se explica por la influencia de Walter Benjamin en su teoría. La importancia del elemento tecnológico entendido socio-económicamente, la mercantilización de la obra de arte así como la dialéctica negativa son posturas teóricas que encuentra su origen tanto en la estética materialista propuesta por Benjamin como en su teoría de la historia (Buck-Morss 2013). No obstante, tampoco se debe ignorar un punto de encuentro que se mantiene entre Adorno y Greenberg y que más bien lo distancia de Benjamin y otros autores que trataré a continuación. Este punto es la defensa de Adorno a la dimensión en cuanto *aparición* (*Schein*) de la obra de arte (Osborne 2012) de los intentos vanguardistas de unificarlo con la vida, esto significa que los momentos de verdad y libertad que el arte produzca serán siempre aparentes, no actualizables, colocando una distancia estética impasable solo a costo de perder el arte. La vanguardia, entonces, en Adorno también será reconceptualizada más allá de las intenciones de los propios vanguardistas en esta dialéctica interna a la forma estética, debido a esta operación las características vanguardistas de lo nuevo, la ruptura y su intención política son procesadas dentro de la autonomía de la obra de arte, en cuanto aparición estética (Menke 2011:41).¹⁴

Esta simultaneidad de pensar tanto una dialéctica que va hacia lo heterónimo y por otro lado la preservación de la autonomía del arte vía su apariencia es precisamente el núcleo tanto prometedor como problemático de la teoría de Adorno (Menke 1997). Mi propuesta es que ahí también se encuentra la llave para comprender muchos de los juegos de contradicciones y oposiciones que planteará Jacques Rancière para resolver los dilemas del arte político contemporáneo. Esto lo retomaré en el siguiente capítulo, ahora

¹³ También hay un argumento con respecto a la progresividad de los materiales artísticos que hace no contemporánea una novela como las que defendía Lukács en el capitalismo de los años 50, es decir, post-Auschwitz.

¹⁴ Esto tiene también relación con el interés de Adorno de pensar que la obra de arte se mantenga como una promesa de bienestar (*promesse du bonheur*) antes que verse realizada, lo que permite su *efectividad* como una continua crítica al mundo existente. Esta es la interpretación estándar, para una mirada distinta ver el reciente artículo de Finalyson (2015).

mostraré la forma en que Benjamin verá cómo las propias tendencias modernas y capitalistas ya alejan cada vez más al arte de una continuidad con aquella tradición de la apariencia estética, así como la de la autonomía. Aunque no sin ambigüedades, en el trabajo de Benjamin aparece de manera incipiente otra teoría de las vanguardias que parece mostrar una ruptura más profunda con el arte modernista que la que parece permitir Adorno.

1.3.3 Benjamin: reproducción técnica y montaje

Uno de los textos donde Benjamin se enfrenta a toda esta problemática que opone la autonomía a la función social, la forma al contenido o, como el la llamará, la tendencia literaria a la tendencia política, es en una conferencia que no fue publicada durante su vida y que, probablemente, ni siquiera llegó a ser pronunciada.¹⁵ El texto al que me refiero es “El autor como productor”, en donde Benjamin busca demostrar que la oposición entre forma y contenido es ilusoria y que esta debe ser aclarada a través de un análisis materialista del arte (Benjamin 1999: 769).¹⁶ Benjamin señala que tener buenas intenciones no asegura ayudar a la revolución, que hay varios escritores con la correcta consciencia cuyas obras terminan siendo el entretenimiento de la burguesía. Asimismo, abocarse al arte por el arte y a la forma estética no asegura *calidad* literaria, ya que no observa cómo lo más avanzado de la técnica se juega por fuera del arte autónomo (1999: 772). Complementando esta lectura con un texto que trabajaré seguidamente “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, puedo decir que los “esteticistas” aún no habrían procesado la crisis del arte y de la tradición, así como de sus categorías rectoras, belleza, armonía, etc. (Benjamin 2002). Benjamin tratará de cambiar la manera de analizar el arte para ver cómo la tendencia política y la tendencia literaria no son algo contradictorio, sino coincidentes; estar en la vanguardia artística es a la vez la vanguardia política (1999: 769). Este análisis materialista tendrá en su centro los modos de producción artísticos, es decir, la *técnica* históricamente disponible. Esto significa ampliar el concepto de técnica artística, que ya no estará limitada solamente a la tradición de los estilos o una idea de depuración formal, sino que tendrá que incluir los medios de

¹⁵ Esta complejidad editorial y textual es una constante en la obra de Benjamin, teniendo muchas veces que ver con la simple precariedad en la que se desenvolvía, otras con relaciones de poder dentro de la academia (siendo una de las más complejas la que tenía con su “seguidor” Adorno) (Leslie 2008).

¹⁶ La fecha en la que supuestamente se iba a dar la conferencia, 27 de Abril de 1934, no se dio como se consigna en una carta de Benjamin a Adorno (Benjamin 1999: 781). Su no publicación puede tener que ver con la disconformidad de Adorno con partes del texto, opinión a la que Benjamin era extremadamente sensible (Jeffries 2016)

producción y sus formas de circulación social. La calidad de vanguardia de una novela no solo estará en si está alineada con el proletariado o si tiene la técnica más novedosa de escritura, sino en si logra transformar las relaciones sociales que posibilitan su propia producción, si cambia el rol que juega en el sistema, si permite alterar la función de sus productos en el mundo actual (1999).

En este texto, entre varios ejemplos, Benjamin observa la actividad del artista ruso Sergei Tretiakov como el perfecto ejemplo de su propuesta. Tretiakov —y la experiencia de vanguardia constructivista-productivista soviética que está detrás— plantea entender el arte más allá de su institucionalidad burguesa, la distinción entre productor y receptor, entre artista y público. Tales dicotomías buscan ser conscientemente abolidas a través de experimentos formales y nuevas formas de circulación del arte. Por ejemplo, propondría crear un periódico en donde ya no existiese el monopolio de la información por los editores y columnistas, sino que estaría abierto a que los propios lectores-obreros produzcan y circulen sus contenidos (Benjamin 1999: 772). En la misma línea, Dziga Vertov entregaba cámaras a los obreros y luego montaba los rollos en documentales durante la guerra civil rusa; o Alexander Rodchenko consideraba que el arte debía darse en las fábricas mismas, borrando la distinción entre el trabajo manual y el creativo, llevando al arte hacia fines utilitarios y de diseño (Lodder 1983) Por un lado, estos ejemplos mostrarían cómo las nuevas técnicas del cine o el diseño aplicado eran a su vez lo más avanzado artísticamente y lo más democrático socialmente, democratizando el arte o haciendo que el arte tenga efectos productivos en la sociedad antes que estar solo destinados para una élite. Es decir, hay una idea del progreso de la *técnica* que es simultáneamente estética y política.

Sin embargo, esta ecuación no es tan rápida. Benjamin también es pródigo en contra-ejemplos en donde la última técnica (la fotografía o el cine) puede producir un arte que obnubila y estetiza (Benjamin 1999: 774). Los hermosos *close-up* de la escuela de Nueva Objetividad alemana antes que ser reflexivos sobre los medios de producción y transformarlos, se estancan en producir un objeto de contemplación y un valor de cambio controlado por el capital. Entonces, no solo se trataría de una coincidencia milagrosa donde la más avanzada técnica es a la vez lo mejor para el pueblo, sino que dentro de la técnica más novedosa se necesita un tratamiento necesario para que esta sea a la vez revolucionaria. Benjamin da algunos criterios orientadores para comparar buenos usos de malos usos de la técnica, donde el más importante es el de la autoreflexión: “la demanda

de *pensar*, de reflexionar en su propia posición en el proceso de producción” (779). Esto no significa una auto-referencialidad modernista, sino una referencialidad del artista como clase dentro del sistema social y ver cómo se puede dar el proceso en que pueda trascender su origen burgués para hablar desde una posición proletaria.

Estas fórmulas que da Benjamin al final del texto para asegurar la dialéctica entre lo estético y lo político son, sino fallidas, al menos incompletas y a veces poco convincentes. A lo largo de su obra, además, su confianza en el progreso de la técnica contrasta con textos que son más reacios hacia el progreso.¹⁷ No obstante hay dos puntos centrales que este texto pone a trabajar: el primero, es la posibilidad de que el arte para lograr ser vanguardista debe ir más allá de sí mismo, volverse “periodismo participativo” o cine o diseño como en el caso soviético; el segundo punto, y relacionado con el anterior, es que la unidad de análisis del arte debe exceder la obra misma (que tanto en Lukács como en Adorno era lo central) e incluir sus modos de producción (¿Cómo se produce? ¿Por quién? ¿Para quién?). Estas preguntas son todas trabajadas por la constelación de autores que Benjamin preferirá: los dadaístas, surrealistas, los constructivistas rusos, Bertolt Brecht, etc.

Benjamin refinará este análisis en el famoso texto “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” de 1936. Este se encuentra repleto de ecos a “El autor como productor”, pero rodeado de un estilo más dialéctico y más ambivalente en relación con los prospectos de la técnica (Benjamin 2002).¹⁸ El argumento central del texto es que las transformaciones del capitalismo están empezando a alterar la “superestructura” cultural al poner en jaque el mismo concepto de arte que hemos tenido desde la antigüedad. La evidencia más palmaria de esto, está en la manera en que la reproductibilidad técnica y un público masivo generan que la forma de recepción de la obra de arte cambie radicalmente, borrando en el proceso su *aura*, que vendría a ser el sello de su autenticidad que garantiza su recepción tradicional. Entonces, si antes el arte producía objetos bellos que eran contemplados como íconos religiosos o, en su versión secular, como obras de genio artístico, que representan lo reconciliado y completo de la naturaleza o el espíritu, ahora más bien esta imagen se está quebrando bajo las transformaciones de la modernidad

¹⁷ Ver por ejemplo el *Narrador* o sus obras de juventud marcadas por el romanticismo. Sobre este romanticismo ver Löwy (2003).

¹⁸ Este texto también tiene una compleja historia textual. Al menos si vio la luz en publicación en la revista de la Escuela de Frankfurt *Zeitschrift für Sozialforschung* en Mayo de 1936. Tuvo tres versiones de las cuales la segunda es la más completa y fiel a los deseos del autor. Esta es la que he usado aquí (Benjamin 2002: 122).

(2002: 103). En este texto Benjamin deja algo del optimismo de “El autor como productor” y analiza más cercanamente la ambigüedad y potencialidad tanto estética como política de estos desarrollos. La pérdida del aura y crisis de la tradición por un lado sirven para una democratización y liberación del arte de su recepción tradicional ritual, que podía ser mitificante y paralizadora —además de útil para la estetización del fascismo—; pero a su vez, esta liberación redundaba en una potencial homogenización mercantilizante de las obras en la industria cultural (111).

Sea como fuere y aunque en otros textos Benjamin parece lamentar más la pérdida del aura o el carácter ritual, en este texto de 1936, no hay lugar para la nostalgia romántica. La única posición posible para una estética materialista que se enfrenta al momento de peligro que resulta del fascismo, es asumir la actual condición tecnológica del arte y llevar este proceso a su forma menos catastrófica (Buck-Morss 1991: 279). Benjamin propondrá la siguiente tensión dentro de la misma vanguardia: por un lado está el futurismo de corte fascista que usará la tecnología para glorificar la violencia y la guerra, la movilización total sin transformación de los modos de producción (2002: 121); y por otro lado, en el ejercicio del montaje, que nos lega el cine y la fotografía, hay una comprensión del carácter construido de la realidad y de la temporalidad (así como del propio arte) que abre la posibilidad de cambiar las funciones de los objetos que pertenecen “al enemigo”, esto es, la tradición o el modo capitalista de consumo (118). Esta es otra forma de referir a la oposición que Benjamin poetiza como la que opone la estetización fascista de la política a la politización del arte por el comunismo (122).¹⁹

En suma, Benjamin planteará, frente a Lukács y Adorno, una tercera dialéctica para resolver la dicotomía entre función social y autonomía del arte. Si en Lukács la solución está por comprender el carácter cognitivo del arte, y en Adorno en la negatividad del arte autónomo; en Benjamin se presenta en la comprensión de la *técnica* como modo de producción. Esta idea plantea que tanto la fuerza revolucionaria como estética está en la potencialidad de los cambios tecnológicos que afectan a la cultura, de manera similar a como en la economía política de Marx, donde los cambios de las fuerzas de producción, acelerados por el capitalismo entrañan la aparición del proletariado que será su futura ruina. Asimismo, si en Lukács la novela realista como la de Balzac es el arquetipo, y en

¹⁹ Obviamente, esta frase de Benjamin es una de las frases más interpretadas en la literatura de arte y política (Azoulay 2010). La interpretación que planteo aquí será más desarrollada en los siguientes capítulos y puesta en relación con la manera particular en que Rancière entiende la estetización de la política.

Adorno, la obra de arte moderna negativa y tensa como la de Kafka, en Benjamin, el cine y el arte del montaje ocupa este lugar prometedor. Pero cabe destacar que este montaje no solo hace referencia a las formas vanguardistas refinadas de los surrealistas o dadaístas, sino que también abre la puerta a formas culturales populares y “bajas” que no tienen protagonismo alguno ni en Lukács o Adorno. En ese sentido la ruptura que ofrece Benjamin se presenta como más radical, ya que implica la aparición de un arte que ya no se puede reconocer en las categorías de la autonomía.²⁰

Este último punto me muestra ya una conexión entre la salida de Benjamin y la de Rancière. Porque aunque he señalado que Rancière se aproxima a la dialéctica de Adorno y su valoración de la apariencia estética, esto no es algo que Rancière localiza solamente en la forma moderna autónoma, sino que más bien lo diseminará en una multitud de expresiones y experiencias estéticas, desde la novela realista hasta el diseño y la publicidad contemporáneas. En este sentido, Rancière se acerca a esta actitud “redentora” de Benjamin con los productos de la cultura y también del arte contemporáneo, que no siempre goza del mismo prestigio que el arte moderno. En este sentido, en relación con estas tres posiciones dialécticas considero que Rancière opera una articulación de Adorno y Benjamin, pero se desmarca de Lukács, restándole utilidad a su interés por la representación en comprender el arte moderno. El éxito de esta operación por parte de Rancière será evaluado en el capítulo tercero a la luz de las explicaciones aquí desarrolladas. Pero para poder comprender más como Rancière se puede relacionar con estas teorías de los años treinta es importante revisar un importante cambio conceptual que trae el horizonte contemporáneo, esta es la categoría de la institución del arte, cuyo derrotero teórico desarrollaré en los siguientes dos apartados.

1.4 La vanguardia como ruptura, derrota y paradoja

En este apartado presentaré la teoría de la vanguardia que el filósofo alemán Peter Bürger trabajó en un libro homónimo publicado en 1974. Me permito resumir la intervención de Bürger en tres puntos clave. El primer punto es su lectura de como la

²⁰ En este recuento he reconstruido las teorías de los autores reseñados tratando de diferenciar sus propuestas dialécticas para intereses del mapeo general de las distintas articulaciones teóricas e históricas de lo artístico y lo político. Hay otros caminos interpretativos, sobre todo en relación con la *Teoría Estética* de Adorno, que permiten lecturas más cercanas a Benjamin e incluso el arte contemporáneo. Ver, por ejemplo Boucher (2013); Hohendahl (2014); o Rebentisch (2015).

vanguardia “histórica” (surrealismo, futurismo, constructivismo, etc.), en su intento de lograr revolucionar la vida desde el arte, *rompe* con el modernismo y la lógica de la depuración formal. Bürger entonces procesa toda la problemática que he estado siguiendo, *optando* por Benjamin y su concepción de un arte de vanguardia que supera al arte autónomo y se opone a los relatos de Greenberg y de Adorno (con las distinciones vistas) sobre la vanguardia como una continuidad con el modernismo. El segundo punto es que, para dar este nuevo concepto de la vanguardia, Bürger produjo (combinando su lectura de las dialécticas reseñadas en el anterior apartado con la sociología de Jürgen Habermas) un nuevo marco de análisis de las relaciones entre el arte y la sociedad que se caracteriza por comprender al arte como una institución social históricamente determinada. La vanguardia sería justamente el movimiento nacido de la propia institución burguesa del arte que desea la destrucción/superación de esta. El tercer punto tiene que ver con los derroteros de esta confrontación entre la vanguardia y la institución. Bürger sostendrá la polémica tesis que la vanguardia se encuentra condenada a fracasar en su intento, lo que genera una interesante dialéctica entre la vanguardia y la institución autónoma que se mantendría hasta la actualidad. Desarrollaré estos tres puntos a detalle para comprender todas estas relaciones aquí esbozadas y permitir luego relacionarlas con los demás debates de este y los siguientes capítulos.

1.4.1 La vanguardia histórica como ruptura con la institución del arte burgués

Lo que Bürger llama la lectura de la continuidad entre la vanguardia y el modernismo tendría su forma más simple —a diferencia de la lectura que Adorno que como vimos tiene varios giros dialécticos— en la lectura de Greenberg y en otras como la del italiano emigrado a los Estados Unidos, Renato Poggioli (1981). En general, como señala Jochen Schulte-Sasse, la tradición norteamericana ha usado de manera indistinta los términos vanguardia y modernismo (1984: xv). Para Bürger esta lectura desmerece la unicidad y diferencia que las vanguardias históricas del dadaísmo, el surrealismo, el constructivismo y el futurismo; en ese sentido, así como desde Egbert pudimos ver como no todo el arte vanguardista es un “viaje a la abstracción”, Bürger muestra que se necesita un relato que pueda especificar el lugar de estas vanguardias en la historia del arte moderno. Pero la vía que tomará Bürger no es la historicista que toma Egbert quien rehúye de dar un concepto de vanguardia que reemplace al de Greenberg y se contenta con señalar la pluralidad inabarcable de diferentes vanguardias. La vía de Bürger será histórica-conceptual, lo que implica la tesis hegeliana —también trabajada por la

tradición de la Teoría Crítica alemana de la que él se nutre— de observar cómo en las transformaciones históricas se van observando lógicas conceptuales que pueden ser aisladas y analizadas (Bürger 1984: 3).

Esta relectura empieza de modo similar al relato continuista: el arte moderno, que Bürger llamará burgués, empieza con la caída de los reyes y la tradición cortesana. La dependencia con los patronos y mecenas es reemplazada por la dependencia del mercado. Esto llevó eventualmente a una incomodidad con el mercado y una separación del arte de las esferas de circulación comercial que abarcaban en gran resto de asuntos humanos. Siguiendo a Habermas (que construyó su relato en función a Weber), Bürger señalará que esta separación permite al arte cambiar la función que tenía en épocas cortesanas (servir al rey o a la Iglesia) y constituirse como un momento crítico de la sociedad burguesa naciente. El arte de Gustave Courbet, por ejemplo, tendría este objetivo, usar las herramientas del arte realista para mostrar las injusticias del mundo existente (Egbert 1970). O los dramas de Schiller que mostraban la temporalidad de un presente negativo y un futuro de esperanza de cambio (Schultte-Sasse 1984: xi). Esta sería la primera etapa del arte burgués, donde la separación lleva a una protesta y crítica social y que está caracterizado desde la historiografía como el momento del clasismo-romanticismo y el realismo como estilo.

La segunda fase de Bürger que empieza a mediados del siglo diecinueve es la que se suele caracterizar como el momento de quiebre hacia el modernismo. Poggioli en su propia *Teoría de la vanguardia* (1981) caracteriza este momento que surge de la reacción del arte a la progresiva corrosión y mercantilización del medio artístico mismo (el lenguaje literario). La subsunción mercantil que empieza con la separación del arte de las cortes y los reyes, se radicaliza con la producción de arte compuesto por clichés, mal gusto, poca originalidad, en suma, lo que Greenberg denostaba como *kitsch*. Entonces, si antes el arte criticaba de manera positiva a la sociedad burguesa, ahora hay un escepticismo frente a esa propia capacidad y se recurre más a una suerte de “guerra de guerrillas” que subvierte las convenciones narrativas y compositivas (Schultte-Sasse 1984: xii).

Este relato de Poggioli respecto al escepticismo frente al lenguaje que definiría a las vanguardias que nacen en 1850, no es distinto del que vimos para las artes plásticas de Greenberg, este último solo mostraría cómo esta imposibilidad de comunicar algo desde el arte lleva a un encerramiento en la misma lógica del arte, su forma (Greenberg

1969). Entonces, en este relato; el ataque al estilo narrativo clásico; a la representación realista en pintura, significa el gran corte histórico que da paso a las vanguardias y su totalmente distinta lógica normativa: novedad sobre perfección; lo extraño frente a lo bello; lo subjetivo frente a lo objetivo, etc. (Poggioli 1981: 124).

El gesto central de toda la propuesta de Bürger está en negar el relato de Greenberg y Poggioli, es decir, negar que este momento a mitad del siglo XIX sea un verdadero quiebre histórico. Esto porque la crítica radical que estas obras harían al lenguaje y a la sociedad ya está codificado en la autonomía del arte que se inició en el siglo diecinueve. La actitud y la forma de la crítica es la misma, al nivel del contenido artístico: si antes la sociedad se “resolvía” en los contenidos del relato o en la eficacia de la representación, ahora dado que el problema no es la sociedad, sino el medio artístico mismo, el contenido del arte es la forma misma. En palabras de Bürger: “la distancia con la praxis de la vida que siempre constituyó el estatuto institucional del arte en la sociedad burguesa se transforma ahora en el contenido de las obras” (1984: 27). Entonces, el paso del realismo al esteticismo o simbolismo que viene a ser considerado como el inicio del modernismo (y de la vanguardia) es a lo mucho un cambio cuantitativo o una intensificación de la lógica ya presente en la primera fase, la lógica de autonomización del arte con la sociedad. Incluso, para Bürger, esta fase esteticista se demuestra menos efectiva que la anterior, ya que su radical encerramiento en la pura forma conspira con sus deseos de protestar contra la mercantilización del lenguaje y la producción de lo *kitsch*. Sin embargo, un efecto importante que tiene este periodo para el surgimiento de la vanguardia (y, como se verá, el propio análisis conceptual de Bürger) es que hace *visible* la institucionalidad propia del arte burgués. Es decir, la radicalización de la autonomía permite que sean visibles los contornos de la institución del arte como tal por primera vez en la historia (Bürger 1984: 32).

De este modo, según el relato de Bürger, la ineffectividad de la estrategia modernista de radicalizar el gesto autónomo atacando el significado y dedicándose al cultivo de la pura forma, se hizo consciente como problema para los artistas y escritores. Aquella problemática es la que Herbert Marcuse, otro miembro de la Escuela de Frankfurt y la tradición de la teoría crítica, diagnosticó en un ensayo de 1937 titulado “El carácter afirmativo de la cultura” (2011). En aquel texto, Marcuse mostraba una ambivalencia o paradoja en la autonomía del arte: mientras por un lado la distancia con la sociedad hace al arte distinto a la sociedad comercializada, por otro lado, esta distancia puede redundar

únicamente en una lógica compensatoria, inofensiva con la sociedad que desprecia. Esta ambivalencia de la autonomía está caracterizada por Adorno ya en su crítica al esteticismo, pero sobre todo se encuentra en la crítica de Benjamin a aquellos autores comprometidos políticamente que finalmente no significan un cambio real porque continúan operando dentro del modo de producción burgués del arte, es decir, dando el mismo “valor ritual” a la obra y al genio artístico, teniendo la misma circulación del arte, etc. Lo que Bürger muestra es como los artistas se dan cuenta de que el problema no está tanto en producir una obra cada vez más impermeable a la comprensión por la masa, ahondar en la pureza u organicidad de la obra de arte, sino más bien abandonar la obra de arte como la unidad de análisis y observar en vez el contorno que la sostiene, la *institución* del arte autónomo burgués.

La vanguardia es entonces este tercer momento del arte burgués que tiene como objetivo y función precisamente su eliminación. Partiendo desde sus estudios previos del surrealismo, Bürger definirá la vanguardia a través de dos objetivos relacionados: destruir la institución del arte burgués y revolucionar la vida (1984: 49). Los vanguardistas buscarían liberar el potencial del arte (la imaginación, la creatividad, el sueño, la poesía, etc.) de su cárcel institucional y diseminarlo en la vida cotidiana. Por ejemplo, Breton y los surrealistas llamaban a “*practicar la poesía*”, Mayakoski y los constructivistas rusos a “usar las calles como sus pinceles y las plazas como sus paletas”, y Bertolt Brecht buscaba abolir la distancia entre los espectadores y los actores en su teatro épico. Bürger sistematizará las distintas estrategias vanguardistas en una serie de categorías que convergen en la idea de obra inorgánica (1984: 55). Esto implicaría que la idea misma de obra de arte busca ser superada, el arte ya no tiene como fin producir una obra que se valida a sí misma (como lo era tanto en Adorno y en Lukács), sino que está en función del efecto de superar el arte y revolucionar la vida. Entonces, como señalaba Benjamin, el mejor ejemplo de esto es el montaje o collage surrealista, donde se materializaría artísticamente este deseo de vincular el arte con la vida, ya sea produciendo el arte con elementos no artísticos (periódicos, frases aleatorias, basura) o incorporando al propio receptor en la obra (70). En suma, aunque la vanguardia nazca del modernismo, su objetivo está en la negación y superación (*Aufhebung*) de este, en este sentido, comprender la vanguardia para Bürger es distinguirla del modernismo entendido como innovación formalista, por más crítica a la sociedad que esta se imagine.

1.4.2 El destino de la vanguardia y la institución “vanguardizada” autónoma.

Sin embargo, el relato de Bürger no termina aquí y gran parte de la polémica alrededor de su obra se encuentra en el desenlace y epílogo de esta historia conceptual de las vanguardias que elabora. Para Bürger, las vanguardias históricas fueron *derrotadas* en su intención de destruir la institución del arte y revolucionar la vida. ¿Por qué una derrota? Hay dos evidencias. La primera sería la musealización de la vanguardia, el hecho que las obras de arte inorgánicas y otras operaciones vanguardistas terminaron en el museo, máximo garante de la autonomía y separación del arte con la vida. La otra evidencia es que, si ha habido una revolución en la vida, esta ha sido su estetización comercial antes que su revolución propiciada por la liberación de las energías del arte en esta. Este diagnóstico parece mostrar que, a pesar de las intenciones de la vanguardia histórica, la situación terminó siendo como la planteaba Greenberg, el arte encerrado en los museos y el resto transformándose en *kitsch*. Sin embargo, no se trata para Bürger de un hecho contingente: no es que ya sea Stalin, Hitler o Greenberg hayan torcido la historia de la vanguardia hacia su fracaso, musealización o estetización, sino que parece tratarse de su única salida lógica.

La derrota de la vanguardia en última instancia se debe, para Bürger, a una *paradoja* en el deseo de las vanguardias mismas de destruir el arte. El deseo que surge del artista de revolucionar el mundo se debe a la sensación de distancia entre el mundo (dominado, alienado, mercantilizado) y el arte (imaginativo, creativo, reconciliado); sin embargo, al tratar de querer unificar lo artístico con la vida tratando de revolucionarla se pierde esta precisa distancia que hacía deseable transformar el mundo a través del arte. Como señala Bürger, “la oposición a la praxis de la vida es la condición que permite al arte tener una función crítica, incluso si esta condición previene a la crítica de tener consecuencias prácticas” (1984: 40). Entonces, el gesto de las vanguardias es contradictorio en sí mismo, es lógicamente imposible y los caminos de la musealización o la estetización son inevitables. Este fuerte pesimismo termina por acercar a Bürger a Adorno y por reconstruir un relato de continuidad en donde la revolución vanguardista es solo un momento que termina confirmando tanto la autonomía como la ineficacia social del arte.

Este diagnóstico lleva a Bürger a ser muy crítico con las neo-vanguardias de los años sesenta. Plantear nuevamente un arte que quiere criticar a la institución es para Bürger un gesto vacío, reiterado, e ignorante del destino de las vanguardias históricas. Si el fracaso de las primeras fue una tragedia, el inevitable de las segundas solo sería una

farsa. Como señala Schultte-Sasse en su comentario a Bürger, la única función del arte seguirá siendo el de encarnar una crítica cognitiva (algo similar a lo postulado por Adorno) a la sociedad desde su distancia a esta (1984: xl).

Esta tesis de la derrota de las vanguardias y el pesimismo frente a todo arte neovanguardista fue continuamente criticada por los comentaristas al texto de Bürger, incluso los más alineados con el resto de su propuesta.²¹ La crítica que más me interesa desarrollar aquí es la de Benjamin Buchloh, crítico de arte norteamericano, ya que él es una figura importante en la conformación del discurso alrededor de las neo-vanguardias y el arte contemporáneo en los años setenta y ochenta. Su interés en pensar un potencial estético y político en los desarrollos que empezaron con el arte conceptual en los sesenta, lleva a Buchloh reaccionar muy críticamente a la traducción del libro de Bürger al inglés en 1984. La primera crítica tiene que ver con la ambición conceptual de Bürger. Buchloh como alguien más cercano a la crítica y la historia del arte, desaprueba reducir todas las vanguardias históricas en un objetivo común de “destruir la institución del arte” (1984: 19).²² Este argumento es similar al que se podía esgrimir frente a Greenberg, pero al menos se debe reconocer que Bürger ha tratado de dejar en claro la historicidad de sus categorías y el papel heurístico que tienen estas para explicar una serie de contenidos. Pero por otro lado, es verdad que la vanguardia surrealista es mucho más protagonista en la teoría de Bürger que, digamos, la futurista o la constructivista; la doble demanda de criticar la institución y revolucionar la vida se deriva de los manifiestos surrealistas únicamente. Esto se explica, además de por la especialización de Bürger en el surrealismo, a la escasa amplitud de investigación sobre el constructivismo ruso en ese momento, algo que se empieza a desarrollar precisamente desde los años setenta con el esfuerzo de, entre otros, el propio Buchloh.

La segunda crítica importante va dirigida a la tesis de la derrota. El problema para Buchloh, a diferencia de autores críticos que básicamente la criticaban porque era políticamente derrotista, es que resulta contradictoria ya que, según Bürger, a la vez que

²¹ Respecto a la respuesta crítica hay principalmente dos grupos: las iniciales en el medio alemán recolectadas en un libro de respuestas a *Teoría de la vanguardia*, estas tienen que ver con temáticas alrededor de la tradición de izquierda o de la teoría crítica; y luego las críticas que surgen tras su traducción al inglés y que tienen mucho más que ver con respecto a la teoría y crítica de arte posmoderno o contemporáneo (Bürger 2010).

²² Asimismo también se puede criticar que Bürger asumirá que todo arte previo a 1920 será mayormente autónomo, ignorando lo que Egbert ya señalaba con respecto a Saint-Simon y su clara formulación de un arte que debe tomar una función social para realizarse.

las vanguardias fracasaron las normas del arte se trastocaron radicalmente al ahora estar permitida toda operación artística, es decir, no haber ya normas artísticas (Buchloh 1984: 21). Entonces, ¿cómo un movimiento derrotado tiene este tipo de efectos tan importantes? Bürger, en su respuesta 38 años después de la publicación de su texto, reconoce que quizás no quedó en claro aquel punto. En efecto, la ironía es la siguiente: la derrota política de las vanguardias (no cambiaron el mundo con el arte); significó su victoria artística. No se destruyó la institución del arte autónomo, pero se la “vanguardizó” ampliándose radicalmente lo que el arte (y el museo) podría incorporar como artístico (urinales, recortes de periódico, afiches políticos, basura, etc.), y el montaje, “una práctica que buscaba tener efecto extra-artístico se volvió una práctica interna a la institución y al arte” (2010: 705).

Esta corrección, sin embargo, no reduce su pesimismo con relación a intentos neo-vanguardistas de fusionar el arte con la vida de manera crítica. El arte burgués parece capturado en una trampa mortal. Por un lado, la paradoja de la autonomía que observaba Marcuse significa la continua insatisfacción de los artistas con las posibilidades de su arte dentro de la institución artística autónoma, pero, por otro lado, cuando se desea salir de esta se cae en una paradoja gemela, la de la vanguardia, que los permita trayendo nuevamente al arte. Lo único que producirían estas dos paradojas sería más arte musealizado y autónomo, así como más estetización no-artística (no-crítica) de la vida. Esto hace que Bürger sea más pesimista incluso que Adorno, quien encontraba una importancia crítica en esta contradicción interna a la forma entre lo estético y lo extra-estético, Bürger al aceptar que la obra de arte debe realizar una crítica cognitiva desde su autonomía (Schultte-Sasse 1989: 165) lo hace más desde una resignación ante las utopías perdidas, como lo mejor que se puede lograr dada su imposibilidad (Bürger 2010:698).

Frente a esta lectura, Buchloh, Hal Foster y otros teóricos contemporáneos buscarán construir un relato más positivo en donde las vanguardias históricas son continuadas por las neovanguardias.²³ Si la reconstrucción histórica neo-hegeliana era la estrategia de Bürger, estos críticos usaran las herramientas del psicoanálisis, la historia social, el estructuralismo y post-estructuralismo para repensar los potenciales políticos

²³ Aquí el referente institucional es la revista OCTOBER creada por Rosalind Krauss. Una especie de testimonio, así como canon crítico y de obras, se puede ver en la obra conjunta de Krauss, Buchloh, Foster y Yves-Alain Bois (2004). Interesantemente, Bürger se referirá a esta insistencia de sus críticos de salvar las neovanguardias como un proceso de negación ante el fracaso de las utopías políticas de los 60, antes que un correcto diagnóstico de análisis (2010:700)

del arte (Bois et al. 2004). Si para Bürger la analogía entre vanguardias y neo-vanguardias era la que hay entre la tragedia y la farsa, para Hal Foster (1997) se trata más bien de una entre el trauma y la repetición, usando las categorías freudianas. Como señala Freud, muchas veces el trauma de la infancia solo gana su centralidad en la economía psíquica de manera retrospectiva desde el punto de vista de su “repetición” posterior a la socialización. Esto invertiría en cierto sentido la “causalidad” entre los momentos: solo desde el punto de vista de las neovanguardias, en donde las instituciones de arte han sido confrontadas directamente, se comprende las vanguardias como una crítica institucional. Siguiendo estos procesos es que Buchloh considera que, donde Bürger ve solo repeticiones vacías, existen creativas reinterpretaciones para nuevos contextos del potencial vanguardista. Por ejemplo, las obras de Daniel Buren que buscan evidenciar el enmarcamiento ideológico de las formas de exhibición de museos y galerías, y esto sería una forma más precisa de crítica a la institución del arte que las políticas del shock de los surrealistas (Buchloh 1984: 21).

En suma, parece plantearse una oposición entre Adorno o Bürger que se parapetan en (o resignan a) la residencia de las fuerzas del arte en un modernismo ampliado que no puede ir más allá de la paradoja de la autonomía/vanguardia; y aquellos otros teóricos que ven otros potenciales en el arte contemporáneo por recomenzar el trabajo de la vanguardia, este segundo grupo es muy amplio y se diferencia mucho internamente por las distintas estrategias que tomarán para lograr este objetivo. Un punto que quiero resaltar al concluir esta sección es a que, indistintamente a si se cree en la derrota de la vanguardia o no, todos estos acercamientos coinciden en la centralidad de la categoría de institución artística (o análisis crítico de la institución) para ponderar los derroteros del arte moderno y contemporáneo. El concepto bastante sociológico (de cuño weberiano – habermasiano) que maneja Bürger será complementado con otras teorías de la ideología y del lenguaje que transforman a su vez este concepto. Seguir estos distintos conceptos de institución me es sumamente importante porque considero a la teoría de Rancière un particular intento de hacer una teoría institucional del arte que buscará también el objetivo de ir más allá del pesimismo de Bürger. Por tanto, en la siguiente sección trabajaré las tensiones y diferencias en la comprensión del rol de lo institucional en el arte.

1.5 Instituciones, lenguaje y crítica

La comprensión sobre la institucionalidad del arte que Bürger reconstruye desde su tradición de la teoría crítica (Weber, Benjamin, Marcuse y Habermas) es ya un concepto bastante robusto de institución. La idea de función social que la caracteriza engloba las “instituciones” del arte en el sentido más prosaico del término, es decir, los museos, las galerías, la escuela de artes, el mercado de arte, etc. (Bürger 1992: 6). Todas estas instituciones particulares materializarían la función social de autonomía: el museo y la galería son espacios que en su propia arquitectura y disposición buscan canalizar un mundo diferente al cotidiano (O’Doherty 1986). Asimismo, el mercado del arte se distingue de los demás mercados de bienes por la intervención de agentes como el curador, el crítico y el *marchant* entre el productor y el comprador que lo hacen distinto al mercado de mercancías (Velthuis 2007, Boltanski y Esquerre 2017).

Sin embargo, también ha circulado un concepto menos robusto de institución, más atado a las encarnaciones materiales y particulares de la institución. Como señala Alberto Alberro en su recuento de los conceptos de institución y crítica en la práctica de la “crítica institucional” en el arte contemporáneo, existe una idea de “crítica externa”, donde se acusa cierta ingenuidad en los primeros intentos de criticar la institución del arte a través de rehusarse a exhibir en un museo particular o protestando en su *looby* (Alberro 2009).²⁴ Al criticar a un museo o una galería, estos críticos no estarían viendo que la institución no está ahí, sino en las condiciones de posibilidad de ese museo o galería, y en la idea misma de arte como algo autónomo del resto de la sociedad generado con la modernidad. No se trataría de criticar al museo, sino a la idea misma de musealidad; no a la galería, sino a la idea del arte como una mercancía de lujo.

Pero la idea de Bürger de institución no es la única y definitiva teoría de la institución. A la par de esta lectura sociológica, se desarrolló en los Estados Unidos y desde la tradición de la filosofía analítica otra teoría institucional del arte. Si la lectura alemana venía en respuesta a entender la dimensión política de las vanguardias históricas, la teoría norteamericana busca respuestas a la perplejidad frente a la afirmación que obras como el urinario de Duchamp o la caja Brillo de Andy Warhol sea considerada arte. La obra de Warhol es la motivación principal para que Arthur Danto, profesor de filosofía

²⁴ La crítica institucional es el nombre que se le ha dado a una serie de prácticas del arte conceptual y contemporáneo que coinciden en encuadrar y criticar las instituciones que condicionan su propia producción. La etiqueta no pertenece a un movimiento propiamente dicho y más bien se usa analíticamente para englobar a prácticas geográficamente y temporalmente extendidas, más precisamente desde los años sesenta hasta la actualidad.

residente en Nueva York en los años sesenta, produzca su teoría del artefacto y el mundo del arte (1963). Danto da cuenta de que las teorías que tradicionalmente han servido para identificar el arte no funcionan con algunos artefactos artísticos que se producen en la época posimpresionista. Esto genera impasses que va a graficar con el ejemplo de un sujeto ficticio llamado “Testadura”. Testadura no comprende el arte contemporáneo, se indigna al ver un urinario (Duchamp), un dormitorio de mal gusto (Oldenburg) y unas latas de sopa (Warhol) en el museo. ¿Qué es lo que él no ve y los demás personas que disfrutan o analizan estas obras sí? El autor responderá que se ha hecho cada vez más invisible lo que diferencia los objetos comunes de aquellos artísticos: es el “mundo del arte”, que para Danto son las reglas de juego que se comparten tácita o explícitamente y que sirven para experimentar los objetos en cuanto obras de arte (1963: 580). Así como los niños que conocen las reglas de un juego secreto que les permite ver los árboles como torres y los arbustos como murallas, así también los participantes del mundo del arte pueden leer el gesto vanguardista de colocar un objeto común dentro del museo, así como también comprender la dimensión estética del arte abstracto o encontrar “belleza” en una representación. Danto, educado en la tradición analítica del giro lingüístico, concluirá que lo que es o no es arte finalmente depende de un lenguaje que se construye conjuntamente en el mundo del arte.

La institución del arte, entonces, para Danto tiene la ductibilidad e inmaterialidad de un lenguaje; no solo está determinado por la función de autonomía de arte, sino por una matriz institucional en donde se va acumulando las distintas revoluciones artísticas y reagrupándose en importancia (el arte clásico, el barroco, lo abstracto, lo expresionista).²⁵ A más revoluciones artísticas, más complejidad de lenguaje artístico y por tanto más riqueza, tanto para la experiencia estética como para la creación artística. Si hemos señalado una idea “concreta” de institución que la localiza en un museo o galería en particular, aquí tenemos su opuesto en una teoría abstracta donde la institución es un lenguaje generalizado. Ante esto, George Dickie, otro filósofo norteamericano, tratará de formalizar y continuar esta línea teórica inaugurada por Danto. Dickie planteará que el arte se define por ser un artefacto (producido por alguien con una intención) y en tener un estatus conferido por la sociedad (la sociedad entendida como el mundo del arte). Esta idea, desempacada en una presentación posterior de su teoría, implica tanto la intención

²⁵ La teoría de Danto también tiene una elaboración con respecto a la dimensión de artefacto de la obra y su intencionalidad, aquí en obviado reseñarlo ya que no contribuye a mi puntual principal con relación a lo institucional.

como la exhibición del arte frente a un público entendido dentro de los sistemas del mundo del arte (1984). Entonces, Dickie buscaría aterrizar las reglas de juego institucionales de Danto en un sistema complejo donde participan personas y discursos diversos que definirán qué es el arte (y cuál arte es mejor).

Al comparar esta teoría institucional norteamericana del arte con la alemana, vemos el contraste entre el énfasis lingüístico y el énfasis sociológico. Mientras el sociológico ata la discusión artística a las transformaciones políticas y económicas de la mercantilización y la alienación social de la modernidad, en la vía lingüística son otros los principios que rigen el lenguaje del arte, más en relación con el discurso interno al mundo del arte que va construyendo su propio lenguaje y reglas. Por eso, si un problema con Bürger era que reducía a todo el arte burgués al principio de la autonomía y sus disputas con la forma mercancía, en la teoría de Danto-Dickie ese no es ya un problema, porque ni siquiera es un tema. Pero, por otro lado, y como se lo hicieron saber sus críticos, la teoría de Danto-Dickie falla en poder especificar las relaciones que tiene este mundo del arte con la materialidad de la sociedad y qué es lo que finalmente produce que el arte sea así y no de manera distinta (Wollheim 1980: 160)

La teoría estructuralista y post-estructuralista, así también como la obra madura de Habermas con respecto a la acción comunicativa (en los años ochenta) permiten vislumbrar interesantes síntesis teóricas de estas dos dimensiones de teoría institucional del arte. Un momento importante —mencionado incluso por Buchloh ya en su crítica a Bürger— está en la reconceptualización del concepto clásico de ideología en la teoría marxista por parte de Louis Althusser. El estructuralismo de Althusser permitió ir más allá de la comprensión de ideología como falsa conciencia o engaño, para pasar a ocupar un lugar más estructural en la producción de la realidad social y los sujetos que intervienen en ella. Esta teoría de la ideología entonces antes que presuponer un sujeto que sería o no engañado con respecto a una realidad objetiva, observa cómo el sujeto mismo es ya siempre producto de la interpelación ideológica que está inscrita en las normas sociales mismas (Žižek 2012: 10). En la misma línea, pero con las armas de la sociología Pierre Bourdieu compondrá una imagen compleja de la manera en que se produce la realidad social en donde lo simbólico, material y político conformarán un espacio social donde se generan a su vez los agentes sociales (1991: 170). Para Bourdieu los distintos campos sociales (económico, político, artístico, etc.) no son solo el producto de una diferenciación funcional y económica, sino que también están revestidos

simbólicamente, llegando a ser un *habitus*, esto es una forma que ordena y condiciona la conducta y reflejos sociales de los sujetos en relación con el campo social al que pertenecen (1991: 123).

Entonces, desde Bourdieu podemos ver cómo la institución del arte es un *habitus*, algo no muy distinto a la idea de Danto sobre las convenciones y reglas sociales que nos permiten ver al arte como arte (1996). En efecto, en su clásico estudio *La distinción: sobre las bases sociales del gusto*, Bourdieu mostrará cómo un criterio como el gusto estético, supuesto como universal por ciertas teorías estéticas clásicas, tiene su correlato institucional y social (1984). La gran diferencia que tendrá con respecto a la teoría institucional del arte norteamericana es que este campo del arte es un “campo de poder”, esto quiere decir, en la jerga de Bourdieu, que está atravesado por relaciones de poder que lo estructuran de manera diferenciada y que se disputan su hegemonía. En otras palabras, el gusto estético no se produce solamente para permitir la experiencia de la belleza o lo intenso, sino que, al producir objetos bellos, también produce “distinciones” sociales que refuerzan las diferencias sociales que generan las disparidades de capital económico o social. Por ejemplo, dada una sociedad hay ciertos gustos estéticos que serán representativos de cierta clase a diferencia de otros. Si alguien disfruta de una música dodecafónica no es tanto por el placer en sí mismo o únicamente la lógica del progreso musical, sino también el rol que puede cumplir ese gusto en la distinción de clase.²⁶

Esto nos deja con cuatro teorías de la institución del arte de variada complejidad: la “concreta” que entiende la institución como museo o galería; la sociológica en Bürger, donde el arte burgués se entiende como la institución del arte autónomo; la de Danto y Dickie, como un mundo del arte en cuanto reglas institucionales que producen un lenguaje del arte; y una teoría mediada por el estructuralismo y postestructuralismo de Althusser y Bourdieu que ve la constitución de un campo del arte como una ideología o *habitus* que da forma a nuestras experiencias estéticas en relación con las formas de poder desplegadas en el campo social en su conjunto. Esto tendrá consecuencias para la manera de concebir la labor de la crítica a las instituciones desde el arte. Si en Bürger esta se transforma en

²⁶ Es importante señalar aquí que esto no implica un determinismo duro en donde cada persona tiene un lugar social y por tanto un determinado gusto estético, estos son lugares formales cuyo valor cambiará con la manera como se decida la lucha política, los gustos pueden perder distinción o ser asumidos por otro grupo social. En general, lo relevante en Bourdieu es la relacionalidad del entramado social, no tanto una estructuración fija de clases y gustos (1991: 169).

una crítica a la institución de la autonomía, en la variante de Althusser/Bourdieu puede vislumbrarse la labor de una crítica a la ideología o las formas de dominación que produce ese campo del arte a su interior y en relación con los otros campos sociales (económico, político, etc.). Este programa, que puede o no coincidir con la actitud de Althusser o Bourdieu en relación con el arte,²⁷ fue llevado a cabo en proyectos críticos como el de los estudios culturales o la crítica institucional dentro del arte contemporáneo.²⁸

Ahora bien, es importante mostrar cómo se puede pensar la política del arte una vez que se asume este tamiz institucional para entender sus dinámicas. Esta es precisamente la problemática que trataré de hacer explícita en la obra de Rancière, observar cómo su teoría de la política y el arte es una teoría sobre una institucionalidad que es a la vez crítica. Por esto aquí me servirá revisar el intento de Andrea Fraser, artista norteamericana, de comprender los derroteros de la historia de la crítica institucional desde la perspectiva de los inicios del nuevo milenio (2005). Fraser se enfrenta al reiterado problema de la musealización o coaptación de los esfuerzos críticos pretéritos. De manera similar a lo visto respecto al surrealismo y otras vanguardias históricas en la discusión de Bürger, Fraser reseña cómo la escena del arte contemporáneo se queja rutinariamente por cómo artistas críticos del mundo del arte como Buren, Hans Haacke, o Marcel Broodthaers son canonizados al interior de este. Fraser misma, que desarrolló una obra para mostrar los límites de la institución e intervenirlos irónicamente a través de la performance y el arte corporal, se ha convertido en una gran atracción de los grandes museos mundiales o las cada vez más omnipresentes bienales (Legér 2012). Se reedita, entonces, o el pesimismo de Bürger, aunque ahora potenciado para una época de globalización y subsunción real de la vida en el capitalismo estetizado, o la denuncia a la traición de los ideales y la demanda por un nuevo plan de escape de la institución de arte (Fraser 2005: 278). Ante este *impasse*, Fraser buscará proponer una relectura de la tradición de la crítica institucional que no caiga en ninguno de esos dos problemas.

²⁷ Por ejemplo, en Althusser la concepción de la función del arte en relación con la ideología varía entre la idea de un dialéctica similar a la de Adorno entre lo autónomo y lo heterónomo en la forma estética (1967) y una más cercana a la ambivalencia de la autonomía en cuanto “satisfacción virtual” en Marcuse o Habermas (2015); por otro lado, Bourdieu es mucho más enfático en mostrar el rol del arte en la dominación a través de la fantasía de una autonomía (Bourdieu 1996).

²⁸ Sobre los estudios culturales ver sobre todo la obra de Raymond Williams (1988) y Stuart Hall (1985) de la escuela de Birmingham que plantea el proyecto en los setenta; la influencia de esta lectura se siente en América Latina a través de Nestor García Canclini (1979), entre otros.

El argumento central de Fraser está en que tanto la idea de institución como la de crítica están mal entendidas, lo que lleva también a una comprensión deficiente de las obras de los artistas antes mencionados y de ella misma. La idea de institución estaría cercana a lo que definí como la mirada ingenua, limitada a la “la lógica y estructura de los museos y las galerías de arte”; mientras que la crítica sería la capacidad para hacer esta lógica visible o para desafiarla y oponerse a ella (2005: 274). Los artistas entonces buscarían liberarse de la institución para afirmar el arte. Sin embargo, como preveía ya Bürger en su teoría, esta operación de separar el arte de la institución es problemática; la ya mencionada paradoja de la vanguardia es que la institución es precisamente aquello que permite la legibilidad del propio arte. Esta es la razón por la que muchos “escapes” del museo son o irrelevantes (dejan de ser legibles como arte) o ineficaces (reincorporándose posteriormente al museo). El punto es que la institución es tanto una estructura que oprime e impide ciertas manifestaciones artísticas, como la condición de posibilidad de estas mismas dimensiones.

Esta comprensión es algo que tanto Buren, Broodthaers, Haacke y Asher tenían claro en sus obras: no vandalizar un museo o retirar sus obras de estos, sino hacer visible los sofisticados mecanismos con los que se encuadran a las prácticas artísticas, mostrar e intervenir lo que permite que sean vistas como arte y con todo lo que esto implica. Por ejemplo, Fraser reseña la famosa obra de Asher *Installation Münster (Caravan)* (1977) en la exhibición *Skulptur Projekte*. Asher alquiló una típica caravana y la estacionó en distintos lugares de la ciudad de Münster mientras durase la exposición. Los asistentes al evento eran informados sobre los lugares donde estaría la caravana para que vayan a buscarla, sin embargo, para los comunes viandantes nada diferenciaba esta caravana de cualquier otra, así como Testadura en el relato de Danto, ellos no formaban parte del lenguaje que hacía visible a esa caravana como algo más que ella misma. Como señala Fraser: “la institución de arte no es algo externo a una obra de arte, sino su irreductible condición para ser obra de arte” (2005: 281).

Entonces, la tradición de la crítica institucional en la que ella se reconoce, que supera esta lectura ingenua de la institución y la crítica, siempre ha estado institucionalizada. Como todo arte que no puede ser legible más allá de su institución, ha buscado más bien intervenir internamente sobre la institución intentando expandir o transformar sus formas. Desde esta perspectiva, la derrota de las vanguardias es vista bajo una luz positiva, es la condición de posibilidad de un tipo de política del arte que tendrá

como objetivo criticar internamente la institución artística, Fraser define esto como la creación de una “institución de la crítica” que sería el producto de la posvanguardia (283). Se pierde la ilusión de cambiar el mundo, pero se gana la posibilidad de intervenir los lenguajes y representaciones del arte que también tendrían importancia en la producción de la vida social. Esta relectura de Fraser del arte contemporáneo es un importante ejemplo de aquello que mencioné a inicio de esta sección, la manera en que a través de otras teorías de la institucionalidad se puede reinterpretar el veredicto de Bürger hacia una mirada más positiva, menos condenatoria con el arte contemporáneo.

Esta debe ser, sin embargo, comprendida como una relectura particular de Fraser, que desde los énfasis de su propia práctica (interesada más que en intervenir sobre instituciones materiales transformar las representaciones y semánticas alrededor del discurso del arte) lee el pasado de la crítica institucional. Como reseña Alberro en su historia de la crítica institucional, se tiene una dinámica entre las propuestas de crítica interna a la institución (el nuevo institucionalismo o la institución crítica) junto con formas de crítica externa o propuestas de escape institucional que se reeditan también contemporáneamente (Alberro 2009). Mi observación, como ya adelanté, es que la propuesta de Jacques Rancière también se enmarcará en este tipo de planteamiento de una “institución de la crítica”, donde se asume tanto la amplitud de la institución artística (el régimen estético en Rancière) como su potencia crítica (su eficacia estética en Rancière) para lograr una política propia del arte. Podemos adelantar las preguntas que retomaré en el capítulo tercero cuando evalúe la obra de Rancière en relación con estos problemas: ¿es posible salir de la institución? ¿es deseable? ¿se puede lograr una política transformativa al interior de esta?

1.6 La dimensión estética de la crítica o emancipación social

Este último apartado reflexiona sobre el lugar que se da al arte en los proyectos de crítica o emancipación social, esto es preguntarse de qué manera el entendimiento que se ha producido en la modernidad sobre qué es la emancipación implica cierta idea de lo estético o lo artístico. Esta reflexión es central porque, como mostraré en el siguiente capítulo, gran parte de la eficacia de la teoría de Rancière sobre las relaciones entre arte y política pende de su teoría de la emancipación, por lo que este mapeo de las distintas

teorías críticas y sus fundamentos normativos me servirá para poder posteriormente comprender y evaluar mejor su propuesta.

Sin embargo, como mencioné en la introducción a este capítulo, esta discusión solo tiene sentido una vez que se explora la historia concreta de las relaciones entre arte y política en la modernidad. En ese sentido, más que proponer un análisis normativo abstracto, lo que planteo aquí es una reconstrucción o explicitación de una discusión ya presente en las obras, teorías y movimientos reseñados anteriormente. La forma en que lo artístico participará en las teorías críticas depende de cómo se comprenda lo artístico, sus contornos e interacciones con lo político. Asimismo, los contornos de lo estético dependerán de la manera en que se imagine la crítica social y la labor de lo estético en ella misma.

Esta importancia de la dimensión histórica no es un principio metodológico propio, sino algo ya presente en autores como Lukács, Adorno y Benjamin, así como en —a su manera— Rancière. El riesgo de obviar esta dinámica de constitución histórica significa graficar una relación abstracta e intemporal entre lo estético y lo político que lleva implícita una deshistorización de lo artístico y la política. Recientemente, Gabriel Rockhill, autor que volveremos a citar y trabajar en la tesis debido a su trabajo sobre Rancière, ha criticado este problema de la deshistorización que aún sigue siendo parte de muchos intentos de pensar no solo el arte político, sino otros campos de lo social. Rockhill señala que se debe dejar de lado “la ilusión ontológica” que fija la idea de arte y política en un concepto claro y distinto (estabilizando también su relación o no relación), y más bien optar por una metodología histórica y pragmática, reconociendo cómo tanto arte como política son etiquetas y conceptos (instituciones diríamos con Bürger y compañía) que están en constante negociación de sus bordes y alianzas (Rockhill 2014: 11). Comparto en lo esencial ese principio metodológico historicista, siendo a través de ese filtro que discutiré aquí las tensiones entre distintos proyectos de teoría crítica y su relación con el arte.

La primera forma de comprender el lugar del arte en la crítica y emancipación social puede leerse bajo el código del romanticismo. Este lo hemos visto reflejado tanto en las ideas de Schiller como las de Saint-Simon, que encuentran en el arte un medio para resolver la preocupación epocal con respecto a los mecanismos ilustrados y su realización

en la revolución francesa (Schiller) e industrial (Saint-Simon).²⁹ El arte sería un reservorio de vida plena y reconciliada que podría hacer frente a los males de la violencia social, la burocracia, el desencantamiento y la explotación económica.³⁰ Este impulso romántico es algo que pervive hasta Karl Marx, quien no es reacio a hacer referencias a la cultura en explicar su proyecto de transformación social. Como destacan sus comentaristas, un importante rol de lo estético y el tipo de experiencias que produce el arte, está en los escasos momentos en que Marx hace referencia a cómo será el futuro comunismo que reemplazará el valle de lágrimas del capitalismo en la *Ideología alemana*. Por ejemplo, el trabajo creativo es algo que debe ser recuperado para la sociedad que ha sido atada a formas alienadas de trabajo, y la emancipación pasa por eliminar las divisiones entre lo manual y lo creativo o intelectual. Esta idea se ve reflejada en la famosa descripción de la vida en el comunismo como aquella en la cual el hombre puede “por la mañana cazar, por la tarde pescar y por la noche apacentar el ganado, y después de comer, si (le) place, dedicar(se) a criticar, sin necesidad de ser exclusivamente cazador, pescador, pastor o crítico” (Marx y Engels 1968).

Sin embargo, la famosa crítica de Marx al “socialismo utópico” de Saint-Simon le llevará a no contentarse con el romanticismo y dar cuenta de otras dinámicas materiales e históricas que ubican al arte en un lugar menos protagónico y revolucionario. En su esquema de “base y superestructura” esbozado en el “Prefacio” de la *Contribución a la crítica de la economía política*, el arte tendrá un lugar en la superestructura junto a otras prácticas como la filosofía y la religión con quienes compone la *ideología*, sistema de ideas que generadas por un tipo de relaciones de producción determinado cumple el papel de defenderlas y reproducirlas (Marx 1971). Aunque este esquema, y el papel del arte en el mantenimiento de la dominación social, han sido luego relativizados en una serie de textos y fragmentos que algunos comentaristas han destacado, ha resultado también evidente que el materialismo histórico y dialéctico del marxismo da un lugar ambiguo a

²⁹ Esto ya está en Kant “¿Qué es la Ilustración?”, pero más intensamente en el romanticismo alemán. Los años formativos de filósofos como Schelling o Hegel se juegan con respecto a esta discusión y marcan sus posteriores sistemas.

³⁰ Asimismo, ambos consideran a su vez que el arte debe cambiar para estar a la altura de esta tarea, Saint-Simon le asigna un rol social en la construcción de una nueva sociedad para que el arte deje su desorientación usual, pero para ambos la *apariencia* estética asume la necesidad de un paso de lo meramente cognitivo a lo social llamando a la “educación estética”. Retomaré con más detalle la propuesta de Schiller en el siguiente capítulo a través de la lectura que Rancière le da.

la dimensión artística que no se puede resolver al interior de la obra de Marx (Hemingway 2006).³¹

Las teorías estéticas que vimos aparecer desde el debate del expresionismo en Alemania (Lukács, Adorno y Benjamin) y que continuarán teniendo protagonismo en toda la historia posterior de los debates estético políticos, comparten todos esta problemática marxista reseñada, aunque mediada a través del concepto de *reificación social* planteado por György Lukács en 1922 que articula el marxismo con otras tradiciones teóricas. Lukács logra extraer esta temática tras una lectura del capítulo sobre el fetichismo de la mercancía en *El Capital*, donde Marx mostraba cómo, al organizar la producción a través de las relaciones de producción capitalistas (contrato de trabajo asalariado, propiedad privada de los medios de producción, etc.), se creaba la ilusión que el valor era inherente de las mercancías y no de la relación social que las produce (Marx 2009: 94). Lukács, en su ensayo sobre la “reificación” en *Historia y consciencia de clase*, muestra cómo este proceso es algo que parte de la esfera del trabajo alienado, pero afecta todos los ámbitos de la vida al distorsionar totalmente las capacidades del sujeto de dar cuenta de la totalidad social en sus relaciones (1970a). Axel Honneth, en un reciente ensayo sobre la herencia de la teoría crítica, explica que Lukács, nutriéndose de Hegel y Marx, hace visible cómo la vida capitalista genera una pérdida de la racionalidad social que tiene como resultado un sufrimiento en el sujeto debido a la desorientación existencial y social que genera tal pérdida (2009: 41). Esto significa que su capacidad de relacionarse con sus determinaciones (históricas, sociales, económicas, emotivas, etc.) queda reducida, así como su capacidad para transformarlas. La reificación es el nombre para este fenómeno de atomización que desorienta y desconecta al sujeto de su totalidad histórica.

Lukács entenderá este problema como simultáneamente sociológico y cultural. Si por un lado el capitalismo tratará de oscurecer sus mecanismos internos a través de la economía política burguesa y su propia arquitectura ideológica, este proceso también significará una “tragedia cultural” o desencantamiento de la vida, como lo teorizaron Georg Simmel y Max Weber. Entonces, si la economía burguesa será criticada por la teoría dialéctica de la crítica al capital en Marx y por el movimiento comunista, este

³¹ Más bien, como reseña el historiador del arte marxista Andrew Hemingway (2006), se generan varias corrientes que reivindican una u otra mirada. Historiadores como Schapiro y otros (Fredrich Antal, Arnold Hauser); teóricos críticos como Lukács, Adorno o Benjamin.

también debe ser analizado y criticado en el terreno cultural.³² En sus obras de juventud, Lukács muestra que el drama y la novela moderna, incapaces ya de lograr una *totalidad* con la experiencia individual como el arte griego o clásico, caen en la fragmentación o en la individualización (Lukács 1972). Ante esto, surge la necesidad de una renovación estética que dé nuevas formas que recuperen esa totalidad perdida que permite expresar la vida en su relación con el mundo.

Honneth menciona en el texto citado que esta teoría de la reificación como un mal socialmente inducido es el punto donde se origina la tradición de la teoría crítica (2009: 41). De alguna manera, casi todos los representantes de la teoría crítica alrededor de la Escuela de Frankfurt tanto los “centrales” como los “periféricos” compartirán aquel diagnóstico, al señalar un malestar social que no puede ser solo enfrentado desde lo económico o científico, sino también desde lo cultural y psicológico. Es más, aquel proyecto es lo que Max Horkheimer presentó en su primer discurso como director del *Institut für Sozialforschung* en 1934, donde planteó la idea de un estudio interdisciplinario orientado a fomentar la crítica y emancipación social (Wiggerhaus 2010: 68). Sin embargo, Honneth también mostrará cómo, aunque todos hagan referencia a este malestar social y sus devastadores efectos, el origen de este y, por tanto, las estrategias críticas para la emancipación varían en los distintos representantes.

Como ya se señaló, en el caso de Lukács, la razón de la reificación se encuentra en el proceso de modernización y la primacía de la forma mercancía en las relaciones sociales. La reificación como recorte de la racionalidad social implica una reducida capacidad de comprender la totalidad de experiencias y determinaciones. Sin embargo, a su vez, el proletariado al estar en la doble posición de ser a la vez una mercancía (mano de obra asalariada) y un sujeto político, adquiere este privilegio epistémico de hacer visible en su malestar la totalidad opaca del capitalismo, viene a ser su “sujeto-objeto” (1970a: 165). Para Lukács, el marxismo será relevante no solamente por su color político o su énfasis en lo económico, sino porque al centrarse en el proceso de extracción de la plusvalía plantea un pensamiento de la totalidad, la dialéctica siendo un proceso que busca hacer

³² Una interpretación importante de este énfasis en entender la reificación y la dimensión cultural está en la necesidad de Lukács y otros teóricos contemporáneos como Antonio Gramsci de poder explicar por qué las “leyes” de la historia del marxismo no se estaban cumpliendo y no se daba la transición revolucionaria hacia el comunismo.

visible las relaciones históricas y sociales que el capitalismo oculta en su propio proceso de producción y reproducción (Stahl 2016).

El realismo crítico de Lukács que expliqué en el apartado 1.3 es entonces la manera en que la experiencia estética contribuye a producir una imagen de la totalidad en línea con la labor de la ciencia marxista y el trabajo político del Partido Comunista que vinculará la teoría con el sujeto-objeto que es el proletariado.³³ A la verdad científica (el marxismo) que mostraría la mecánica de las fuerzas de producción y las relaciones de producción, la verdad estética (el realismo crítico) contribuiría localizando estas dinámicas abstractas e históricas en la dimensión sensible del individuo, es decir, podrá hacer *sensible* al sujeto en su particularidad las abstracciones del capitalismo que lo reduce a un objeto-mercancía (Jameson 1980: 204). Lo estético-político para Lukács se juega claramente en el lugar de una epistemología o cognición renovada activa, que hace que el sujeto deje de ser un “espectador inmóvil” atomizado y se dé cuenta de las relaciones ocultas que estructuran la realidad del capitalismo (Hammersmith 2002). En este sentido, el arte tiene una función crítica, relativamente autónoma, dentro de una empresa científica y política de una *praxis* dialéctica de la que depende.

Las evidentes diferencias que Lukács tiene con Adorno en el terreno estético también se reflejan en su idea de crítica o emancipación. Estas pueden ubicarse con precisión en una diferencia fundamental en la explicación del origen y razones para la reificación. Para Adorno, las razones de la “reificación” social o “vida dañada” (que es el término que él prefiere) exceden la lógica de la acumulación del capitalismo y se localizan en una característica de la racionalidad humana misma (Habermas 1999: 481). En *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer trazarán una antropología especulativa de la humanidad y señalarán cómo el objetivo de supervivencia humano frente a la naturaleza que orientaba hacia una razón instrumental empezó a colonizar todo aspecto de la razón humana, y llevó del dominio objetivo de la naturaleza al dominio entre personas y hacia el dominio de las pulsiones de uno mismo (Adorno y Horkheimer 2007: 8). Esta generalización de la razón instrumental desemboca en nuestra época moderna en

³³ El polémico rol del partido comunista como vanguardia política funciona en Lukács como la correa de transmisión entre lo científico y las masas populares. Aunque sirve para relajar el supuesto de que la adscripción de clase del proletariado ya garantiza la revolución, traerá otro tipo de problemas con respecto al elitismo de una vanguardia revolucionaria sobre configuraciones más horizontales y de movimiento que surgirán con la recuperación de Antonio Gramsci por la nueva izquierda en los años 60 y 70

una “sociedad total”, donde todo es subsumido por un pensamiento *identificante* que homogeniza la sociedad desde el principio de lo utilitario (13).

Ante esto, el proyecto marxista de Lukács de una representación y transformación de la totalidad no sería lo suficientemente *disonante*; es más, el énfasis en reconstruir una totalidad sería una “reconciliación forzada” que, por el contrario, daría mayor apoyo a este pensamiento totalitario que Adorno considera que debe ser detenido (Adorno 2003: 242). Los comentaristas observan cómo por el propio proceso histórico europeo del siglo XX, Adorno pierde progresivamente las esperanzas en que el proletariado u otro agente político (el Estado, los estudiantes, etc.) pueda llevar a cabo la emancipación social (Wiggerhaus 2010, Jeffries 2016). La razón de este fracaso lo encontrará en que todos estos grupos caerán inevitablemente en el empleo de la razón instrumental, lo que hará que sus buenas intenciones terminen reducidas a nuevas formas de violencias míticas.

Adorno, entonces, al identificar la reificación a la cognición conceptual más ampliamente (el proceso de subsunción conceptual), observará cómo las experiencias estéticas resultarían resistentes a este tipo de homogenización conceptual, como observaba ya Kant con relación a los juicios puros de lo bello en su tercera Crítica, así como Schiller, Schelling o Hegel en relación con la ontología de la obra artística (O'Connor 2012). Esta es la razón por la que Adorno optará al final de su carrera por inclinarse cada vez más por la *teoría estética* sobre una *teoría crítica de la sociedad* (Habermas 1999: 491). Pero esto no implica que todo arte sea ya crítico; como hemos visto, un realismo como el de Lukács o un arte comprometido serán para Adorno criticables. Asimismo, el arte esteticista que se considera sin contacto con la sociedad será igualmente cómplice con la reificación al volverse una forma compensatoria para el sufrimiento cotidiano. Las obras serán efectivamente resistentes a su reificación solo cuando sean el producto de la elaborada dialéctica entre lo intra-estético (lo autónomo en apariencia) y lo extra-estético (sociedad reificada concreta) que discutí en detalle en el apartado 1.3. Este arte, claro está, se verá realizado en el modernismo (Kafka y Beckett en la literatura, Schoenberg en la música, una pintura abstracta y “negra” en lo pictórico, etc.) y sus resistencias al significado, a la narración y a lo tonal. Entonces, si la racionalidad estética es útil contra la reificación no lo es porque nos da acceso a un mundo

reconciliado, a la utopía, sino más bien porque nos muestra la falsedad que sostiene que la utopía es posible en este mundo reificado.³⁴

En este preciso sentido, la estética de Adorno coincide con su teoría crítica. La crítica o emancipación no serán la producción de una nueva sociedad reconciliada, sino más bien la resistencia y no cooperación con las lógicas de la racionalidad instrumental que también se presentan en los proyectos utópicos de la sociedad (Bernstein 2001). El arte entonces ya no es el modelo de la sociedad emancipada que se creará, como lo es en parte en Schiller y Marx, sino que se transformará, siguiendo una metáfora del propio Adorno, en un espejo que devolverá a la sociedad reificada su “deformado rostro” (Adorno y Horkheimer 2007: 67). Entonces, el arte, la crítica y la emancipación devendrán en una continua autocrítica a la sociedad como lo más cercano que podemos llegar a un ideal de progreso (Allen 2016: 168).

Jürgen Habermas será muy crítico con esta salida de Adorno al problema de la reificación. Es según él una salida potencialmente reaccionaria, ya que se renuncia a un análisis de la sociedad y a una propuesta emancipatoria, para tomar “estrategias de hibernación” filosóficas y estéticas (Habermas 1979). Si Adorno y Horkheimer dan un giro a la teoría crítica con su *Dialéctica de la Ilustración*, Habermas le dará otro con su *Teoría de la Acción Comunicativa* a inicios de los años ochenta, mostrando cómo el diagnóstico de la razón instrumental enseñoreándose en el mundo es una mirada parcial que se basa en una limitación filosófica y sociológica de Adorno y Horkheimer al tener un concepto de racionalidad limitado a la racionalidad teleológica o con arreglo a fines propia de Weber (Habermas 1999: 495). En respuesta, Habermas optará por buscar las fuentes de la normatividad de la sociedad ya no en el proletariado y su posición epistémicamente privilegiada en la totalidad capitalista (como en Lukács), ni tampoco en el poder negativo de las obras de arte modernas (como en Adorno), sino en la racionalidad inherente al discurso cotidiano orientado – antes que conseguir fines pragmáticos – al entendimiento y coordinación social (1999: 497)

A diferencia del caso de Lukács y Adorno, podría parecer impropio trabajar aquí —en una tesis sobre estética y política— la idea de normatividad y emancipación de Habermas, esto porque se suele considerar que la teoría de Habermas renuncia a un interés

³⁴ Por ejemplo, los relatos de progreso social y moral serían precisamente criticados desde esta posición adorniana como lo muestra Amy Allen en su reciente e ilustrativo *The End of Progress* (2016).

por las “bases estéticas” de la primera generación de la Teoría Crítica.³⁵ Sin embargo, mi intención aquí es demostrar cómo su teoría de la racionalidad implica un argumento estético.³⁶ Por ejemplo, los orígenes de su crítica a Adorno y Horkheimer son rastreables a su tesis de habilitación, *La transformación estructural de la esfera pública* de 1963, donde muestra cómo hacia inicios del siglo diecinueve apareció en Europa una esfera pública donde los ciudadanos podían participar más allá de sus credenciales sociales en una discusión en la medida en que podían seguir la discusión y plantear argumentos racionalmente convincentes. La clave para mi argumento es que, según Habermas, el origen de este tipo de discurso está en las discusiones sobre el valor artístico de novelas y obras de arte que empezaron a proliferar con la mayor alfabetización, la mayor circulación editorial, y con la aparición de museos públicos (Habermas 1991: 34).

Esta esfera pública entonces mostraba la presencia de una racionalidad distinta a la llamada racionalidad instrumental de Adorno, en la modernidad misma. Esto porque implica la necesidad de un relato alternativo al que mostraban Greenberg o Poggioli (y que Adorno también asume), que considerarían a estas esferas públicas decimonónicas solo como formas de mercantilización de la experiencia estética, devaluando el arte en cliché y convención. Habermas reconocerá que este proceso de decadencia de la esfera pública se dio desde la segunda mitad del siglo diecinueve (esta es su “transformación estructural”), cuando la esfera pública quedó cooptada progresivamente por el poder del mercado y el Estado que la inclinaron hacia una estetización acrítica (1991: 67). Pero lo que no asume Habermas es que este proceso sea inevitable o irreversible, lo que hace que haya más salidas (reconstituir la esfera pública) que parapetarse defensivamente en la autonomía del arte.

Entonces, la idea de la “transformación estructural” y caída de la esfera pública no llevará a Habermas a aceptar el diagnóstico de Adorno de que solo un arte modernista auto-contenido podría resistirse a la estetización y reificación de la vida (1983: 142). Más bien, Habermas tiene una comprensión de la historia del arte moderno y de sus

³⁵ Sobre las “bases estéticas” de la teoría crítica ver Nathan Ross ed. (2015), en ese mismo libro se observa cómo un retorno a la primera generación de la Escuela de Frankfurt es un sinónimo de volver a sus “bases estéticas” luego de la desviación habermasiana.

³⁶ La falta de una dimensión estética en Habermas es un lugar común que se ve en varias críticas que se han hecho a su teoría de la racionalidad. Ver al respecto el libro de ensayos en respuesta a *El discurso filosófico de la modernidad* (1997) y más recientemente en Heillings (2014). Pero si seguimos a Ingram (1991) y más recientemente Duvenage (2003) vemos un profundo conocimiento de Habermas de los debates críticos sobre arte y estética, además de un gran potencial que quizás él no desarrolló del todo pero que se puede reconstruir y retomar.

posibilidades similar a la que tienen Benjamin y Bürger. Al momento modernista de la radicalización de la autonomía del arte le sigue el momento vanguardista donde surge el legítimo deseo de vincular el arte autónomo con la vida cotidiana; el fracaso de este intento —diagnóstico que Habermas comparte con Bürger—, sin embargo no invalida el deseo de un arte que sea colectivo, pero a su vez, algo más que mera industria cultural o *kitsch* (Habermas 1983: 142). Como señala David Ingram en su reconstrucción de una “racionalidad estética” en la obra de Habermas, hay un momento en su teoría donde encontramos un deseo de afirmar un arte que traiga una “ilustración tanto *crítica* como *popular*” (1991: 74). Aunque reconoce que se debe evitar tanto el modernismo que “especializa” el arte para unos pocos y la “falsa negación” de la vanguardia surrealista que terminó en una mera estetización (Habermas 1975), se mantiene en la esperanza que en el arte pos-vanguardista “caracterizado por la coexistencia de tendencias hacia el realismo junto con el compromiso de aquellas auténticas continuaciones del arte moderno clásico” se logre esta unidad que anticiparía la posibilidad de una “práctica comunicativa cotidiana no reificada” (1992: 398).

Como señala Duvenage, este proyecto de una ilustración estética crítica y popular o de una nueva esfera pública, no es algo que Habermas continúa en su proyecto maduro de la razón comunicativa y ética discursiva (2003: 29). Al menos no de manera explícita, ya que lo estético pasará a quedar restringido a la esfera de validez evaluativa-expresiva que combinará tanto los juicios de la crítica estética (por qué una obra es bella o buena) como las expresiones de estados internos (autenticidad del sujeto). Estas tendrán un papel secundario en la producción de consensos normativos a través del discurso racional. Esto acerca en parte a Habermas con Lukács, en el sentido que lo estético no totalizará la racionalidad no reificada (lo que sí sucede en Adorno), sin embargo así como Habermas no cae en el pesimismo de una sociedad totalmente coaptada por la instrumentalización, tampoco comparte la creencia en la revolución comunista en Lukács (Habermas 1999: 510).

Un problema que presenta esta salida de Habermas al ingresar lo estético como uno de las esferas de validez discursiva es su falta de capacidad transformativa. Su idea de emancipación parece solo constituirse de reacomodos y refinamientos de procesos formales de discusión, donde lo estético se ve vaciado de su potencial utópico para solo contribuir marginalmente a la formación de un consenso que es finalmente regido por la esfera práctico-normativa (Kompridis 2006). La razón de este recorte del potencial

utópico de lo estético en su teoría madura la encuentro en el compromiso de Habermas con la tesis de la necesaria derrota de las vanguardias que va junto con la comprobación tardo moderna de una retirada de la utopía a nivel político (Rockhill 2014: 94). En el tercer capítulo trataré de demostrar que, aunque la teoría de Rancière suele ser vista como más “emancipatoria” que la de Habermas, no es ajena a este problema de los límites de su capacidad transformativa y crítica. Esta discusión también me llevará a preguntarme en el tercer capítulo, si no hay otra vía que se pudo tomar en relación con las propuestas estéticas que el propio Habermas tenía planteadas en su obra temprana e incluso en parte de la *Teoría de la acción comunicativa*.³⁷

Las cuatro ideas de emancipación reseñadas (la romántica, la marxista-luckasiana, la adorniana y la habermasiana) muestran distintos proyectos críticos así como distintas formas de articularse con lo estético. La romántica considera que la humanidad puede emanciparse si acrecienta su relación con la dimensión estética de la existencia; la forma marxista-luckasiana observa cómo no basta este escape utópico, sino importa sobre todo recuperar la visión de la dominación social para proceder a su transformación revolucionaria inmanente; la adorniana, rechaza ambas salidas, ubicando la emancipación en la adquisición de una autoconsciencia crítica que niega y resiste la sociedad reificada; finalmente, con la habermasiana, la emancipación pasa a estar diseminada en la progresiva práctica de una comunicación no coercionada que realice la promesa moderna ya cifrada en el discurso. Estas cuatro teorías no son exhaustivas y existen muchas otras teorías que provienen de otras tradiciones tanto del marxismo y de otras líneas como la nietzscheana o psicoanalíticas. Sin embargo, debido al lugar particularmente nodal que tiene la tradición de la teoría crítica (debido a su carácter interdisciplinario y a su amplia base filosófica), muchas de las otras teorías de la emancipación se pueden explicar con el eje de teorías críticas aquí reseñadas.³⁸ Como veremos en el siguiente capítulo, gran parte de la intervención de Rancière en el debate sobre el arte y la política depende de la manera en que él comprende la emancipación social (y la dominación), por tanto, esta sección

³⁷ Esta pregunta la plantea Pieter Duvenage en su libro sobre Habermas, algo que el soluciona a través de una lectura de Albrecht Wellmer, John Dewey y el trabajo reciente de Nikolas Kompridis (2003); la teoría de Martin Seel sobre la racionalidad estética (1985) calificaría también como un intento de modificar la propuesta de Habermas para revalorar lo estético utópico dentro del sistema de Habermas.

³⁸ Por ejemplo, el neomarxismo se puede explicar desde Lukács; la genealogía Foucaultiana y la deconstrucción derrideana se pueden leer con Adorno; o las teorías constructivistas y reconstructivistas de la justicia pueden también leerse desde las complejidades de Habermas.

servirá para poder entender y evaluar de mejor manera esta dimensión central en Rancière.

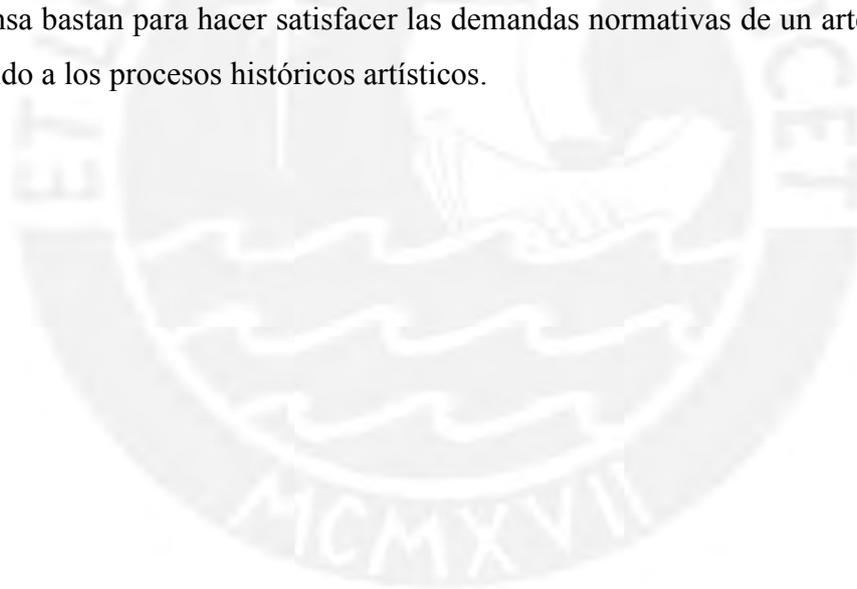
1.7 Conclusión

En este capítulo he planteado un contexto de debates y tensiones que se genera por la historia concreta de las relaciones entre el arte y la política. El objetivo principal ha sido mostrar una serie de autores y problemas que al ser nodales en la comprensión de los debates sobre el arte y la estética son a la vez interlocutores visibles o tácitos en la manera en que Jacques Rancière se plantea actualmente este debate. He elegido cuatro temas que creo cumplen con ser relevantes en toda la discusión teórica existente sobre el tema y, además, se interrelacionan con la estrategia particular que Rancière tomará para resolver lo que él llama “paradojas del arte político” (2010a). El primer tema ha sido la teoría del modernismo y la vanguardia artística de Greenberg así como su crítica a manos de historiadores y, posteriormente, teóricos como Bürger y otros autores más contemporáneos. El segundo tema revisado ha sido ver las estrategias dialécticas que buscan mediar entre lo autónomo del arte y la relación con lo social, estas dialécticas son tanto teorías del arte moderno como planteos normativos sobre cómo debe ser el arte políticamente más efectivo. El tercer tema ha sido trabajar la teoría institucional que se produce tanto desde la teoría filosófica y sociológica sobre la vanguardia de Peter Bürger, así como otras teorías y temas que surgen al respecto. El cuarto tema ha sido un mapeo sobre las distintas teorías sobre la crítica o la emancipación social que se encuentran ya implícitas en la historia del arte y la política que se ha ido relatando, esto me ha permitido ver cuál es el lugar que cumple lo estético en pensar la transformación social para mejor.

El segundo capítulo retomará estos temas ahora a través de las lecturas de Rancière. Observaré cómo Rancière tomará posición en varios de estos debates y cómo, en otros casos, plantea nuevas salidas reformulando los términos del debate. Por ejemplo, y como ya fui mencionando, Rancière se opondrá a la lectura purista de Greenberg para reconocer más bien los entremezclamientos entre lo político y lo estético. Rechazará la salida dialéctica de Lukács de un arte político realista, pero se acercará a la compleja dialéctica de Adorno entre la apariencia estética y la negación determinada de lo social, aunque logrando abrirse más allá de la obra de arte moderna como una forma cerrada. El punto más interesante, sin embargo, creo que se encuentra en cómo esta salida cercana a

la dialéctica negativa está planteada en términos de una teoría institucional del arte que comparte muchos elementos con las teorías de Bürger, Danto y Bourdieu, más allá de si Rancière les hará referencia o no. El contrapunto entre estos desarrollos teóricos y sus dificultades me será clave para poder desempacar la teoría institucional particular que tiene Rancière y que no siempre se hace explícita. Finalmente, la discusión normativa respecto a las formas de la crítica es central para poder comprender la teoría del arte de Rancière, ya que como se mostrará en el siguiente capítulo su particular concepción de la emancipación en términos del desacuerdo radical tiene un rol en la manera en que plantea su solución del arte político.

Pero como señalé al inicio, este capítulo no solo tiene el rol de ofrecer un contexto para una mejor comprensión de Rancière, sino que también constituye criterios para la evaluación de su teoría e ir más allá de los *impasses* que este pueda tener. Esto será tema del capítulo tercero, en donde se evaluará si su particular lectura institucional de la tensión dialéctica entre la autonomía y la función social así como los supuestos teóricos sobre los que descansa bastan para hacer satisfacer las demandas normativas de un arte político y hacer sentido a los procesos históricos artísticos.



Segundo capítulo

La lógica de la indeterminación del régimen estético del arte en Jacques Rancière

2.1 Introducción

El objetivo de este capítulo es reseñar y proponer una interpretación de la teoría de Jacques Rancière sobre la relación entre el arte y la política. Como se comentó en la introducción, la centralidad de Rancière en los debates estético y políticos contemporáneos es evidente, desde inicios del siglo XXI su nombre se ha ido consolidando como un referente tanto en las lecturas “estéticas” de la política (Kompridis 2014), como también en la manera en que el arte contemporáneo actual reflexiona sobre su carácter político (Iles y Roberts 2012; Elkins y Montgomery 2013). Aunque hay varias formas de abordar la obra de Rancière, en esta tesis mi interés ha sido encuadrarlo en la tradición de debates sobre arte y política que trabajé en el capítulo anterior. Rancière, en la manera histórica y normativa con la que se enfrenta a las paradojas del arte político en la actualidad, lidiará explícitamente con algunos de los autores y temas que he reseñado, pero también, debido a su poco interés sistemático no siempre profundiza en las discusiones a las que se abre, dejándolas en un nivel tácito. Por tanto, mi objetivo en el capítulo será tanto mostrar inmanentemente la manera cómo Rancière se plantea el problema del arte político y lo desarrolla, pero a su vez profundizar y hacer más explícito cómo los planteamientos de Rancière juegan en el campo de discusión que he delineado en el anterior capítulo.³⁹ Entonces, más que una simple presentación de un sistema evidente, ya hay en este capítulo un esfuerzo de interpretación que buscará traducir el estilo de exposición de Rancière en un conjunto de categorías y relaciones entre estas que permitan hacer visibles todo lo que implica su intervención teórica.

El diagnóstico general de Rancière es que las posiciones teóricas disponibles con respecto a la relación entre arte y política (la sociología del arte, los discursos vanguardistas, la estética de lo sublime, la estética relacional, la crítica institucional, el arte crítico y un largo etcétera) han partido de una comprensión insuficiente de lo que significa lo estético y lo político (ahistórica, esencialista), produciendo posiciones unilaterales y dilemas paralizantes. Estos dilemas paralizantes reflejan las tensiones de la

³⁹ Con respecto a la particular estrategia discursiva de Rancière ver Rockhill (2016: 109) y de manera menos crítica Panagia (2014).

oposición histórica entre la defensa de la autonomía del arte y la importancia de su función social. Rancière, así como varios de los autores que he revisado, propondrá hilvanar la idea de lo estético y lo político de una manera distinta, que le permitirá articular una concepción de la política de la estética que buscará incorporar críticamente las distintas posiciones existentes en un nuevo marco de comprensión.

La forma de *mediación* que Rancière planteará no opta por uno de los dos modelos, pero tampoco considera que habría una síntesis dialéctica que reconcilie lo autónomo y politizado en una nueva fórmula teórica. Más bien, la imposibilidad de decidir entre ambos modelos y la continua reaparición de la tensión en la historia (desde el siglo XIX en la literatura realista hasta los debates actuales en el arte contemporáneo politizado) antes que ser un problema ya es para Rancière la solución: Rancière plantea que la política específica del arte está justamente en la tensión entre el deseo de la vanguardia de reemplazar el arte con la transformación de la vida y la estrategia modernista de producir una más depurada autonomía de la experiencia estética (Rancière 2011a: 58). Esta estrategia de resolución mostrará la oposición de Rancière a lecturas como la de Greenberg que se posiciona con el modernismo artístico frente a lo politizado, así como con las salidas de Lukács o del propio Benjamin en su lado más vanguardista. Sin embargo, quiero destacar que si bien no opta por una dialéctica clásica entendida como síntesis – una salida por lo demás inaceptable en la tradición de la filosofía francesa contemporánea –, sí se acerca a la propuesta de la *dialéctica negativa* que vimos en Adorno. Esta supone un entendimiento de las contradicciones no como pasos para una solución, sino en su negatividad misma, encontrando el momento de verdad y su productividad en su carácter irreconciliado, siempre tenso.⁴⁰ Esta mediación contradictoria o síntesis disyuntiva Rancière le dará el sumamente equívoco nombre de la *estética* o de régimen estético del arte.

El objetivo de este capítulo se centrará entonces en desempacar esta idea de estética o, más precisamente, de política de la estética. Para aquello será esencial la manera en que las problemáticas trabajadas en el capítulo anterior permitirán profundizar en los conceptos que Rancière despliega para explicar la eficacia de su teoría. Mi interpretación será que, a pesar de las observaciones de Rancière sobre la pluralidad de sentidos de lo estético y lo político y las distinciones entre estas, se termina arribando a

⁴⁰ Ver tanto el apartado 1.3.2 como el 1.6 para mayores alcances sobre la teoría de Adorno.

una clara lógica de la indeterminación o el disenso que regulará tanto su concepto de la emancipación como desacuerdo con su concepto de la experiencia propia de régimen estético del arte. Esta simetría se terminará imponiendo sobre las diferencias entre políticas de los artistas, instituciones del arte y políticas propiamente dichas, tejiéndolas todas como parte de este concepto de indeterminación y desacuerdo más amplios. Asimismo, a pesar de que Rancière opta por no optar entre las políticas de la vanguardia y la del modernismo, sí opta por una normatividad y una forma de contar la historia del arte moderno y contemporáneo que puede ser explicitada a través de ciertas comparaciones con las teorías críticas revisadas el capítulo anterior.

Para este objetivo he optado por la siguiente estructura. El primer apartado buscará enfocar el problema del arte y la política como se le presenta para Rancière y las respuestas que da. El siguiente movimiento (que compondrá los apartados del 2.3 al 2.6), que es el más abstracto e interpretativo, buscará desempacar sus conceptos de estética y de política, que implicará explorar conceptos de “reparto de lo sensible”, “régimen de identificación artístico”, “modelo de eficacia política del arte”, “policía”, “desacuerdo”, subjetivación política, entre muchos otros. Este proceso me dará como resultado esta concepción de simetría entre la lógica de la estética y la de la política, una vez que han sido deconstruidas por Rancière. El movimiento final (en el largo apartado 2.7) me permitirá explicar cómo las posiciones de Rancière que se vislumbraron en el apartado 2.2, una vez que se entiende su marco teórico, observan una lógica dominante de la indeterminación y el desacuerdo regulando la solución de las paradojas del arte político. Este apartado entonces, tratará de arribar a entender mejor la política de la estética, su justificación y sus efectos en la comprensión de la historia y las posibilidades del arte en el proyecto de una crítica o emancipación social.

2.2 La estética como respuesta a las paradojas del arte político

Jacques Rancière arranca su artículo “Paradojas del arte político” publicado en francés el 2008 con dos evidencias sobre la situación del arte contemporáneo. La primera es que hay un retorno de la politización del arte, o en todo caso, de explotar “los poderes subversivos del arte” luego de un periodo de escepticismo (2010a: 53). La segunda evidencia es que la divergencia de estilos y formas que caracterizó la época

postmodernista (o postvanguardista siguiendo la clasificación de Bürger) sigue dándose en este nuevo arte político:

Algunos artistas transforman en estatuas monumentales los íconos mediáticos y publicitarios para hacernos tomar conciencia del poder de esos íconos sobre nuestra percepción, otros entierran silenciosamente monumentos invisibles dedicados a los horrores del siglo, (...) uno traslada a los barrios desheredados las obras maestras de un museo, otros llenan las salas de los museos con los deshechos que dejan sus visitantes (...) (53-4)

Esta divergente politización, para Rancière, será señal de una incertidumbre disfrazada en certidumbre. La certidumbre es la creencia que el arte es y debe ser político y no meramente estético.⁴¹

Por otro lado, para Rancière la incertidumbre se refiere a la variedad de prácticas, a “una incertidumbre más fundamental sobre el fin perseguido y sobre la configuración misma del terreno, sobre lo que la política es y sobre lo que es el arte” (Rancière 2010a: 54). Esto significa que aunque se hable de arte político y se lo persiga, no se sabe exactamente de qué manera el arte es político o se tienen ideas contradictorias. Ante esto, Rancière recomendará un retorno de la estética, entendiendo que muchas de las incomprendimientos que existen en el terreno contemporáneo se debe a una “alianza rota entre radicalidad artística y radicalidad política, una alianza que designa el término estética, hoy bajo sospecha” (2011a: 30).

Esta propuesta de Rancière tiene claramente mucho de provocación, conociendo que el campo de la discusión del arte contemporáneo se encuentra muy marcado por un sentimiento anti-estético que se presenta tanto en versiones de izquierda (Hal Foster) como conservadoras (Jean-Marie Schaeffer).⁴² Sostener que la estética descifra el arte contemporáneo puede sonar no solo desfasado sino políticamente regresivo si traemos a colación la crítica de Benjamin a la “estetización de la política” fascista.⁴³ Sin embargo,

⁴¹ Ariella Azoulay señala cómo el arte moderno ha ido variando la manera en que se lo juzga: en el siglo XIX, influenciado por Kant, se decía “esto es bello”; a inicios del siglo XX, influenciado por Duchamp, se decía “esto es arte”; mientras que a finales del XX e inicios del XXI el juicio de gusto es el par “esto es demasiado estético” o “esto es demasiado político” (2010: 246). Azoulay señala cómo esta dicotomía entre lo “muy político” y lo “muy estético” genera una discusión entre las bondades de lo uno y lo otro, pero toma la división por supuesta, dejando sin investigar sus orígenes.

⁴² Ver sobre todo el texto compilado por Hal Foster *Anti-aesthetics* (1987) y Jean Marie Schaeffer, *Adios a la estética* (2005).

⁴³ Con respecto al sentido preciso que Rancière defiende una “estetización de la política” será algo que trabajaré hacia el final de este capítulo.

Rancière no interpreta un retorno a la estética como un regreso de la belleza como el concepto clave para volver a dar sentido al desorden posmoderno del arte contemporáneo o a la recepción ritual de una obra nuevamente aurática.⁴⁴ Más bien, el referente más cercano sería el sentido de estética que se pone en juego en la *Teoría estética* de Adorno, donde como mencioné en el apartado anterior, lo central es una constante tensión entre el arte en su apariencia autónoma y sus constitución social.

Esta reinterpretación tendrá efectos bastante concretos en relación con la posición de Rancière en el debate contemporáneo, donde sostiene una serie de juicios sobre el arte político que son críticos (o incluso, contra-intuitivos) con respecto a discursos contemporáneos. Por ejemplo, Rancière puede sostener que el arte puro no se contradice con el arte político y que más bien hay una política ya en la pureza (Rancière 2011a: 44); que el arte contemporáneo no es una negación del arte moderno o incluso del arte del siglo diecinueve, sino una versión de una lógica –la estética– ya existente hace dos siglos (2013: 13); que el museo como institución no se contradice con los intentos de salir de este (la llamada “crítica institucional”), sino que es en verdad su condición de posibilidad (2010a: 73); que no hay una contradicción entre la distancia estética y la cultura de masas (2016b); y un largo etcétera.

Para poder evaluar la consistencia de estas posturas, hay que entender el aparato filosófico que las produce. Revisarlo puede ayudarnos a especificar mejor su ámbito de aplicación y sus consecuencias. Sin embargo, Rancière no expone este aparato filosófico de manera sistemática, sino en relación con las respectivas polémicas en las que entra.⁴⁵ Además, este aparato ha sufrido algunas modificaciones en los cerca de 20 años en los que se ha desarrollado (empezando con libro *El Desacuerdo. Filosofía y Política* en 1995 y llegando a *Aisthesis. Escenas de régimen estético* del año 2011). Mi interés aquí será buscar especificar en lo posible estas categorías, para esto me serviré de una lectura cercana y exegética, que busque hacer explícito lo que está implícito en la argumentación de Rancière. Para esto me servirá apoyarme en el contexto de las discusiones artísticas y normativas trabajadas en el capítulo anterior para profundizar en temas como su definición de autonomía del arte, su comprensión institucionalidad del arte, así como su idea de emancipación social y su relación con su teoría estética.

⁴⁴ Este es el caso más bien de las teorías reciente de De Bolla (2001) o Scarry (1999), el caso de Avelina Lesper en la escena latinoamericana es una vulgarización de este argumento conservador.

⁴⁵ Nuevamente, ver Rockhill (2014) para un desarrollo sobre el estilo de “intervención” que tiene Rancière.

2.3. La estética: como reparto sensible y como régimen de identificación.

En este apartado buscaré empezar a precisar más el concepto de estética hasta ahora desplegado por Rancière. Un primer sentido que tendrá la palabra estética en Rancière, es similar a la que tenía en Aristóteles o en el Kant de la *Crítica de la Razón Pura*, es decir, la sensibilidad, la *aisthesis* griega. El lugar de lo estético será global, en la manera que toda la realidad de la que somos parte se nos aparece estéticamente (a nivel de los sentidos). Estética aquí significa una condición transcendental de la sensación que nos señala que todo lo que forma parte de nuestra experiencia pasa el rasero de nuestra intuición sensible.

En este primer sentido, el arte o lo artístico no tiene que ver con la estética, o si tiene que ver, lo hace en el sentido que todo tiene que ver con la manera en que el mundo se nos hace sensible. Sin embargo, en Rancière, esta dimensión sensible del mundo no solo es producto de un aparato sensorial neutral, sino que se va modelando también por la intervención de ciertas relaciones de poder. Nuestra realidad está formateada por nuestra intuición sensible; también lo está por un ordenamiento político y social. Es por eso que Rancière acuña el término del “reparto de lo sensible” (*partage du sensible*) para hacer referencia al nivel más básico de realidad que, siempre construido de cierta manera, permite ciertas subjetividades, modos de ser y sensaciones, pero excluye otras (1999: 41).

Esta idea de reparto de lo sensible se hace parecida al concepto de espacio social que vimos brevemente en la teoría de Bourdieu, en el sentido que para él también el espacio social está constituido por un revestimiento simbólico que, a través de un *habitus*, condiciona las posibilidades (sus acciones, formas de ser y gustos) de los sujetos que participan en este. Sin embargo, Rancière buscará distanciarse de esa figura, algo que quedará más claro cuando revise las dinámicas y condiciones de transformación del reparto de lo sensible más adelante.

El segundo sentido de estética, que vendrá a ser el más relevante, es más restringido pero más complejo de desentrañar. Quizás su formulación más concisa la da Rancière en su libro *Aisthesis*: “‘Estética’ es el nombre de la categoría que, desde hace dos siglos, designa en Occidente el tejido sensible y la forma de inteligibilidad de lo que llamamos ‘Arte’” (2013: 8). Esto implica dos cosas. Primero y más importante, que no hay arte en sí, es decir, no hay un objeto o grupo de objetos que son intrínsecamente

artísticos, sino que esto dependerá de la *categoría* (sensible e inteligible) que se tenga. Lo segundo es que la estética es una forma reciente, podemos decir, moderna, de ver a ciertos objetos en cuanto arte; por lo tanto, habrá un “arte” que no es estético. En el siguiente apartado buscaré desentrañar en detalle este segundo concepto de lo estético y el universo conceptual que lo rodea, ya que ahí es donde se encuentra el centro de la solución que ofrece Rancière a los debates sobre el arte político.

El nombre preciso que Rancière ha dado a esta segunda idea de estética en su obra es el de “régimen estético de identificación del arte”. Este concepto se ha ido enriqueciendo desde su primera presentación en unas conferencias en el Museo de Arte contemporáneo de Barcelona, recogidas primero en un texto editado por el mismo museo (*Políticas estéticas*) y luego en un capítulo del libro *Malestar de la Estética* (2011a), hasta su formulación –quizás definitiva– en *Aisthesis* (2013a).

Empezaré por la idea de un régimen de identificación del arte. En un sentido general, este es aquello que nos permite diferenciar un objeto del mundo y experimentarlo como arte. Una forma de leer este concepto nos lleva a un argumento kantiano, en el sentido amplio de que nuestra experiencia de las cosas debe ser investigada en las condiciones que posibilitan esta experiencia. No habría un objeto en sí llamado arte; en este sentido, la pregunta ¿qué es el arte? debe ser redirigida hacia lo que nos permite ver a algo en cuanto arte.

Rancière, sin embargo, va a historizar este análisis trascendental kantiano. Lo hace al señalar que las condiciones que nos hacen ver algo como arte no son trascendentales sino que han variado con la historia. Esta es la razón por la que se habla de “régimenes” en plural, término que los comentaristas han emparentado con las *epistemes* foucaultianas: paradigmas, *a priori* históricos que dan cierta forma a lo que se puede saber y hacer.⁴⁶ Rancière resume este concepto de la siguiente manera:

Nos referimos a condiciones completamente materiales –lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción– pero también a modos de precepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan. Esas condiciones

⁴⁶ Respecto a la influencia foucaultiana ver, entre otros, Rockhill (2014: 145) y Foster (2013).

hacen posible que las palabras, formas, movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte. (2013: 10)

En suma, esta idea de estética en cuanto régimen de identificación es una institución en un sentido robusto; implica un lenguaje que nos permite diferenciar el arte de lo que no es arte, que está anclado en una serie de prácticas materiales.⁴⁷ Así como en la teoría de Bürger donde se podía clasificar entre Arte Burgués, Cortesano y Sacro, para Rancière hay varios regímenes del arte, el estético, que vendría a ser el moderno, y los regímenes representativo y ético. Veremos más adelante hasta dónde puede llevarse este analogía, pero adelanto que los regímenes de identificación, aunque constituidos históricamente, no están confinados a su época de surgimiento, como si lo estarían las categorías de Bürger y las *epistemes* de Michel Foucault. En el caso de los regímenes, estos pueden coincidir –de cierta manera– en una época o incluso en la actualidad; todo depende cómo se vea el arte en una sociedad. Para entender más elementos de estos regímenes, explicaré cada uno de manera breve.

El régimen ético sería aquel en donde las prácticas que podemos considerar artísticas están tan involucradas en la vida social misma que no se pueden distinguir de estas. El ejemplo de Rancière hace referencia a la cultura griega, en donde los templos y figuras de dioses no eran pensados como algo separado del resto de la vida social-religiosa, ya que también cumplían su papel organizando la comunidad a su alrededor (2011a: 39). Una forma ética de relacionarse con el arte sería como lo hace Platón en su *República* al demandar que el arte tenga un papel funcional en la organización de la sociedad, teniendo por tanto un papel en relación con la *verdad*. Si se quiere ahondar en la dimensión material que sostiene este régimen, algo que Rancière no explica en detalle, se puede seguir sus intuiciones y echar mano a un argumento de orden sociológico: en cómo la no diferenciación de las esferas de vida en las sociedades “pre-modernas” hace que el arte (junto con el saber y la moral) se hagan uno con la comunidad y sus rituales.⁴⁸

El régimen representativo es aquel donde el arte se identifica por encarnar una *buena representación*, la cual para ser tal debe cumplir con una serie de principios de composición, solo posibles gracias al saber-hacer de un gran maestro. En los términos

⁴⁷ Como señala Rockhill (2016: 100) Rancière no ha ahondado mucho en la dimensión material de los regímenes de identificación, esta referencia en *Aisthesis* es lo más lejos que llega y contrasta con textos anteriores en donde no se hace muy explícita esta dimensión, aunque se la supone.

⁴⁸ Aquí solo hago referencia a la reconstrucción del arte sacro en Bürger (1984) influenciado por las teorías sociológicas de Max Weber y Jürgen Habermas.

que despliega Rancière, esto implica la imposición de la *poiesis* (forma) sobre la *aiesthesis* (materia), que significa una determinación específica en la manera en que se experimentará esos objetos. Esta forma es verlos como una apariencia *bella*. Al arte representativo, lo define la posibilidad no de encarnar la belleza, sino de imitar una forma bella que podrá localizarse en la naturaleza o en la idealidad.⁴⁹ Adicionalmente, Rancière quiere señalar que aunque este régimen sin duda está trabajando con algo que se puede distinguir del mundo y que se puede llamar arte (lo que claramente sucedía con la pintura renacentista, o el teatro medieval y temprano moderno, que parecen ser los ejemplos paradigmáticos de este régimen para Rancière), este no es específicamente *el* arte, sino *las artes* (es el “régimen representativo de las artes” (2011a: 40)). Esto hace referencia a que el saber-hacer que caracteriza un buen arte está codificado en la respectiva arte de la que se tiene maestría. Son artes que se estabilizaron en las llamadas *bellas artes*, con claros límites entre un campo y el otro.

Finalmente, el régimen estético, significará precisamente la ruptura con el paradigma de las bellas artes y la idea que hay algún tipo de canon (el canon de la belleza en general) desde el cual identificar al arte (y al buen arte). Esta ruptura es algo que Rancière observa acontecer en muchas instancias a lo largo del siglo XVIII y XIX, e incluso antes, pero que se resume de manera abstracta en las teorizaciones de la “filosofía estética” de esas épocas, específicamente en la *Crítica del Juicio* de Kant y las reflexiones estéticas de Friedrich Schiller. El argumento de Kant es bien conocido; para él, la experiencia de lo bello no se da a la manera de una subsunción conceptual del material sensible, pero tampoco se trata de una impresión no mediada de la sensibilidad, a la manera de una intuición de la belleza más allá de toda mediación conceptual. Por el contrario, lo decisivo de la experiencia estética es desatar una desconexión en la manera usual en que se da la cognición, una interrupción en la subsunción conceptual y la liberación de la cognición, que Rancière resumirá como “el libre juego de las facultades intelectual y sensible” (2011a: 41). Esto implica el paso de una *apariencia bella*, en el sentido de una representación que logra imitar satisfactoriamente un ideal de belleza, a una *apariencia libre*, que ya no deja la determinación de la obra del lado del saber-hacer o la *poiesis*, sino en su recepción sensible. En ese sentido, Rancière hará referencia a que “la propiedad de ser arte dentro del régimen estético del arte no está ya dada por criterios

⁴⁹ Ya sea un *imitatio* o un *electio*, en las líneas en que, por ejemplo, Erwin Panofsky (1984) teoriza la representación entre el renacimiento y el manierismo, ambas formas serían dignas representantes del régimen representacional.

de perfección técnica sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible” (40). Esta aprehensión sensible, queda claro en el análisis kantiano, es cualitativamente distinta a la manera cotidiana que tenemos de manejarnos con nuestras categorías con respecto a la realidad, e implica una distancia con esta que tendrá el nombre de distancia *estética*.

Ahora bien, este régimen está sostenido materialmente en una serie de transformaciones institucionales y materiales en Occidente, entre las que Rancière destaca la aparición de un público más amplio en la recepción de la literatura y las artes, y la aparición del museo moderno y su capacidad de crear un espacio separado de la vida cotidiana. El régimen estético también será la literatura (*la litterature*) como se la empieza a entender desde el siglo XIX, marcada por el nacimiento de la novela que empezó a circular en un público más amplio.

Como la letra errante denunciada por el filósofo, (la literatura) circula sin destinatario específico, sin un maestro que la acompañe, bajo la forma de esos fascículos impresos que andan por todos lados, en esos gabinetes de lectura con escaparates a la intemperie, y ofrecen situaciones, personajes y expresiones a entera disposición de quienquiera tomarlos (2011: 29).

Esto hará notar la particular manera en que Rancière entiende lo estético, un tenor que una primera lectura de la definición kantiana esbozada no deja del todo en claro. Para Rancière, el libre juego de las facultades que la experiencia estética produce no es algo que se encierra y se resuelve en sí misma en una autonomía de la pureza artística. La forma de experiencia que se produce con la distancia tiene un correlato en la forma de vida que se lleva. Esta sería la mediación schilleriana al texto kantiano. Schiller en sus cartas observa cómo el libre juego y la consiguiente distancia estética tiene su correlato antropológico y político en el contexto de la Revolución Francesa:

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. (Rancière 2011a: 40)

Esto aleja entonces a Rancière de un entendimiento de la estética como una contemplación pura basada en la autonomía de la forma depurada, o de la especificidad del medio del modernismo formalista que encontramos en Greenberg. Por el contrario, todos sus ejemplos de “escenas” del régimen estético enfatizarán un borramiento en las

fronteras de la arte y las formas de vida; los momentos más distantes y puros del arte se construyen de los momentos más prosaicos o llaman a estos. Así, nos dice que “en este régimen, el arte es arte en la medida en que también no es arte, una cosa distinta que el arte” (2011a: 49). Esta noción de lo estético se asemejará a la que maneja Theodor Adorno cuando afirma que el arte es “autónomo y un *fait social*”, es decir, la excepcionalidad del arte estético se logra no por estar apartado de la sociedad, sino por estar entre esta y el *aparente* espacio autónomo del arte (Adorno 2004). Pero también esta lectura resuena con la mirada de Benjamin y su interés por objetos que en principio no califican como obras de arte, sino más bien como mercancías (Benjamin 2002).

Estas serían las definiciones básicas y abstractas de lo que implica cada régimen: no solo un cambio de estilo o materiales del arte, como puede ser el paso del impresionismo al expresionismo o del arte pictórico al arte conceptual, sino algo de rango institucional que afecta el marco mismo donde se despliegan los cambios de estilo. Entonces, quiero destacar que un régimen lo que moldea es el reparto de lo sensible mismo del que se hablé anteriormente y que Rancière también hará referencia como “*sensorium*” (2011a: 40) o un “tejido de la experiencia” (2013a: 9).

Un ejemplo puede servir para terminar de comprender este “cambio de mirada” que genera distintas experiencias de lo artístico. Digamos que tenemos un retablo andino producido por el maestro retablista Joaquín Lopez Antay.⁵⁰ El régimen ético, para Rancière, implicaría que nuestra relación con este retablo estará marcada por la significación y el rol que puede tener con respecto a las tareas y valores de la sociedad. El retablo puede tener éxito en reproducir estas tradiciones y por tanto ayudar al sostenimiento social de la comunidad, o no. En el régimen representativo se juzgará a la pieza por la manera en que cumple con los ideales y cánones de las artes consideradas como bellas. Una escena del régimen representativo podría ser entonces el rechazo del retablo como perteneciente al arte, ya que no podría ubicársele como pintura o como escultura con sus propias búsquedas artísticas, sino más bien en la categoría de “artesanía” que la acercaría más al no-arte. Finalmente, el régimen estético implicaría la posible exhibición de este retablo en un museo moderno, alejado de sus lazos con la comunidad de la que salió, pero por otro lado visto bajo una nueva luz que libera una reflexión distinta

⁵⁰ Lopez Antay (1897-1981) era un retablista peruano oriundo de Ayacucho.

sobre este objeto.⁵¹ La experiencia estética entonces surgiría del choque entre su pertenencia a un régimen ético (su significado tradicional) y la posibilidad de juzgarla de manera libre. Esto generará un libre juego de nuestras facultades y categorías en donde el sentido definitivo del retablo andino será algo siempre postergado entre su pertenencia indeterminada al arte o al no-arte.⁵²

De este ejemplo podemos sacar dos conclusiones importantes respecto a la idea de regímenes de identificación. La primera es que lo estético o lo representativo no es algo que está en el objeto artístico mismo, sino en cómo es visto, ya que en el ejemplo se ha tenido el mismo objeto material pero varias miradas e ideas de arte. La segunda lección, aunque no se encuentra explicitada por Rancière, nos muestra sin embargo que sí hay objetos distintos en un régimen u otro: mientras en el ético es más probable que estemos hablando de una comunidad tradicional con ciertos correlatos materiales que dan centralidad cultural a los retablos, en el régimen representativo nos estemos refiriendo a un *status quo* del mundo artístico donde hay un fuerte poder institucional de las bellas artes e instituciones tradicionales. Y en el caso del régimen estético, está implícita la existencia de ciertos tipos de museos que están abiertos a la inclusión de objetos ‘extraños’ al arte a su colección.⁵³ Esto reafirma la dimensión material de los regímenes de identificación, que aunque no se ubiquen, necesariamente, en la pieza de arte misma, sí implican un contexto que va a tener una fuerte determinación en el significado de la pieza. Esto no quita que claramente haya obras que son más “propias” del régimen representativo que del estético; por ejemplo, es más probable que una pintura renacentista (enmarcada en un lienzo que la diferencia del resto de objetos) sea juzgada por algún tipo de canon de la buena representación que el montaje de un cuadro con recortes de periódico o un palitroque de colores apoyado en la pared de un museo.⁵⁴

⁵¹ Otra “escena del régimen estético” podría encontrarse en el hecho que se le otorgue el premio nacional de arte a la obra del retablista, colapsando las categorías del régimen representativo de lo que implica el arte y el no arte. Esto en efecto sucedió con López Antay en 1976 en Perú, generando un debate entre los artistas reconocidos que consideraron un error esa premiación.

⁵² Rancière tiene un ejemplo similar con la estatua griega de Juno Ludovisi (2011a: 47).

⁵³ Aunque mi ejemplo por verosimilitud tiene que hablar de un museo contemporáneo que permita la inclusión del retablo como “arte”, aquí es importante ver como Rancière considera que los museos del siglo XVIII ya son comparables a los museos contemporáneos. Para Rancière, me atrevo a decir, es identificable la exhibición en el Louvre de los trofeos de guerra de Napoleón con la inserción del urinario en el museo por Duchamp con su *Fountain*, ambos procesos generarían un choque de mundos heterogéneos que habilitan el libre juego de la experiencia que caracteriza al régimen estético.

⁵⁴ Rancière menciona que si la “pintura” era la institución dominante en el régimen representacional, ahora la instalación o el “arte contemporáneo” lo es en el régimen estético (Rancière 2011a: 32).

Como mencioné, esta última dimensión no es algo que Rancière explicita en demasía, lo que hace que no discuta de manera específica con las distintas teorías institucionales del arte que desarrollé en el anterior capítulo. El problema de Rancière, como lo abordaré con detalle en el siguiente capítulo, reside en que, a pesar de producir la idea de los regímenes (tanto en su idealidad como su materialidad), nunca ahonda en sus dimensiones específicas: las razones de su aparición y mantenimiento en la historia; el nexo entre las filosofías que lo describen (Kant, Schiller, etc) y sus correlatos materiales económico y políticos. Una cuestión similar encontré en el capítulo anterior con respecto a las teorías institucionales de Danto y Dickie, donde el énfasis filosófico que les permite representar la institución del arte como un lenguaje compartido por el mundo del arte suele dejar de lado la pregunta por las instituciones artísticas concretas y las relaciones desiguales entre estas. Sin embargo, las razones de Rancière serán distintas y quedarán claras en un apartado subsiguiente en donde se observe su distancia con la teoría de Bourdieu y la sociología en general; algo que evaluaré críticamente además en el siguiente capítulo. Por lo pronto es necesario mostrar cómo a diferencia de la apoliticidad evidente de la teoría institucional norteamericana, los regímenes en Rancière están estrechamente vinculados a una idea de política aunque de una manera menos sociológica.

2.4 La eficacia política de los regímenes de identificación de arte

La definición de la “estética” como un régimen de identificación o la institucionalidad que nos permite ciertas experiencias (estéticas) es el primer movimiento que lleva a reformular la pregunta por la política de arte. Impone la siguiente diferenciación: para Rancière habrá la política de los artistas y, por otro lado, la política inherente a los regímenes del arte. Rancière reconoce que en efecto existen variadas y divergentes formas de pensar la política del arte que despliegan artistas, curadores y filósofos. No obstante, por encima de estas intenciones, el régimen tendrá, para él, un modelo de política específico. En ese sentido, dependerá del régimen la eficacia política que puedan tener aquellas políticas del arte individuales, ya que es el régimen el que impone la forma que tomará la experiencia producida por el arte. Bajo este principio, Rancière ha analizado distintas eficacias políticas, clasificándolas también en tres: la eficacia mimético-pedagógica, propia del régimen representativo; la archi-ética-pedagógica, propia del régimen ético; y la eficacia estética del régimen estético (Rancière 2010a).

La eficacia mimético-pedagógica sería el efecto que se esperaría tuviese una obra que, al tratar de buscar una representación, podrá servir para ilustrar a las personas sobre esta realidad a veces difícil de asir. Un ejemplo podemos encontrarlo en la idea de un arte cortesano. Si se le encarga a un maestro pintar al rey, es para que el pueblo sepa quién y cuán grande es él. Desde el otro lado, podemos decir que al Gustav Courbet pintar *Los Picapedreros*, se buscaba representar críticamente el sufrimiento de las agotadoras jornadas de una clase social deprimida. Lo esencial de ambos motivos será que se cree en una causa y un efecto; causa (obra/obra) ---- efecto (sumisión al rey/mirada crítica a la sociedad). Será *mimético* en producir representaciones y *pedagógico* en el sentido de usar estas representaciones para educar respecto a lo que estas representaciones apuntan (2010a: 55). En términos más técnicos, pero sumamente importantes en la economía teórica de Rancière, esta explicación del modelo mimético-pedagógico hace más evidente a qué se refería él cuando decía que en el régimen representativo había una relación de dominación de la *poiesis* sobre la *aisthesis*. Aunque Rancière juega con todos los sentidos encerrados en estas dos palabras griegas, lo central es que este modelo de eficacia impone el buen hacer del artista sobre las interpretaciones sensibles de los espectadores, oyentes, etc. Es decir, el artista tiene una intención, impone esa forma a la materia y por tanto su efecto es uno solo, el correlacionado con esa intención.

Aunque los ejemplos que he dado hacen referencia a un periodo histórico que marcaría el momento del dominio del régimen representativo (el del arte cortesano), a través de la idea de una representación verosímil o realista, nada impide que un arte de corte no-realista o moderno-contemporáneo se piense desde esa eficacia. Por ejemplo, una performance callejera como “Mi cuerpo no es un campo de batalla” del colectivo NoSINmiPERMISO, realizada por primera vez durante una marcha contra la elección de Keiko Fujimori en el 2011, buscaría a través de la representación artística de la violencia de las esterilizaciones forzadas en la época fujimorista (la causa) crear conciencia sobre estas, poniendo una sombra sobre la candidatura de Fujimori hija. La pregunta que sin embargo retomaremos luego es si esta eficacia es aún posible en la actualidad, para Rancière, más allá de las estrategias políticas y deseos de los creadores, o si el régimen estético obliga a pensar su eficacia de manera distinta.

El segundo modelo de eficacia que Rancière reconstruye es el archiético-pedagógico. Es el tipo de eficacia posible dentro del régimen ético. Aunque socio-históricamente podemos ubicar este régimen en sociedades “tradicionales”, se puede

observar también cómo la idea de un mundo donde las distintas esferas de la vida estén unificadas es un deseo moderno, o mejor dicho, un deseo romántico como vimos en el capítulo anterior. Aunque ya presente, en parte, en la idea de educación estética en Schiller, su formulación más famosa la podemos encontrar en el “*älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*” redactado por los jóvenes Schelling, Hegel y Hölderlin, donde se plantea cómo la más alta tarea de la filosofía es unificar en una nueva cultura y pensamiento lo sensible y lo racional, así como lo religioso y lo ilustrado (Rancièrè 2011a: 50). Este proyecto filosófico del romanticismo que vimos presente en el marxismo se actualiza finalmente en la utopía vanguardista de unificar el arte autónomo y la vida cotidiana, como lo entendimos con Bürger.

Entonces, para Rancièrè, la demanda vanguardista de fusionar el arte con la vida se puede pensar en la historia del arte como una respuesta a las fallas del modelo mimético. Al menos así es el relato que plantea Rancièrè. La verosimilitud y los demás criterios del arte representativos empezarán a ser erosionados hacia el siglo XVIII (por lo que vendría a ser el paso hacia el régimen estético), lo cual involucra también el modelo de eficacia mimético. Rancièrè pone el ejemplo de la obra de teatro *Die Räuber* de Schiller, donde al ya no quedar clara la moral de los personajes la labor prescriptiva (dar la pauta moral) que solía otorgar a la sociedad queda en entredicho. Si no se puede percibir en una obra quién es el malo y quién es el bueno, dirá Rancièrè, ya no se puede transmitir una moraleja claramente (2010a: 57), por tanto se suspendería la relación de causa y efecto. Ante esta inestabilidad de la representación en tiempos de la crisis del régimen mimético, la solución archi-ética o vanguardista, entendida como obviar la representación y cambiar la vida directamente, fue postulada con relativo éxito en las políticas de los distintos artistas, como atestigua la historia de las vanguardias.

Por ejemplo, el paso del suprematismo de Kazmir Malevich al constructivismo/productivismo de Rodchenko y compañía se puede leer de esta manera. Estos últimos consideraron que los lienzos abstractos de Malevich todavía tomaban un camino bastante largo —al suponer que la abolición de la representación en el lienzo permitiría a las personas abolir la dominación en la realidad (Groys 2008b)— para tratar de cambiar las mentalidades subconsciente. Más bien, según ellos, se hacía necesaria una acción más inmediata transformando las condiciones materiales mismas (la ciudad, la vestimenta, los dormitorios, las fábricas, etc.) donde se daba la vida social. Esto explica la demanda constructivista para la progresiva transformación de artistas, dramaturgos,

literatos y cineastas en comunicadores sociales, urbanistas, arquitectos e incluso obreros, a la medida que la obra de arte ya no sucedía en el lienzo sino en la creación de la vida social de manera inmediata (Lodder 1983).

Aunque el modelo de eficacia archi-ético comprende la manera en que el arte afecta el mundo de manera distinta al mimético, ambos son *pedagógicos*, ya que en el modelo archi-etico serían las nuevas normas, ritos, de este nuevo compuesto estético-político las que se transmitirían y reproducirían. Las vanguardias no eran el puro caos; tenían un programa y dirección, también una forma que imponer, solo que optaban por deshacer la diferencia entre *poiesis* y *aisthesis*, de modo que los espectadores son ya artistas, la producción del obrero es ya un arte.⁵⁵ Rancière lo resumirá de esta manera: “[l]o que se opone, entonces a la incierta pedagogía de la mediación representativa es otra pedagogía, la de la inmediatez ética” (2010a: 58).

La tercera forma de eficacia política es la estética —como el régimen estético al que pertenece—. La eficacia estética es la negación de la idea de eficacia previa (y la más de sentido común) de que la política implica persuadir, enseñar y hacer que cosas sucedan. Tanto el modelo archi-ético como el mimético buscan ir del arte hacia la política en busca de cambiarla; esta es la relación pedagógica o instrumental. El presupuesto para lograr aquello es, en la terminología de Rancière, una continuidad “entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales esta se ve apropiada por espectadores, lectores u oyentes” (58). El régimen estético encuadra la experiencia del arte de tal manera que se colapsa esta continuidad haciendo impracticable su modelo de eficacia pedagógico, ya que lo estético se trata de la “suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado” (60).

El modelo de eficacia estético es entonces un modelo de indeterminación. Su eficacia y las formas de vida que propone se encuentran en el colapso de las relaciones de determinación de la forma sobre la materia, de la intención del autor sobre la recepción del público, de los ingenieros vanguardistas de la nueva vida sobre el pueblo, etc.

⁵⁵ La obra de Boris Groys (2008b) sobre las vanguardias rusas apoyaría esta lectura en cierta medida, haciendo referencia a cómo las vanguardias no son inocentes con respecto a intereses de poder y que su objetivo era educar a las masas con respecto a un nuevo gusto estético y posición política. En lo que no estaría necesariamente de acuerdo Groys es con respecto a que esa posición sea negativa o que haya otra posible en el arte estético (2008a)

Rancière le da un nombre más elegante que tendrá además relación con su teoría política como trabajaré más adelante:

La ruptura estética ha instalado una singular forma de eficacia: la eficacia de una desconexión, de una ruptura de la relación entre las producciones de los saber-hacer artísticos y fines sociales definidos, entre formas sensibles, las significaciones que se pueden leer en ellas y los efectos que ellas pueden producir. Se lo puede decir de otra manera: la eficacia de un disenso. (Rancière 2010a:61)⁵⁶

Todas estas formas de política de los regímenes del arte implican también una relación con el reparto de lo sensible. No es, como se puede entender en una lectura apurada, que Rancière solo considerase que el arte estético genera una transformación de lo sensible, mientras que los otros no. En mi interpretación, los regímenes al identificar cierto tipo de arte permiten cierto tipo de experiencias, cierta forma de relacionarse con los objetos y de articular pensamientos; por tanto, sus categorías son “categorías de división de lo sensible” (2010a: 40). Entonces, la definición general de estética como reparto de lo sensible se encuentra tipificada de una manera más específica tras esta elaboración de los distintos regímenes de identificación. En otras palabras, un régimen permitirá cierta dinámica del reparto de lo sensible que puede no ser posible con el otro régimen. La diferencia entre los regímenes y sus artes estará en la manera en que afecten y modelen este reparto.

La manera cómo he expuesto los tres regímenes, así como sus eficacias políticas implícitas, ha sido hasta ahora descriptiva. Si existe alguna jerarquía —en lo dicho hasta el momento— entre los regímenes, parece ser solo una débil precedencia cronológica de su origen, en donde el régimen estético parece —aunque sin quedar claro del todo en Rancière— tener cierta primacía contemporánea, debido a que la representación ya no es el criterio dominante, así como el régimen ético parece insostenible en sociedades diferenciadas como la moderna. Pero incluso esto no parece tan sólido, porque por otro lado las ideas de la gran mayoría de artistas contemporáneos aún parecen reproducir la eficacia pedagógica sobre la propiamente estética. Sin embargo, como se puede ya colegir de las citas trabajadas hasta el momento, hay también una diferenciación normativa entre los regímenes y eficacias políticas del arte. Como se verá en los siguientes apartados, la

⁵⁶ La idea de lo disensual será largamente trabajada por Rancière en su teoría política y de ahí luego su estética que estamos reseñando. En los apartados 2.5 y 2.6 se explicará este concepto en detalle.

preferencia de Rancière por la eficacia política del régimen estético se basa en su relectura de la política y su concepto de emancipación social. Esta interrelación entre lo descriptivo y lo normativo aquí es similar a las teorías dialécticas que revisé en el apartado anterior, en tanto Lukács como Adorno y Benjamin teorizaban sobre el arte correspondiente a la época a la vez que esto era acompañado de una idea de crítica social.

2.5 Dos conceptos de política: la política y la policía

El pensamiento político de Rancière, en su forma más teórica, se encuentra desarrollado en *El desacuerdo* publicado en 1995 en francés, donde trabaja una reinterpretación de la filosofía política similar a la reinterpretación de la estética que he estado reseñando. Una forma de comenzar a comprender las distinciones introducidas es retrotraernos al concepto del reparto de lo sensible del cual adelantamos su dimensión política en comparación con el concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu, ya que vendría a ser la manera en que se organizan los modos de ver, hacer y ser. Por ejemplo, el hecho que uno, hoy en día, al ver a las demás personas las vea como sujetos de derechos y no como objetos de trabajo (esclavos) atestigua cómo nuestro reparto de lo sensible es distinto al de Egipto o los Estados Unidos antes de la emancipación, donde ese tipo de organización social era posible.

Sin embargo, como mencioné, Rancière va a querer diferenciar sus conceptos del uso que les da Bourdieu. Para esto, tratará de distinguir esta idea de un reparto de lo sensible entendido como una estructuración social de la idea de la política propiamente dicha. En otras palabras, estas dimensiones del reparto de lo sensible que hacen referencia a la organización social y a todo lo que rodea la producción y mantenimiento de esta organización, administración estatal, democracia formal e institucionalidad Rancière les dará el cargado nombre de la *policía* (*la policie*). Frente a esta, Rancière será enfático en afirmar que la “verdad” de la política (*la politique*) no se encuentra en estos procesos de organización y clasificación, sino más bien en su *puesta en cuestión* por la aparición – esto es, su subjetivación política– de un nuevo sujeto colectivo que no encuentra lugar en los roles que están asignados en lo social, una parte-sin-parte (*la part des sans-part*). La política, o más precisamente, la democracia ocurre justamente cuando se produce este *desacuerdo*, que no es un mero malentendido (o *diferendo*), sino la evidencia de un “error” fundamental en la cuenta que la sociedad ha hecho de sus miembros y lugares

respectivos (1999: 20). Entonces, si la policía implica el resguardo de un reparto de lo sensible, la política es su re-repartición radical, alterándose la regla misma con las que se cuenta y organizan las partes de lo social.

Rancière desarrolla largamente esta nueva lectura de la política a través de nuevas terminologías, juegos etimológicos, metáforas matemáticas y variados ejemplos.⁵⁷ Detenerme en los detalles de esta teorización no es el objetivo de esta tesis, pero es necesario tener claro la razón por la que Rancière plantea esta distinción en el entendimiento de la política. Esta diferencia entre la policía y la política implica la naturaleza inestable del reparto de lo sensible como la manera en que la realidad se nos presenta. La razón de esta inestabilidad, para Rancière, está en lo que llamará “el axioma de la igualdad”, una especie de constatación que, a un nivel fundamental, los hombres tenemos iguales inteligencias.⁵⁸ Esta igualdad constitutiva sería contradictoria con la pulsión de diferenciación y organización de la política en cuanto policía. La igualdad es leída por Rancière como algo que se manifestará fundamentalmente como un litigio, es una dimensión de desordenamiento que no podrá ser jamás organizada establemente:

La política solo existe por la efectivización de la igualdad de cualquiera con cualquiera como libertad vacía de una parte de la comunidad que desarregla toda cuenta de las partes. La igualdad que es la condición no política de la política no se presenta en ella propiamente hablando. Solo aparece bajo la figura de la distorsión. (83)

Esta distorsión (*tort*) hace referencia al daño generado por una repartición desigual sobre un grupo. Esto abrirá paso a lo que Rancière llama subjetivación política, que en su texto *El desacuerdo* se definía la construcción de un *nosotros* (el pueblo) que plantea una exigencia que desborda el ordenamiento social (el pueblo no pide una parte, sino el todo) lo que solo puede ser respondido con su represión o la transformación radical. Pero es un error pensar que esta subjetivación o *nosotros* que genera el desacuerdo político significa para Rancière la celebración de una identidad específica o sujeto social; subjetivación política significa un proceso de des-identificación con la identidad dada por

⁵⁷ Además de *El desacuerdo*, los textos relevantes para seguir su teoría política son *En los bordes de lo político* (2007) publicado en Francia en 1990 y *El odio a la democracia* (2006).

⁵⁸ Rastrear la primera formulación de esta idea en Rancière es complejo, ya que parece que atraviesa toda su obra desde sus inicios con la *Lección de Althusser* (2013b), aunque el texto más citado con respecto a la idea de la igualdad de todos con todos es su análisis de la figura de Jacques Jacotot en *El Maestro Ignorante* (2003).

la policía. Reconocer la igualdad implica que en principio todo rol social es contingente, toda identidad cambiante. En ese sentido, no es tanto la consciencia de clase lo esencial (como en el programa clásico marxista) o el reconocimiento de pertenecer esencialmente a una etnia (como en el caso de políticas más contemporáneas), sino más bien la producción de un sujeto genérico, anónimo, que destruirá en su desacuerdo radical las formas de clasificación imperantes, sean de derecha o de izquierda (1999: 53)

Esto será para Rancière el *hecho* de la política, su facticidad, que incluso le dará el epíteto de “escándalo” y que, de forma más teórica, significa la evidencia ontológica de una falta de fundamentos de todo orden social, una *contingencia* profunda que generará órdenes sociales solo para verlos derrumbarse. Esto permite explicar mejor qué es finalmente la igualdad de “inteligencias” de la que habla; esta no se refiere a que todos tengan empíricamente la misma inteligencia o que sea un objetivo de la sociedad dar las oportunidades para el desarrollo de la inteligencia de manera igualitaria, sino que la igualdad es una constatación de la dimensión contingente de todo orden social.

Por esta forma de encuadrar su teoría de lo político Rancière es leído dentro de una tradición teórica, desarrollada principalmente en Francia, que el filósofo austriaco Oliver Marchart ha denominado post-fundacionalista y que desarrolla elementos de las filosofías de Friedrich Nietzsche y sobre todo Martin Heidegger en relación con las perspectivas de una política de emancipación o cambio radical (2009).⁵⁹ La referencia a Nietzsche se hace evidente en el perspectivismo o historicismo radical que implica la posición de Rancière, así como Nietzsche lo expone en su “Verdad y mentira en sentido extramoral”, los conceptos y normas que tienen las sociedades no son algo natural o incontestablemente válido por algún procedimiento racional, sino más bien el producto de relaciones mucho más contingentes como la violencia (Nietzsche 1994). Sin embargo, el punto de Rancière y de otros posfundacionalistas (entre estos se cuentan a Alain Badiou, Claude Lefort, Ernesto Laclau, Jean-Luc Nancy, entre otros según Marchart) no es solamente un historicismo, sino mostrar cómo la contingencia de lo social se constituye

⁵⁹ La pertenencia de Rancière a esta etiqueta de producida por Marchart es algo ambigua, hay una evidente simetría entre los filósofos trabajados por Marchart y Rancière, todos valoran la fundación contingente y trabajan con la diferencia entre una política de lo constituido y otra de lo constituyente. Esto lleva al propio Marchart a mencionar a Rancière como perteneciente a este grupo aunque no desarrollarlo en su libro *El pensamiento político posfundacional* (2009), sin embargo en ensayos posteriores diferenciará los pensadores que él trabaja con más simpatía de la obra de Rancière (2011) para más recientemente presentar críticas más marcadas (2015)

en un criterio de crítica que funciona a través de revelar las falsas estructuraciones y permitir cambios en la sociedad.

La idea de Marchart es que en todos estos pensadores se ha adaptado la diferencia ontológica que sirve en la teoría de Heidegger para diferenciar entre lo óntico y lo ontológico. Mientras lo óntico hace referencia a lo constituido del mundo, lo ontológico —basado en la particular experiencia de la facticidad y finitud humana— reúne la dimensión constitutiva de la realidad. Así, entonces, la policía (o la política en Marchart) será la dimensión óntica constituida (el reparto de lo sensible) y la política (o lo político en Marchart) será su siempre abierta posibilidad de transformación (el re-reparto de lo sensible). Esta problemática también ha sido leída como la dominancia de “lo político” sobre “lo social”, ya que aquí la política (el litigio, la disputa y desacuerdo) no es solo una de las formas en las que la sociedad se despliega, sino que es su núcleo y condición de posibilidad. En ese sentido, el ser de lo social (y de lo perceptible en general) es lo político. Esto significa (aunque la interpretación variará entre los autores mencionados) mostrar que la política es el signo de una radical contingencia de lo social. Entonces, es la política en cuanto contingencia lo que ha producido las distintas organizaciones sociales, que aunque se crean duraderas, están destinadas a verse cuestionadas y, en el mayor de los casos, transformadas.

Este horizonte teórico tiene el siguiente problema (entre otros), que se reproduce de manera particular en la filosofía de Rancière. Por un lado, hay un énfasis normativo hacia esta política-ontológica que es caracterizada como contingencia y posibilidad de transformación, a la cual además se le asignará en el caso de Rancière una identidad con la idea de una política emancipatoria, igualitaria y democrática. Esto significa que del par policía/política, es la política lo que se desea socialmente, lo que se identifica con la igualdad y la democracia.⁶⁰ A su vez, sin embargo, queda la idea de que la política (la igualdad) solo es visible con el trasfondo de la policía, es decir, no se puede pensar la una sin la otra, lo que implica un *agonismo* entre policía y política, entre el orden y su desordenamiento, entre la cuenta policial y la parte sin parte.

Rancière no es categórico en optar por una de las dos lecturas (o la política es preferible a la policía o la policía y la política son dos caras de la misma moneda). Sin

⁶⁰ Toda la primera parte de *El desacuerdo* se trata de una reinterpretación del pasado griego del término *demokratia* en la línea con lo aquí expresado. Sobre los límites de esta interpretación ver Rockhill (2016: 175)

embargo, se puede aumentar la comprensión de esta problemática si seguimos la misma trayectoria de aclaración que realicé con respecto a la estética y sus conceptos. El arte y la política afectan el reparto de lo sensible; en el caso del arte, sin embargo, su configuración a través de regímenes de identificación nos permite diferenciar estos efectos. Un régimen permitirá ver ciertas configuraciones; el otro, otras. Considero que en el caso de la política se da lo mismo. Existen regímenes de identificación que permiten ver un hecho político de una manera u otra; por ejemplo, ver una manifestación en una plaza como un desorden sin sentido de un grupo de irracionales o más bien como el espíritu mismo del pueblo realizándose prácticamente. Esto es algo que considero implícito en Rancière, quien, aunque no se referirá a un “régimen de identificación de la política”, sí teoriza las maneras en las que se ha procesado el hecho de la política a lo largo de la historia a través de las variantes de filosofía política.⁶¹ Mi propuesta interpretativa es leerlos estrictamente con la misma metodología que los regímenes del arte; no solo como filosofías políticas de tal o cual autor, sino también como un “dispositivo de visibilidad” socialmente operativo que nos relacionará de manera diferenciada con los eventos políticos. Asimismo, al compararlos con los regímenes estéticos, podremos ver los detalles y alcances que tendrá la respuesta a la pregunta de cuál es la política de la estética propiamente en Rancière.

2.6 Los regímenes de identificación de la política.

En *El desacuerdo*, Rancière tematiza la separación de la policía y la política con una adicional distinción entre dos formas de pensar la distorsión que es la política. Una es la tradición de lo que él llama la “filosofía política” que, en sus variadas presentaciones que van desde Platón hasta Bourdieu, pasando por Aristóteles, Hobbes y Marx, ha tratado de minimizar el componente de desacuerdo, contingencia e indeterminación que es consustancial al entendimiento de Rancière de política (1999: 83). La segunda vendría a ser una tradición menos evidente, pero que Rancière vendría a representar y a hacer visible, que busca asumir la condición “escandalosa” del desacuerdo y de la igualdad en todas sus consecuencias radicales. La clasificación que da Rancière de las filosofías

⁶¹ En el *Malestar de la estética* hay una frase que nos habilita a seguir este principio de lectura: “Esto quiere decir que arte y política no son dos realidades permanentes y separadas acerca de las cuales se trataría de preguntar si deben ser puestas en relación. Son dos formas de división de lo sensible dependientes, tanto una como la otra, de un régimen específico de identificación” (Rancière 2011 a: 35-36)

políticas es tripartita: la *archipolítica*, que tiene como texto clave *La República* de Platón; la *parapolítica*, que ve sus representantes en Aristóteles o Hobbes; y la *metapolítica*, que hace referencia a las interpretaciones marxistas de la realidad, pero también llega a las lecturas sociológicas contemporáneas. Yo trataré, a fin de comparar la teoría de Rancière de la política con su teoría de la estética (así como con las teorías críticas y sus respectivas estéticas que vi en el capítulo anterior), de reordenar este esquema en tres regímenes de identificación de la política: el primero será el archipolítico/metapolítico, que conjuntará la filosofía platónica, la marxista y la sociología; la segunda es la parapolítica tal como lo describe Rancière; y el tercero será el régimen *disensual* de la política, haciendo referencia al propio método de Rancière.

El primer régimen de identificación tendría entonces su versión clásica, platónica, y su versión moderna, marxista-sociológica. *La República* de Platón, por ejemplo, parte de la premisa de que el desorden democrático es una falsa manifestación de la vida en común en la ciudad, que debe ser suprimida por un ordenamiento racional de la ciudad de acuerdo a los roles naturales que les corresponde a cada uno. Esto para Rancière es una archipolítica, en el sentido que lo que se busca es un *arkhé*, un principio originario y verdadero, para ordenar y reemplazar el error de la política mal entendida (1999: 83).

Su versión moderna se inaugura para Rancière con la obra de Karl Marx y el inicio de análisis de la política como una ciencia social. La característica central aquí es que la política es vista como un epifenómeno, muchas veces falaz y confuso, de un proceso más profundo, meta-político (más allá de la política), que en el caso de Marx eran las relaciones de producción y la lucha de clases (95). En la línea del marxismo, entonces, el voluntarismo que se puede exhibir en la política es ideológico en relación con las estructuras económicas e institucionales que vertebran la sociedad.

La diferencia entre la versión antigua y moderna de este régimen, está en su distinto tenor, siendo la archipolítica platónica más deliberadamente conservadora y naturalizante, al postular algún tipo de destino natural o a-histórico para la constitución de lo social. Sin embargo, Rancière tampoco escatimará esfuerzo en mostrar su rechazo a la versión meta-política, en particular a sus formas contemporáneas en la obra de Louis Althusser y de Pierre Bourdieu.⁶² Rancière ve en sus conceptos de los Aparatos

⁶² La polémica de Rancière tanto con Althusser como Bourdieu se puede ver en detalles en dos textos tempranos, por un lado su primer texto *La lección de Althusser* (2013b) y por el otro en su texto *El filósofo y sus pobres* (2013c).

Ideológicos de Estado y del *habitus*, un paternalismo pernicioso. Incluso, la versión moderna puede ser peor que la antigua porque viene arropada de un manto de cientificidad y criticalidad, siendo más difícil de ser puesta en crítica y desenmascarada (Rancière 2016b). Sea como fuere, el régimen archi/metapolítico de la política verá los eventos políticos como elementos que serán explicados en relación con un componente más profundo, sea este la verdad o una ciencia social total.

El segundo régimen es el parapolítico; su diferencia con el anterior es que aceptará la existencia de un desacuerdo y de una contingencia en el corazón de la política, pero su interés estará en mediarlo y reconducirlo hacia un ordenamiento estable. Un ejemplo es el contrato social hobbesiano, en donde, a pesar de que la disputa entre humanos sea natural, la política consiste en reemplazarla por un Estado soberano que regule esas disputas. Una versión refinada de esto, para Rancière, estaría en las teorías de la comunicación, como la de Habermas, en donde el desacuerdo buscaría ser transformado en un acuerdo. El punto de Rancière es que este acuerdo nunca podrá ser ideal; no hay tal cosa como una comunicación transparente y siempre habrá un error de cuenta (1999: 88). La política de la representación parlamentaria y presidencial sería la forma institucional de este régimen, ya que esta permitiría reconocer la dimensión problemática de la disputa política, pero en una forma sublimada.

El tercer régimen es el que Rancière sostendrá en la misma relectura de la política, y que se diferenciará de los regímenes anteriores en que no se buscará prescribir algo distinto al propio desacuerdo desatado por la política. Mientras el régimen archi-ético reemplaza el desacuerdo por una la verdad metafísica o la explicación sociológica, y el parapolítico la desvía hacia un contrato social, este tercer régimen señala que el desacuerdo en sí es ya la política en su *verdad*. Es decir, Rancière no solo estará señalando que hay dos formas de ver la política, como organización o como desorganización, sino que cargará normativamente la dimensión del desacuerdo, mostrando cómo la otra dimensión es solo un intento de represión del desacuerdo constitutivo (1999: 32).

Así como expliqué los tres regímenes artísticos mediante un ejemplo, usaré otro para comprender la manera en la que se desenvuelven estos tres regímenes políticos. Consideremos el siguiente problema político: una comunidad impide la puesta en marcha de un gran proyecto minero en una región del Perú. Siguiendo este esquema tripartito de regímenes que se puede derivar de Rancière, se producirían las siguientes lecturas. La lectura archipolítica señalará que los comuneros que se oponen a la gran minería son

ignorantes o están confundidos con respecto a lo que implicará la minera, ya que los miedos que tienen de que la mina les quitará el agua son infundados e incluso, aunque haya efectos económicos, la minería podrá compensarlos sobradamente. La protesta de esta comunidad, se dirá, será un “ruido político” que distrae de la discusión sobre las condiciones técnicas existentes.⁶³ Esta sería la versión conservadora de esta mirada. Su reverso metapolítico planteará una lectura estructural con otro tenor político: la protesta, aunque legítima e importante, no puede explicarse por sí sola, sino que hace necesario investigar las condiciones estructurales y sociales que son el caldo de cultivo para estas demandas. Posiblemente, se mostrará que el problema de los campesinos no es tanto su oposición a la minera, sino su empobrecimiento masivo generado por la particular inserción de la economía regional a la economía nacional y global. Si la primera puede hacernos pensar en los tecnócratas neoliberales, la segunda haría referencia a la tecnocracia sociológica y crítica. Por tanto, la política no estará en el combate con la minera, sino en una reestructuración de todo el sistema económico del cual la protesta específica es solo un síntoma.

El régimen parapolítico, por su lado, reconocerá los distintos intereses involucrados en el conflicto y luchará por encontrar caminos para su solución en mesas de diálogo, donde se buscarán acuerdos y compromisos para superar el *impasse* del desacuerdo. Los reclamos maximalistas tendrán que ser relajados si es que se quiere superar la paralización y llegar a un acuerdo. Finalmente, el régimen disensual o ranciereano, dirá que la protesta es política en sí misma, porque el hecho que el desacuerdo con respecto al uso de sus tierras se muestra lo suficientemente radical para no ser comprado ni por argumentos técnicos, ni sociológicos ni politológicos. Esto significa que estamos frente a la subjetivación política de esta comunidad que expresa que ya no están dispuestos a recibir una pedagogía sobre cuál debe ser su lugar y su voz. Para Rancière, la mayor visibilidad y ocasión de este tipo de eventos de desacuerdo significa un proceso de emancipación (2016b: 147).

⁶³ El término “ruido político” es especialmente revelador con respecto a la propuesta de Rancière, ya que él menciona que históricamente se ha planteado una división entre *logos* y *phoné*, es decir, entre lenguaje y ruido, el lenguaje es lo que entra en la discusión política civilizada, mientras el ruido es apolítico, irracional y problemático para la buena conducción de la ciudad (1999: 33). La igualdad de Rancière implica que todos tenemos *logos* (la capacidad de lenguaje y de contar historias), es decir, que toda distinción entre una protesta legítima e ilegítima es falaz, haciendo que lo que se desprecia como un ruido es ya siempre político.

Este ejemplo deja en claro cómo el régimen de identificación de la política influirá en la manera en que el evento político será tratado, inclinándolo, para seguir la terminología de Rancière, ya sea hacia una estabilidad policial o una irrupción política. Es decir, aunque la policía y la política seguirán siendo momentos que se sucedan los unos a los otros, el régimen disensual nos permitirá hacer más visibles los desacuerdos. Esto pone nuevamente en evidencia la manera en que Rancière entreteje una dimensión descriptiva con otra normativa en sus relecturas de la política: aunque el evento político pueda ser leído de tres maneras distintas, será la tercera forma la que esté más cerca de su verdad. Verdad en el sentido que solamente el régimen político es el que reconoce, en toda su amplitud, la radicalidad de la igualdad, que es a la vez la base de la sociedad. Por lo tanto, solo cuando damos legitimidad al desacuerdo estamos actuando de acuerdo con la igualdad en el sentido ontológico que se explicó anteriormente. Emancipación, entonces, para Rancière, no será la fundación de un nuevo gobierno o revelar las estructuras de la dominación profundas, sino poner en práctica la igualdad preexistente entre todo humano, esto es, en la posibilidad patente de todo sujeto o comunidad de vivir de una manera distinta a la que supuestamente debe vivir según una cuenta (Rancière 2016b).⁶⁴

Algo que me permite también esta explicación en tres regímenes de la política es una comparación y discusión con las tres distintas ideas de crítica o emancipación social que desarrollé en el capítulo anterior: la marxista-lukacsiana, la de Adorno y la Habermas. La posición de Rancière sería que tanto la teoría marxista como la habermasiana fallan en comprender la verdadera naturaleza de la emancipación. El modelo de Lukács respondería al régimen archi-metapolítico, donde la situación privilegiada del marxismo para interpretar la posición de proletariado es la imposición de “otra dominación” (de los teóricos y la sociología) para resolver una dominación (la reificación).⁶⁵ El modelo de Habermas es explícitamente relacionado por Rancière con el parapolítico, debido a su énfasis en el consenso comunicativo, pero también puede leerse como metapolítico ya que en Habermas el desenlace de la comunicación no es una negociación de poderes o

⁶⁴ Aunque se puede suponer (Toscano 2011) que Rancière se refiere con estos desacuerdos radicales a acontecimientos muy raros como las grandes revoluciones o revueltas mundiales, si se toma en cuenta sus textos posteriores a los años noventa quedará claro que los desacuerdos se pueden dar de manera cotidiana, toda vez que los sujetos se imaginen más allá de la identidad o rol que el reparto de lo social dominante les asigna.

⁶⁵ Además, la posición de Lukács en favor de un vanguardismo leninista del partido comunista es con lo que Rancière se encuentra más en desacuerdo.

lucha retórica, sino que la normatividad se encuentra en la estructura del discurso producido por la modernidad que se encuentra diseminado en los hablantes mismos y que aspira a la universalidad (Habermas 1999).

Sin embargo, este último punto plantea un desafío para Rancière en sus críticas a Habermas, así como a teóricos que siguen una impronta pragmatista como lo son Axel Honneth y Luc Boltanski.⁶⁶ Aunque Rancière será muy crítico con estos autores, debe conceder que en la teoría de estos últimos no se parte de un *arché* más allá de los individuos que justifica la emancipación, sino que se trata de una elaboración teórica a partir de lo inmanente (Rancière 2016a) ya sea la comunicación misma (Habermas), las distintas luchas por reconocimiento (Honneth) o las críticas cotidianas que hacen los actores sociales de todo tipo (Boltanski). Retomaré este debate en el capítulo tercero con la pregunta si no es que la posición de Rancière no es muy intransigente creándole otro tipo de problemas para la eficacia política material de las instancias de desacuerdo que pueden ser mejor trabajadas con una aproximación mediada como las que ofrecerían Honneth, Boltanski y otros.

Por otro lado, este análisis también me permite ver que la propuesta adorniana de entender la emancipación o la crítica como una resistencia o incesante autocrítica de la Ilustración *qua* razón instrumental se acerca más a lo que Rancière quiere aquí sostener. Sin embargo, la comparación debe primero superar un argumento de Rancière que lo distancia de toda teoría crítica y que tiene que ver con su argumento al respecto de las teorías de la dominación. Como ya he mencionado, Rancière es crítico con perspectivas sociológicas como la de Bourdieu o teorías de la ideología como la de Althusser, y siguiendo esta línea él se ha mostrado distante con el “pensamiento crítico” en general, categoría que englobaría propuestas como las de la tradición de la Escuela de Frankfurt que buscan remediar la reificación como patología socialmente inducida (Rancière 2010a: 29). En ese sentido, Rancière en su teorización no tendría en principio un equivalente a la teoría de la reificación; no habría realmente nada que distorsione las capacidades de los individuos, ya que eso significaría que habría otros quienes no tienen la capacidad distorsionada y pueden guiar a los primeros. Este paternalismo sería algo que Rancière vería implícito en toda teoría de la dominación, lo que hace que los intentos de teóricos

⁶⁶ Toda la obra de Honneth es relevante para esta discusión. En el caso de Boltanski, su interés por las discusiones normativas se encuentran en su libro *Sobre la Crítica* (2011). La confrontación entre Rancière y Honneth se dio en unas conferencias en el *Institut für Socialforschung* en Frankfurt el año 2009; las discusiones han salido publicadas posteriormente en 2016 por Columbia University Press.

progresistas e interesados en la emancipación en producir teorías sobre cómo los sujetos están dominados sean contraproducentes, porque precisamente refuerzan la dominación (Rancière 2013b). Ante esto Rancière parece afirmar una mayor confianza por la agencia del sujeto que en la necesidad de tener teorías de la dominación, siendo más importante reconocer la subjetivación política de los individuos, cómo ya siempre están sobreponiéndose a “la policía” en actos cotidianos y a veces considerados poco políticos o incluso ideológicos (Rancière 2016b: 140).⁶⁷

En el caso de Adorno, siguiendo la interpretación de su propuesta normativa como una crítica negativa a la Ilustración que planteé en el apartado 1.6, hay también una crítica a la autosuficiencia del teórico o de la teoría sociológica para dar una vía positiva hacia la emancipación ya sea a través de la revolución marxista o la idea de una comunicación no distorsionada. Igualmente, Rancière compartirá la importancia de lo no reconciliado y de una crítica a la clausura dialéctica. En Rancière esto se manifiesta en los conceptos revisados en la idea de la “incommensurabilidad” del desacuerdo o de la igualdad, de cómo escapa a todo intento de solución o cuenta. Asimismo, se puede interpretar lo que yo he llamado el régimen *disensual* en Rancière, como la existencia (o propuesta de) de un espacio donde el desacuerdo y la no-cooperación son más posibles, es lo que lo pone en sintonía con la idea de Adorno que, ante la coyuntura histórica de la posguerra, el progreso (y por tanto, lo normativo) implica no participar y resistirse a las lógicas de la razón instrumental (Bernstein 2001, Allen 2016). Obviamente, habrán diferencias importantes; la más notoria quizás el tenor más “optimista” de Rancière frente al consagrado pesimismo de Adorno, que se deriva en parte de las distintas ideas de reificación o alienación social que tienen.

2.7 El desacuerdo político y el disenso estético: montaje e institución.

La revisión de las ideas sobre la política de Rancière me permite, en esta sección, precisar mejor su política de la estética. En el apartado 2.4 quedó clara la distinción entre

⁶⁷ El ejemplo favorito de Rancière será la del obrero que al construir una casa se detiene de sus labores y empieza a imaginarse como propietario de la edificación que construye. Mientras una lectura standard de este pasaje sería la de atestiguar el escape ideológico que tiene el obrero al imaginarse propietario sin dar cuenta que esta propiedad es en sí el problema de la división de clase, para Rancière este será un momento de verdadera emancipación porque el obrero se des-identificará con aquella división social que lo destina a ser solo un productor y trabajador manual, viéndose “como un cuerpo consagrado a algo que no sea la dominación” (Rancière 2010a:64).

la política de los artistas y la política del régimen de identificación propiamente dicho. El régimen estético producía una eficacia política del disenso o la indeterminación, entendida como la problematización tanto de las eficacias miméticas como las archiéticas (vanguardistas). Rancière apelaba a las figuras de la distancia, la desconexión y la paradoja para hacer referencia a cómo la experiencia estética produce una alteración de importancia política. Siguiendo el ejemplo dado, el retablo de Lopez Antay, al ser visto al interior del régimen estético será simultáneamente visto como una pieza de museo, apartada del resto de objetos del mundo en su resplandor artístico y como algo propio y tendiente a una forma de vida, una promesa de una socialidad distinta, impropia, lejana. La experiencia estética, para Rancière, construyendo sobre Kant y Schiller, se encuentra en esta indeterminación que se produce sobre el objeto que antes tenía una función específica (ya sea como parte de un arte o ya sea como parte de una forma de vida).

Este esquema abstracto de la experiencia estética se despliega históricamente en las paradojas y contradicciones del arte político que he seguido en el capítulo anterior y que Rancière reconstruye a su manera para hacer su argumento. Rancière dirá que esta política del régimen estético se entiende mejor como “la tensión entre dos políticas opuestas: entre la lógica del arte que deviene vida al precio de suprimirse como arte y la lógica del arte que hace política bajo la condición expresa de no hacerla en absoluto” (Rancière 2011a: 60). Estas dos políticas, en breve, hacen referencia al proyecto vanguardista —como fue teorizado por Bürger— de un arte que quiere dejar el arte y revolucionar la vida; y el modernismo —como está presente en el relato tradicional de Greenberg y Poggioli— como la progresiva radicalización de la autonomía.⁶⁸

En mi lectura, Rancière sigue aquí la teoría que Bürger tiene sobre las dinámicas entre la vanguardia y la autonomía, produciendo una lectura muy similar sobre la historia de la modernidad artística y el destino de las vanguardias.⁶⁹ Para Rancière, el surgimiento del régimen estético a inicios del siglo XIX lleva a un proceso de transformación del régimen representativo o mimético de las bellas artes. Este proceso tiene dos movimientos, el primero es el paso de la apariencia bella a la apariencia libre, es decir, la autonomía de los criterios del arte con los criterios del canon de lo bello. El segundo está

⁶⁸ En su descripción del modernismo artístico de la “forma resistente” Rancière opta por hacer referencia a Adorno como el defensor de esta posición, esta considero que es un error de lectura por parte de Rancière con respecto a Adorno que lo llevaría a identificarlo con Greenberg. Más bien la lectura de Adorno se aproximaría a la de Rancière.

⁶⁹ Rancière no cita a Bürger de manera explícita, pero como trataré de demostrar, su comprensión de la historia del arte está muy marcada por este.

en el que hecho que esta autonomía, al no prescribir ningún criterio de separación de las artes como el régimen representativo, lleva a una indistinción con las formas de vida, o mejor dicho, al deseo de trasladar y *realizar* esta *apariencia* libre en la vida misma (Rancière 2011a: 49). Dicho en términos sociohistóricos, esto es la tensión en el régimen estético entre la libertad del arte de las demandas del mecenas y el rey, pero a la vez su mayor cercanía a la forma de vida a través del museo y la mercantilización del arte. Esta tensión constitutiva se resuelve en dos proyectos contrapuestos, la vanguardia que busca remodelar la vida desde el arte disolviéndolos en una sola utopía y el modernismo que implica este relato de continua autonomización del arte ante los también progresivos intentos de mercantilización. Mientras la vanguardia piensa su política en la transformación directa del mundo con el arte, el modernismo encuentra su política en la distancia que logra precisamente con este mundo mercantilizado y el *kitsch*.

El diagnóstico que da Rancière es el mismo de Bürger: tanto el modernismo artístico se encuentra con una paradoja en su autonomía, como el proyecto de la vanguardia encuentra otra en su intento por salir del arte para revolucionar la vida. El proyecto de un modernismo artístico de depuración formal se verá constantemente desafiado por la intrusión de los elementos extra-artísticos en su forma. Ante esto, radicalizará su propuesta de mayor autonomía, precisamente para testificar su oposición al mundo caído y mercantilizado esto. Sin embargo, lleva a lo que denominé, con Bürger, la paradoja de la autonomía, donde la mayor autonomía también podrá ser vista como una complicidad con el mundo existente al volverse una forma de compensación o escape, haciéndose necesario ir más allá de esta. Rancière tematiza este problema de la radicalización de la autonomía además haciendo referencia a cómo el arte formalista o “sublime” en su intento por ser político en su apoliticidad (criticando toda forma de política con su “choque sensible”) termina disolviéndose en un reclamo ético en el sentido de la defensa de una humanidad compartida más allá de toda diferencia política (2011a: 56).⁷⁰ Por otro lado, la vanguardia en su deseo de llevar la potencia del arte a la vida procede a destruir la distancia entre arte y vida que hace deseable precisamente la dimensión artística. En palabras de Rancière, la vanguardia “solo puede llevar a cabo la

⁷⁰ Rancière desarrollará una interesante polémica contra el “arte sublime” que el ve teorizado por Jean Francois Lyotard en los años ochenta. El problema se encuentra en que el formalismo se ha radicalizado y solo puede recurrir al silencio o lo irrepresentable que reduce toda la política a la de impedir una catástrofe a la idea de misma de humanidad simbolizada por el holocausto. Ver su ensay sobre Lyotard en *Malestar de la Estética* (2011a: 110) y sobre lo irrepresentable en *El destino de las imágenes* (2011b: 119). Además de Lyotard, esta estética de lo irrepresentable puede ver en Wacjman (2001).

promesa de verdad viva que encuentra en la suspensión estética al precio de anular esta suspensión, de transformar la forma en forma de vida” (2011a: 52).

Rancière señala que el triunfo de cualquiera de estas políticas significaría el fin del régimen estético, el retorno a un régimen representativo o ético, el paso de una eficacia disensual a una mimética o archiética. Pero, a su vez, la existencia de estas políticas es lo que lo hace funcionar (Rancière 2010a: 58), es su principio generativo que permite la continua producción de obras de arte que presentan una indeterminación entre la dimensión autónoma de esta y su involucramiento en formas de vida. La eventual derrota de cualquiera de las dos políticas es el triunfo de la tensión o balance que implica el régimen estético. Esta lectura es precisamente la misma que tiene Bürger con relación a la derrota de la vanguardia que tiene como resultado no la revolución de la vida, sino la del arte; la ampliación de su institución para incluir nuevas obras de arte “vanguardista” que hacen más flexible la manera en que el arte burgués lidia con los elementos extra-artísticos.

La diferencia es que Rancière se niega a dar una evaluación pesimista: ni el modernismo lleva al sinsentido posmoderno, ni hay fracaso en la vanguardia en su musealización. En mi lectura, la razón principal de este relativo optimismo de Rancière frente al horizonte posvanguardista se encuentra en su relectura de la política que desarrollé en el apartado anterior y en la simetría que existiría entre el régimen estético —que se mantendría gracias a la tensión irresoluble entre modernismo y vanguardia— y el régimen de la política como desacuerdo. Esto queda evidente en la simetría entre la indeterminación del sentido de la experiencia estética que implica el régimen estético y la indeterminación de los roles sociales que implica el desacuerdo (y subjetivación) político. Asimismo, el hecho que la eficacia estética no sea pedagógica es algo que se observa también en cómo la idea de emancipación que tiene Rancière se basa en un rechazo a la pretensión de las “filosofías políticas” de prescribir qué es la política por sobre el propio desacuerdo o agencia de los sujetos.

Esta simetría, sin embargo, debe ser comprendida específicamente como de régimen y no de prácticas u objetos, ya que Rancière será tajante al señalar que las subjetivaciones políticas no son acontecimientos estéticos estrictamente (Rancière 2010a: 59). Sin embargo, Rancière desliza ya la posibilidad de que la forma de vida que promueve la eficacia estética —que implica un nivel de indeterminación respecto a la relación entre los objetos y los sujetos, que hace más fluido el reparto de lo sensible—,

pueda ser el caldo de cultivo para posteriores subjetivaciones políticas (2010a: 67). Esta es una idea que se hace cada vez más clara en sus textos recientes, en donde se señalan ejemplos concretos que relacionan el hecho que la novela moderna, al llegar a un público de masas (una política de la estética), preparó el camino para una política de masas (una política propiamente dicha), en donde los obreros al individualizarse a través de su experiencia estética propia lograron una desidentificación con sus roles sociales y se dedicaron a politizarse (2010b). La destrucción del antiguo régimen y su estamentalidad social, entonces, parece causada no solo por las revoluciones políticas sino también las estéticas, que se encuentran vinculadas y retroalimentadas (Rancière 2011a: 45).

Entender este marco general me permite ver cómo Rancière juzga las dialécticas entre la autonomía y la función política que revisé en el primer capítulo. En primer lugar, la propuesta de Lukács de un arte realista que sea comprendido como parte de un proceso de orientación cognitiva será criticado por Rancière como una propuesta encuadrada en un modelo mimético-pedagógico. En *Política de la Literatura*, Rancière propondrá además una comprensión de la novela realista del siglo diecinueve que enfatizará mucho menos su capacidad de totalizar la experiencia como lo plantea Lukács y la apreciará más en los términos que aquí se desarrollan del régimen estético. Entonces, más que definir la novela por la dialéctica entre la universalidad y la particularidad como en el hegelianismo lukacsiano, en Rancière se trata del choque entre el estilo rarificado del escritor y la descripción de la realidad, algo que puede ser leído nuevamente como la relación entre el arte y su no-arte al interior de las formas estéticas (Rancière 2011c). La novela no será política por orientarnos en la vida social, sino por los choques que produce la introducción de personajes socialmente irrelevantes en la trama (no necesariamente el *típico* lukacsiano) o al producir largas descripciones de la manera que operan las “bombas de agua” de la ciudad, jugando con los límites entre la depuración poética y la descripción periodística, entre el arte y el no-arte.

Las propuestas estéticas que se pueden derivar de Benjamin son evaluadas de manera algo más matizada por Rancière. Por un lado, la propuesta de “El autor como productor” de un vanguardismo que transforma los modos de producción es criticada tanto por su inconsistencia lógica (la paradoja de la vanguardia), como también por estar alineada con el modelo archiético-pedagógico que busca imponer una idea particular de emancipación. Por otro lado, Rancière también se ocupa de evaluar lo que él llama “arte crítico”, una tradición de política de artistas que busca usar las herramientas del choque

estético para generar efectos políticos. Esto es algo que estaría supuesto en la centralidad del *montaje* o *collage* en Benjamin. El ejemplo central de Rancière de este tipo de arte es el teatro de Brecht, quien buscaría usar técnicas vanguardistas para producir un cambio en las consciencias, una enseñanza sobre la dominación (Rancière 2011a: 59)⁷¹. Asimismo, Heartfield o, más contemporáneamente, Martha Rossler buscarían a través del fotomontaje denunciar la guerra y el capitalismo.⁷² Aunque por un lado Rancière reconoce que estas estrategias de montaje son propias del régimen estético, ya que juegan con la indiferenciación entre el arte y el no-arte, sin embargo, al buscar “evidenciar” o “revelar” la realidad detrás de la ilusión de los dominados, perderían la eficacia estética terminando hipotecadas a un modelo de eficacia pedagógico que sufriría de los mismos problemas que la vanguardia.

El problema aquí, sin embargo, no es con el montaje en sí, sino con cierto uso que lo hace pedagógico. Más bien, Rancière buscará conceptualizar el montaje más allá de “arte crítico”, este vendrá a ser una categoría más fundamental: la “tercera política” frente al vanguardismo y el modernismo. Esto es importante, porque aquí montaje no es solamente visto como una técnica artística específica, sino en un sentido más amplio, como una “lógica estético-política más fundamental” (2011a: 61). Mientras el modernismo opta por el devenir arte de la vida y el vanguardismo por el devenir vida del arte, el montaje sería la mezcla de ambos y a la vez su distancia, sería tanto el choque de dos mundos heterogéneos (el montaje dialéctico) como el vínculo secreto entre estos (el montaje simbólico), su “punto de equilibrio” estaría cuando su intento por crear sentido esta contrapesado por su ilegibilidad estética (2011b: 71). Esto se puede explicar en la manera que, para Rancière, Brecht no es *eficaz* por la relación causa y efecto que buscaría conseguir con sus técnicas, sino que lo es por la indeterminación de la interpretación de sus montajes, en donde un punto político como el surgimiento del nazismo puede hacerse indistinto con una sátira banal sobre vegetales, como es el caso del Arturo Ui (2011a: 62).

⁷¹ Por ejemplo, la técnica de la alienación brechtiana, que pondría en evidencia la dimensión ficcional de la representación a través de la ruptura de la cuarta pared o la actuación exagerada de los actores, sería el shock estético que tendría como objetivo, sin embargo, un reconocimiento por parte del espectador de cómo los problemas del teatro van más allá de la catarsis y que debe generar un compromiso de cambio social posterior.

⁷² Por ejemplo, los fotomontajes de Heartfield, comentados varias veces por Benjamin, buscan ironizar sobre el nacionalsocialismo montando fotos de los líderes nazi con fotos de insectos; asimismo, Rossler, en su serie *Bringing the War Home*, monta las víctimas de la guerra de Vietnam dentro de la imagen de una comfortable chalet americano.

Solo de esta manera se mantiene el equilibrio del régimen estético y a la vez no se prescribe pedagógicamente una “verdad” sobre el mundo y la política.

Este vaivén entre lo artístico y lo no-artístico, entre lo legible y lo ilegible, entre el sentido y el sinsentido, es lo que nuevamente me hace aproximar la teoría de Rancière con la teoría estética de Adorno. Habrán muchas distancias, por ejemplo, Rancière no habla de “contenidos de verdad” (*Warheitinhalt*) y claramente tiene otro estilo menos crítico y negativo con los productos del arte. Pero la lógica íntima del régimen estético como una indeterminación del sentido, de una dialéctica que no se resuelve y se tensa infinitamente, es algo que se encuentra en esta tensión de Adorno entre la autonomía de la apariencia estética y los elementos de lo empírico que la determina profundamente. Aunque Rancière se distancia de Adorno al leerlo como un pensador de la “la forma resistente” e identificarlo con el programa modernista como Greenberg, esta lectura no reconoce la elaborada dialéctica de los materiales artísticos y las contradicciones sociales que Adorno pone en el centro de la determinación de la obra, antes que una idea de depuración formal. Esta interpretación se fortalece cuando vemos la manera en que Christoph Menke observa que la estética negativa de Adorno implica una reconceptualización del programa de la vanguardia que tome en cuenta tanto la autonomía como aquello que llama la “soberanía” del arte, es decir, la capacidad del arte para afectar otras esferas de la vida como la moral o la política. Entonces, Adorno haría lo mismo que Rancière en relación con la vanguardia y el modernismo (esteticismo, lo llamaré Adorno), mostrando cómo ambas son salidas limitadas frente a la doble demanda de la autonomía y soberanía que solo se podrá realizar en el infinito trabajo de la forma que va negando determinadamente el mundo al que se opone.⁷³

El elemento clave de esta similitud entre Rancière y Adorno se encuentra en la defensa de la “apariencia” estética, sus críticas al intento vanguardista de unificar el arte con la vida. Se debe a que ellos encuentran en el mantenimiento de la apariencia estética lo que garantiza la separación del arte con el mundo y por tanto su capacidad de reflexionar críticamente sobre este. La gran diferencia se encontrará en que mientras Adorno ubica esta apariencia en la ontología de la *forma* estética, Rancière tiene un concepto de institución artística que le permite ubicarla más en la *mirada* estética, es

⁷³ La obra de Menke es relevante también por la relación que traza entre Adorno y Derrida. Derrida ofrecería la misma dialéctica de Adorno pero ya no al interior de la ontología de la obra, sino a través de una teoría del lenguaje. Esta dimensión, que Menke llama semiótica, estaría a medio camino entre Adorno y los regímenes de Rancière (Menke 1997).

decir, el régimen estético nos hace ver los objetos del arte. Esto permite a Rancière diferenciarse del “elitismo” cultural de Adorno que restringe el universo de formas estéticas satisfactorias a ciertas obras del canon moderno de cierta manera. Rancière, en cambio, podrá prácticamente incluir como obras de arte estéticas objetos de cualquier época y lugar, como queda evidente con ejemplos como el de la estatua griega o el retablo andino, que dejan de ser vistos únicamente como obras de arte éticas o representativas y son vistas en su indeterminación como arte y forma de vida gracias a las instituciones del régimen estético (museo, en este caso) que permiten una mirada distinta a estos objetos.

Esta idea de régimen estético como institución o mirada me permite relacionarlo con la teorización de Andrea Fraser trabajada en el capítulo anterior. Tanto para Rancière como para Fraser no hay una salida de la institución del arte *a través* de arte, como dice Fraser, la institución está en nuestras cabezas (Fraser 2005: 281), mientras que Rancière nos muestra cómo aunque la vanguardia o neo-vanguardia desea ir más allá del arte, haciendo performances callejeras u obras públicas, es solo a través de su pertenencia al arte que tienen visibilidad y eficacia (Rancière 2010a: 74). Asimismo, ambas teorías no serán pesimistas frente a la derrota de las vanguardias, sino afirmarán la producción de arte posvanguardista, Rancière lo describirá como un “arte con una consciencia de sus límites, la tendencia a jugar con la restricción de sus poderes y la incertidumbre misma de sus efectos” (Rancière 2011a: 78) algo que sintoniza con la idea de la crítica institucional en Fraser, la cual sin ambicionar la revolución mundial permite una labor al interior de la institución artística para que encarne de mejor manera sus ideales democráticos (Alberro 2009). Sin embargo, Rancière parece más radical en su optimismo o al menos más abarcador, porque mientras Fraser se limita a mencionar que tanto la crítica institucional de los años sesenta y la de la actualidad tienen el mismo principio de producir una “institución de la crítica” antes que superarla, Rancière ampliará este campo señalando que las vanguardias históricas, el esteticismo y hasta el realismo tendrán ya la misma lógica, siendo todas sino distintas intensidades o presentaciones de la misma configuración de la paradoja o el disenso de la experiencia estética.

Es necesario especificar esta “inclusividad” o “pluralidad” del régimen estético. Si Fraser habla de una institución de la crítica, Rancière podría hablar de una institución de la indeterminación para referirse al régimen estético. Su “contrahistoria” del arte moderno (Rancière 2013a: 14) pensará menos en las rupturas entre realismo, modernismo o vanguardias, y más en una continuidad de una lógica de la indeterminación y montaje

que es la de la eficacia estética. En este sentido, tanto la “vanguardia” como el refinamiento formalista del modernismo, ya estaban en los inicios de la modernidad, punto que Rancière buscaría demostrar con su análisis de las citas de la *Cartas para una educación estética* de Schiller. Esta lectura, en parte la vimos en Egbert cuando muestra que la tensión entre la autonomía y la función social se podía retrotraer al siglo diecinueve, la diferencia es que Rancière señalará que esto no es un tema de grupos o tendencias (los anarquistas, los socialistas), sino que toda obra que es visible y legible dentro del régimen estético es ya vista como una paradoja de estas dos tendencias, una indeterminación entre su valor como apariencia y su valor como forma de vida.

Esta operación, sin embargo, puede ser también caracterizada como una lectura “anacrónica” que verá al principio de indistinción de las fronteras entre las distintas artes (primero), y entre el arte y el no-arte (luego), no como un atributo del arte contemporáneo (o al menos, duchampiano o vanguardista), sino ya presente en el siglo XIX y consolidado con la aparición de la novela y el museo.⁷⁴ Entonces, la formación de una novela realista que describe de manera casi totalizante los eventos sucedidos en una ciudad moderna; la inserción de objetos cotidianos al museo; el montaje como técnica fotográfica; y la salida del arte al espacio público, son todas explicables por la indeterminación que produce el “choques de lógicas heterogéneas” del arte autónomo y la heteronomía de la vida, lo que no es otra cosa que un “montaje” en sentido amplio: ya no de imágenes, sino de dos elementos como pueden ser el museo y lo no-artístico, la vida de obrero y el conocimiento literario, etc.

Esta postulación de la importancia de la estética y la referencia a clásicos como Kant o Schiller da la impresión que Rancière significa un giro conservador frente a la actualidad del arte contemporáneo, imagen que se puede reforzar si se toman en cuenta las críticas de Rancière a las iniciativas contemporáneas por querer ir más allá del museo o de la estética. Sin embargo, habiendo ya desarrollado la particular definición de estética que Rancière tiene y la idea de la lógica de la indeterminación que preside el régimen estético es más justo considerar a Rancière como un teórico *del* arte contemporáneo propiamente.⁷⁵ No es muy distinta la impresión que da la pluralidad tanto de estilos como

⁷⁴ La posición de Rancière con respecto a los anacronismos se puede observar en “Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien” (1996). La obra *Ante el Tiempo* de Georges Didi-Hubermann, donde se plantea la posibilidad de leer un fresco de Fra Angélico con las referencias del arte contemporáneo, sería un buen ejemplo de esta historia anacrónica.

⁷⁵ Esta es la lectura que tienen Gabriel Rockhill, Boris Groys, Suhail Malik, Bruno Bosteels y otros autores que ya he citado o citaré en el siguiente capítulo con más detalle.

de temporalidades de obras que tienen lugar en las muestras de arte contemporáneo con la imagen de inclusividad histórica que ofrece la lógica del régimen estético. En efecto, como mencioné al inicio del capítulo, Rancière está ocupando poco a poco un lugar importante en la discusión sobre el arte contemporáneo, siendo sumamente influyente en las curadurías y reflexiones del arte contemporáneo. Rancière ofrecería algo muy importante en esta discusión, ya que daría densidad histórica y normativa a un discurso artístico que muchas veces parece sostenerse en declaraciones tautológicas (“el arte contemporáneo es el arte de hoy día”) o de poder institucional (“el arte contemporáneo es lo que los museos, galerías y demás quieren que sea”) (Smith 2013). Pero también cumpliría un papel bastante importante en la legitimación política del arte contemporáneo, que debido a sus cercanías con el posmodernismo a veces arrastra la sospecha de apoliticidad. Esta relación es clave y la trabajaré en detalle en el siguiente capítulo.

Finalmente, también es importante ver cómo esta primacía de la lógica del montaje o de la indeterminación que surge del “choque de lógicas heterogéneas” alcanza y puede explicar el desacuerdo político. Si el buen montaje es aquel que mantiene la tensión entre la legibilidad y la ilegibilidad, uno “malo” será aquel en donde la legibilidad y el sentido se impongan. Un mal montaje será uno demasiado estructurado que se vuelve narrativo, lineal. Los regímenes de identificación archi y metapolíticos justamente estarían construyendo un montaje estructurado de la sociedad, el ejemplo extremo sería la República platónica, donde a cada uno le corresponde un lugar inamovible, aunque para Rancière teorías críticas como la marxista o la sociología crítica también producirían una identificación similar entre los sujetos y los roles sociales. En cambio, el régimen disensual mostrará que la sociedad es algo mucho más contingente en relación con los roles sociales, mucho más fluida y menos sedimentada. El desacuerdo político será, efectivamente, un montaje distinto de las relaciones entre los sujetos y sus roles sociales, lo que a su vez implicará en un nuevo reparto de lo sensible gracias a la afirmación de la contingencia de lo social.

Esta es la verdadera estetización de la política en Rancière, que es bastante distinta que la estetización de la que se quejaba Benjamin. Mientras la estetización del fascismo implica el retorno de las formas auráticas de la belleza y la reconciliación para desdibujar los antagonismos de la política, la estetización en Rancière implica ver cómo la verdadera política se basa en la indeterminación y el disenso, cómo la experiencia estética del libre

juego de la apariencia permite pensar un libre juego de los roles sociales. Asimismo, esto implica una politización de la estética, pero esta no significará que el arte estético está determinado por las estructuras sociales de dominación como en Bourdieu o que el arte estético asuma una tarea comprometida como en el “arte crítico”, sino que *todo* arte que sea experimentado estéticamente (y esto dependerá de los “tejidos de sensibilidad e inteligibilidad” que la institución del arte permite) tiene su *politicidad* debido a que a través de la indeterminación estética muestra el carácter contingente del reparto de lo sensible que no es otra cosa que el desacuerdo que hace patente la igualdad fundamental, es decir, la contingencia de los órdenes sociales. Sin embargo, esto no implica que la estética pueda dirigir o afectar los eventos políticos, solo podrá afectarlos de manera indeterminada, generando el “caldo de cultivo” para futuras subjetivaciones, ya que considerar que el arte puede afectar la política directamente sería salir del régimen estético y pasar al pedagógico y con esto también a una forma menos “verdadera” de política, menos abierta al desacuerdo.

2.8 Conclusión

En este capítulo he querido, a través de una reseña y comentario de la obra de Rancière, proponer una interpretación de la manera en que Rancière “soluciona” las paradojas del arte político. Esto me ha llevado a trabajar en detalle sus distintos conceptos de lo estético y lo político, que lleva a una comprensión de la importancia de las instituciones del arte y la política para el mantenimiento y transformación del reparto de lo sensible. Este marco teórico es lo que le permite a Rancière varios movimientos críticos en la discusión sobre arte y política. Le permite por un lado criticar las posiciones vanguardistas y modernistas, así como sus encarnaciones contemporáneas (la llamada estética relacional u arte participativo; así como el “arte sublime”). A su vez, puede sostener una política del arte que no sea elitista ni sectaria; no se tratará de que hayan obras más políticas que otras, sino, en principio, de que toda obra que sea vista dentro de régimen estético tendrá una política implícita, más allá de sus intenciones y mensajes.

Por otro lado, tampoco habrá un elitismo estético ni mimético, ni modernista, ni anti-estético, ya que la misma lógica estética estará en operación tanto en el realismo del siglo XIX, como en el modernismo de inicios del siglo XX y en las tendencias del arte contemporáneo desde los sesenta para adelante. Esto implica una crítica al modernismo

de Greenberg, que define la autonomía como depuración formal y especificidad de medio (la depuración de lo no-artístico en la forma pura de la pintura); pero también una crítica a la anti-estética del arte conceptual y contemporáneo, que ve el arte en la supresión de las dimensiones formales y estéticas (Rancière 2013a: 13). Entonces, siguiendo a Adorno, lo estético para Rancière estará más bien en el perpetuo vaivén entre lo estético y lo conceptual, entre la especificidad de los materiales artísticos y lo heterónimo de lo no artístico, la vanguardia y el modernismo. No obstante, a diferencia de Adorno, Rancière no considera que estas dialécticas se resuelvan en el objeto artístico y sus problemas de forma, sino que acontecen en el campo más amplio del régimen de arte que viene a incorporar también la recepción de la obra, así como las instituciones que la posibilitan.

Estas distintas posiciones de Rancière, sin embargo, emanan de una lógica particular, la lógica de la indeterminación que regula tanto la normatividad de la política como de la estética, distinguiendo entre los regímenes policiales y políticos, así como entre los pedagógicos y estéticos o disensuales. En este sentido, desde mi lectura, Rancière, a pesar de su estilo fragmentario, es un pensador con una idea central bastante fija desde la cual va reinterpretando distintos problemas (la educación, la política, el cine, el arte, la literatura, el teatro, la historia, etc.). Mi interés en el siguiente capítulo será precisamente evaluar esta lógica que permite su particular solución a los problemas del arte político que he revisado en este capítulo. Por tanto, se retomará en el siguiente capítulo tanto las distintas posiciones que tiene Rancière con relación a la tradición del arte político que se revisó en el primer capítulo, como los supuestos teóricos que sostienen aquellas posiciones que han sido explicitados aquí.

Capítulo Tercero

Los límites de la indeterminación estética y política: historia, sociología y poder.

3.1 Introducción

El objetivo de este capítulo es evaluar críticamente la propuesta de Rancière revisada en el capítulo anterior a la luz de sus intenciones de hacer *productivas* las “paradojas” del arte político contemporáneo. Pero también observaré cómo esta problemática de Rancière lleva implícita la histórica discusión entre arte y política en los terrenos de la historia del arte, la práctica estética y la teoría crítica revisados en el primer capítulo. Como hemos visto en el capítulo dos, Rancière busca “resolver” los dilemas y contradicciones que han plagado esta historia a través de una relectura que propone nuevas categorías de lo estético y de lo político. Esta relectura permite, según Rancière, que nos aproximemos al arte político contemporáneo de otra manera, así como a su historia y objetivo. La finalidad de este tercer capítulo es evaluar esta solución. Esto implica apreciar sus movimientos conceptuales, sus reconstrucciones históricas, y sus principios normativos a la luz de las demandas del debate formulado tanto por el propio Rancière como por la tradición de teoría crítica y arte político.

Al seguir tal objetivo, este capítulo no será un compendio de críticas a Rancière, de las que se han hecho muchas. Incluso, en el capítulo anterior, he tratado de reconstruir la filosofía de Rancière de tal manera que se puedan evitar las críticas más simples que se hacen a su pensamiento: es poco profundo en las fuentes (Elkins y Montgomery 2013), es poco original en sus planteamientos (Foster 2013), es poco sistemático (Rockhill 2014). En aquel capítulo he tratado de complementar y “llenar los vacíos” que estos críticos perciben en sus intervenciones filosóficas, y he presentado un sistema operativo, aquel de los regímenes del arte y de la política que con distintos principios permiten tal o cual repartición de lo sensible que puede ser emancipatoria o policial. Entonces, leyendo textos de varias épocas de la obra de Rancière, he buscado completar su propuesta teórica y ver la solidaridad que existe entre su intervención de la filosofía política y su intervención en las políticas de los artistas, para llegar a una concepción de indeterminación o des-identificación que funciona tanto en la política como en el arte estético y que tiene una importante carga normativa emancipatoria que he buscado también explicitar.

La conclusión que me deja el anterior capítulo en relación con el régimen estético es que, a pesar de las tensiones y contradicciones de las que está compuesto, a pesar de la infinita pluralidad de actitudes, políticas y estilos a los que llega a abarcar, tiene una lógica intrínseca. Esta puede definirse como la lógica de simultáneo entremezclamiento y separación de las cosas del arte y las cosas de la vida. Está en la experiencia estética que relata ya Schiller, así como se encuentra en el intento y fracaso de los programas políticos de la vanguardia y el modernismo, y en la tensión entre legibilidad e ilegibilidad del montaje o collage generalizado. Esta lógica es a la vez la eficacia política del régimen estético, una eficacia que denominé como del disenso o la indeterminación, ya que su efecto está en indeterminar el lugar y sentido de los objetos y discursos que circulan en el régimen estético. Este proceso permite un reparto de lo sensible más fluido, y tal proceso es simétrico al de des-identificación y subjetivación política que Rancière llama emancipación. En este sentido, se llega a la conclusión que el régimen estético, operativo en la actualidad bajo el arte contemporáneo tiene ya su propia política y no se le puede exigir otra, porque además está alineada con la política emancipatoria que Rancière defiende.

Mi tesis central en este capítulo es que esta solución que propone Rancière falla en su objetivo de producir una comprensión articulada que reconozca las distintas aristas del arte moderno y contemporáneo en relación con la política. El motivo de este fracaso es que su estrategia de relectura basada en la indeterminación conlleva una generalización de esta en todos los niveles de lo artístico (la obra, la recepción, la institución, la política) que deshistoriza y se abstrae de la real complejidad social que sostiene la institución del arte o régimen estético. Esto genera no solo la invisibilización de ciertas formas de arte y sus variadas dimensiones políticas, sino que también se ofrece una imagen de la crítica que, al querer mantener una pureza, queda atada a una impotencia práctica que recorta sus posibilidades transformativas. Mostraré cómo este problema se debe a una serie de compromisos y supuestos teóricos en sus relecturas de la emancipación y la historia del arte, en especial su tajante división entre la política y la policía, así como entre la indeterminación y la pedagogía; y a su problemática concepción de la historia, que reemplaza un análisis más específico de las dinámicas del arte político por una fetichización de la indeterminación como mecanismo central del arte y la política.

Los pasos para desplegar esta argumentación serán los siguientes. En el apartado 3.2, observaré los riesgos de la generalización de la indeterminación en el régimen

estético. El principal punto aquí es que la generalización incluye todo arte como político (disensual), pero a la vez excluye la posibilidad de leer el arte explícitamente político en sus propios términos (miméticos, representativos, etc.). Esta problemática y sus consecuencias se debe a dos puntos esenciales en la argumentación de Rancière: su lectura del régimen estético — especialmente el supuesto de la paradoja de las vanguardias— y su relectura de la política —especialmente su consideración de la oposición entre emancipación y teoría de la dominación—. Los siguientes tres apartados (3.3, 3.4 y 3.5) serán una evaluación de los efectos de estos supuestos en su comprensión de la estética y el arte político, que me llevará a criticar tanto una deshistorización como una inadecuada comprensión de lo social e institucional en su teoría, así como proponer otras dimensiones del arte político a tomar en consideración. El apartado 3.6 tiene el importante objetivo de analizar cómo las críticas y propuestas trabajadas en este capítulo me permiten analizar nuevamente el lugar de la estética o lo artístico en la crítica social. Esto se dividirá en dos movimientos relacionados, el primero ver cómo las críticas esbozadas ponen en entredicho la propuesta normativa de Rancière, el segundo será señalar plantear qué condiciones enfrenta una teoría crítica que desee estar a la altura de las dimensiones de lo estético que se abren con la crítica a Rancière.

3.2 Los reversos del principio de indeterminación y su generalización.

El objetivo de este apartado es apuntar cómo dimensiones del concepto del régimen estético que Rancière propone como efectivas soluciones a paradojas teóricas y prácticas pueden ser más bien criticadas como inefectivas y despolitizantes. Mi interés es mostrar cómo estos problemas que se advierten en las discusiones a nivel de la efectividad política del arte tienen su raíz en compromisos filosóficos que tiene la obra de Rancière. Un elemento interesante a apuntar es que muchas de las críticas que organizo aquí suelen ir dirigidas al arte contemporáneo en general como un dispositivo institucional específico para organizar la producción artística actual. Sin embargo, resulta evidente que estas funcionan a su vez como críticas a la teoría de Rancière, que como señalé al final del anterior capítulo, termina siendo una teoría *sobre* el arte contemporáneo, su legitimación histórica y su justificación normativa. Esta cercanía entre Rancière y el discurso del arte contemporáneo será protagonista no solo de este apartado, sino de todo el capítulo.

Empezaré por analizar la “inclusividad” del régimen estético, que grafiqué en el anterior capítulo a través del argumento de Rancière sobre la indeterminación del régimen estético ya impera desde el siglo XIX y alcanza la actualidad. Su idea de arte estético, antes que servir para mostrar la inadecuación de cierto arte —como sirven las categorías de realismo crítico en Lukács o el modernismo de Adorno—, permite que todo arte sea leído como estético en la medida en que se observe en él la tensión indecible entre la autonomía y la función social. Por tanto, Rancière afirmará que “no hay modelos” para el arte político hoy, lo que supone una explicación normativa e histórica del pluralismo de facto que se vive en el arte contemporáneo y que suele ser una de sus características saltantes.⁷⁶

Un principio bastante similar es el que analiza Boris Groys cuando trata de pensar lo que caracteriza al arte moderno y contemporáneo. Ante la creencia del pluralismo, dirá “el campo del arte moderno no es un campo pluralista sino un campo estrictamente estructurado de acuerdo con la lógica de la contradicción” (2008a: 2). Esto quiere señalar que, aunque en apariencia el arte contemporáneo está abierto a que todo objeto u experiencia puede ser arte, más bien “el requerimiento normativo implícito a las obras contemporáneas es que sean un objeto-paradoja” (2008a: 4). Ser un objeto paradoja significa que la obra de arte busca desafiar una convención, una norma previa, contradecir una tradición, pero a la vez —y esto es fundamental— su significado no depende de su intención sino de la manera en que esta será recibida, siendo esta recepción también a su vez paradójica, contradictoria, hecha de opiniones contrapuestas. Entonces, la lógica de la contradicción del arte contemporáneo no solo significa la lógica de la novedad vanguardista o modernista (contradecir la tradición), sino también la indeterminación de este gesto por la recepción contradictoria.

Este principio hace que entonces sí haya algo que no puede tener lugar en el arte contemporáneo: una obra con un objetivo/intención determinados, así como una interpretación que no acepte que no es la única posible. Esto excluye, sino obras, al menos ciertas lecturas de las políticas de las obras que sean muy comprometidas o institucionales, ya que el compromiso político dirige la obra hacia obtener algo de manera determinada. Este es el caso de ciertos trabajos que han sido producidos muy cerca del poder bajo la forma de la propaganda (Groys 2008a: 7). Por ejemplo, sobre las obras del

⁷⁶ Sobre el pluralismo del arte contemporáneo ver Smith (2013) y Malik (2013).

realismo socialista soviético se suele sostener que más que arte son propaganda o *kitsch*, porque su objetivo de apoyar al régimen soviético y promover ciertas políticas a través de alusiones contradice el objetivo de lo artístico. Pero si en el caso de Greenberg era *kitsch* porque no era un arte autónomo que se adhiriera a la búsqueda de su depuración formal, en esta concepción de lo que es el arte contemporáneo —que es muy simétrica a la idea de régimen estético de Rancière— es la determinación de su sentido la que la excluye de ser parte del arte.

Esto último no implica que las obras del realismo socialista —en su materialidad— no figuren eventualmente en las instituciones del arte contemporáneo, en museos o galerías. Precisamente esto es algo que toma en cuenta Groys, estudiando el interés del mercado contemporáneo por el arte del periodo comunista (2008a: 149). Lo mismo puedo ejemplificar con el caso de la presencia en los museos y galerías de los afiches que promovían la reforma agraria del gobierno del General Juan Velasco Alvarado en los años setenta en el Perú. Estos afiches, producidos principalmente por el artista y diseñador Jesús Ruiz Durand con ciertas tonalidades pop art, y que tenían un sentido muy preciso en su utilidad de fortalecer la reforma agraria, son ahora parte de importantes colecciones del mundo como la del MALBA Argentino, donde tienen un lugar central en su muestra VERBOAMERICA.⁷⁷ Sin embargo, el punto es que su ingreso al museo o al arte dependerá de si las obras son codificadas más allá de su objetivo inicial, si se suspenden sus efectos prácticos así como sus compromisos ideológicos al ser evaluadas también como estéticamente valiosas o interesantes al mostrar una contradicción interna con su objetivo meramente propagandístico.⁷⁸ Es decir, dependerá si son re-codificadas desde el principio de indeterminación.⁷⁹

El diagnóstico de Groys, entonces, hace pensar en un pluralismo limitado en el arte contemporáneo. Esto se puede ver con el caso del retablo de Lopez Antay que usé para explicar los conceptos de Rancière. Para Rancière, el retablo puede ser parte del arte

⁷⁷ Al respecto revisar la tesis de maestría en Historia del Arte y Curaduría por la PUCP de Miguel Sanchez Flores (2017), sobre todo el capítulo tercero.

⁷⁸ El mismo ejemplo se puede hacer desde el otro espectro, si una obra es muy estetizante, si es muy pura sin mostrar alguna dimensión social o crítica, tampoco será vista como arte contemporáneo.

⁷⁹ Este sería precisamente lo que ha sucedido con los afiches de la reforma agraria en varias de sus exhibiciones museísticas contemporáneas, en las cuales se ha relativizado no solo su intención inicial, sino que se ha desdibujado su contexto original de circulación, siendo ritualizadas en el sentido benjaminiano, colocándolas como cuadros en el *White cube* del museo. Otras curadurías han intentado evitar esta ritualización, la de VERBOAMERICA curada por Andrea Giunta ha intentado visibilizar el contexto inicial a través de fotografías y documentación.

del régimen estético y por tanto parte de su específica politicidad, pero para esto tendrá que abandonar el régimen ético que lo contenía anteriormente. Esto implica dejar su función social dentro de la tradición a la que pertenece e *indeterminar* su significado al ser vista con los lentes del museo o del crítico de arte contemporáneo, quien podrá articular un discurso sobre el choque de “lógicas heterogéneas” que implica que la experiencia estética de la pieza sea su siempre estar *entre* su aparición autónoma y su función social previa. El retablo deja de lado su eficacia política archiética y pasa a tener una eficacia estética o disensual, lo que implicaría —para Rancière— una forma potencialmente más emancipatoria.

Aquí surge un primer problema: la tensión entre la intención del artista o de una primera recepción de la obra en un círculo acotado y su recodificación por el régimen estético en general y su principio de la indeterminación. Esto es algo que Rancière trata, a mi parecer, de evitar al distinguir entre la política del régimen y la política de los artistas. Una interpretación que surgiría al distinguir estos dos niveles es que, si bien al nivel del régimen hay una indeterminación surgida de la tensión histórica entre vanguardia y modernismo, al nivel de las obras individuales hay determinaciones e intenciones que tienen sus efectos y que solo en última instancia, vistas a nivel histórico, terminan identificándose con esta tensión general del régimen estético mismo. Sin embargo, Rancière no solo se refiere al nivel del régimen cuando habla de tensión e indeterminación, sino que es algo que afecta a cada experiencia estética en particular. Por eso es que criticará las lecturas de obras específicas, como es el caso del ejemplo citado de Brecht en el capítulo anterior, ahí no es que Brecht tuvo su determinación y eficacia particular al intentar convencer a su público a través de técnicas vanguardistas, sino que siempre su eficacia fue estética, solo que equivocadamente comprendida por Brecht en su momento como mimética (influnciar a su público).

En este sentido, la tensión entre las determinaciones históricas de ciertas obras, que ya sea por legado (caso Lopez Antay) o deliberada intención del artista y su particular poética (Brecht), se resuelve en Rancière con lo que llamaré la *generalización de la indeterminación*; esto es, que todas las experiencias estéticas en el régimen estético tienen la forma de la indeterminación. Las formas en que esta indeterminación sucede son siempre distintas. Rancière abunda en ejemplos, sobre todo en su reciente *Aisthesis* (2013a), pero la lógica siempre será la misma: la tensión indecible entre dos polaridades (ya sea el arte aplicado y el arte puro, el museo y su intento de destrucción, la popularidad

de la novela y la innovación estilística, el cine como espectáculo o como arte, la autonomía y la función social) nos ofrecen una experiencia de la obra indeterminada, paradójica.

El segundo problema que se advierte en otras críticas con relación a la indeterminación tanto en Rancière como en el arte contemporáneo, está en que no solo se trata de un problema de invisibilización de ciertas formas de arte, sino que la indeterminación misma no es suficiente para establecer una transformación política o para desarrollar el potencial social de lo estético. Esta crítica se plantea en las observaciones al arte contemporáneo que hace Sinéad Murphy en su ensayo largo titulado *Art Kettle* (2012). Murphy es bastante directa; la idea es que la indeterminación entre el arte y el no-arte antes que otorgar disensualidad política y abrir el camino para pensar una política de la estética, es, por el contrario, un mecanismo de dominación que captura las energías creativas de ser invertidas en acciones más directas que realmente afecten las condiciones materiales.

Murphy empezará su texto con un ejemplo concreto de este proceso de poner ciertos objetos o experiencias dentro del arte contemporáneo o régimen estético que le servirá de metáfora para articular su crítica. Se trata de la instalación de Mark Wallinger titulada *State Britain* montada en año 2007 en el Tate Britain de Londres. Para comprender esta instalación se necesita entender dos elementos: el primero es la protesta contra la guerra de Iraq que el ciudadano británico Brian Haw mantuvo en Londres durante cinco años (2002-2006) en Parliament Square: Haw dormía y vivía en aquel lugar junto con sus banderolas y carteles. Las grandes protestas que se hacían allí eventualmente se unían a Haw, y este se transformó en un ícono de la política de oposición al régimen de Tony Blair. El segundo elemento es que la protesta de Haw fue desmantelada en el año 2006 porque el gobierno prohibió cualquier protesta pública en un radio de un kilómetro alrededor de la plaza. Wallinger, documentó la protesta y su *State Britain* consiste básicamente en una reproducción material de la protesta de Haw, esta vez instalada en el Tate Britain. El punto de Murphy está en la siguiente curiosidad: el museo es un lugar público dentro de la zona de exclusión de las protestas, sin embargo —como es obvio— la instalación de Wallinger no fue desmontada por la policía y la protesta en cuanto arte pudo llevarse a cabo. Mientras alguien como Rancière podría ver el mérito en esta operación (ya que se in-distingue entre lo que es el arte y el no-arte), para Murphy se resume en lo siguiente: si no fue intervenida por la policía, significa que

la misma protesta de Haw, ahora transformada en arte, ya no genera problemas y está domesticada (2012: 2).

La crítica de Murphy en general significa que la institución del arte funciona contemporáneamente como un dispositivo de despolitización al transformar los intereses políticos y creativos en discusiones sobre si lo que está en el museo es o no es arte, sobre si logra o no “movernos en lo más profundo” (2012: 18). Entonces, en vez que la creatividad humana esté centrada en objetivos prácticos que pueden mejorar la vida de miles de personas (mejores viviendas, mejor vida en la ciudad, etc.) está ocupada en infinitas negaciones y contradicciones dentro de la charla del arte contemporáneo que se encuentra capturada por el “*loop* entre arte y no arte” (18). En este sentido, la estrategia contemporánea de hacer ingresar cosas de la vida al museo (o de hablar de un “museo sin paredes” como Malraux o de una mirada museal), es visto por Murphy como algo que debe ser combatido antes que abrazado, siendo la indeterminación algo debilitante y distractor antes que empoderante.⁸⁰

Oliver Marchart (2015) hace un argumento similar al de Murphy cuando protesta ante la actitud que tiene Rancière en su crítica al arte activista contemporáneo. El arte activista, como lo define el propio Marchart, es un arte cercano y enmarcado en la acción política; aquí el arte puede ser un instrumento, ser determinado por un objetivo político particular. Para Rancière el arte activista así descrito tiene dos problemas, i) ese tipo de arte es propio de un régimen representativo o mimético, confiado en poder enviar mensajes y propagandas, algo que no es posible en la experiencia indeterminada del régimen estético; y, además, ii) una política más emancipatoria se alcanza a través del arte que tiene una distancia con la instituciones de la política, o mejor dicho, jugando con la indeterminación entre distancia y proximidad con la política en cuanto policía. Marchart sostendrá la idea opuesta: “el arte es más político cuando más enmarcado está en la acción política, no lo contrario” (2015: 110).

Para Marchart la posición de Rancière es una idea ideológica, que llamará la “ideología espontánea del mundo del arte”, razón por la cual la propuesta de Rancière del régimen estético y su vinculación con la política ha tenido tanto éxito en el arte contemporáneo. En palabras de Marchart, la teoría de Rancière:

⁸⁰ Ver también el trabajo de Suhail Malik y Andrea Phillips (2011), y Malik (2013) para una crítica a la eficacia política de la indeterminación artística.

Permite que los artistas y curadores antipolíticos sostengan que lo que producen y exhiben ya es político aunque se encuentre enteramente desligado de cualquier proyecto en concreto que amenace la autonomía del arte. En este sentido, uno puede capitalizar el valor simbólico del arte, mientras se hace su politización imposible.⁸¹ (Marchart 2015: 110)

En este sentido, el argumento de Marchart es la otra cara del de Murphy. Mientras Murphy observaba cómo lo estético como indeterminación entre arte y no arte despolitiza al expandirse la vida y la política, en Marchart la acusación está en que la exclusión del arte activista y politizado permite sostener que todo arte es ya siempre político.

De lo anterior colijo que las implicancias problemáticas de entender el régimen estético como este modo de ver el arte desde el principio de la indeterminación provienen de su generalización. Esta generalización implica, por un lado, la politización de todo arte de manera general, pero por otro lado, la exclusión de lecturas particulares de arte político como la propaganda, el arte cercano al Estado, el arte aplicado y utilitario, etc. En otras palabras, el problema de inclusividad del régimen estético muestra la siguiente formulación: todo arte tiene lugar en el régimen estético, si y solo si, es leído a través del prisma de la indeterminación de su sentido. Este proceso es criticado entonces como una despolitización que se muestra como politización. Esto me lleva a la siguiente pregunta: ¿Por qué Rancière se adhiere a este principio de la indeterminación? ¿Por qué su solución tiene que ser tan tajante con respecto a otro tipo de arte y otro tipo de políticas? ¿No se puede permitir un relato más matizado?

La respuesta remite a lo desarrollado en el capítulo anterior y se relaciona con ambas relecturas de la historia del arte y de la normatividad de la política que estructuran su argumento. Aquí quiero revisitar estos dos grandes temas y quiero localizar los supuestos que operan tanto para sus relecturas como para su conclusión respecto al principio de la indeterminación y su generalización. El primer supuesto se relaciona con lo que he ido siguiendo como un compromiso tácito de Rancière con el diagnóstico de Peter Bürger sobre la paradoja de la vanguardia. En mi lectura, esta teoría, donde la vanguardia está condenada lógicamente al “fracaso” por su propia formulación, es el supuesto que permite unificar, de la manera que lo hace Rancière, los últimos 200 años

⁸¹ Una idea similar sostiene James Elkins (2013) señalando que el régimen estético permite que los artistas sean ya siempre políticos sin tener que hacer nada al respecto ya que la política estaría garantizada por el régimen estético, razón por la que Rancière es funcional en el mundo del arte.

de historia del arte y la política bajo “el régimen estético”. El segundo supuesto tiene que ver con un rasgo que atraviesa toda la obra de Rancière y es fundamental en su teoría normativa sobre la emancipación: su oposición a todo paternalismo, ya sea el vanguardismo del partido leninista, la teoría del marxista althusseriano, la sociología crítica de Bourdieu, la tecnocracia neoliberal o la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. Su argumento es que, si se reconoce que estas teorías tienen algún tipo de validez, entonces se confirma un reparto desigual en el mundo, entre aquellos dominados, reificados e ideologizados por las estructuras sociales y otros que conocen esta dominación y por tanto son mejores, renunciándose así al axioma de la igualdad y por tanto a la emancipación.

Analizaré estos dos supuestos y si son legítimos en los siguientes dos apartados respectivamente, esto me permitirá graficar mejor los problemas de los conceptos de Rancière, pero también observar qué se puede hacer teóricamente si estos supuestos no están justificados para ir más allá del régimen estético de Rancière.

3.3 La des-historización estética: de la paradoja de la vanguardia a la temporalidad del capitalismo contemporáneo

La manera en que Rancière organiza la historia del arte moderno y contemporáneo se distancia de varias lecturas clásicas o hegemónicas. Primero, se distancia de la lectura que vimos desarrollada en Clement Greenberg, donde se opone una vanguardia formal frente a un arte inclinado a lo *kitsch*, con función social y sin autonomía. Para Rancière, en cambio, el modernismo no significa una autonomía entendida como aislamiento del arte con las formas de vida, sino más bien que el arte entra en un constante contacto significativo con estas (Rancière 2013a). Esta historia ya la he contado con más detalle en el capítulo anterior, aquí solo quiero mostrar dos cosas. La primera es que estas lecturas críticas de Rancière a las varias periodizaciones del arte moderno y contemporáneo buscan mostrar cómo las historias ordenadas y lógicas que existen del arte moderno son construcciones contingentes: tanto la que va del realismo al expresionismo abstracto en una progresión formal, como la que desciende desde el arte modernista al desorden posmoderno (Rockhill 2014: 139). La segunda cosa, sin embargo, es que la manera en que Rancière relativiza las periodizaciones termina integrando todos estos momentos históricos en un abarcador régimen estético regido por el principio de la experiencia estética indeterminada, que aunque se encarna de distintas maneras, tiene como corolario

que las fuerzas que van hacia la autonomía o hacia la forma de vida al interior de la modernidad artística no terminen consolidándose. En suma, lo que caracteriza a las distintas escenas de régimen estético son, por un lado, i) la pluralidad de determinaciones tanto autónomas como heterónomas, por otro ii) el hecho que en cada una de estas escenas se reedita la tensión insoluble entre la vanguardia y su intento fallido y paradójico de salir de la institución artística y transformar el arte.

Desde mi posición, este segundo principio en la historización de Rancière, no es algo negativo *per se*. No implica necesariamente un pernicioso dominio del concepto sobre la historia, como algunos comentaristas postulan y como se le criticó también a Bürger en su *Teoría de la vanguardia*. Esta posición sostiene que Rancière borraría con el codo lo que escribió con la mano, ya que al tratar de conceptualizar una lógica del régimen estético conspiraría con la labor del historiador que trata de dotar de particularidad a cada momento artístico de la modernidad. Lo mismo se le criticó a Bürger, quién estaría más ocupado en discusiones conceptuales con Adorno o Lukács, que en las particularidades de la vanguardia como si lo estaría, por ejemplo, un historiador del arte como Renato Poggioli (Rockhill 2014: 100). Es decir, yo no comparto la idea que para hacer una crítica a Rancière o Bürger bastará con señalar que hay siempre más complejidad histórica que tomar en cuenta; esto sería pasar de una inespecificidad (del gran concepto totalizante) a otro tipo de inespecificidad (la intotalizable pluralidad de eventos artísticos). Más bien, comparto un principio —ciertamente hegeliano-marxista— que toda teoría debe ser un trabajo dialéctico entre la historia y el concepto. El punto de la crítica debe ser, entonces, más profundo y analizar cómo la conceptualización histórica de Rancière articula los materiales de los que dispone, es decir, verificar no solo si hay eventos históricos que son olvidados o negados, sino también si hay un déficit en conceptualizar estos elementos. Para empezar a plantear esta problemática, retomaré las críticas a la teoría de Bürger y veré cómo estas aplican también a la teoría de Rancière.

Entre las varias críticas a Bürger, la que me parece central es aquella que observa cómo sus conceptos sobre la vanguardia y sobre todo su tesis de la derrota y paradoja se deben a que su referencia principal es la vanguardia surrealista y dadaísta (Buchloh 1984: 21; Osborne 2013: 38). Se trata de que la definición de la vanguardia como aquel movimiento artístico que busca criticar y destruir la institución del arte para así revolucionar la vida con aquello que había sido encerrado en el arte (la creatividad, el sueño, la imaginación, etc.) es algo que se deriva de la literatura surrealista, de los

manifiestos de Bretón y el dadaísmo. Peter Osborne, por ejemplo, señala que aunque Bürger logra incorporar la dimensión utilitaria (y anti-autonomía del arte) en la explicación de la vanguardia frente a la lectura puramente formalista de Greenberg, no ve cómo esta dimensión utilitaria se da de formas distintas a su fórmula anti-institucional en vanguardias como la del constructivismo ruso.⁸² Por ejemplo, como señala Groys en su estudio sobre las vanguardias rusas, no tiene mucho sentido imaginar un movimiento artístico que busque “destruir a la institución de arte” en la Rusia de 1917, ya que tras la revolución la institución estaba *de facto* destruida (Groys 2008b). Esto hace que la vanguardia constructivista más bien se caracterice por construir nuevas instituciones como es el caso de los talleres y escuelas constructivistas (los *Vkhutemas*, talleres de arte y de trabajos técnicos instaurados por Lenin y administrados por los constructivistas), los periódicos, centros de cine, pero también una labor de administración a niveles ministeriales en los primeros años de la revolución rusa (Lodder 1984; Groys 2008b).⁸³

Lo que quiere mostrar Osborne frente a Bürger es que no se puede hallar el núcleo de la vanguardia rusa en la fórmula de un paso de lo artístico a lo vital. Esta fórmula quizás sea algo más propio de un contexto como el francés o centro-europeo con burguesías e instituciones de arte, pero en el contexto de la revolución rusa, sin instituciones y un partido leninista planteando la construcción de un nuevo mundo, la lectura tiene que ser distinta. Por tanto, Osborne afirmará en cambio que lo que caracteriza al constructivismo es la “afirmación explícita de un futuro histórico particular”, la producción —en simultáneo con otras prácticas como la política, la económica, la militar— de la expresión de una particular forma histórica de lo social, de la “forma comunista” (Osborne 2013: 39). Esto quiere decir que, incluso si queremos plantear que el constructivismo sigue constituyendo el paso del arte a la vida, dado que los antiguos artistas (Malevich, El Lissitsky, Tatlin, etc.) se interesaron por ser diseñadores, arquitectos o urbanistas, se debe entender que tanto arte como vida significan algo

⁸² Anteriormente he hecho referencia a que una razón por la que Bürger no profundice tanto en el constructivismo como lo es en el surrealismo está en el estado de la literatura y acceso a archivos sobre las vanguardias rusas en los sesentas. Como muestra Kaier en un libro reciente (2005), la historiografía sobre la vanguardia rusa recién empieza a cambiar hacia finales de los sesenta con el acceso a los archivos soviéticos que permiten ir más allá de la imagen de vanguardia producida por Greenberg. Esta historia también la relata Buchloh en su “Constructivismo de la guerra fría” (2004).

⁸³ Además Rockhill menciona como, a pesar de Bürger, esta intención de construir institucionalidad también está en los mismos surrealistas (Rockhill 2014).

totalmente distinto en el contexto de la revolución rusa, arte siendo siempre un medio para algo y vida siendo la utopía del nuevo mundo comunista.

El punto de Osborne, entonces, es que la conceptualización de la vanguardia debe variar para integrar esta dimensión, y si esto sucede, la paradoja y derrota de la vanguardia ya no es una consecuencia lógica, sino que tendrá que ser pensada de manera más específica. Para Osborne, lo que caracteriza entonces a la vanguardia es un tipo de *temporalidad*, una manera de dar forma a nuestra relación con la historia que permite cierto tipo de subjetivación política. La temporalidad de la vanguardia se distingue por ser la afirmación de un futuro concreto (en el ejemplo estudiado, el comunismo). Esto implica que la vanguardia niega el pasado de manera determinada, articulando esta negación con el futuro que busca representar o construir. Esto hace que la temporalidad de la vanguardia se encuentre en tensión con lo que Osborne llama la temporalidad moderna. Esta se caracteriza por relacionar su negación menos con una política concreta y más con “el momento lógico en un formalismo abstracto temporal de lo nuevo en cuanto nuevo” (Osborne 2013: 33). El problema (que vendría a ser la “derrota” de la vanguardia) surgiría para Osborne cuando desaparece, con el fin del proyecto comunista, el contexto y proyecto concreto que provee a la temporalidad de la vanguardia, ahí la tensión y disputa entre estas dos temporalidades da paso a una co-existencia, o más precisamente, a la subsunción de la temporalidad vanguardista por la abstracta moderna donde el futuro concreto se transmuta en la producción de lo “nuevo” formal. En palabras de Osborne, “la novedad histórica concreta de la vanguardia es subsumida por la temporalidad abstracta y formal de lo nuevo característica de lo ‘moderno’ como un esquema temporal” (2013: 33).

Aunque uno podría decir que este desenlace final de la vanguardia es precisamente el destino que tanto Bürger como Rancière le deparan, esto es una lectura equivocada, ya que aquí lo importante está en que la subsunción de la vanguardia no es un desenlace lógico de su formulación, sino el efecto de una transformación política por analizar: la transformación del contexto en el que se sostenía.⁸⁴ Al menos que se piense que todo proceso político utópico —en el sentido de afirmar un futuro— está condenado al fracaso,

⁸⁴ En el caso de la vanguardia constructivista se pueden seguir estos movimientos políticos. Tenemos por un lado transformaciones en el contexto político general, paso del internacionalismo al socialismo en un solo país, la guerra mundial, la guerra fría, etc. Pero también tenemos operaciones más concretas internas al arte (como la que describimos a través del MoMA y Alfred Barr) cuando se intenta producir una idea distinta de vanguardia, etc. En suma, la “derrota” de las vanguardias tiene más de política que de lógica.

no habría por qué suponer que la vanguardia debe ser necesariamente subsumida. Aunque quizás esto es lo que de modo tácito comparten Bürger y Rancière. En el caso de Bürger se hace claro cuando leemos cómo su tesis de la derrota de la vanguardia se nutre de su desilusión ante el hecho que Mayo de 1968 no haya devenido una revolución mundial (Bürger 2010: 698). Como analiza Rockhill en su recuento del clima intelectual alemán alrededor de la publicación de *La teoría de la vanguardia*, la derrota de la vanguardia es una tesis que nace de la creencia en el fin de las ilusiones y utopías políticas (2014: 92). En el caso de Rancière, no hay una desilusión porque no hay una ilusión; las utopías clásicas marxistas son metapolíticas que nunca fueron conducentes a la emancipación, sino a un fortalecimiento de los regímenes policiales que dificultan el desacuerdo político (Rancière 2013b).

Entonces, si la subsunción de la vanguardia no es un resultado lógico, entonces Rancière, al asumir la paradoja de la vanguardia, está *deshistorizando* el régimen estético, o mejor dicho, el régimen estético es el proceso de *deshistorización* de las relaciones entre arte y política modernos. Pero la manera en que Rancière deshistoriza no es simplemente la de subsumir la vanguardia en la temporalidad moderna de lo nuevo. El principio de indeterminación que rige en el régimen estético no es el de la novedad moderna. En el régimen estético de Rancière, no hay realmente un progreso en las formas. No es que la literatura modernista sea un progreso sobre la novela realista decimonónica o que la crítica institucional del arte contemporáneo se caracterice por ser nueva en contraposición al montaje fotográfico de los años veinte.⁸⁵ El principio de indeterminación reemplaza al de la novedad y también indetermina toda flecha de la historia o la novedad al interior del régimen estético. En este sentido, el tipo de subsunción que opera es distinta a aquella que Greenberg y Barr acometieron sobre las vanguardias rusas e históricas al encuadrarlas en un progreso hacia la abstracción moderna.

Esta específica forma de deshistorización (ni moderna ni conservadora) es algo que Osborne también puede ayudar a caracterizar desde sus categorías de la temporalidad. Si al desconectarlas de un contexto que plantee un proyecto de futuro (el proyecto comunista en la Unión Soviética en el ejemplo) se pierde la posibilidad de una vanguardia

⁸⁵ Pero tampoco se trata de una deshistorización puramente conservadora como es la que Osborne acusa en otro texto (2010: 35) en relación con intentos de estabilizar la naturaleza de lo estético a través de filosofías neokantianas o fenomenológicas (sobre todo el recurso a Martin Heidegger y Mikel Dufrenne). Esta lectura no estaría abierta a tomar en cuenta los cambios y procesos del arte contemporáneo, así como los cambios históricos que lo rodean, recurriendo de manera escamoteada en teorías sobre la finitud y la des-ocultación del mundo (*world disclosing*) a teorías clásicas de lo estético como constitutivas de todo fenómeno artístico.

concreta y se disuelve en el formalismo moderno de la repetición de lo nuevo, las transformaciones en el capitalismo en la segunda mitad del siglo veinte (la globalización y la caída del muro sobre todo) también significan una tensión para la temporalidad moderna, pues se debe enfrentar con la pluralidad de artes de las periferias del mundo (Osborne 2013: 34). Osborne hablará de una subsunción de lo moderno en lo contemporáneo cuando el formalismo moderno sufre una “sobrecodificación en la lógica de lo contemporáneo a través de una proximidad temporal producida por la exhibición de las obras de diferentes temporalidades en el mismo, destemporalizado, espacio abstracto del arte (el famoso *white cube*)” (Osborne 2013: 34). Siguiendo esta comparación, se ve cómo lo contemporáneo, definido por Osborne, es similar a la lógica estética en Rancière, donde pueden comulgar la estatua griega, el retablo ayacuchano, la novela decimonónica, la vanguardia rusa y el arte contemporáneo en el mismo *espacio* de inteligibilidad — representado por el museo sin paredes del régimen estético— que visibiliza su eficacia desde la indeterminada tensión del arte y la vida que genera un disenso (potencialmente político).⁸⁶

Mi discusión hasta el momento permite identificar dos problemas que trae esta deshistorización. El primero se relaciona con la manera en que desdibuja las temporalidades (de vanguardia, moderna y contemporánea) que operan al interior del régimen estético. Lo central en este punto no es que desdibujar las temporalidades sea una imprecisión historiográfica, sino porque una temporalidad particular implica una forma de comprender el pasado, el presente y el futuro que permite cierta subjetivación política (Osborne 1994: ix). Desdibujar las temporalidades significa que se restringe las formas de subjetivación política solamente a la forma disensual que Rancière prescribe y se reduce el resto de políticas a lo meramente pedagógico, atadas a un régimen pretérito o menos prestigioso de visibilidad (representativo o ético).

El segundo, que se relaciona con el anterior, reside en que, como hemos visto, se ignora que la paradoja de la vanguardia no es una consecuencia lógica, sino una muy

⁸⁶ Como mencioné en el capítulo dos, se puede leer la operación de Rancière con respecto a la historia del arte moderno y contemporáneo como una estrategia de genealogía anacrónica, esto es, de postular una configuración contemporánea como ya existente y operativa en el pasado. En mi lectura, es el principio de montaje el que se generaliza y desde el que se lee tanto el pasado como el futuro del arte. En esta visión la novela decimonónica ya era un montaje, así como los intentos contemporáneos de escapar de las instituciones artísticas son también un montaje. Esta es similar a la lectura de Hal Foster con relación a las neovanguardias y las vanguardias históricas que se revisó brevemente en el capítulo primero en discusión con Bürger.

particular articulación histórico-política que se ha producido en el devenir de arte moderno en su relación con las transformaciones del capitalismo. Esto quiere decir que el lugar que tiene la vanguardia en la teoría de Rancière, como este deseo siempre incumplido que alimenta con su derrota el régimen estético, no es algo necesario, sino algo producido por la teoría de Rancière, y por su efecto no podrá pensar qué otras articulaciones son posibles entre las temporalidades suprimidas, y cómo se puede relacionar de otra manera lo vanguardista y lo contemporáneo más allá de la supresión de la idea de futuro dentro de la musealidad globalizada.⁸⁷

Dado que la lectura de Rancière con respecto a la historia del arte moderno desde lo estético no solo cumple un rol historiográfico, sino también un rol político, es necesario complementar estos análisis preguntándonos si la temporalidad que domina en Rancière es conducente a la emancipación social. La lectura de Rancière es que el régimen estético, a través de canalizar una temporalidad que permite una indeterminación y desidentificación subjetiva posibilita el surgimiento de subjetivaciones políticas, desacuerdos que logran un re-reparto de lo sensible. Visto así, aunque es posible que Rancière esté deshistorizando el arte moderno, es un costo necesario para intervenir la comprensión del arte con una forma de política más radical.

Osborne tendría una lectura distinta de la temporalidad contemporánea como forma dominante del arte actual. Esta co-presencia de las distintas temporalidades en el espacio del museo oculta el mecanismo de reproducción capitalista tardío globalizado que es lo que, en primera instancia, permite esta nueva temporalidad artística (2013: 33). En la explicación desde la coyuntura artística, Osborne observa que el ingreso de artes de zonas periféricas en la gran conversación global del arte contemporáneo implica una desarticulación de sus potencias políticas específicas y un encubrimiento que vela las diferencias económicas y políticas entre las distintas partes del mundo. Además, al no postularse como actualizables en un “futuro histórico” (un proyecto disensual global que se oponga al *statu quo* del capitalismo), estas formas locales regionales terminan siendo formas de diferenciarse para tener un *lugar* en la temporalidad de la globalización capitalista: “estas variedades regionales funcionan como una especie de reserva antropológica pre o no-capitalista, que adquiere su estatuto de vanguardia no a través de la anticipación de un prospecto de futuro post-capitalista, sino a través de su futura

⁸⁷ Ver también Bosteels (2014) para profundizar en la relación entre Rancière y el arte contemporáneo globalizado.

subsunción a la institución del arte misma (el mercado del arte, en última instancia)" (Osborne 2013: 35).

Osborne, de alguna manera, está actualizando una crítica que ya desarrollaron Fredric Jameson (1991) y David Harvey (2004), entre otros, con relación al posmodernismo en los años ochenta e inicios de los noventa. En ambos teóricos se destaca cómo la lógica cultural posmoderna no es un simple desarrollo en nuevas formas de pensar el arte y la cultura, sino que es funcional a un nuevo desarrollo del capitalismo en su variante tardía o de acumulación flexible. El posmodernismo, antes que significar una liberación de los dictámenes del modernismo, implica una nueva forma de dominación, donde la desaparición de la perspectiva histórica y la utopía modernas llevan a la afirmación repetitiva de lo mismo. El dictamen neoliberal de “no hay alternativa” (Margaret Thatcher) tendría su antecedente artístico en el arte posvanguardista, posmoderno o posthistórico que renuncia a la posibilidad de afirmar un futuro concreto distinto.

Esta temporalidad donde el futuro y el pasado se ven disueltos en un presente es lo que Jameson ha empezado a teorizar desde la idea de “la singularidad” que permea la cultura contemporánea. Esta singularidad se manifestaría en los derivados financieros que comprimen distintos futuros en un algoritmo transable en el presente o la moda de la “cocina molecular” de Ferrán Adriá que sintetiza tradiciones gastronómicas en momentos puros de abstracción (2015: 107). Esta fascinación por lo singular también se muestra en el arte contemporáneo, donde las obras de arte que circulan en los museos y galerías de todo el mundo ya no configuran un movimiento, generación o estilo propio, sino que son “eventos” que se reducen a sí mismos. Para Jameson esto se refleja, sobre todo, en la relevancia que tiene la práctica curatorial sobre la poética autorial, ya que es el curador quien compone los montajes de obra —de varias temporalidades (autorías)— que sustraerán de las determinaciones particulares de las obras para afirmar una siempre distinta singularidad (2015: 113). Jameson agregará que esta singularidad del curador, sin embargo, es en realidad la “encarnación” de la institución del arte contemporáneo, haciendo que en última instancia toda obra actual sea un testimonio de aquella institución productora de singularidades (110).⁸⁸

⁸⁸ Aquí se me hace necesario una aclaración conceptual. El uso crítico que estoy empleado aquí del término singularidad en Jameson y otros autores no debe ser identificado inmediatamente como una crítica al uso de lo “singular” en otras latitudes filosóficas como es en la teoría lacaniana o la filosofía de Alain Badiou.

Estas lecturas de Osborne, Jameson y Harvey me permiten ver cómo la indeterminación del régimen estético puede implicar una temporalidad políticamente problemática. Aunque por un lado, Rancière tiene el hábil argumento de mostrar cómo en posiciones aparentemente posmodernas como el libre juego de apariencias, la deshistorización, la diferencia e indeterminación existe en realidad una potencia crítica que puede llevar a un cambio en las posiciones sociales y a un desacuerdo radical. Por otro lado, este desacuerdo radical puede verse mermado porque falla en afectar aquello que sostiene el reparto de lo sensible actual que son las dinámicas flexibles y globales del capitalismo contemporáneo.

Este problema es uno similar al que sufriría la estrategia crítica de Adorno, que como traté de mostrar en el capítulo anterior, tiene cierta cercanía con la estrategia ranciereana. La pregunta que se le plantea a Adorno en la actualidad es si es aún operativa su estrategia de crítica a las falsas utopías en tiempos en los que el capitalismo mismo ha renunciado a dar utopías (Jameson 1980). El esquema de Adorno, así como el de Rancière, es funcional para la resistencia de una individualidad (o singularidad) frente al dominio de lo general, pero no para lidiar con la manera en que la afirmación de las singularidades ya no es contradictorio con lo general (Osborne 2012). Si diagnósticos como los de Jameson (1991) o Boltanski y Eve Chiapello (2005) son acertados y el nuevo espíritu/fase del capitalismo no teme a la diferencia, la creatividad o la individualidad,⁸⁹ entonces se debe revisar la utilidad de estas estrategias que se bastan con la defensa de la singularidad, ya sea a través de la resistencia formal (Adorno) o la indeterminación institucional (Rancière).

En suma, aunque Rancière tiene gestos historicistas que permiten ver las relaciones entre los cambios en las concepciones del arte y su relación con las cambiantes concepciones de política, al interior del régimen estético, sin embargo, opera una subsunción de múltiples historicidades en una sola, la historicidad de lo estético indeterminado o lo contemporáneo. A este problema teórico se le suma uno político, ya

En Jameson, el término de lo singular tiene más relación con la figura de la ciencia (o ciencia ficción) de una densidad infinita del agujero negro que se separa (y a la vez amenaza) la fábrica del espacio tiempo. En Badiou (y Lacan), aunque la cualidad ruptural de la singularidad es compartida, hay una génesis más hegeliana de este concepto como una mediación entre lo universal y lo particular. Este último tema hegeliano lo retomaré posteriormente en el apartado 3.4.

⁸⁹ Sobre los reversos de la política de la diferencia ver Rockhill (2016: 117), sobre la funcionalidad de la creatividad en el capitalismo contemporáneo ver Reckwitz (2012) y más recientemente sobre las formas de producción de valor y jerarquías de clase de la llamada “economía de enriquecimiento” ver Boltanski y Esquerre (2017)

que la temporalidad estética de Rancière, al disolver una idea del futuro y la densidad de la historia en un presente de indeterminación, parece alinearse con la temporalidad flexible del capitalismo contemporáneo global.

3.4 De la antisociología a la estética de lo social.

El segundo supuesto que voy a analizar es la antisociología (o antiteoría) que, como se revisó en el apartado 2.6 y se verificó al inicio de este capítulo, realiza un importante trabajo teórico en la reflexión normativa de la política de Rancière. Este rasgo es algo que atraviesa toda la obra de este y se deriva de su postulado sobre la igualdad fundamental de “las inteligencias de los hombres”. La idea es que, si se asume esta igualdad, entonces, toda teoría de la dominación o la ideología estaría planteando que en realidad estas inteligencias no son iguales, ya que hay individuos que estarán ideologizados y otros que no (Rancière 2016b). Incluso si la intención es tener una sociología crítica, como es el caso de la tradición marxista que va hasta Pierre Bourdieu, al producir un saber por encima del sujeto que se quiere emancipar, ya se está cayendo en un paternalismo que precisamente debilita la agencia del sujeto mismo (Rancière 2013c). Por lo tanto, toda política emancipatoria debe desconfiar de los saberes sociológicos y teóricos de la dominación que afirman la existencia de ciertas estructuras u organizaciones de lo social, postulando, por el contrario, la fundamental contingencia de todo orden.

Sin duda, a esta sospecha de Rancière hacia la teoría y sociología crítica tiene cierta validez. Este “desprecio por las masas y el pueblo” de la teoría y políticos revolucionarios está bien documentada. Como señala, por ejemplo, Stuart Jeffries en su biografía de la Escuela de Frankfurt, pensadores como Theodor Adorno o Max Horkheimer llegaron a tener una desconfianza con los actores políticos populares que los llevó a considerar que solo el teórico tenía la capacidad de sustraerse de la razón instrumental a través de una filosofía particular (la dialéctica negativa, la teoría estética, etc.) (2016). Esto ha llevado a generaciones posteriores de la Escuela de Frankfurt a tratar de partir menos de las reconstrucciones filosóficas de la consciencia y más de la immanencia social, ya sea a través de la teoría de la comunicación de Jürgen Habermas que parte del discurso práctico cotidiano como fuente de normatividad (1999), o en la teoría de la lucha por el reconocimiento de Axel Honneth que parte de las disputas de los

movimientos sociales (1997). Lo mismo se puede decir del caso de la sociología francesa, que es el objetivo principal de Rancière en su crítica. Como señala Luc Boltanski, la sociología de Pierre Bourdieu aún parte de un procedimiento metodológico en donde la teoría del observador tiene más peso que la perspectiva del participante, creando una distancia muy fuerte entre el lugar de enunciación teórico y el objeto de estudio, lo que hace necesario una corrección pragmatista a la sociología, cosa que él (Boltanski) perseguirá en su obra (2011).

El problema, entonces, se encuentra específicamente en que Rancière radicaliza su crítica de tal manera que la teoría y sociología no solo serán problemáticas para la emancipación, sino que serán su *otro*; aquello que la hace imposible. Para Rancière, entonces, no se tratará de hacer una mejor sociología, sino de evacuar totalmente lo social de una teoría de la política. Esto queda claro en las polémicas que tendrá con Boltanski y Honneth. Si bien en su diálogo en Frankfurt Rancière le concede a Honneth varios puntos sobre cómo su teoría crítica no es totalmente una mirada de arriba-abajo, no puede aceptarle el uso de la teoría social para dar forma al escenario donde Honneth analiza estas luchas del reconocimiento social (2016a). Con el caso de Boltanski no hay ninguna concesión: la sociología pragmática de la crítica es vista por Rancière como igual de impositiva, teoricista y anti-estética como la de su maestro Bourdieu (2010a: 38).

Tal lectura es injustificada y parte de una representación monolítica e insostenible de la labor sociológica, que además es contradictoria con la intención general de Rancière. Este punto lo explica Alberto Toscano en un par de artículos en donde aborda este espíritu anti-sociológico en dos autores (por lo demás muy disimiles): Rancière (2011) y Bruno Latour (2012).⁹⁰ Ante la creencia de que la sociología es siempre un saber paternalista, construido de arriba hacia abajo, impositivo y abstraído de las reales lógicas pragmáticas de los actores (actantes), Toscano recuerda que la sociología puede ser también entendida como una demanda que viene desde abajo hacia arriba. Siguiendo la idea de una “imaginación sociológica” de Charles Wright Mills, Toscano plantea que la sociología no debe ser considerada como una gran teoría que permite una total visibilidad de las estructuras sociales para aquel que la ve desde el atalaya de la teoría. Por el contrario, esta puede ser también el deseo del individuo cualquiera de entender el lugar de su biografía en los acontecimientos históricos. La sociología, entonces, no es solamente el saber de un

⁹⁰ En Gruber (en prensa) trabajo también otros nexos entre Rancière y Latour con relación a la ontología de la política desde una perspectiva crítica similar a la esbozada aquí.

teórico o vanguardista revolucionario que quiere ser entregado a los obreros desorientados e ideologizados, sino también una demanda de los propios obreros que buscan producir un saber que les sirva para ser más efectivos en sus luchas cotidianas (Toscano 2012: 72). En otras palabras, podría decirse en contra de Rancière que en las noches proletarias que él reseña, no se leía solo Balzac o Flaubert, sino también *El Capital*.

En este sentido, la circulación y producción del saber sociológico y sus representaciones e imágenes ya no son solo la del gran libro y el gran teórico, sino algo mucho más complejo y distribuido. Es un error, dirá Toscano, ver a la sociología como algo separado del resto del mundo; el saber sociológico es consumido y tiene un efecto reflexivo sobre la propia producción sociológica posterior.⁹¹ La ironía que encuentra Toscano está en que mientras Rancière o Latour acusan a la sociología de crear una abstracción de lo social, a su vez ellos crean una abstracción al segregar teóricamente a la comunidad de sociólogos de su circulación en lo social (Toscano 2012). Ante esta abstracción ranciereana, se debe reconocer que la sociología y el deseo de imágenes de lo social es parte del mundo y tienen efectos en la sociedad.

La ironía fatal estaría en que Rancière, a pesar de su deseo de poner en el centro de la escena a los actores y sus voluntades particulares, parece no aceptar la demanda propia de algunos de estos actores por “ver la totalidad”, por escalar su representación del mundo de sus conexiones inmediatas a algo más complejo y completo (Toscano 2011). Rancière, entonces, sabría más que los propios actores políticos al decir que su interés por el saber sociológico es solo una forma de dominación, un saber que les sería más útil *no saber*. Estas contradicciones en el argumento de Rancière me hacen sostener que el supuesto antisociológico por el que se restringe de dar elaboraciones sociológicas a su teoría, y criticar aquellas que se acercan a esta, no está justificado, por lo que debe ser levantado.

Levantar este supuesto antisociológico hace posible incorporar la crítica a los problemas del paternalismo en un renovado intento de producción de conocimiento sociológico, y ver cómo la emancipación puede potenciarse con la teoría y no solo sufrir sus consecuencias. Esto es algo que hacen de manera muy interesante Phillipe Courcuff

⁹¹ Esto es algo que contemporáneamente trabaja el sociólogo inglés Les Back y que denomina “live sociology”, en donde analiza cómo la población despliega y construye un saber sociológico de múltiples maneras en sus contextos cotidianos (Back 2012).

(2012) y Charlotte Nordmann (2010), justo con relación a las tensiones entre Bourdieu y Rancière. Courcuff se basa en Rancière para postular la necesidad de una “autoemancipación” frente a formas estatistas de tutelaje bienintencionado (refiriéndose al Estado de bienestar francés), pero a su vez señala la utilidad que tiene la obra de Bourdieu (un claro ejemplo, él mismo, de autoemancipación intelectual) para articularse con este izquierdismo más libertario para que no devenga un vacío anarquismo. Asimismo, Nordmann verá la justicia de las críticas de Rancière tanto a Bourdieu como Althusser, sin embargo, para evitar caer en un idealismo de una “pureza de la política” se hace necesario suplementar la idea de política de Rancière con un saber social (2010: 153). Sin embargo, este proyecto de una sociología crítica que sea a la vez no paternalista lo encuentro ya en Axel Honneth y Luc Boltanski, más allá de los problemas particulares que puedan sufrir sus teorías. Con respecto a Honneth, por ejemplo, la evaluación que hace Jean-Phillipe Deranty sobre las cercanías y diferencias entre Honneth y Rancière permite ver cómo Honneth, con su reconstrucción normativa, ofrece una sociología que no deja de dar un lugar de privilegio epistémico y normativo a los agentes sociales en sus interacciones y luchas cotidianas. Así, sirve de un buen piso teórico para articulaciones efectivas entre teoría de la dominación y la emancipación (2016).

El efecto más relevante para la investigación aquí realizada es con respecto a cómo se puede alterar el concepto mismo de estética una vez que se atraviesa esta imagen monolítica y sesgada que tiene Rancière de lo sociológico. El punto es que la idea de estética de Rancière también termina atrapada en una imagen dicotómica que proviene de los problemas discutidos anteriormente. Mientras, para Rancière, la sociología o metapolítica policial implica la producción de una representación de la realidad total, donde se vincula los individuos y sus agencias a estructuras más profundas que son condicionantes y determinantes; la estética supondría la interrupción de este panorama, su indeterminación, montaje y socavamiento. Sin embargo, si tenemos un entendimiento más matizado y complejo de lo que implica la producción del saber sociológico, entonces esta distancia entre “lo sociológico” y “lo estético” se reduce, y esto permite entender cómo una dimensión de la propia teoría social implica una estética (y viceversa).

Esta comprensión de las Ciencias Sociales (la sociología, pero también la economía política y otras) como la mediación entre la generalidad histórica y social con la particularidad de las biografías individuales lleva a la idea de una “estética de las Ciencias Sociales”. Alberto Toscano nuevamente, en un libro junto con Jeff Kinkle

titulado *Cartographies of the Absolute*, revela estos vínculos señalando la cercanía entre la concepción de “imaginación sociológica” de Wright Mills —que nos permite este nuevo entendimiento de sociología— y la propuesta de una estética del “mapeo cognitivo” que plantea Fredric Jameson a finales de los años ochenta (Toscano y Kinkle 2015: 12). El mapeo cognitivo es una metáfora que proviene de la teoría del urbanismo de Kevin Lynch, quien analiza cómo ciertas ciudades (a través de su diseño y elementos indicativos) proveen a sus usuarios con mejores mapas cognitivos para poder navegarlas exitosamente (mientras otras no). Jameson buscará expandir los mapas cognitivos para entenderlos ya no en relación con la ciudad, sino con el sistema social en su totalidad (Jameson 1988). El espacio que se navega es nuestra vida social y la dificultad que se busca superar es la creciente distancia que existe entre nuestra experiencia fenomenológica individual —atada a un tiempo y espacio concreto— y las fuerzas del capitalismo que condicionan coordenadas esenciales de nuestra vida como el empleo, la oferta cultural, el medio ambiente, etc. —que son globales y abstractas—. Precisamente este nexo entre el saber sociológico y la experiencia es lo que para Jameson es la estética: la posibilidad de hacer sensibles para el individuo las abstracciones del capitalismo. Esto permitiría localizar los puntos críticos desde donde se puede transformar el propio capitalismo, vinculando el conocimiento de la totalidad con la acción transformativa.⁹²

En su libro, Toscano y Kinkle buscarán mostrar que más allá del deseo de Jameson por una estética de mapeo cognitivo, es posible rastrear arte, películas y demás obras que desde el siglo XX ya están planteando una estética que busca aumentar la visibilidad y representación de la totalidad social.⁹³ Un ejemplo interesante que me servirá para retomar una discusión previa en la tesis, es el de la *Obra de los Pasajes* de Walter Benjamin. Esta obra, o proyecto de obra, inacabado y complejo, compuesta de citas de todos los géneros literarios y textos del propio autor, nacería del interés de Benjamin por entender la ciudad de París como imagen de la modernidad nacida en el siglo XIX. Una lectura desde Rancière a esta obra (y a Benjamin en general) enfatizaría en cómo los

⁹² Este concepto de estética en Jameson tiene una importante influencia del concepto de ideología que tenía Louis Althusser, entendida como la representación imaginaria que tiene el individuo y sus condiciones materiales (o reales) de existencia (Jameson 1988). Aquí se puede pensar la ambigüedad de este concepto, mientras Rancière lo lee como algo que termina encerrando al sujeto en una red que afirma su lugar en lo social retirándole su agencia, Jameson lo ve como una oportunidad de transformación desde la inmanencia.

⁹³ Los autores revisarán clásicos como Sergei Eisenstein en el cine y Bertolt Brecht en el teatro, pero también obras contemporáneas como Martha Rosler y Allan Sekula, series de televisión como *The Wire* y películas como las que buscan dramatizar las crisis económicas. La idea del libro es que todas estas producciones buscan maneras de representar o mapear el (nuevo) absoluto de nuestra época que es el capitalismo contemporáneo.

montajes de Benjamin de citas y fragmentos literarios implican un choque de opuestos, así como el descubrimiento de vínculos desconocidos de realidades apartadas que tienen como efecto hacer indeterminada nuestra representación de la ciudad, lo que crearía el espacio de una subjetivación política. En cambio, la lectura que se puede hacer desde las ideas de Jameson —mediadas por Toscano— es que los fragmentos de Benjamin no significan la negación de la representación de la totalidad, sino más bien una forma más compleja de totalidad, una idea de representación que incluye una reflexión sobre la propia construcción de su imagen, pero que no renuncia a su deseo de producir una imagen (caleidoscópica), una *representación* de la ciudad moderna. Esta segunda lectura no desconocería la dimensión del montaje y su crítica a la imagen total externa al objeto que busca representar, sino que la incluiría en producir una nueva (y potencialmente revisable) concepción de representación.

El punto que yo quiero rescatar de la idea de esta estética del mapeo cognitivo, es que se puede leer también la historia del arte moderno (en todos sus géneros) como intentos de producir nuevas representaciones y saberes sobre el espacio social. Además esta imagen de la sociología más matizada, así como de sus relaciones con la estética y el arte, tiene como correlato también otra imagen de la “representación” y de lo que Rancière llama el “régimen representativo”. Esta excede la caracterización ranciereana de un régimen monolítico y cortesano de mimesis y pedagogía, sin caer en pensar la representación como un juego de apariencias como en el “régimen estético”. Un elemento fundamental tanto en el proyecto de “imaginación sociológica” de Wright Mills, como en el mapeo cognitivo de Jameson, consiste en cómo lo estético no solo representa pasivamente estructuras sociales preexistentes, sino que la propia labor de mapeo e imaginación implica una empresa de descubrimiento/creación de la realidad social misma.⁹⁴

Una consecuencia interesante de estas críticas reside en que la poca relevancia de la salida dialéctica de György Lukács tanto en Rancière como en el arte contemporáneo necesita ser revisada. Como mencioné en el capítulo anterior, desde los conceptos de estética y política de Rancière, las propuestas de Lukács de un realismo crítico, así como

⁹⁴ Este punto es enfatizado por Jameson cuando se refiere a *El Capital* de Marx como un intento de “representar el capitalismo”, Marx no estaría solamente visibilizando algún objeto ya existente, sino que estaría a la vez produciendo algo realmente *nuevo* en el proceso de hacer explícitas las abstracciones reales que rigen los procesos de producción, circulación y distribución en el capitalismo (2012).

de una superación de la reificación vía un proyecto científico, político y estético de *orientación cognitiva* son considerados inactuales en términos histórico artísticos — pertenecería al régimen representativo— y perniciosos en términos normativos — respondería a una eficacia pedagógica—. Sin embargo, si comprendemos la estética de Lukács en términos de una estética de la imaginación sociológica —como en efecto lo hacen tanto Jameson como Toscano y Kinkle— su política del arte se puede ver reivindicada. Esto implicará, claro está, tener que pensar la propuesta de Lukács más allá de las afinidades artísticas del propio Lukács por la novela burguesa del siglo diecinueve y abrirlo a prácticas contemporáneas que él habría rechazado de plano en su vida.⁹⁵ Esta tarea de extender la estética de Lukács a un escenario contemporáneo no sería algo totalmente nuevo; ya estaba en Jameson en los años ochenta cuando reclamaba un retorno de la *narración* frente al *impasse* del modernismo (Jameson 1980: 208). Actualmente, esta recuperación de Lukács está tanto en los ya citados Toscano y Kinkle, como también en la teórica Gail Day (2014), quien de manera más específica explora cómo varias nuevas formas de arte crítico y político contemporáneo, de muy variados y distintos formatos (performance, crítica institucional, fotografía, documental, etc.) pueden conversar más con la etiqueta del “realismo crítico” y la demanda por una visión de la totalidad que con la idea de la producción de una indeterminación disensual.⁹⁶

Este renovado lukacsianismo tendrá que enfrentarse a la postura posmoderna clásica, que considero presente en parte en la idea de régimen estético de Rancière, y que sostiene que la complejidad del capitalismo contemporáneo y el fracaso de la economía política en los socialismos reales hacen imposible cualquier mapeo o representación del capitalismo (Baudrillard 1995: 38). Aquí, en efecto es importante no negar las transformaciones del capitalismo, así como la dificultad cognitiva y epistémica de poder

⁹⁵ La misma operación es la que he tratado de pensar en relación con Adorno a través de Rancière. Este lograría mantener el potencial crítico de Adorno, pero ampliaría su rango de acción más allá de la forma de arte moderna. La mediación de Walter Benjamin (y también Bertolt Brecht) y su mayor historicidad en relación con los cambios tecnológicos e institucionales parece ser un buen complemento tanto para hacer productivas las teorías tanto de Adorno como de Lukács. Ver Gruber (2016b) para un desarrollo más amplio de esta problemática Adorno-Lukács en el arte contemporáneo.

⁹⁶ Un ejemplo en el coinciden tanto Toscano y Kinkle como Day de un lukacsianismo contemporáneo está en la obra de Allan Sekula, fotógrafo y ensayista canadiense. Su obra tiene como centro investigar y entender el significado del mar, el puerto y la vida social que los constituye. Para este objetivo combina tanto el uso de la fotografía, ya sea de paisajes o individuos o estructuras, cómo la intervención ensayística sobre esos elementos visuales. Como señala tanto Toscano como Day, aunque claramente Sekula se enfoca en un “fragmento” de la vida (los puertos, la vida en el mar), esto no es un problema para una visión de la totalidad del capitalismo, sino precisamente la precondition para ver cómo se trazan interrelaciones desde cada puerto con el sistema global de logística y comercio que regula la vida capitalista en su conjunto. Ver, sobre todo, Fish Story (1995) y el documental con Noël Burch, *The Forgotten Space* (2012)

representar la realidad histórica contemporánea (Jameson 1988; Osborne 2013). Como señalan Toscano y Kinkle en el análisis de las obras contemporáneas que buscan un mapeo cognitivo, la producción de visibilidad y legibilidad del capitalismo, también lleva de su mano invisibilidades e ilegibilidades. Estos límites de la representación son incorporados también a ella misma. Siguiendo a Jameson, Toscano y Kinkle consideran que entender correctamente el mapeo cognitivo implica precisamente salir de la creencia que se puede agotar el mundo en un mapa completo; el mapeo no es una solución sino un problema con el que trabajar (Toscano y Kinkle 2015: 24). Sin embargo, ser consciente de los riesgos de la representación y de su carácter complejo no significa su imposibilidad epistémica-cognitiva. Implica más bien un “mirar complejo”, entender la representación y la búsqueda de la totalidad como una constante labor de tanto indeterminaciones y determinaciones, articulaciones y desarticulaciones, que van produciendo imágenes provisionales que son continuamente revisadas tanto sociológica, política y estéticamente.

Todo esto muestra que el problema del régimen estético de Rancière no está en movilizar la ilegibilidad o indeterminación en la experiencia estética. Está en su generalización y en haberle dado una centralidad normativa para resolver las relaciones entre arte y política. La indeterminación (o disonancia o momento negativo) son componentes esenciales de toda crítica, pero deben verse en relación con otros momentos constructivos, donde se articulan nuevas determinaciones para producir una representación más crítica de la sociedad.⁹⁷ En todo caso, la relación entre lo indeterminado y lo determinado debe ser una dialéctica de otro tipo que aquella que plantea Rancière. Como señalan Toscano y Kinkle, no hay contradicción entre el proyecto de una orientación hacia la totalidad y las desorientaciones: “uno de los productos genuinos de la búsqueda por una orientación es la desorientación, donde coordenadas cercanas empiezan a verse problematizadas por vistas más amplias y, a veces, sobrecogedoras” de la realidad (2015: 25).

En suma, todas estas dimensiones que se derivan de analizar y criticar el supuesto antisociológico de Rancière permiten ver un terreno algo distinto del arte moderno y contemporáneo en relación a sus posibilidades políticas. Así, la recuperación de la perspectiva de Lukács que he desarrollado en el primer capítulo no significa solo un

⁹⁷ Un desarrollo contemporáneo sobre esta precisa relación entre la disonancia y la coherencia en relación con la teoría crítica está en Casuso (2017).

apunte lateral en el argumento, sino cumple un rol muy importante porque muestra cómo se pueden repensar los límites entre lo que Rancière destina a lo “representativo” y a lo “estético”.⁹⁸ Del mismo modo, la crítica de Osborne nos mostraba otro tipo de articulaciones entre la temporalidad de la vanguardia, la moderna y la contemporánea. Una vez que se han relativizado las divisiones entre la policía y la política, lo representativo y lo estético, se abre un nuevo campo de grises que puede reconstruir una teoría de las relaciones entre arte y política más robusta. En el siguiente apartado observaré otra consecuencia problemática de Rancière con respecto su problemática dicotomía entre emancipación y dominación.

3.5 Arte y poder

La otra cara de los efectos problemáticos que tiene el supuesto antisociológico se refleja en la tajante oposición entre la política y la policía en la que Rancière basa su relectura de la tradición del pensamiento político. La cuestión sería que si su crítica a la sociología no es tan precisa, entonces también su distinción entre policía y política puede sufrir los mismos problemas. Esto es algo que Marchart critica a Rancière, lo que es interesante ya que precisamente él sostiene una teoría política posfundacional basada en la “diferencia política” entre la política y lo político (2008). Pero Marchart quiere diferenciar entre una teoría posfundacional adecuada y una inadecuada que vendría a encarnar la de Rancière (2011: 130). Para Marchart, la contingencia del orden social no significa que uno deba ignorar o asumir como injustificado todo ordenamiento social existente. La tesis de la contingencia, más bien, tiene dos sentidos, uno que todo orden social no es natural, pero también, precisamente porque nada es natural, se deben producir estos ordenes sociales contingentes (142). Por lo tanto, creer que la política es únicamente un instante de hacer contingente la policía de lo social ignora que también tiene que ver con la producción de estos ordenes contingentes, no solo su interrupción. Por eso es que Marchart preferirá la teoría de Ernesto Laclau, quien aunque comparte la constitución retórica de la realidad a la manera de Rancière, también puede pensar la dimensión

⁹⁸ Aunque Rancière reconoce que lo que él llama el “arte crítico” buscó una articulación de lo ético, representativo y estético, siendo Bertolt Brecht el ejemplo paradigmático, este experimento no solo sería ahora imposible, sino que ya era problemático por sus dimensiones pedagógicas (2010a).

estratégica de la política emancipatoria, sus articulaciones contra-hegemónicas que se harán necesarias para efectivamente transformar la sociedad (2011).⁹⁹

Toscano también encuentra un gran problema en la pureza de la política (o “rareza” de la política como la llamará él) que se deriva de la división tajante entre policía y política (2011: 218). El punto es que en Rancière no hay zonas grises: o se es puramente político y se afirma el desacuerdo radical, el momento de pura emancipación, o se hace política desde el Estado, las instituciones, los partidos y se cae en formas policiales de dominación. Para retomar mi ejemplo de la comunidad andina opuesta a la minería, su desacuerdo sería visto como un momento de interrupción no relacionado con las lógicas policiales de los otros regímenes de la política (lo archipolítico, metapolítico y parapolítico); sin embargo, visto de esta manera, no se puede leer como para afirmar el desacuerdo de la comunidad se necesitan “momentos policiales” de organización y fortalecimiento al interior de ella. Estos momentos implicarán una lógica que no solo afirma la igualdad, sino también la jerarquía de liderazgos necesarios para afirmar esta igualdad en un nivel más importante.

Aunque Rancière suele mencionar que el desacuerdo implica la construcción de un *nosotros* de la parte sin parte que se sustraerá de la cuenta de la policía a través de la demanda inconmensurable del *todo* (1999), nunca deja en claro cómo se construye ese nosotros, cómo se procede de lo genérico y anónimo, de las partes sin partes hacia la subjetivación política concreta. Más aún, en sus textos más recientes, Rancière parece lejano a esta retórica más política de los años noventa y su teoría del desacuerdo parece inclinarse sobre todo a la capacidad de los sujetos de des-identificarse de sus roles sociales, muchas veces a través de lo estético (2016b). En suma, la purificación de la política que le sirve a Rancière para no caer en los conservadurismos de un pragmatismo político o en los paternalismos de un marxismo sociológico lo lleva a olvidar las dimensiones estratégicas necesarias para que haya, siquiera, un desacuerdo visible.

Este problema también tiene su inmediato correlato en los alcances de su teoría del arte político. La dicotomía entre política y policía se reflejaría en la división entre la eficacia del régimen estético y las eficacias de los regímenes pedagógicos del arte. Esto significa que habría una injustificada asunción de la impermeabilidad del régimen estético y el desacuerdo político respecto de la dominación o el poder. Los desacuerdos políticos

⁹⁹ Ver su libro reciente *Das Unmögliche Objekt* (2013) para una presentación sistemática de su teoría.

serían la afirmación de la igualdad, una pura política emancipatoria, no tocado por dimensión policial alguna; mientras que el régimen estético (aquí no solo pensar en obras de arte o experiencias, sino todo el entramado material institucional que finalmente sostiene su existencia y política) también solo produciría efectos disensuales que hacen más fluido el reparto de lo sensible.

Se puede entender las implicancias de esta división entre lo estético-político y lo pedagógico-policial, al observar un similar problema que se encuentra en la teoría de Adorno, sobre todo en Greenberg, con respecto al arte moderno. Como se vio en el primer capítulo, Greenberg divide entre un arte vanguardista formal y un arte *kitsch*. La valencia normativa en esta división también queda clara: el arte, al optar por su autonomía y abocarse a la creación de nuevas formas, se hace “inútil” para la dominación, como si lo es el arte politizado o *kitsch*. Igualmente, aunque más sofisticadamente, Adorno condenará el arte comprometido y la industria cultural oponiéndola al arte moderno que se resiste a las demandas sociales y de mercado.¹⁰⁰ El arte, la experiencia estética, el espacio del arte y la racionalidad estética son postuladas como el *otro* de la dominación y lo instrumental (Adorno 2004: 78). Sin embargo, como señalé en el apartado 3.3 vía Jameson y Osborne, esta estrategia de autonomía o resistencia solo es útil cuando la dominación se la concibe como una forma estatista o totalitaria de gobierno que trata de imponer una restricción a la libertad individual, lo que hace que el espacio del arte donde estos constreñimientos no tendrían fuerza se vuelve una salida crítica. Pero, si la forma de dominación cambia y se hace más sofisticada, como sería el caso de nuestra sociedad contemporánea, entonces las estrategias críticas se des-actualizan y giran sobre sí mismas.

El ejemplo clásico de formas más “sofisticadas” de dominación y control en el espacio del arte es la manera en que el expresionismo abstracto norteamericano —uno de los momentos más altos de depuración formal siguiendo el esquema de Greenberg—, fue usado por el gobierno de los Estados Unidos y la CIA en su guerra cultural contra la Unión Soviética y los países del Pacto de Varsovia durante la Guerra Fría (Guillbault 1983). La estrategia propagandista de los EE.UU. era diferente a como podría ser el uso del arte y por la Unión Soviética o regímenes denominados totalitarios. El objetivo de los EE.UU. era debilitar las fuerzas políticas de izquierda que buscaban el poder en Occidente. Un frente era demostrar que culturalmente los EE.UU era un lugar más libre

¹⁰⁰ Ver sobre todo el ensayo sobre la industria cultural de co-autoría con Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* (2007).

artísticamente que los países comunistas donde la libertad de creación no era permitida. Pero la estrategia para lograr este punto propagandístico no era pagar a los artistas para que digan o escriban o pinten cosas a favor de los EE.UU., eso habría precisamente conspirado contra la idea de libertad que se buscaba posicionar, mostrando otra forma de manipulación entre otras. Más bien, la estrategia era mostrar cómo había una separación fundamental entre arte (sinónimo de libertad) y política (sinónimo de manipulación, propaganda, etc.). Los fondos entonces iban a instituciones y eventos que logren fortalecer este mensaje: el fomento del arte, fundamentalmente apolítico, es un índice de la libertad política. La política cultural del régimen buscó entonces dos cosas, la primera, posicionar a los EE.UU. como el centro del arte moderno, y segundo, jugar con la idea—greenbergiana— que el arte de vanguardia y abstracto significa la libertad de expresión. El corolario de esto es que si este arte libre era más posible de ser practicado en los Estados Unidos, eso significaba que este país era políticamente mejor que el resto; además, al sostener que el buen arte es apolítico se socavaba la legitimidad de los artistas comprometidos y los intentos de otros gobiernos de movilizar el arte para sus intereses (Stonor Saunders 1999).

El mismo problema se da con respecto a la estrategia de Adorno, donde la ontología negativa de la obra de arte moderna presentaría una continua resistencia a su mercantilización e instrumentalización como un valor de uso, en cuanto se basa en la idea de que se sustrae de toda función social. Esta ineficacia necesaria implicaría no tener tampoco un precio, un lugar en el mercado. Sin embargo, como ha demostrado la historia reciente, el arte moderno más absurdo y negativo también ha encontrado un mercado: los edificios modernos podían decorar sus lobbies con obras críticas, abstractas y negras (Jameson 1980: 210). Como muestra muy bien Thorstein Veblen en su *Teoría de la clase ociosa*, dado cierto nivel de ingreso, la utilidad ya no es lo que se busca en los objetos que se adquieren, sino más bien lo contrario, la inutilidad siendo un signo de distinción mostrar cómo el comprador tiene la capacidad de gasto de permitirse cosas inútiles (2014).¹⁰¹

Es importante, notar aquí que el problema de Adorno con la obra de arte moderna lo continúa manifestando la vanguardia y la neovanguardia (arte conceptual) que buscaban, como lo reseña Lucy Lippard, ir más allá de la forma-obra hacia una forma

¹⁰¹ Ver Gruber (2017a) en relación con las complejas relaciones entre el arte, el mercado y las teorías de la reificación.

más efímera de arte (performance, happening, arte povera, *site specific*, etc.) *precisamente* para tratar de escapar su reificación y mercantilización (Lippard 2004). La esperanza en estas operaciones estaba en que, al no haber ningún objeto al que fetichizar y luego mercantilizar, el arte podría mantener su independencia respecto al mercado y ser una herramienta de crítica social. Sin embargo, el mercado del arte contemporáneo, así como el más expandido campo del capitalismo cultural o artístico (Harvey 2002; Lipovetski y Serroy 2015; Boltanski y Esquerre 2017), ha mostrado cómo incluso de obras inexistentes y efímeras se ha podido crear valor.¹⁰²

Estos problemas podrían estar presentes de la misma manera en el régimen estético de Rancière. Sin embargo, no es ni siquiera necesario demostrar que las instituciones del régimen estético son conservadoras o cómplices con la dominación para advertir que el problema más importante es que la definición misma del régimen estético impide investigar estas relaciones, porque supone de inicio que, si algo es estético, ya no es pedagógico y por tanto no es policial. Este problema se manifiesta, por ejemplo, en el poco interés de Rancière en tipificar y detallar el régimen estético.¹⁰³ El museo, toda vez que aparece mencionado en Rancière, parece ser uno solo, creado en el siglo diecinueve y que va desarrollando su lógica estética (indeterminar los objetos que entran en él) de ahí en adelante de manera ininterrumpida. Esto significa ignorar todas las instituciones, jerarquías y violencias que han constituido el surgimiento y mantenimiento de la institución museal.¹⁰⁴ Asimismo, significa ignorar la variabilidad contemporánea que puede haber con respecto a los museos; hay, digamos, museos y museos. No es lo mismo, por ejemplo, la mirada museal que se puede producir en una sociedad donde el museo o el arte es un privilegio de unos pocos con aquella donde hay una mayor democratización de acceso a los museos.

¹⁰² Un caso interesante es cómo varios artistas que buscaron precisamente no dejar huellas en sus intervenciones vanguardistas y políticas ahora producen valor a través de la venta de sus archivos y documentos a museos o instituciones. Aunque no se tiene la obra de arte misma —porque es efímera—, sí se tendría posesión de los documentos y otros elementos que el artista produjo en la época de la obra que de alguna manera encerraría el “aura” de la obra inexistente.

¹⁰³ Como mencioné en el segundo capítulo Rancière sí concibe el régimen estético como algo compuesto por instituciones materiales e históricas; sin embargo, a la vez no se explora en detalle este correlato material a la inteligibilidad de la experiencia estética. Conuerdo con Rockhill (2016: 103) en que la razón por la que Rancière no toma ese camino está en sus supuestos filosóficos con respecto a la causalidad histórica y lo que yo he llamado aquí su antisociología (Gruber 2017b).

¹⁰⁴ Haciendo eco a un pie de página previo en esta tesis, aquí sostendría que *no* debe ser lo mismo la rapiña del ejército napoleónico de monumentos egipcios y su entrada al museo francés, que la operación de Marcel Duchamp de incorporar una rueda de bicicleta en este museo. La constelación social que cargan son radicalmente distintas.

Ante estos problemas, se hace necesario complementar la idea del régimen estético con una descripción más abundante de las instituciones y prácticas sociales que la componen (Rockhill 2016: 100). El régimen estético ya no sería un gran paraguas de 200 años engranado en nuestra educación estética como un museo sin paredes, sino que estaría compuesto por instituciones específicas históricamente localizadas y cambiantes. Aunque es interesante el aporte de Rancière de ver, por ejemplo, las continuidades entre la institución museal clásica y la contemporánea, también es importante ver cómo van cambiando los condicionamientos económicos y sociales que soportan estas instituciones artísticas que tienen efectos en las experiencias que estos producen. Aquí es importante no restringirnos al museo, sino incorporar también la dimensión del mercado del arte, con sus galerías, subastas y ferias, elemento que está totalmente ausente de las lecturas que propone Rancière.

Nuevamente, el punto que quiero hacer a través de estas críticas y ejemplos no es optar por la mirada opuesta, es decir, el modelo en el que todo el arte, haga lo que haga, presente como se presente, es siempre un instrumento de la dominación. Esta sería una lectura “sociologista” en el mal sentido, que es, en efecto, uno de los riesgos de asumir la teoría institucional de Bourdieu —que reseña brevemente en el primer capítulo— sobre el arte y lo estético como distinción social. Para Bourdieu, el arte sería funcional en la diferenciación social al revestir simbólicamente las distancias entre capital económico y capital cultural. En este sentido, conservaría el reparto de lo sensible, antes que transformarlo. Rancière tiene buenas razones para criticar esta lectura, ya que en efecto ofrece una imagen muy estática y estructuralista de la dinámica social y su dimensión estética. Pero el argumento que he tratado de hacer en el anterior apartado postula que esta crítica al determinismo no debe llevar a la glorificación y trascendentalización del indeterminismo. Se trata de ir más allá de estas dicotomías y cambiar el marco teórico para comprender estas relaciones entre el arte (lo estético), la dominación y la emancipación.

Una manera filosófica de abordar este intento por incorporar lo que he denominado las “zonas grises” entre la política y la policía o entre lo estético y lo pedagógico pasa por acercarnos a la concepción de poder presente en la obra posterior de

Michel Foucault.¹⁰⁵ El poder, para Foucault, no es sinónimo de dominación, o en todo caso, no es *solo* dominación, ya que viene a dar cuenta de un plano ontológico anterior que produce tanto la dominación como la libertad. Esta dimensión ontológica piensa el poder como algo constitutivo: todo lo que produce y reproduce el orden social. Entonces, la transformación social, la producción de espacios de libertad será también un ejercicio de poder.¹⁰⁶ Aunque Rancière claramente está influenciado por Foucault y este concepto de poder es muy similar a su comprensión del reparto de lo sensible como plano ontológico que da cuenta de la producción de la realidad, su posterior especificación en regímenes del arte y de la política lleva a un problemático binario normativo entre la contingencia o indeterminación de lo político; y la dominación o pedagogía de la policía. Este entendimiento foucaultiano permite captar este espacio de grises entre la policía y la política, y cómo esto no solo se refiere a considerar que el arte es solo mecanismos de poder y dominación, sino también cómo el poder de arte puede servir para construir espacios de libertad o dar fuerza a desacuerdos que sin esta dimensión policial no lograrían que la radicalidad de su demanda no pueda ser ignorada. Mi argumento es que una vez que se matiza el marco teórico del régimen estético y se puede también considerar que otras formas de arte más determinados también pueden ser *políticos*, entonces se pluralizan los espacios de crítica que pueden pensarse.

Esta es la principal demanda que hace Oliver Marchart en su reciente crítica a la teoría del arte de Rancière que él encuentra hegemónica en el mundo del arte (2015). Marchart quiere afirmar que el arte activista y de propaganda que rodea protestas políticas e intentos de fuerzas anti-capitalistas de hacer visibles sus posturas debe ser reconocido como un arte propiamente político, no como una forma simplicista, pretérita e impropia de la contemporaneidad “estética”. Marchart criticará la idea que está presente en la caracterización que tiene Rancière del régimen representativo y su eficacia mimético-pedagógica: para Rancière, mientras la experiencia estética del arte es vista como compleja debido a sus tensiones internas, indeterminaciones y autoreferencialidades, el modelo mimético-pedagógico es visto como simple, puramente causal y que busca influir de arriba/abajo. Marchart dirá, más bien, que la complejidad del mundo del arte es una complejidad simple o falsa complejidad, es decir, “una complejidad desprovista de toda

¹⁰⁵ Son varios los textos de Foucault donde se trabaja este concepto de poder, para una forma resumida ver el ensayo *Sujeto y poder* (1988) publicado en francés el año 1982 como comentario a toda su obra en perspectiva.

¹⁰⁶ Mi lectura aquí se basa en Martin Saar (2010).

contradicción interna o conflictos verdaderos” (115). En la complejidad que ofrece el régimen estético, “todo se torna intercambiable, todo, las así llamadas posiciones artísticas se dan sin consecuencias y se toman sin riesgos”. En cambio, el terreno político ofrece una “simplicidad compleja” donde el artista activista está lidiando con contradicciones reales al contraponer una mirada de la realidad alternativa a otras que son sostenidas por otros poderes. El verdadero arte político, para Marchart, tendrá fricciones con cierta musealidad hegemónica, teniendo que crear sus propios espacios de circulación y consumo (117).

Esta lectura plantea, entre otras cosas, considerar el arte de propaganda o la idea de propaganda política en general, más allá de las dicotomías que oponen el arte a la propaganda (parte del kitsch), como dimensiones irreconciliables. Marchart, desde su cercanía con la teoría de la contra-hegemonía de Laclau, observará cómo la propaganda debe ser vista como un elemento necesario en todo proyecto político que quiere plantear un desacuerdo radical y una alteración del reparto de lo sensible. “Enfrentarse con la hegemonía puede necesitar la construcción de un proyecto político contra-hegemónico y la propagación de contra-propaganda”, dado que la “verdad” no se “transmite automáticamente” (Marchart 2015: 119). Importantemente, Marchart no se limita aquí a un activismo confrontacional que solo viene a constituir el momento negativo de la crítica política, sino que observa cómo la verdadera contra-hegemonía toma en cuenta también la dimensión de instituir una nueva hegemonía. Esto también plantea una política del arte que implica construir instituciones, diseminar contenidos culturales y disputar el sentido común de las personas sin que esto signifique manipulación, mala pedagogía o un encarcelamiento de lo artístico en su “institucionalización”:

Sin una dimensión de organización, la propagación de una particular posición no será sostenible, dado que los debates y las prácticas deben ser organizados para sobrevivir en el tiempo. Estas deben de, en cierta medida, institucionalizarse (121).¹⁰⁷

¹⁰⁷ Me gustaría aquí retomar un ejemplo que he utilizado en el segundo capítulo para entender este proceso de institucionalización. La intervención contra la candidatura de Keiko Fujimori de una performance contra las esterilizaciones forzadas es un acto de propaganda puntual, sin embargo, su potencial estaría en poder articularse posteriormente con otras campañas de visibilización de las esterilizaciones forzadas como un crimen que debe ser perseguido, así como una muestra de la necesidad de criticar violencias aún contra la mujer. El arte activista entonces podría instituirse en el sentido de ser parte de un esfuerzo más grande y más efectivo, ya sea en la sociedad civil (ONG) o en el mismo Estado (leyes, procuradurías por DD.HH., campañas estatales).

Plantear la posición que todo arte político debe ser un arte de propaganda o un arte institucionalizado en una autoridad de tipo estatal sería caer en el otro extremo del debate, pero lo que sí considero productivo es incluir la dimensión propagandista del arte como algo a ser considerado y no solamente descartado por *fiat* teórico. Este esquema permitiría expandir el análisis e historia del arte político. Por ejemplo, en Perú los afiches de la Reforma Agraria tendrían un valor estético y político más allá de verlos como el polémico choque entre la intención política y su desconexión museal, y se revaloraría su dimensión política de propaganda al interior del régimen velasquista y su éxito en producir una política de redistribución de tierras, sin que esto signifique solamente leerla como una simpleza de lo pedagógico o policial.¹⁰⁸

Este tipo de consideración ha sido desarrollada recientemente en el marco del proyecto TRANSFORM de repensar los alcances de la “crítica institucional artística” liderado por el teórico del arte austriaco Gerald Raunig y que ha convocado a una variedad de artistas, críticos y filósofos la década pasada.¹⁰⁹ Raunig, también influenciado por este concepto de poder de Foucault, defenderá la idea del arte político como una “práctica instituyente”, esto implica que no debe ser solo visto como una interrupción crítica, sino como un proceso de crear una institución de prácticas alternativas más allá del capitalismo, en líneas similares a lo ya visto por su compatriota Marchart (Raunig 2009: 1). Un punto importante de la lectura de Raunig a la crítica institucional está en la diferencia entre este proyecto de una “práctica instituyente” y la “institución de la crítica” que defendía Andrea Fraser en los textos que revisamos en el primer capítulo, proyecto del que además encontré cercanías con el de la politicidad del régimen estético en Rancière en el segundo capítulo. El argumento de Raunig está en que aunque Fraser (así como Rancière) permite salir de la idea ingenua de una crítica institucional como un escape de lo institucional, su propuesta termina siendo poco transformativa porque se cae en el otro extremo de un total (y falso) encierro en la institucionalidad del arte.

Como observé en los capítulos anteriores, la propuesta de Fraser se basa en que la institución del arte no es un museo o una galería, sino un marco de inteligibilidad que engloba todas estas instituciones y permite, en primera instancia, que podamos ver algo como arte o no. También señalé que el régimen estético de Rancière opera de la misma

¹⁰⁸ En Gruber (2016a) desarrollo el argumento de cómo cierta lectura hegemónica de lo que es la política del arte contemporáneo peruano lleva a este preciso impasse en relación con la producción cultural durante el régimen velasquista.

¹⁰⁹ Ver el website del proyecto <http://transform.eipcp.net/about#redir>

manera, como una forma de visibilidad que nos permite tener (o no) experiencias estéticas. Partiendo de este entendimiento de la institución, Rancière y Fraser coinciden en criticar la idea de origen vanguardista de la política del arte o crítica institucional como un salir del arte y transformar el mundo directamente. Fraser dirá que esta política artística es imposible porque la institución estará presente cada vez que se hace, piensa o se consume algo en cuanto arte, igualmente Rancière observará cómo incluso en las iniciativas contemporáneas que hacen intervenciones en espacios públicos o desérticos, su eficacia y visibilidad dependerá de que las veamos como arte (Rancière 2010a: 72). Para ambos, las posibilidades del arte de ser político pasan por poder canalizar un potencial crítico en la institución arte misma, pero siendo indecible toda posibilidad de que esta crítica trascienda la esfera artística.

La posición crítica de Raunig tendrá dos puntos. El primero es que la eficacia política de la “institución de la crítica” o del régimen estético estará limitada en términos transformativos, ya que aunque pueda expandir infinitamente el dominio de lo que es pensable como artístico así como incluir nuevos sujetos en cuanto artistas, todo estos cambios están finalmente consignados a una esfera controlada como es el mundo del arte (2009: 5). El segundo punto es que este esquema que segrega totalmente entre un afuera y un adentro del arte es innecesario y parte de una incomprensión de la ontología social que estructura las instituciones. Para Raunig es errado considerar que la institución de arte es algo totalmente desconectado de otras prácticas sociales, más bien creer esto es asumir una teoría de la autonomía del arte como práctica que no se sostiene sociológicamente.

Este sesgo antisociológico está en última instancia determinado por la tesis de la paradoja de la vanguardia (que sostiene también la teoría de Fraser) que he elaborado anteriormente. Frente a esta incomprensión, como señala Raunig citando a Brian Holmes, se debe más bien pensar cómo el arte está siempre interrelacionado con otras prácticas sociales que hace que las experiencias que se tienen en el arte son siempre también políticas, económicas y culturales. Esta relacionalidad, aunque también implica nuevas formas de dominación que estructuran el mundo del arte a su vez abren nuevas interacciones, vías de fuga y articulación más concretas para producir instituciones críticas y además efectivas sobre las condiciones materiales (2009:7).¹¹⁰ Esta ontología

¹¹⁰ Ver Gruber y Mitrovic (2017) para un análisis con respecto a la crítica institucional del caso del arte peruano contemporáneo.

social que va más allá de las divisiones tajantes entre esferas y prácticas sociales es también algo que podemos reconstruir de los autores reseñados en apartados anteriores. Interesantemente, como vi en el primer capítulo, la teoría social de Habermas y sus elaboraciones estéticas pueden aquí tener un rol importante, sobre todo en la manera en que se pueda pensar cómo las elaboraciones estéticas, desde su relativa autonomía, influyen otras esferas de validez como la moral o la teórica. Aquí la vía más promisoría es la que toma Martin Seel en su libro *Die Kunst der Entzweiung*, donde se elabora una teoría de la racionalidad que tiene su dinámica menos en las diferencias entre lo estético, lo cognitivo y moral, sino más en los procesos de disrupción y elaboración que se generan por la constante interacción entre nuestras facultades (1985: 9). Es decir, para Seel, lo interesante de la racionalidad está en lo estético que marca y transforma lo cognitivo, así como los efectos estéticos sobre lo cognitivo alteran nuestro juicio moral y a su vez nuestra comprensión estética misma. De esta manera, para Seel, nuestra existencia moderna, finalmente, es una empresa conjunta cognitiva y estética (29).

En resumen, en este apartado he querido desarrollar una serie de implicancias que se sigue de levantar los supuestos de la paradoja de la vanguardia y la antisociología que la teoría de Rancière impone en la reflexión sobre el arte político. La implicancia central es que se debe reemplazar la oposición entre arte estético político y arte pedagógico policial por una comprensión donde las lógicas del poder permean todo arte tanto en el sentido de dominación como en el de transformación (Foucault). No hacerlo no permite visibilizar formas sofisticadas de control que se pueden desplegar incluso en el arte más puro, apolítico o indeterminado. Pero no solo se trata de un relato sobre el arte como una forma de dominación, sino de también comprender la relación del arte con el poder como algo que permite ver otras formas de politicidad que las que concibe Rancière, dando relevancia al arte de propaganda y al arte que se institucionaliza estatalmente. Finalmente, este nuevo marco teórico permite criticar la solución de una crítica institucional a la manera de Rancière o Fraser que se basa en el postulado que la institución del arte.

3.6 Más allá de la indeterminación: repensar el lugar del arte en la crítica social

Este último apartado tiene el importante objetivo de observar cómo las críticas y propuestas trabajadas en este capítulo me permiten analizar nuevamente el lugar de la estética o lo artístico en la crítica social. El primer punto es considerar los efectos que han

tenido las críticas esbozadas en este capítulo con respecto a la propuesta normativa de Rancière y su concepto de emancipación. La respuesta será que sus compromisos teóricos, con supuestos deshistorizantes y antisociológicos, importan una serie de contradicciones a su justificación normativa y lastran la operatividad política de su propuesta. Así falla a la hora de entregar un marco para analizar y fortalecer los momentos de transformación radical del reparto de lo sensible. El segundo punto será volver a pensar cuál forma de comprender el lugar de lo estético en la crítica y la idea de emancipación es más adecuada para poder articular todas las dimensiones de lo artístico y político que he desplegado en este capítulo. La respuesta pasará por hilvanar la dimensión histórica y sociológica que se evidenciaron en falta en la solución de Rancière, lo que me llevará a ponderar elementos de las distintas teorías críticas reseñadas (incluyendo la de Rancière) para una más completa comprensión de la emancipación social. Esto me permitirá, a su vez, comprender el rol (o roles) que se puede pensar para la estética en esta transformación social.

Siguiendo lo planteado en el apartado 2.6 del capítulo anterior, la emancipación social para Rancière se puede resumir como el proceso que hace más fluido el reparto de lo sensible a través del reconocimiento de la constitución contingente de todo orden social debido al axioma de la igualdad. Este proceso se da a través del desacuerdo radical con la “cuenta” social que presenta la “parte sin parte” una vez que se subjetiva políticamente. Esta subjetivación se define no como una “consciencia de clase” o identificación con sus intereses, sino, más bien, como una “desidentificación” del rol social asignado a los sujetos y la apertura a la capacidad de poder imaginarse como algo más que eso. La emancipación será afirmar la siempre presente capacidad los sujetos de devenir otro, de resistirse y plantear un desacuerdo (Rancière 2016b: 140).

Tenemos en Rancière una estetización de la política, en el estricto sentido que su concepto de política (emancipatoria) se emparenta con la indeterminación de la estética, así como una politización de la estética, en el sentido que el arte del régimen estético contribuye siempre ya a la emancipación a través de la indeterminación del sentido. Esto quiere decir que, por un lado el arte contribuye de una manera indecible a la política, pero por otro lado también, el concepto de lo estético sirve para definir lo que consideramos como emancipado. Esta es la caracterización más precisa de lo que vendría a ser el llamado “giro estético” de la política que efectuaría Rancière (Kompridis 2014).

La tarea del crítico, entonces, es la de hacer visibles estos momentos de desacuerdo y des-identificación en cuanto representan una afirmación de la igualdad fundamental y el cuestionamiento radical de los ordenamientos sociales. Esto implica también cuestionar lecturas que traten de reemplazar esta lección de la contingencia social por una distinta, ya sea la de la necesidad de resolver el desacuerdo con un consenso racional y libre (Habermas), o ya sea la canalizar y complementar el desacuerdo político con un plan de revolución social a la manera del comunismo (Marx-Lukács). El crítico ranciereano, entonces, buscará quitar el énfasis en la producción de teorías de la dominación capitalista, en el diseño de reformas políticas de las instituciones estatales o en la organización de partidos revolucionarios que buscan tomar el poder. Antes que eso, en lo que se enfocará será en las potencialidades propias del agente *cualquiera* más allá de toda organización o Estado, y en la apertura radical posible en *cada* reparto para imaginar futuros impredecibles más allá de toda utopía o plan revolucionario.

Antes de proceder con las consideraciones críticas que se derivan de los anteriores apartados sobre este proyecto normativo, me parece importante volver a valorar las dimensiones que su teoría pone a discusión en el campo de la teoría crítica. En primer lugar, Rancière tiene razón al enfatizar en la relevancia de pensar la radicalidad del desacuerdo en un contexto como el posterior a la caída del Muro, en el que la ideología de un “fin de la historia” pareció limitar toda imaginación política de la izquierda.¹¹¹ En este contexto de consenso neoliberal que Rancière acertadamente califica como una “posdemocracia” (1999: 121), es un desafío de toda teoría crítica pensar en las posibilidades del surgimiento de una novedad política, de cómo la dinámica social puede ser más que una actualización de lo ya existente, más que un reformismo restringido y pensarse transformativamente. En segundo lugar, la crítica de Rancière al paternalismo de la teoría y el vanguardismo político es también importante, tanto porque ofrece una vigilancia constante ante maneras en que se escamotean formas nuevas de dominación en las mejores intenciones normativas, como por dar un peso importante a la agencia más allá de lo estructural-institucional en la producción de la novedad social.

¹¹¹ La obra de Rancière, así como muchos otros en la tradición francesa que ha empezado a ganar prominencia en los años noventa y dos mil (Badiou, Nancy, Lefort, Balibar, etc.), se lee como una reacción al triunfo del neoliberalismo con la caída del muro. Incluso Jacques Derrida, quién usualmente se mantenía al margen de planteamiento políticos directos, publicó en 1993 *Espectros de Marx* como un intento de desarticular el discurso con respecto al “fin de la historia” que se consolidaba en ese momento.

Sin embargo, así como está definida por el propio Rancière, su propuesta crítica tiene serios problemas en la justificación de su normatividad, en su estrategia política y para entender el rol de lo estético en la transformación social. El principal problema es el mismo que tenía su política del arte; el hecho que la postulación de la indeterminación no puede ser considerada como un valor en sí, y que la apertura a imaginar nuevos repartos de lo sensible que permite el desacuerdo no garantiza una emancipación necesariamente. La razón es de sentido común: un cambio no siempre es bueno, este puede implicar una radicalización de la desigualdad más que su solución (incluso si es una parte sin parte la que logra reivindicarse en este desacuerdo). Una respuesta que podría dar Rancière —y la cual considero es la forma adecuada de entender su teoría— es que su propuesta no defiende el cambio por el cambio en sí, sino la posibilidad de que el reparto de lo sensible sea más fluido e indeterminado, lo que genera que las formas sedimentadas de dominación sea más infrecuentes o en todo caso siempre más abiertas a crítica. Pero incluso en esta formulación se puede replicar señalando que la fluidez o indeterminación del reparto de lo sensible tampoco puede ser algo bueno en sí; por ejemplo, si seguimos las lecturas sobre el capitalismo contemporáneo que he trabajado en el apartado 3.3, se puede argumentar que la fluidez de lo social no significa realmente una restricción de la dominación. Lo que parece necesario en todos estos casos es la postulación de un criterio adicional, una *metanormatividad* que pueda juzgar la bondad de la fluidez o indeterminación en cada caso.

Siguiendo la manera en que construye su argumento, se puede postular que la justificación última de Rancière para la valencia normativa del desacuerdo está en la primacía ontológica del axioma de la igualdad. Como se observó anteriormente, para Rancière este axioma es constitutivo de la realidad social en el sentido que “la igualdad de cualquiera con cualquiera” es lo que define a todo orden social como fundamentalmente contingente (ya que es una creación humana y no algo natural). La operación de Rancière estaría en que, dado que la igualdad en cuanto contingencia constituye el *ser* social, entonces su actualización en un contexto histórico dado estará siempre ya justificado, siempre será “verdad” que aquel orden social intervenido es contingente. La ironía se encuentra en que la necesidad que tiene Rancière de dar un argumento ontológico para justificar la operación crítica en un contexto histórico es muy similar a la lógica archipolítica que Rancière denunciaba en su relectura del concepto de política. La archipolítica postulaba un concepto a-histórico para dar una forma particular

al desacuerdo político y justificar un ordenamiento social. Por ejemplo; Platón recurre a cierta idea de racionalidad o verdad que permitirá legitimar el reparto de roles de la República; pero también un pensador contemporáneo y democrático como Habermas tendría una archipolítica al canalizar a través del principio del discurso los desacuerdos éticos y políticos hacia consensos racionales. La crítica de Rancière estaba en que estas estrategias remplazaban la singularidad del desacuerdo político por otra forma abstracta de política como verdad o consenso. ¿Pero acaso no está Rancière haciendo precisamente la misma operación al justificar abstractamente desde un axioma ontológico la normatividad del desacuerdo o la fluidez del reparto de lo sensible? ¿Por qué toda subjetivación política debe ser leída, para estar justificada, solamente como un desacuerdo radical que hace contingente el ordenamiento social? ¿No existen otras dimensiones que están siendo excluidas de esta consideración al plantear esta lectura?

La justificación normativa de Rancière es formalista, depende de su filosofía antes que del contexto histórico. Esto es algo correlativo a la deshistorización que exhibió en su reconstrucción de la historia del arte moderno que analicé en el apartado 3.3. Mientras que en ese caso era el principio de la paradoja de la vanguardia que se instanciaba en cada momento histórico, para colapsar las historicidades del régimen estético en la figura de la indeterminación (y en una temporalidad contemporánea), en este caso se trata del axioma de la igualdad instanciándose en cada momento político concreto y leyéndolo como un acto de revelación de la naturaleza contingente del orden social. Es necesario aquí ser preciso; no es necesario para mí probar aquí que el supuesto ontológico de la igualdad sea equivocado. El problema está más bien en que se colapsan dos niveles de justificación en el análisis de Rancière. En el caso del arte era el nivel del régimen estético y su indeterminación el que se colapsaba en la lectura de las políticas de los artistas y sus obras particulares (toda experiencia de las obras son indeterminadas, toda obra es un objeto-paradoja); en el caso de la justificación normativa de su política, se trata del colapso del orden ontológico de la contingencia en el histórico-social de los contextos políticos particulares (toda política emancipatoria es un desacuerdo radical).

La solución a este problema está en tratar de historizar y dar sustancia social a los conflictos políticos que se analizan, para que de esta manera el principio ontológico de la igualdad pueda encarnarse en contextos específicos. Este es el camino del marxismo y también de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, al menos en su programa inaugural

como un proyecto interdisciplinario de investigación social (Wiggerhaus 2010).¹¹² Sin embargo, como ya se revisó en el apartado 3.4, Rancière no puede tomar estas soluciones debido a su sospecha con respecto a la mediación sociológica, querer justificar el desacuerdo socio-históricamente implicaría un paternalismo o una recodificación del desacuerdo desde el saber sociológico del teórico que realiza la reconstrucción histórica.

Una vía intermedia entre la historia social de la teoría crítica y el formalismo ontológico parece ser la “historia desde abajo” con la que Rancière inició su carrera filosófica en libros como *La noche de los proletarios* (2010b) o sus primeras publicaciones en la revista *Revueltas lógicas*. En oposición al teoreticismo del Partido Comunista Francés que decía a los obreros qué hacer para lograr la revolución, Rancière se abocaba en tratar de encontrar la agencia propia de los proletarios al revisar las publicaciones de estos en el contexto de las revoluciones del siglo XIX. Si bien este trabajo es absolutamente central para producir una teoría crítica enraizada en prácticas políticas concretas, hay dos razones para mostrar cómo esta labor de archivo de Rancière termina derivando, finalmente, en el formalismo criticando anteriormente. La primera razón está en la trayectoria de su obra, que se ha ido alejando de este trabajo archivo y de historia profunda para dar paso al discurso más abstracto que he reseñado en esta tesis. La segunda razón está en que el uso de los variados ejemplos que acopió durante su primera fase de historiador suelen tener el mismo sentido en su obra madura: mostrar que la teoría falla en comprender la singularidad e indeterminación de la identidad del obrero. Es decir, el historicismo de Rancière antes que ser útil para comprender los contextos políticos para pensar criterios normativos inmanentes a tales circunstancias sirve para demostrar la imposibilidad de toda historia, la contingencia de todo relato que trate de ordenarla y darle algún sentido conceptual.

Esto deja la justificación normativa de Rancière en una aporía de difícil solución dentro de sus coordenadas teóricas. Se puede o sostener la radicalidad del desacuerdo, pero solo justificándolo ontológicamente y por tanto deshistorizándolo; o, si se opta por darle sustancia socio-histórica, esto conlleva la subsunción metapolítica de la singularidad y radicalidad del desacuerdo. Otra forma de ver este problema es con respecto a preguntas de estrategia política que no se pueden responder tampoco dentro

¹¹² Como señalé en el apartado 1.6, algunos autores (Habermas, Honneth) consideran que Max Horkheimer y Theodor Adorno abandonaron de facto este proyecto tras su *Dialéctica de la Ilustración* lo que llevó a que la tradición de Frankfurt exhiba un “déficit sociológico” que se ha tratado de resolver durante la dirección de Honneth del *Institut*.

del esquema de Rancière. Como vimos en el apartado 3.5, la tajante división que plantea su teoría entre *la política y la policía* hace que las preocupaciones con respecto a cómo se puede organizar y hacer efectivo un desacuerdo radical no puedan ser resueltas; es más, la necesidad de jerarquías, vanguardias, institucionalización, propaganda y pedagogía para el éxito de un proyecto político es visto como algo potencialmente *policial*. Así, la idea de emancipación de Rancière termina vaciándose de contenido y muestra una radicalidad incompleta, ya que anuncia la posibilidad de la transformación, pero no puede dar una vía ni teórica ni práctica para construir un nuevo equilibrio menos marcado por la dominación.

Es importante notar cómo la debilidad de la propuesta normativa de Rancière se encuentra en los mismos problemas que lastraron su teoría del arte estético (la indeterminación, la deshistorización, la antisociología y el poder). Esto no es algo fortuito, sino el efecto de la simetría que existe entre el principio del desacuerdo y el de la indeterminación estética, la simetría entre una estetización de la política y la politización de la estética. El problema, sin embargo, no está en lo estético o lo artístico en general; no se trata de que la teoría crítica pierda su asidero normativo y su eficacia práctica una vez que se toma en consideración la relevancia de las prácticas artísticas. El problema se encuentra más bien en sus compromisos teóricos que lo llevan a reconstruir la historia del arte moderno como basado en una tajante división entre lo estético y lo representativo, división que lleva a la generalización de la indeterminación; estos mismos compromisos son los que lo llevan a plantear las distinciones entre lo policial y lo político que afecta su lectura política.

Entonces, si pensar lo estético como indeterminación es problemático tanto en relación con la historia del arte como con la política, se vuelve a abrir la pregunta que ha ido recorriendo a lo largo de esta tesis: ¿Qué rol tiene lo estético en la crítica? Esto ya es algo que he empezado a responder en los apartados anteriores donde se han explorado y revalorado formas de pensar la eficacia política de lo estético que Rancière ha dejado de lado. Enumero tres grandes dimensiones que considero deben ser hilvanadas por una teoría crítica de la estética: la dimensión de propaganda y relación del arte con el poder (apartado 3.5); la orientación hacia la producción de una forma de vida propia a un futuro concreto de las vanguardias constructivistas (apartado 3.3) y la revaloración de la representación en la estética del mapeo cognitivo (apartado 3.4). Todas estas politicidades, una vez que el esquema clasificatorio (la primacía de lo estético sobre lo

ético y representativo) de Rancière deja de ser operativo, ganan una relevancia y deben ser consideradas en cuanto pueden contribuir a la crítica y transformación social. El arte de propaganda será político porque será clave para que nuevas subjetividades puedan fortalecerse en el sentido común, al llegar a institucionalizarse en una nueva hegemonía. La vanguardia será política porque defiende la posibilidad de imaginar un futuro concreto y construir las nuevas *formas de vida* que lo realizarán. El arte también será político por participar en ampliar las capacidades epistémico-cognitivas de los actores para mapear su momento histórico y navegar hacia su transformación.

La interrogante con la que quiero cerrar esta tesis es con respecto a cuál será el método de teoría crítica que podrá articular estas dimensiones de lo estético en su propuesta. Las dificultades que he encontrado en el acercamiento de Rancière lo leo como una invitación a visitar las teorías críticas que han sido consideradas *menos* estéticas como son el marxismo de Lukács o la teoría de Habermas que he revisado en el apartado 1.6. Ambas teorías articulaban una idea de lo estético que iba más allá de la negatividad adorniana que es la que he visto más cercana a la propuesta de Rancière. La pregunta que quedará es si estas teorías pueden a su vez hacer justicia a la negación radical presente en Adorno o a la demanda del desacuerdo que articula Rancière. Esta pregunta no es otra que la que ha ocupado gran parte del debate en la teoría crítica desde Habermas a la actualidad. Un aporte que espero esta tesis pueda dar a esta discusión está en mostrar que un entendimiento amplio de las distintas políticas presentes en la historia del arte moderno pueden constituir vías para pensar nuevas articulaciones entre las ideas contrapuestas de la emancipación que manejan estas teorías.

3.7 Conclusión

Este capítulo ha ofrecido una evaluación crítica de la propuesta de Rancière en su lectura del arte político y del rol de la estética en la emancipación social. Mi posición ha sido mostrar que Rancière falla en su objetivo de producir una comprensión articulada que reconozca las distintas dimensiones del arte moderno y contemporáneo en relación con la política. Este problema se evidencia en el análisis, desarrollado en el apartado 3.2, que muestra cómo, aunque el régimen estético incluye nominalmente todo tipo de arte, en realidad, las experiencias que se producirán serán siempre aquellas *determinadas* por el principio de la *indeterminación* que regula la eficacia política del régimen. En este

sentido, el arte político de distinto tipo (de propaganda, vanguardista, representativo, etc.) podrá ser político en el sentido estético si y solo si adopta los ropajes de la experiencia indeterminada. A este problema que conlleva la invisibilización de importantes dimensiones de lo estético y lo político lo he llamado la *generalización de la indeterminación*. A esta observación se le suma también una crítica a la eficacia del régimen estético mismo en su objetivo de producir una transformación del reparto de lo sensible. El argumento construido desde varios autores contemporáneos sería que el énfasis en la indeterminación y lo disensual, aunque necesario, no siempre es suficiente para significar una transformación político social; es más, a veces puede estar alineada con nuevas formas de dominación y perder filo crítico. De esta manera, la generalización de la indeterminación no solo es un problema con respecto a la pluralidad de sentidos del arte político, sino que tampoco garantiza su potencial político.

Mi intención ha sido profundizar en estas críticas localizando los supuestos teóricos que llevan necesariamente a que la propuesta de Rancière tome estas características. El primer supuesto analizado es su teoría sobre la vanguardia; he observado cómo esta asume la idea de Bürger con respecto a la paradoja y necesaria derrota de toda intención vanguardista entendida como un “salir del arte a la vida”. Señalo que es este supuesto el que le lleva a producir un régimen estético deshistorizado que colapsa las temporalidades de la vanguardia, el modernismo, y la contemporaneidad dentro de la lógica estética de la indeterminación. Ante esto he mostrado que el supuesto de Bürger no se sostiene históricamente y que parte de una lectura sesgada de la experiencia de la vanguardia. Una comprensión distinta de la vanguardia permite dos cosas, entender su política más allá de la paradoja entre arte y no-arte, y ver que su “derrota” es un hecho contingente e histórico antes que una necesidad lógica. El régimen estético, entonces, no es la configuración inevitable que toma el arte moderno, sino una forma particular de ensamblar las temporalidades de la vanguardia, el modernismo y la contemporaneidad, un ensamblaje que puede ser cuestionado en cuanto a su politicidad y planteado de otra manera.

El segundo supuesto que analicé es la “antisociología” que atraviesa el pensamiento de Rancière desde sus primeros textos y es operativo en su relectura de la política que produce su concepto de emancipación. Planteo que este otro supuesto tampoco se mantiene porque parte de una idea particular de sociología o teoría (como un saber de arriba abajo) que ignora las maneras en las que la demanda por una mirada de la

totalidad y la sociedad puede articularse desde los sujetos mismos. Esto quiere decir que una sociología no paternalista es posible, lo que estrecha la distancia que Rancière plantea entre el saber social y la experiencia estética, permitiendo imaginar una definición de la estética que ya no solo enfatice la indeterminación, sino también la producción de un saber social anclado en la experiencia individual. Esta nueva lectura de la relación entre teoría social y estética me permite recuperar la dimensión “representacional” del arte más allá de su encuadramiento en lo policial-pedagógico, como lo hace Rancière.

La crítica a estos dos supuestos me ha permitido, por otro lado, valorar otras dimensiones de la relación entre el arte y la política que la lectura de Rancière dejaría de lado. Junto con la otra lectura de la vanguardia y la revaloración de lo representacional como la intersección del saber social y la experiencia estética, he también llamado la atención a la importancia de pensar la relación entre el arte y el poder, no solo en el sentido negativo de comprender cómo las instituciones del régimen estético pueden ser criticadas por su política específica, sino también en la necesidad que tiene el arte que quiere ser crítico de producir un poder alternativo al que conserva el *statu quo*. Finalmente, en el apartado final he mostrado como la inconsistencia de sus supuestos también lastra la justificación normativa de su teoría de la emancipación, así como su operatividad política. Abro la pregunta sobre qué tipo de teoría crítica puede complementar la de Rancière para pensar las otras dimensiones de la relación entre lo estético y la política que he visibilizado en este capítulo.

Conclusiones

Esta tesis llega a su conclusión planteando una crítica profunda a la lectura de Rancière sobre las relaciones entre el arte y la política. Frente a la imagen que se tiene de la efectividad de la teoría de Rancière en “resolver” los dilemas del arte y la política, he planteado dificultades en varios niveles de su argumentación que terminan lastrando tanto su comprensión de la historia y política del arte moderno (el régimen estético), como su teoría sobre la emancipación social (la teoría del desacuerdo). Arribar a esta crítica ha necesitado la consecución de tres objetivos específicos: el primero ha sido contextualizar la propuesta de Rancière en una larga historia de debates y posiciones sobre la politicidad de arte que me permitan una comprensión y criterios de evaluación de su particular solución; el segundo ha sido lograr analizar la argumentación polémica de Rancière y reconstruir la lógica que le permite a su teoría procesar las dimensiones paradójicas del arte político (arte comprometido vs. arte puro, modernismo vs vanguardia, modernidad vs posmodernidad, arte elevado vs arte de masas, etc.); y el tercero, tras ubicar que el principio de indeterminación es la lógica principal que liga lo artístico y lo político, ha sido realizar una evaluación de esta lógica desde las coordenadas del debate histórico y las intenciones del propio Rancière.

Los primeros dos objetivos me han permitido producir una imagen de la obra Rancière (y por tanto, de la discusión contemporánea) que dialoga con los debates sobre la vanguardia, la institución del arte y la teoría crítica en el siglo veinte. Su teoría, por tanto, busca superar los impasses presentes en este debate y articular una mirada más completa del arte político. En mi lectura, Rancière toma una posición en tres temas clave: 1) Se opone a la lectura de Greenberg que reduce el arte moderno a la innovación formal y se abre a considerar sus entremezclamientos con el no-arte; 2) Vincula la autonomía y la función social del arte de manera similar a la dialéctica negativa de Adorno que mantiene la tensión de los opuestos que se traducirá en la concepción de indeterminación estética operativa en Rancière; 3) A diferencia de Adorno, no localiza esta tensión en la forma estética, sino en la experiencia estética producida por la institución del arte moderno. Esto le permite no restringir el arte estético a cierto canon moderno, como es el caso de Adorno, sino abrirlo a, potencialmente, todo lo existente. Esto lo acerca a Benjamin en su apreciación de la cultura considerada baja y también al arte contemporáneo y su pluralismo que se caracteriza con hitos como la *Fountain* de Duchamp o la *Brillo Box* de Warhol.

Mi lectura, sin embargo, ha sido que a pesar de esta ampliación y pluralismo, el régimen estético de Rancière termina produciendo una *generalización de la indeterminación* que tendría dos problemas: el primero, la invisibilización de experiencias producidas por el arte moderno que van más allá de la indeterminación; y segundo, la insuficiencia de la política de la indeterminación del régimen estético para asegurar una crítica del orden social existente.

Es importante clarificar que mi crítica no apunta a la indeterminación misma como un elemento propio de la estética o la crítica, sino a la generalización de esta. Es decir, el gesto problemático de la teoría de Rancière está en *radicalizar* la importancia de la indeterminación en su comprensión de la estética y la política (y la ligazón entre estas). Esto se traduce en las distinciones tajantes que hay entre la eficacia disensual del régimen estético y la “pedagógica” de los otros regímenes del arte; así como la que existe entre *la política y la policía*. Mi evaluación busca mostrar cómo Rancière, mientras por un lado traza reconciliaciones entre el arte político y el arte puro, o permite la visibilidad de agencias políticas ignoradas, por otro lado vuelve a instaurar problemáticas oposiciones que no permiten cartografiar el espacio de grises que existe entre las dimensiones estéticas y pedagógicas del arte, así como entre la política como desacuerdo y la construcción de ordenamientos sociales. Esto termina por impedir un pensamiento más complejo sobre el arte político y sus capacidades transformativas. Mi propuesta pasa entonces por descartar la generalización de la indeterminación (lo que implica renunciar a los compromisos teóricos que la sostienen) y pensarla en relación históricamente determinada con los otros elementos que definen lo político y lo estético (lo policial, lo pedagógico, lo representacional, lo sociológico, etc.).

Esta conclusión a la que he llegado se sostiene en una serie de conclusiones parciales planteadas a lo largo de la tesis. Las enumeraré aquí para observar cómo su articulación permite ver el aporte que espero que esta tesis haya ofrecido a la discusión sobre el arte y la política.

1. *La pregunta por la relación entre el arte y la política tiene como respuesta una pluralidad de articulaciones históricamente variables.* La reconstrucción del debate de los últimos dos siglos sobre el arte político me ha permitido observar que existe una pluralidad de articulaciones entre lo estético y lo político. La pluralidad se hace ya evidente en la lectura de Donald Egbert (en el apartado 1.2) con respecto a la idea de vanguardia en el siglo diecinueve, y se confirmó al

analizar las posiciones en el debate sobre el expresionismo y la teoría crítica (en los apartados 1.3 y 1.6). Esto hace referencia no solo a diferentes posiciones estéticas y políticas, sino también a la transformación histórica que acontece sobre la forma en que el arte se hace político, lo que se refleja en parte en las clasificaciones de Bürger y Rancière con respecto a las instituciones históricas del arte (Sacro, Cortesano y Burgués en el primero, y Ético, Representativo y Estético en el segundo). En este sentido, mi tesis busca afirmar la idea historicista con respecto a que la relación entre el arte y la política es algo que se transforma históricamente en relación con los cambios sociales que experimentan.

2. *Hay una relación entre las ideas de lo estético y la caracterización de la idea de crítica y emancipación social.* Este punto también se me ha hecho evidente en la reconstrucción acometida en el primer capítulo y lo sistematizo en el apartado 1.6 donde se observa cómo el lugar de lo estético en el romanticismo, el marxismo, la teoría de Adorno y en Habermas se corresponde con distintas ideas de emancipación social. Esta ligazón también se hace evidente en relación a la justificación normativa de la teoría de Rancière. Sin embargo, esto no quiere decir que *la estética* sea preponderante a la definición de lo político (Kompridis 2014) o que las ideas estéticas sean un efecto de posiciones políticas (Bourdieu 1996), sino solamente que entran en una diversidad de relaciones que deben ser especificadas en cada caso. Esto me permite ir contra una lectura que divide a las teorías críticas entre las *más estéticas* (la de Adorno o Rancière, pero también Foucault o la deconstrucción) y las *menos estéticas* (Habermas y sus sucesores más “normativistas”, o el propio marxismo), para observar que se trata de *distintas* ideas de lo estético que se corresponden con distintas teorías críticas. La creencia que unas teorías serían más estéticas que otras se basaría en una trascendentalización de ciertas características de un concepto particular de arte (abstracto, autónomo, vanguardista, etc.) en una definición esencialista de lo estético.
3. *El régimen estético de Rancière es una teoría institucional del arte.* Uno de los principales aportes en cuanto la lectura de Rancière de mi tesis es analizarla en cuanto una teoría de la institucional particular. Esto es algo implícito o muy vagamente explícito en Rancière que trato de profundizar a través de la

comparación de su lectura con las teorías de Arthur Danto, de Peter Bürger o incluso con sus rivales Louis Althusser y Pierre Bourdieu (los apartados 1.5 y 2.5). Por un lado, el régimen estético es “una forma de inteligibilidad” (“la mirada museal”) que abstractamente nos permite diferenciar entre las experiencias propiamente estéticas de las que no lo son, pero por otro lado, está determinada por instituciones materiales que han hecho posibles estas experiencias (el museo de arte moderno, la aparición de la novela, la mayor alfabetización y la masificación de los medios de comunicación). El énfasis que tendrá Rancière y que lo aleja de la teoría analítica de Danto y lo acerca a las lecturas más continentales es que el régimen estético y toda otra institucionalidad tienen una forma política implícita; sin embargo, en el caso de lo estético, la particularidad está en que su política parece trascender las instituciones que lo componen, definiéndose por producir una continua experiencia de indeterminación que desestabilizaría el reparto de lo sensible.

4. *La estética y la política son simétricas en tanto se rigen por la lógica de la indeterminación.* La particularidad de la institución del arte estético se explica a través de la importancia que tiene la idea de indeterminación (que se traduce políticamente en desidentificación o subjetivación) en redefinir el concepto de emancipación social en Rancière. Esto me lleva a afirmar que en Rancière hay una *estetización de la política* en el estricto sentido que su concepto de política (emancipatoria) se emparenta con la indeterminación de la estética; así como hay una *politización de la estética*, en el sentido que el arte del régimen estético contribuye siempre ya con la emancipación a través de la indeterminación estética. Esto quiere decir que, por un lado, el arte contribuye de una manera indecible a la política siendo estético, pero por otro lado también, el concepto de lo estético sirve para definir lo que consideramos como emancipado (apartados 2.6 y 2.7). Esta es la particular manera en que se da la ligazón entre lo estético y lo político que comenté en la conclusión 2.
5. *El supuesto de la paradoja de la vanguardia de Peter Bürger que Rancière comparte lleva a una deshistorización del régimen estético.* Llego a esta conclusión mostrando cómo la teoría de Bürger de la paradoja y necesaria derrota del esfuerzo vanguardista está presente en la definición del régimen estético de

Rancière como una tensión irresoluble entre el arte y el no-arte. Muestro cómo este supuesto se debe a una caracterización equívoca de las vanguardias y su objetivo. Esta caracterización finalmente lleva a deshistorizar las distintas temporalidades (y políticas) que conviven dentro del marco temporal del régimen estético (que abarca los últimos 200 años), reduciéndolas a la lógica de la indeterminación. Esta reducción, sin embargo, no es una consecuencia necesaria, sino un proceso contingente e histórico y por tanto revisable. Levantando este supuesto, entonces, se hace posible una lectura distinta de las vanguardias así como de la temporalidad de la modernidad y la contemporaneidad; permite pensar otras lógicas en el régimen estético que la de la indeterminación (apartado 3.3).

6. *El supuesto antisociológico de la teoría política de Rancière conlleva a una limitada concepción de la estética y su política.* La crítica de Rancière a lo que llama la metapolítica (que incluye el marxismo, la teoría crítica y la sociología crítica) en *El desacuerdo*, se basa en una imagen monolítica de lo que significa el rol del saber social en las empresas emancipatorias. Este no es solo algo que va de arriba hacia abajo, sino que puede verse como una demanda propia por lograr vincular las experiencias cotidianas con las coordenadas sociales que las influyen. Asimismo, como en el punto anterior, levantar este supuesto antisociológico para comprender la interrelación entre el saber social y la estética, permite revisar las relaciones entre el régimen estético y el representativo (apartado 3.4).
7. *El concepto del régimen estético de Rancière exhibe dificultades para pensar las relaciones del arte moderno y contemporáneo con el poder.* Este punto es un correlato de la crítica al supuesto antisociológico, la dificultad de Rancière de navegar en el espacio de grises entre la política y la policía, le impide ver que la indeterminación del régimen estético no garantiza que las experiencias estéticas producidas no sean presas en fomentar pedagogías y propagandas que sedimentan el régimen de lo sensible antes que transformarlo. Esto significa que Rancière no puede ignorar la investigación sobre las instituciones materiales (los museos, mercados y poderes detrás del mundo de arte) que conforman el régimen estético postulando el principio de la indeterminación. Pero también, al no contemplar la dimensión policial o pedagógica-propagandística del arte, Rancière se cierra a una

dimensión política necesaria para el fortalecimiento del desacuerdo político que él busca sostener (apartado 3.5).

8. *Los problemas que lastran el concepto de lo estético afectan la justificación normativa de la teoría de la emancipación de Rancière.* Finalmente, la justificación del tipo de política que prefiere Rancière y denomina como democrática, igualitaria y emancipatoria no muestra solidez por problemas similares a las contradicciones en las que cae su concepto de lo político. Aquí, la reticencia de Rancière de lidiar con la dimensión socio-histórica lleva a una ontologización de su política que se hace inefectiva ante formas cambiantes de dominación que deben ser enfrentadas de manera específica en su inmanencia. Ante esto, se hace necesario suplementar la radicalidad del desacuerdo de Rancière con un enfoque más socio-histórico e inmanente (apartado 3.6).

El umbral a donde me llevan estas observaciones y conclusiones es uno donde se re-abre, después de Rancière, el desafío por pensar una teoría crítica estética. Ya no entendida únicamente como la dimensión sensible, negativa o indeterminada de la política, sino desde los múltiples otros sentidos que ha adquirido el arte en estos dos siglos de vinculación con procesos políticos, que he tratado de mapear en esta tesis. Espero haber ofrecido algunos elementos con respecto a la relación del arte y la política que pueden servir en la construcción de una teoría crítica que pueda articular la dimensión crítica radical que busca la propuesta de Rancière, sin descuidar la dimensión socio-histórica que permitirá hacer del desacuerdo político no solo un momento de interrupción, sino un hito desde donde se puede plantear una contingente y revisable navegación hacia un mejor equilibrio estético y político.

Bibliografía

Bibliografía de Jacques Rancière

RANCIÈRE, Jacques

- 1996 “Le concept d’anachronisme et la verité de l’historien” *L’Inactuel*, n° 6, p. 67-68.
- 1999 (1995) *El desacuerdo, política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- 2003 (1987) *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes.
- 2006 (2005) *El odio a la democracia*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- 2007 (1990) *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: Editorial la Cebra
- 2010a (2008) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- 2010b (1981) *La noche de los proletarios*. Buenos Aires: Tinta Limón
- 2011a (2004) *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- 2011b (2009) *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- 2011c (2007) *La política de la literatura*. Buenos Aires: Libros El Zorzal.
- 2013a (2011) *Aisthesis. Escenas del régimen estético*. Buenos Aires: Manantial
- 2013b (1974) *La lección de Althusser*. Santiago: LOM
- 2013c (1983) *El filósofo y sus pobres*. Los polvorines: INADI.
- 2016a “Critical Questions: On the Theory of Recognition”. En Deranty, Jean-Phillipe y Katya Genel (eds.) *Recognition or Disagreement. A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality and Identity*. Nueva York: Columbia University Press
- 2016b “The Method of Equality. Politics and Poetics”. En Deranty, Jean-Phillipe y Katya Genel (eds.) *Recognition or Disagreement. A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality and Identity*. Nueva York: Columbia University Press

Bibliografía de la Escuela de Frankfurt

ADORNO, Theodor W.

- 2003 (1958) *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
- 2004 (1970) *Teoría estética*. Madrid: Akal.

- 2013 *Estética (1958/59)* Buenos Aires: Las cuarenta.
- ADORNO, Theodor W. y Max HORKHEIMER
- 2007 (1944) *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W., Ernst BLOCH, Walter BENJAMIN, Bertolt BRECHT y György LUKÁCS.
- 1980 *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso.
- BENJAMIN, Walter
- 1999 (1934) “The Author as Producer” En Jennings, Michael, Eiland, Howard y Gary Smith (eds.) *Walter Benjamin. Selected Writings*. Volumen 2, parte 2, 1931-1934. Cambridge: Belknap Harvard University Press.
- 2002 (1936) “The Work of Art in the Age of its Reproducibility” En Jennings, Michael y Howard Eiland (eds.) *Walter Benjamin. Selected Writings*. Volumen 3, 1935-1938. Cambridge: Belknap Harvard University Press.
- BLOCH, Ernst
- 1980 “Discussing Expressionism”. En Adorno, Theodor W., Ernst Bloch, Walter Benjamin, Bertolt Brecht y György Lukács. *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso.
- BÜRGER, Peter
- 1984 (1974) *Theory of the Avantgarde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 1992 *The Institutions of Art*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- 1991 (1988) “Verdad estética” En *Criterios*, N° 31, pp. 5-23.
- 2010 “Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*” *New Literary History*, 41: 695-715.
- LUKÁCS, György
- 1970a (1922) *Historia y Consciencia de Clase*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- 1970b “Narrate or Describe” En *Writer and Critic*. Londres: Merlin Press.

1972 (1920) *The Theory of the Novel. A Historico-Philosophical Essay of Great Epic Literature.* Cambridge: MIT Press, 1971.

1980 (1938) “Realism in Balance”. En Adorno, Theodor W., Ernst Bloch, Walter Benjamin, Bertolt Brecht y György Lukács. *Aesthetics and Politics.* Londres: Verso.

HABERMAS, Jürgen

1975 *Legitimation Crisis.* Nueva York: Beacon Press.

1979 “Consciousness-Raising or Redemptive Criticism: The Contemporaneity of Walter Benjamin”. En *New German Critique*, N° 17, pp. 30-59.

1983 *Philosophical Political Profiles.* Cambridge: MIT Press.

1991 (1963) *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society.* Cambridge: MIT Press.

1992 (1981) *Teoría de la Acción Comunicativa II.* Madrid: Taurus

1993 (1985) *El discurso filosófico de la modernidad.* Madrid: Taurus

1999 (1981) *Teoría de la Acción Comunicativa I.* Madrid: Taurus

HONNETH, Axel

1997 (1992) *La lucha por el reconocimiento.* Madrid: Crítica.

2007 *Reificación: un estudio en la teoría del reconocimiento.* Buenos Aires: Katz

2009 *Patologías de la razón: historia y actualidad de la teoría crítica.* Buenos Aires: Katz

2013 (2011) *El derecho de la libertad: esbozo de una eticidad democrática.* Buenos Aires: Katz

2016 “Remarks on the Philosophical Approach of Jacques Rancière”. En Deranty, Jean-Phillipe y Katya Genel (eds.) *Recognition or Disagreement. A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality and Identity.* Nueva York: Columbia University Press

MARCUSE, Herbert

2011 (1937) “El carácter afirmativo de la cultura”. Buenos Aires: Cuenco de Plata Editorial.

Bibliografía general

ALBERRO, Alberto

2009 “Institutions, Critique, and Institutional Critique” En Alberro, Alexander y Blake Stimson (eds.) (2009) Institutional Critique. An Anthology of Artists’ Writings. Cambridge: MIT Press.

ALLEN, Amy

2016 *The End of Progress. Decolonizing Normative Foundations of Critical Theory.* Nueva York: Columbia University Press.

ALTHUSSER, Louis

1967 “Dos cartas sobre el conocimiento del arte” en *Pensamiento Crítico*, Habana, N°10, noviembre, pp. 111-121

2015 *Iniciación a la filosofía para los no filósofos.* Buenos Aires: Paidós

ARSCOTT, Caroline

2006 “William Morris: Decoration and Materialism” En *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left.* Londres: Pluto Press, 2006.

AZOULAY, Ariella

2010 “Getting Rid of the Distinction between the Aesthetic and the Political”. En *Theory, Culture & Society.* Vol. 27, N° 7, pp. 239-262.

BACK, Les

2012 “Live Sociology: social research and its futures” En *The Sociological Review.* N°60, pp. 18-29.

BADIOU, Alain

2005 *El siglo.* Buenos Aires: Manantial Ediciones.

BARR, Alfred

1986 “Introduction” En *Cubism and Abstract Art.* Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

BAUDRILLARD, Jean

1995 *La transparencia del mal.* Barcelona: Anagrama.

- BERNSTEIN, Jay
- 2001 *Adorno: Disenchantment and Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOIS, Yves-Alain, BUCHLOH, Benjamin, FOSTER, Hal y Rossalind KRAUSS
- 2004 *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames & Hudson
- BOLTANSKI, Luc
- 2011 *On Critique. A Sociology of Emancipation*. Cambridge: Polity Press.
- BOLTANSKI, Luc y Eve CHIAPELLO
- 2005 *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal
- BOLTANSKI, Luc y Arnaud ESQUERRE
- 2017 *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. Paris: Gallimard.
- BONILLA, Manuel.
- 2015 *La teoría del reflejo estético en Lukács y su aplicación a la teoría general de la estética*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Recuperado el 29 de octubre del 2017 en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1137/te.1137.pdf>
- BOSTEELS, Bruno
- 2011 “Reviewing Rancière. Or, the persistence of discrepancies”. En *Radical Philosophy*. N° 170.
- 2014 “Global Aesthetics and its Discontents”. En *Parallax*, vol. 20, N°4, pp. 384 – 395.
- BOUCHER, Geoffrey
- 2013 *Adorno Reframed. Interpreting Thinkers Contemporary*. Londres: I.B. Tauris
- BOURDIEU, Pierre
- 1984 *Distinction. A Social Critique of Taste*. Londres: Routledge.
- 1991 *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press.

- 1996 *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field.* Palo Alto: Stanford University Press.
- BUCHLOH, Benjamin
- 1984 “Theorizing the Avant-garde” En *Art in America*, N° 72, pp. 19-21.
- 2004 *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX.* Madrid: Akal.
- BUCK-MORSS, Susan
- 1991 *Dialectics of Seeing.* Cambridge: MIT Press.
- 2013 *El origen de la dialéctica negativa.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- CASUSO, Gianfranco
- 2017 “Power and Dissonance: Exclusion as a Key Category for a Critical Social Analysis”. En *Constellations. An International Journal of Critical and Democratic Theory.* Vol. 24, N°3.
- COURCUFF, Phillipe
- 2012 *Ou est passé la critique sociale? Penser le global au croisement des savoirs.* Paris: La Découverte.
- DANTO, Arthur
- 1963 “The Artworld”. *The Journal of Philosophy.* Nueva York, volumen 61, número 19, pp. 571-584.
- DAY, Gail
- 2014 “Realism, Totality and the Militant Citizen”. En Carten, Warren y Schwartz (eds.). *Renew Marxist Art History.* Londres: Art/Books Publisher
- DE BOLLA, Peter
- 2001 *Art Matters.* Cambridge: Harvard University Press.
- DAVIS, Oliver
- 2010 *Jacques Rancière. Key Contemporary Thinkers.* Basingstoke: Polity Press
- DERANTY, Jean-Phillipe

- 2010 “Introduction: a journey in equality”. En Deranty (eds.) Jacques Rancière. Key Concepts. Durham: Acumen Press.
- 2016 “Between Honneth and Rancière: Problems and Potentials of a Contemporary Critical Theory of Society” En Deranty, Jean-Phillipe y Katya Genel (eds.) *Recognition or Disagreement. A Critical Encounter on the Politics of Freedom, Equality and Identity*. Nueva York: Columbia University Press
- DERANTY, Jean-Phillipe y Allison ROSS
- 2012 “Evidence of Equality and the Practice of Writing” En *Jacques Rancière and the Contemporary Scene: The Philosophy of Radical Equality*. Londres: Continuum
- DICKIE, George
- 1984 *The art circle. A theory of art*. Chicago: Spectrum Press.
- DIDI-HUBERMANN, Georges
- 2011 *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- DUVENAGE, Pieter
- 2003 *Habermas and Aesthetics. The limits of communicative reason*. Cambridge: Polity Press.
- EGBERT, Donald
- 1967 “The Idea of “Avant-garde” in Art and Politics”. *The American Historical Review*. Vol. 73, No. 2, Dec, pp. 339-366.
- 1970 *Social Radicalism and the Arts, Western Europe: A Cultural History from the French Revolution to 1968*. Nueva York: Alfred Knopf.
- ELKINS, James y Harper MONTGOMERY (eds.)
- 2013 *Beyond the Aesthetic and the Anti-aesthetic*. Philadelphia: Penn State University Press.
- FINALYSON, James Gordon
- 2015 “The Artwork and the *Promesse du Bonheur* in Adorno” En *European Journal of Philosophy*. Vol. 23, No. 3, pp. 392-419
- FOSTER, Hal

- 1997 *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press
- 2013 “What’s the problem with critical art?” En *London Review of Books*. Vol. 35 No. 19, pp. 14-15
- FOSTER, Hal (ed.)
- 1987 *The Anti-aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Nueva York: The New Press.
- FOUCAULT, Michel
- 1988 “Sujeto y poder”. En *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, No. 3, pp. 3-20.
- FRASER, Andrea
- 2005 “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”. *Artforum*, Vol 14, Num. 1.
- GALENDE, Federico
- 2012 *Rancière. Una introducción*. Buenos Aires: Editorial Quadratta.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor
- 1979 *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México D.F.: Siglo Veintiuno editores.
- GREENBERG, Clement
- 1969 “Avant-Garde and Kitsch” En *Art and Culture*. Nueva York: Beacon Paperback.
- 1992 “Modernist Painting” En Harrison, Charles y Paul Wood (eds.) *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*” Oxford: Blackwell Publishers, pp. 754-760.
- GROYS, Boris
- 2008a *Art Power*. Cambridge: MIT Press.
- 2008b *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-textos
- GRUBER, Stephan
- 2016a “Los límites de la paradoja: sobre las relecturas de lo político en el arte contemporáneo peruano”. Ponencia pronunciada en el 50 *Latin American Studies Association Congress* en Nueva York.

- 2016b “Entre la disonancia y la totalidad: Una re-visita contemporánea al debate entre Adorno y Lukács” En *Acontecimiento. Revista de teoría y crítica literaria*. Vol.1, No. 1, pp. 51-70.
- 2017a “Mercantilización sin mercantilización. Sobre los destinos del arte en sistema capitalista”. En *Revista Bisagra*, No. 3, pp. 8 – 15.
- 2017b “Reseña de *Radical History and the Politics of Art* de Gabriel Rockhil” En *Revista Areté*, vol. 29, N°2.
- (en prensa) “Ontología(s) política(s): entre el posfundacionalismo y el vitalismo”. En Casuso, G. y J. Serrano (eds.) *Las armas de la crítica*. Barcelona-Lima: Anthropos-Fondo Editorial PUCP.

GRUBER, Stephan y Mijail MITROVIC

- 2017 “Estructuras alrededor del vacío: El ‘Museo de Arte Borrado’ y la construcción del arte contemporáneo en el Perú”. En *Tórax, Revista de investigación de arte y diseño contemporáneo*, Vol.1, No. 1, pp.82-99.

GUILLBAULT, Serge

- 1983 *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago: University of Chicago

HALL, Stuart

- 1985 “Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-structuralist Debates” En *Critical Studies in Mass Communication*. Volumen 2, Número 2, pp. 91-114.

HAMMERSMITH, Kai

- 2002 *German Aesthetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

HARVEY, David

- 2002 “The art of rent. Globalization, Monopoly and the commodification of culture” *The Social Register*. Recuperado el 2 de Octubre del 2015 en:
<http://socialistregister.com/index.php/srv/article/view/5778/2674#.Uvh4mmKSzYE>

- 2008 *La condición de la posmodernidad*. Madrid: Amorrortu.

HEILLINGS, James

- 2014 *Adorno and Art: Aesthetic Theory contra Critical Theory*. Basingstoke: Palgrave.
- HEMINGWAY, Andrew
- 2006 “Introduction”. En *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*. Londres: Pluto Press, 2006.
- HOHENDAHL, Peter Uwe
- 2014 *Fleeting Promise of Art. Adorno’s Aesthetic Theory Revisited*. Ithaca: Cornell University Press.
- ILES, Anthony y Tom ROBERTS
- 2012 “From the Cult of the People to the Cult of Rancière” en *Mute* Vol. 3, N° 3
- INGRAM, David
- 1991 “Habermas on Aesthetics and Rationality: Completing the Project of Enlightenment” En *New German Critique*. N° 53, pp. 67-103.
- JAMESON, Fredric
- 1980 “Reflections in Conclusion” En ADORNO, Theodor W., Ernst BLOCH, Walter BENJAMIN, Bertolt BRECHT y György LUKÁCS. (1980) *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso.
- 1988 “Cognitive Mapping” En Nelson, Cary y Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press pp. 347-360.
- 1991 *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Madrid: Paidós.
- 2004 *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*. Barcelona: Gedisa.
- 2012 *Representar El capital. Una lectura del tomo I*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- 2013 “Las Valencias de la Historia”. En: *Valencias de la Dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. Pp. 539 – 699
- 2015 “The Aesthetics of Singularity.” En *New Left Review* 92, Mar Abril, pp. 101-132.
- JEFFRIES, Stuart

- 2016 *Grand Hotel Abyss. Lives of the Frankfurt School.* Londres: Verso.
- KAIER, Christina
- 2005 *Imagine No Possesions. The Socialist Objetscts of Russian Constructivism.* Cambridge: MIT Press.
- KOOPMAN, Colin
- 2014 *Genealogy as Critique: Foucault and the Problems of Modernity.* Bloomington: Indiana University Press.
- KOMPRIDIS, Nikolas (Ed.)
- 2014 *The Aesthetic Turn in Political Thought.* Londres: Polity.
- KOMPRIDIS, Nikolas
- 2006 *Critique as Disclosure.* Cambridge: MIT Press.
- 2014 “Introduction” En KOMPRIDIS, N. (Ed.) *The Aesthetic Turn in Political Thought.* Londres: Polity.
- LÉGER, Marc James
- 2012 *Brave New Avant-garde. Essays on Contemporary art and Politics.* Londres: Zero Books.
- LESLIE, Esther
- 2008 *Walter Benjamin (Critical Lives).* Londres: Reaktion Books.
- LIPOVETSKY, Gilles y Jean SERROY
- 2015 *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico.* Barcelona: Anagrama.
- LIPPARD, Lucy
- 2004 *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal.
- LODDER, Christina
- 1983 *Russian Constructivism* New Haven: Yale University Press.
- LÖWY, Michael
- 2003 *Walter Benjamin. Aviso de Incendio.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

LUDZ, Peter

- 1989 “Marxismo y Literatura. Introducción crítica a la obra de György Lukács”. En Lukács, György. *Sociología de la Literatura*. Barcelona: ediciones península.

MALIK, Suhail

- 2013 *On the Necessity of an Exit from Contemporary Art*. Charlas en Artist Space, Nueva York

MALIK, Suhail y Andrea PHILLIPS

- 2011 “The Wrong of Contemporary Art: Aesthetics and Political Indeterminacy”. En *Reading Rancière*. Londres: Continuum Press.

MARCHART, Oliver

- 2009 *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. México D.F.: Fondo de Cultural Económica.

- 2011 “The Second Return of the Political: Democracy and the Syllogism of Equality”. En Bowman (ed.) *Reading Rancière*. Londres: Continuum Press.

- 2013 *Das Unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp.

- 2015 “Being Agitated- Agitated Being. Art and Activism in Times of Protest”. En Celikatis, Kreide y Wesche (ed.). *Transformation of Democracy. Crisis, Protest and Legitimation*. Londres: Rowman & Littlefield

MARX, Karl

- 1971 (1959) *Contribución a la Crítica de la Economía Política*. Bogotá: Oveja Negra.

- 2009 (1867) *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Köln: Anaconda Verlag.

MARX, Karl y Friedrich ENGELS

- 1968 *Sobre Arte y Literatura. Selección de Valeriano Bozal*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva.

MAY, Todd

- 2008 *The Political Thought of Jacques Rancière. Creating Equality.* Pennsylvania: Penn State University Press.
- MENKE, Christoph
- 1997 (1988) *La soberanía del arte: experiencia según Adorno y Derrida.* Madrid: Visor.
- 2011 *Estética y negatividad.* México D.F.: Fondo de cultura económica.
- MOMA
- 2017 “Cubism and Abstract Art” *Publicación Web.* Recuperada el 29 de octubre del 2017:
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748>
- MURPHY, Sinead
- 2012 *The Art Kettle.* Londres: Zero Books.
- NORDMANN, Charlotte
- 2010 *Bourdieu/Rancière. La policía entre sociología y filosofía.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- O’CONNOR, Brian
- 2012 *Adorno.* Nueva York: Routledge.
- O’DOHERTY, Brian
- 1986 *Inside the White Cube: The ideology of the Gallery Space.* Santa Monica: The Lapis Press
- OSBORNE, Peter
- 1989 “Aesthetic autonomy and the crisis of theory: Greenberg, Adorno and the problem of postmodernism in the visual arts.” En *New Formations: a journal of culture/theory/politics*, N° 9, pp. 31-50.
- 1995 *The Politics of Time. Modernity and Avant-Garde.* Londres: Verso.
- 2010 *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo.* Murcia: CENDEAC
- 2012 “Theorem 4: Autonomy – can it be true of art and politics at the same time?.” En *Open: Cahier on Art and the Public Domain*, N° 23, pp. 116–26.

- 2013 “Temporalization as Trascendental Aesthetics” En *The Nordic Journal of Aesthetics* No. 44–45, pp. 28–49
- PANAGIA, Davide
- 2014 “Rancière’s Style” En *Novel*. Vol. 47, No. 2. Pp. 284-300.
- PANOFSKY, Erwin
- 1984 *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra.
- PASSERIN d’ENTRÉVES, Maurizio y Seyla, BENHABIB (eds.)
1997 *Habermas and the Unfinished Project of Modernity. Critical Essays on The Philosophical Discourse of Modernity*. Cambridge: MIT Press
- POGGIOLI, Renato
- 1981 *Theory of the Avant-garde*. Cambridge: Harvard University Press.
- RAUNIG, Gerald
- 2009 “Instituent Practice” En Rauning y Ray (eds.) *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*. Londres: Mayfly Books.
- REBENTISCH, Julianne
- 2015 “The Contemporaneity of Contemporary Art”. *New German Critique* Vol. 42 No. 1 124: 223-237.
- RECKWITZ, Andreas
- 2012 *Die Erfindung der Kreativität. Zum prozess gessellschaftiger Ästhetisierung*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag
- ROCKHILL, Gabriel
- 2014 *Radical History and the Politics of Art*. Nueva York: Columbia University Press.
- 2016 *Interventions in Contemporary Thought: History, Politics, Aesthetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- ROSS, Nathan (ed.)

- 2015 *The Aesthetic Ground of Critical Theory: New Readings of Benjamin and Adorno*. Londres: Rowman & Littlefield International.
- RUBENFELD, Florence
- 2004 *Clement Greenberg. A Life*. Minneapolis: Minnesota University Press
- SAAR, Martin
- 2008 “Understanding genealogy: History, power, and the self” En *Journal of the Philosophy of History*. Vol. 2, No. 3, pp. 295-314
- 2010 “Power and Critique”. En *Journal of Power*. No. 1, pp. 7-20.
- SANCHEZ FLORES, Miguel
- 2017 *Más allá del pop achorado: una propuesta de relectura de los afiches de Jesús Ruiz Durand para la reforma agraria del gobierno de Juan Velasco Alvarado*. Tesis. Recuperada el 31 de octubre en: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/7756>
- SCARRY, Eliane
- 1999 *On Beauty and Being Just*. New Jersey: Princeton University Press.
- SCHAFFER, Jean Marie
- 2005 *Adiós a la estética*. Barcelona: Antonio Machado.
- SCHAPIRO, Meyer
- 1988 “Naturaleza del arte abstracto (1937)” En *El arte moderno*. Pp. 151-170. Madrid: Alianza Editorial.
- SCHULTTE-SASSE, Jochen
- 1984 “Foreword: Theory of Modernism vs. Theory of Avant-Garde” En Burger, Peter *Theory of the Avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 1989 “The Artistic Avant-garde” En *International Encyclopedia of Communications*. Oxford: Oxford University Press.
- SEEL, Martin
- 1985 *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Frankfurt: Suhrkamp.

- SEKULLA, Allan
- 1995 *Fish Story*. Dusseldorf: Richter Verlag
- SEKULLA, Allan y Noël BURCH
- 2012 *The Forgotten Space*. Película.
- SMITH, Terry
- 2012 (2009) *¿Qué es el arte contemporáneo?* Traducido por Hugo Salas. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- STAHL, Titus
- 2016 "Georg [György] Lukács", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer Edition), Edward N. Zalta (ed.), <http://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/lukacs/>
- STONOR SAUNDERS, Frances
- 1999 *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. Nueva York: New Press.
- THOMPSON, Michael
- 2011 "Introduction: Recovering Lukács' Relevance for the Present". En Thompson (ed.) *Georg Lukács Reconsidered*. Londres: Bloomsbury.
- TOSCANO, Alberto
- 2011 "Anti-sociology and its limits". En Bowman (ed.) *Reading Rancière*. Londres: Continuum Press.
- 2012 "Seeing it whole: staging totality in social theory and art". En *The Sociological Review*, No. 60: pp. 64-83.
- TOSCANO, Alberto y Jeff KINKLE
- 2015 *Cartographies of the Absolute*. Londres: Zero Books.
- VEBLEN, Thorstein
- 2014 (1899) *La teoría de la clase ociosa*. Madrid: Alianza Editorial.
- VELTHUIS, Olav

- 2007 *Talking Prices. Symbolic Meaning of Prices on the Market for Contemporary Art.* New Jersey: Princeton University Press
- WACJMAN, Gérard
- 2001 *El objeto del siglo.* Buenos Aires: Amorrortu.
- WIGGERHAUS, Rolf
- 2010 *La escuela de Fráncfort.* México D.F.: Fondo de Cultural Económica.
- WILLIAMS, Raymond
- 1988 *Marxismo y literatura.* Barcelona: Ediciones Península.
- WOLLHEIM, Richard
- 1980 “The Institutional Theory of Art” En *Art and its Objects*, 2nd edn, Cambridge University Press, Cambridge, 1980, pp. 157–67.
- ŽIŽEK, Slavoj
- 2012 “The Spectre of Ideology” En Žižek (ed.) *Mapping Ideology.* Londres: Verso.

