



Revista Guillermo de Ockham

ISSN: 1794-192X

Universidad de San Buenaventura Cali

Castillo Villapudua, Karla

De las paradojas del arte crítico de la denuncia a las revoluciones estéticas en Jacques Rancière

Revista Guillermo de Ockham, vol. 21, núm. 2, 2023, Julio-Diciembre, pp. 415-425

Universidad de San Buenaventura Cali

DOI: <https://doi.org/10.21500/22563202.6315>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105375685005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

De las paradojas del arte crítico de la denuncia a las revoluciones estéticas en Jacques Rancière

From the Paradoxes of Critical Art from Denunciation to Aesthetic Revolutions in Jacques Rancière

Karla Castillo Villapuduaⁱ  

ⁱUniversidad Autónoma de Baja California; Tijuana; Baja California; México.

Correspondencia: Karla Castillo Villapudua. Correo electrónico: karlacastvil@hotmail.com

Recibido: 13/02/2023

Revisado: 17/04/2023

Aceptado: 02/05/2023

Citar así: Castillo Villapudua, Karla. (2023). De las paradojas del arte crítico de la denuncia a las revoluciones estéticas en Jacques Rancière. *Revista Guillermo de Ockham*, 21(2), pp. 415-425 <https://doi.org/10.21500/22563202.6315>

Editor en jefe: Carlos Adolfo Rengifo Castañeda, Ph. D., <https://orcid.org/0000-0001-5737-911X>

Coeditor: Claudio Valencia-Estrada, Esp., <https://orcid.org/0000-0002-6549-2638>

Copyright: © 2023. Universidad de San Buenaventura Cali. La *Revista Guillermo de Ockham* proporciona acceso abierto a todo su contenido bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

Declaración de intereses. La autora ha declarado que no hay conflicto de intereses.

Disponibilidad de datos. Todos los datos relevantes se encuentran en el artículo. Para mayor información, comunicarse con el autor de correspondencia.

Financiación. Ninguno. Esta investigación no recibió ninguna subvención específica de agencias de financiamiento de los sectores público, comercial o sin fines de lucro.

Descargo de responsabilidad. El contenido de este artículo es responsabilidad exclusiva de la autora y no representa una opinión oficial de sus instituciones ni de la *Revista Guillermo de Ockham*.

Resumen

Este artículo ofrece el análisis de algunos de los conceptos relacionados con la estética desde la perspectiva de Jacques Rancière. La hipótesis que se intenta abordar supone que el arte crítico de la denuncia y el desenmascaramiento reproduce el orden explicador, lo cual a su vez muestra la inoperatividad de la educación estética. Esto debido a, al menos, tres razones: ignora la inversión de la crítica, separa la inteligencia en dos y reproduce el modelo del reparto de lo sensible. Por último, se hace una aproximación a las revoluciones estéticas que propician la emancipación a través de la igualdad de las inteligencias.

Palabras clave: Rancière, arte político, igualdad estética, disenso.

Abstract

This article offers an analysis of some of the concepts related to aesthetics from the perspective of Jacques Rancière. The hypothesis that we are trying to address assumes that the critical art of denunciation and unmasking reproduces the explanatory order, which at the same time shows the ineffectiveness of aesthetic education. This is due to at least three reasons: it ignores the inversion of criticism, it separates intelligence in two, and it reproduces the model of the distribution of the sensible. Finally, we address the practice of aesthetic emancipation through the equality of intelligences.

Keywords: Rancière, political art, aesthetic equality, dissent.

Introducción

Este artículo pretende revisar algunos aspectos de la reflexión estética de Rancière que parte de un cuestionamiento de lo que el pensador francés designa como paradojas del arte político, a las cuales identifica con la perspectiva de la crítica social del siglo XX. La hipótesis desarrollada en este artículo sostiene que el arte crítico de la denuncia y el desenmascaramiento reproducen el orden explicador (Fujita Hirose, 2022). Esto debido a, al menos, tres razones: ignora la inversión de la crítica, separa la inteligencia en dos —artista explicador y artista ignorante— y reproduce el modelo del reparto de lo sensible. Producto de lo anterior, limita las revoluciones estéticas por el hecho de que esta experiencia solo estaría disponible para aquellos que tienen conocimiento estético o, en su caso, educación artística.

Asimismo, de la mano de Rancière, se intenta aclarar que las revoluciones estéticas son contingentes, que las puede experimentar cualquiera, independientemente de si está versado en la historia del arte o no; por tanto, pensar en una educación estética resulta inoperante, puesto que solo contribuye a reproducir la desigualdad entre los que saben y los que no. En este sentido, Rancière (2010) demuestra que a través del disenso, y no del conocimiento de una situación, se suspende el reparto de lo sensible para abrir un nuevo campo de experiencia. Tal revolución constituye un momento político, y corta con el reparto de los lugares y las ocupaciones, al resituar los cuerpos en un nuevo universo perceptible, sensible y pensable.

Además, para el filósofo francés la inteligencia es una; a saber, no hay un artista inteligente que tenga que educar estéticamente a un espectador pasivo e ignorante, ni un arte político en manos de unos genios privilegiados hacedores de una revolución (Bassas, 2023). En efecto, el problema con el arte de los inteligentes es que divide a los espectadores entre los que saben ver y los que no saben ver. De hecho, hay una división desde su origen que invalida el derecho a la experiencia estética a todo aquel que no esté versado en el capital cultural de la historia del arte y de la estética, y que por ende reproduce la desigualdad.

Por el contrario, la revolución estética de los cualquiera, desde la perspectiva rancieriana, se realiza a partir de nuevos repartos sensoriales. Esto supone una recolocación de los sentidos, es decir, arrancarlos de la cotidianidad sensible mediante el disenso. Desconectar, de esta manera, las rutinas de la mirada, los hábitos de la percepción, el pensamiento, los afectos y, sobre todo, las restricciones imaginativas de la policía. Para ello, no hace falta conocer los modos de sujeción y control a través del arte, porque ello sigue marcando la diferencia entre conocer y no conocer. En este sentido, la experiencia estética no es exclusiva de las obras de arte, sino que, desde la hipótesis de Rancière, se puede originar por el simple hecho de vivir otra distribución del espacio y el tiempo al margen de las sujeciones del orden policial.

Antes de proseguir, cabe agregar que este artículo se divide en cuatro apartados. El primero expone la inversión de la crítica y las paradojas del arte político, el segundo aborda el tema del artista ignorante, el tercero presenta el reparto de lo sensible y el cuarto plantea el método de la igualdad y la revolución estética de los cualquiera. Finalmente, se esboza una parte de los alcances políticos de asumir estos replanteamientos disensuales.

Las paradojas del arte crítico-político

Uno de los problemas que vislumbra Rancière con el arte crítico y, por ende, con el arte político es la tesis que afirma que tales expresiones artísticas no han logrado despojarse de la inversión de la crítica que tuvo lugar después del famoso mayo del 68, e inclusive que la ignoran. Por esta razón, el filósofo francés sostiene que lo que ahora se asume como crítico sigue operando desde una concepción anclada en la crítica neomarxista, dicho de otro modo, bajo los cánones de la denuncia y la concientización de corte eminentemente althusseriana (Fujita Hirose, 2022).

Las principales razones que Rancière presenta para argumentar la inversión de la crítica se pueden encontrar ya desde sus primeras publicaciones, entre las que sobresale su participación en la famosa obra colectiva *Para leer el capital* (Althusser y Balibar, 1969); en la que colaboró con un capítulo en el que se pretendió trazar el corte epistemológico que divide al pensamiento de Marx en joven y viejo. Ahí, el filósofo francés subraya de manera mínima que desde los inicios explicativos del concepto de crítica se asume que su ejercicio consiste en acabar con la ceguera y con los engaños de la ley del capital.



Sumado a lo anterior, a partir de la publicación de “Sobre la importancia de la teoría crítica para los movimientos sociales actuales” (Rancière, 2009) y *El espectador emancipado* (Rancière, 2010), retoma y continúa con el desarrollo del argumento postulado desde sus primeras obras; a saber, aquel que afirma el cambio de trayectoria de la crítica en el contexto contemporáneo.

En el primer texto, el filósofo aborda la inversión de la crítica con base en cuatro puntos clave: la necesidad económica, la desmaterialización de las relaciones sociales, la crítica de la cultura de bienes y, por último, el mecanismo de la ideología. Planteando que cada una de estas mutaciones –con sus divergencias puntuales– emergieron tras el desencanto de los acontecimientos de mayo del 68, donde más que triunfos reales y concretos sobre las condiciones laborales y el reparto de lo social, se territorializaron hacia otros linderos del capitalismo, perdiendo su efectividad emancipatoria.

En el caso de la necesidad económica, Rancière (2009) argumenta que ante la tesis según la cual llegaría el tiempo de la igualdad de consumo, surgió –por el contrario– la figura del individuo consumista que gasta en exceso y compra mercancías por el simple placer de comprar. Confundiendo el destino histórico de la necesidad económica, en el cual todos podrían satisfacer sus necesidades básicas de subsistencia, con el narcisismo del hombre de la llamada sociedad global, donde su máxima satisfacción es comprar y comprar, aunque viva explotado y endeudado.

Asimismo, en el panorama de la desmaterialización de las relaciones sociales, los lazos comunitarios se diluyen o se tornan efímeros, relegando el valor de la amistad y la comunidad a meras conveniencias sociales; por tanto, reduciendo las luchas sociales a meros intereses culturales o demandas de grupos minoritarios. De este modo, se margina cualquier intento en la construcción de un proyecto emancipatorio universal.

Por otro lado, cuando la crítica se convierte en la crítica de la cultura de bienes, cuestiona sobre todo las formas en las que la cultura del espectáculo se apropia de las mentes de los espectadores, encasillándolos sólo como consumidores pasivos sin criterio alguno. De ahí que para Rancière (2011) la humanidad se encuentre ante un nihilismo desencantado, incapaz de sensibilizarse ante los malestares sociales, dado que los sujetos están totalmente enajenados en el imperio de las imágenes y del consumismo exacerbado.

Por último, el cuarto punto de la crítica de la crítica está relacionado con el mecanismo de la ideología. Este consiste en plantear que los hijos de la sociedad del espectáculo y el consumismo se caracterizan por una ausencia de conciencia política y social, a causa de lo cual viven con cierto bienestar ante el panorama institucionalizado. Con ello, se revela la indiferencia ante la elección de sus gobernantes y el destino de sus recursos y, en última instancia, tanto el poder del Estado como el poder económico deciden al margen de dichos sujetos. En consecuencia, no resulta extraño que los más peligrosos sean aquellos con nula capacidad de consumo, debido a su falta de trabajo y de recursos monetarios, así como aquellos individuos rebeldes que se oponen al régimen de explotación y consumismo.

En el capítulo “Las paradojas del arte político”, Rancière (2010) continúa desarrollando la transformación de la crítica. En esta vía, infiere que hacer crítica, en el sentido tradicional del término, radica básicamente en tres ideas clave: la denuncia de las mitologías de la mercancía, de las ilusiones de la sociedad de consumo y del imperio del espectáculo. De manera que los artistas críticos con aspiraciones políticas bajo la influencia de estas caracterizaciones conceptuales también desean revelar los engaños de los poderosos, en otras palabras, de los que administran el Estado, el Gobierno y la ciudad, a través de la concientización de los estragos de sus engaños, elaborando imágenes, puestas en escena, documentales, entre otras manifestaciones para señalar las atrocidades del sistema.

Para comprender lo anterior, Rancière (2010) remite a la obra de dos artistas a modo de ejemplo: Josephine Meckseper y Martha Rosler. La primera muestra una fotografía denominada *Sin título*, en la cual se pretende concientizar al público con una protesta que intencionalmente representa la contradicción sobre la explotación capitalista y la basura que genera. La segunda foto, titulada *Bringing the War Home: Ballons* (fotomontaje) visibiliza las paradojas del lujo norteamericano frente a la guerra imperialista. Estas imágenes tienen como finalidad concienciar a los espectadores sobre la realidad oculta bajo la que funciona el sistema de dominación, que por un lado ofrece artículos y mercancías para el disfrute hedónico de algunos, a causa del terror y el sufrimiento de otros.

En contraste, Rancière (2010) apunta: “Se suponía que la conexión de las dos imágenes produjera un doble efecto. La conciencia del sistema de dominación que ligaba la felicidad doméstica norteamericana con la guerra imperialista, pero también un sistema de complicidad dentro de un sistema” (p. 31). De ahí que la imagen conciencia tuviese como objetivo hacer ver las atrocidades de la maquinaria bélica y, a la vez, mostrar cómo los ciudadanos se vuelven cómplices, pues gracias a la guerra pueden tener una vida de lujo, así como también una supuesta libertad financiera. Sin embargo, a pesar de dichos esfuerzos artísticos de concientización, este esquema reproduce el modelo del artista conocedor versus la ignorancia de los incompetentes, como se aborda más adelante.

En resumen, el modelo crítico que usan los artistas con aspiraciones políticas alfabetizadoras resulta paradójico, debido a que repite la antigua fórmula neomarxista que expresa que el arte es un instrumento de concientización y, en consecuencia, ayuda a que la emancipación sea realizable. Asimismo, otra de las cuestiones que señala Rancière en cuanto al arte que pretende ser crítico es su falta de compromiso político en términos de disenso, porque para el pensador francés lo político no se relaciona con el poder y los aparatos del Estado, es decir, con el orden policial.

De modo que, según se entiende, para Rancière el poder político del arte avalado bajo esta idea de política pierde eficacia estética, dado que uno de los fines del arte político, en aras de la concientización, pretende transformar comportamientos humanos y realidades sociales por medio de cierta educación artística. No obstante, como se ha visto hasta el momento, dicha perspectiva resulta errónea. De acuerdo con lo expresado por Javier Bassas (comunicación personal, 21 de abril de 2023):

Habría que resemantizar el sentido de “estética”. No es una disciplina que se ocupa de lo bello ni del discurso teórico fundamentador del arte. Estética es, en Rancière, allí donde pasa lo político: la reconfiguración de experiencias sensibles a partir de lo que se puede decir, ver, sentir, hacer. Por tanto, una educación “estética” no tiene sentido estrictamente en su perspectiva.

Lo anterior cobra relevancia para la hipótesis central de este trabajo, puesto que se vincula con la idea del arte crítico de la denuncia bajo un modelo de concientización, esto es, la promesa de un artista que alecciona y postula cómo hacer las cosas o cómo organizarse para emanciparse. Por ello, ni la estética ni el artista enseñan algo, más bien, son el punto de partida para la apertura de otras experiencias, de otros espacios, al margen de cualquier alternativa institucional, pues es de recordar que los disensos son contingentes y autónomos.

A continuación, se abordan algunas de las razones que desarrolla el filósofo francés, particularmente la disyuntiva entre el artista explicador influenciado por la crítica tradicional y el artista ignorante.

El artista explicador y el artista ignorante

Es común encontrar una lectura errónea de la obra de Rancière, sobre todo en el campo de las artes. Esta confusión deriva —quizá— del arraigo profundo que aún poseen algunos



académicos y artistas respecto a los conceptos de política, estética y crítica. Además, existen trabajos de investigación que, basándose en una lectura equívoca de Rancière, afirman que es importante facilitar una educación estética. Asimismo, plantean que todas las obras de arte son políticas por el simple hecho de representar la opresión o cuestionar los ocultamientos de la maquinaria capitalista.

No obstante, comprender adecuadamente la teoría de Rancière implica leer la obra en su conjunto, sabiendo de antemano que la estrategia del pensador francés consiste en elaborar desacuerdos o desidentificaciones; mejor dicho, llevando a cabo otros replanteamientos a través de las principales nociones que articulan su aparato conceptual, en este caso, la igualdad de las inteligencias y el disenso.

Ahora bien, una de las razones que articulan este texto intenta mostrar que parte de los equívocos derivados de una lectura consensual de la obra de Rancière radica en desatender la división de las inteligencias. Los fundamentos de esta razón ilustran que existe una separación entre los que tienen el privilegio de la voz y la palabra, y los que solo se remiten a repetir balbuceos como bestias ruidosas. Esta formulación se encuentra desde Aristóteles y, según la hipótesis rancieriana, se ha repetido acríticamente a lo largo de la historia.

Por un lado, se tiene a la clase de los científicos, artistas e intelectuales, quienes por el influjo de los saberes modernos, han gozado de la fortuna de conocer los modos de opresión de los diversos dispositivos del poder, llámesele capitalismo, neoliberalismo, orden de opresión, etc. Y por otro, están las masas embrutecidas, el pueblo ignorante, los que no forman parte de un *continuum* de capitales científicos y estéticos, y solo se conforman con el cruel destino de gastar la vida en aras de una posición precaria, sin ser contados para contribuir a las decisiones de la comunidad.

Sin embargo, y este es el núcleo clave en el pensamiento de Rancière, la inteligencia es una, dado que no existen jerarquías cognitivas. Afirmando, de esta manera, la igualdad de las inteligencias, una modalidad de acceso de la palabra, la voz y el pensamiento de los cualquiera. En esa medida, la desigualdad producto del divisionismo cognitivo y la división entre conscientes e inconscientes se desvanece, formulando un nuevo punto de partida para comprender una concepción radical de la igualdad.

Básicamente, la igualdad de las inteligencias permite argumentar que no hay ninguna inteligencia especial ni superior del artista, lo cual supone que esa subjetividad elitista con las aspiraciones políticas que conlleva no es más que una práctica desigual que excluye a los no versados en el análisis y en la apreciación de las obras de arte. Al respecto, Rancière (2010) señala:

Las experiencias artísticas con pretensiones políticas a menudo permanecen encerradas en lo que he llamado la posición del *maestro ignorante*. El pedagogo se considera a sí mismo como alguien que sabe, mientras que sus alumnos vivirían en ilusión, pasivos e inmóviles. (p. 15)

En consecuencia, preso en las paradojas del arte político, el artista explicador reproduce la desigualdad. Es de recordar que el maestro ignorante cuestiona el hecho de que solo el que sabe puede enseñar al ciego postrado en su ignorancia, iluminándolo con sus saberes para sacarlo de la sujeción de su incapacidad. En este sentido, la metáfora de Jacques Jacotot permite cuestionar el presunto privilegio de su genio creativo, arrancándole del lugar superior que lo diferencia de otros sujetos. Ciertamente, aplicable al supuesto sobre la gran sensibilidad del artista, identificado históricamente como un ser especial, cuya misión política consiste en alfabetizar a los espectadores subyugados por las sombras. No obstante, para Rancière, esta personificación del artista como salvador del mundo es pretenciosa:

Es más, la pretensión de crear una obra literaria o artística como explícitamente política (por el tema mismo o el tratamiento de la representación) convierte la obra misma en un artefacto que sitúa al autor o artista como sabedor y al lector o espectador como ignorante, como “cretino alienado” que debe despertar y ser aleccionado con tal o cual consigna. (Bassas, 2023, p. 20)

En este caso, el artista sabedor reproduce la desigualdad de las inteligencias y, paradójicamente, en lugar de activar la liberación de las prácticas intelectuales, solo las fomenta más. Desde este panorama, entonces, se considera al espectador como alguien que se queda en su lugar sin decir ni hacer nada, incapaz de percibir por sí mismo la verdad que se esconde detrás de las apariencias. Empero a Rancière no le interesa seguir repitiendo las fórmulas desiguales, clasistas, divisionistas y parcelarias de las ocupaciones, los cuerpos y las habilidades cognitivas. Incluso, expresa cierta sospecha hacia el trabajo de los intelectuales con aspiraciones iluminadoras que luchan contra la ignorancia en este mundo.

De hecho, el filósofo francés descubre que una porción de los fracasos de los intelectuales adheridos a la crítica social se debe a que estos parten de la desigualdad para alcanzar una igualdad que nunca llega y, además, lo hacen reproduciendo una distribución jerárquica entre capital intelectual y prácticas del embrutecimiento. Por esta razón, Rancière argumenta que la inteligencia es una y que, por tanto, no hay sujetos inteligentes que posean la misión de aleccionar a una masa de salvajes embrutecidos.

Por el contrario, el artista ignorante se deslinda del régimen explicador y de concientización para asumirse desde la igualdad de las inteligencias, posibilitando así un saber compartido sin jerarquías ni divisiones. En ese orden de ideas, abordar la política deja de ser una cuestión de denuncia y visibilización, y se transforma en una manera de abrirse el paso para una desconexión del régimen sensorial establecido, potenciando la entrada a otra experiencia en el cuerpo: “el artista ignorante sería aquel cuya obra no trata temáticamente la política –mediante vínculos directos que el espectador debe seguir–, sino aquel que abre un espacio de indeterminación en el que, sin intención autoral dominante, cualquiera pueda emanciparse” (Rancière, 2023, p. 21).

Ahora bien, ¿cómo abrir ese espacio de indeterminación? ¿Cómo construir ese otro territorio? Si como apunta Rancière, emanciparse no se relaciona con un proceso de conocimiento de los mecanismos que someten a los individuos, sino que es la vivencia de reconfiguraciones sensoriales y temporales contingentes, donde la división de las inteligencias se borra, posibilitando “reestructurar localmente el campo de la experiencia” (Corcoran, 2019, p. 38). El ejemplo clásico que brinda Rancière (2010) es la historia de Gauny, un carpintero que antes de perder la esperanza ante la cárcel del trabajo, se forjó una vida sobreimpresa al orden policial relatando momentos de liberación: “Creyéndose en casa, mientras no ha terminado la habitación que está entarimando, aprecia la disposición del lugar... detiene sus brazos y planea mentalmente hacia la espaciosa perspectiva para gozar de ella mejor que los poseedores de las habitaciones vecinas” (Rancière, 2010, p. 63). Con este ejemplo, el filósofo francés muestra cómo con una simple descolocación de la mirada, escarbando en la luminosidad de otros paisajes, se puede tener otro tipo de perspectiva, más allá de lo negado por la economía policial, la cual no requiere de ningún señalamiento o guía ilustrada, pues sucede por el simple hecho de suceder.

En resumen, el artista sabedor aspira a brindar una educación estética anclada en el régimen explicador desigual. Estas posiciones encuentran su reflejo en las producciones artísticas con tintes explicativos de las diversas formas de dominación y mentiras del capitalismo o ley de la dominación. Sin embargo, estas acciones de concientización solo hacen más grande la desigualdad, como demuestra el trabajo exhaustivo de Rancière desde la lección de *El maestro ignorante* (2003) hasta *El espectador emancipado* (2010), debido a que no hay ninguna inteligencia superior que tenga que alumbrar el camino



al ignorante. Por el contrario, la lección estética del filósofo francés se centra en negar la necesidad del régimen educativo del arte, movilizándolo el *sensorium* colectivo desde la horizontalidad, mientras cuestiona tajantemente las jerarquías estéticas y, en consecuencia, niega sus alcances.

Así, para que surja una revolución estética, no es indispensable la educación estética, sino la reestructuración del campo de lo sensible a través de la igualdad y el disenso. En este caso, toda revuelta sensorial implica ignorancia artística, pues de lo que se trata es de propiciar experiencias de desidentificación de las capacidades y lugares, es decir, vivir la aventura del artista ignorante. Enseguida, se explora en qué consiste el reparto de lo sensible en aras de llegar a la revolución de los cualquiera, y el método de la igualdad.

El reparto de lo sensible

En el apartado anterior se abordó cómo el artista explicador reproduce la división de las inteligencias, designando con ello una disyunción entre quién tiene derecho y conocimiento sobre las altas esferas del arte, y quiénes no, a causa de su ignorancia. Derivado de estas concepciones, Rancière (2005) argumenta que así como la inteligencia está dividida, lo mismo ocurre con la sensibilidad. De este modo, el filósofo francés plantea el concepto de reparto de lo sensible para describir la existencia de una determinada distribución de la palabra, el tiempo y el espacio, lo cual repercute en otra división más: “Toda sociedad funciona como si sus miembros hubieran procedido inicialmente a una sesión de reparto muy desigual, no solo de la riqueza y el poder, sino también de las posibilidades de ser visto, escuchados y tomados en cuenta” (Jaudon, 2020, p. 16).

Al respecto, Jacques Rancière (2005) define la distribución de lo sensible como “el sistema de hechos evidentes de percepción sensorial que simultáneamente revela la existencia de algo en común y las limitaciones que definen las partes y posiciones respectivas dentro de él” (p. 12). Este sistema establece algo común, así como partes que son exclusivas, que no son para todos. En contraste, esta distribución de partes y posiciones se basa en una división de espacios, tiempos y formas de actividades que definen las maneras en que algo en común se presta a la participación y de qué modo varios individuos intervienen en esta distribución.

En ese sentido, Rancière (2005) argumenta que son parte de la distribución de lo sensible, revelando quién puede tener una participación en lo que es común a la comunidad basada, en primer lugar, en lo que hacen y, en segundo, en el tiempo y el espacio en el que se realiza esta actividad. Por ende, tener una ocupación particular, como un compromiso de estar en un lugar o ritmo particular durante períodos específicos de tiempo, dispone la capacidad o incapacidad de un agente de hacerse cargo de lo que es común a la comunidad. Además, define lo que es visible o no en un espacio común, dotado de un lenguaje común, etc.

En este contexto, es importante dar cuenta de una estructura organizacional de la sensibilidad que es *a priori* y que establece qué se presenta y qué no se presenta a la experiencia de los cuerpos; considerando que hay una estetización en el corazón de los actos políticos, pues estos no pueden ser posibles sin los fenómenos sensibles que los impulsan. En palabras de Rancière (2005):

Hay una “estética” en el centro de la política, que no debe entenderse como el mando perverso de la política por una voluntad de arte o por una consideración de “la gente” como obra de arte, sino más bien como el sistema de formas *a priori* que determinan qué se presenta a la experiencia sensorial. (p. 13)

En consecuencia, resulta inevitable pensar en política sin estética, debido a que existe un vínculo indisoluble entre ambas, caracterizado por modos de accionar para posibilitar otras formas de habitar el mundo. Por consiguiente, es inadecuado relacionar lo estético solo con las obras de arte o con la gente y sus apreciaciones sobre dichas producciones. Así pues, la centralidad de la estética respecto a lo político prolifera ante todo con el reparto original del que todos son partícipes de acuerdo con el lugar en el que nacen y son asignados en cuanto a la distribución de los bienes materiales y culturales.

No es de extrañar, entonces, que el reparto de lo sensible esté por todos los estratos de la vida humana, por el hecho de que la división y parcialidad de los espacios, tiempos y ocupaciones marcan de antemano las formas de percibir, sentir, decir y pensar:

Todo mi camino se ha concentrado en esta cuestión, que llamé posteriormente el reparto de lo sensible: pensar cómo se organiza, en un espacio dado, la percepción del propio mundo, cómo se vincula una experiencia sensible a modos de interpretación inteligibles. (Rancière, 2023, p. 120)

De ahí que esta parcelación también cree barreras entre lo que se piensa, se dice y se hace, construyendo corporalidades alienadas que, de cierta manera, tienen poco tiempo y espacio para dedicarse a otras actividades que no sean el trabajo. Por lo anterior, uno de los intereses principales de Rancière (2011) radica en buscar estrategias que permitan quebrar las divisiones de lo sensible. Rechazando, así, cualquier límite entre las jerarquizaciones estéticas, lo cual a su vez lo lleva a plantear tajantemente que es imposible alcanzar la igualdad mientras existan distinciones y jerarquías entre las ocupaciones y capacidades. En lo que sigue, se exponen algunas de las alternativas concretas que propone Rancière para crear otra comunidad de lo sensible.

Las revoluciones estéticas y el método de la igualdad

La originalidad de Rancière consiste en abordar la totalidad social a través de su *estética*, término por el cual es preciso entender la rama de la filosofía que se ocupa de las apariencias y las sensaciones, y no la que delimita el territorio del arte (Jaudon, 2020). Asimismo, es de suma importancia recordar que para el filósofo francés:

La estética no remite aquí a una teoría de lo bello o del arte, sino a un modo de inscripción en un universo sensible. En el siglo XIX, ser obrero es estar provisto de cierto cuerpo, definido por capacidades e incapacidades, y por la pertenencia a cierto universo perceptivo. (Rancière, 2023, p. 259)

Siguiendo con esta reflexión, resulta claro que la estética corresponde a un amplio tejido de lo sensible que atraviesa todas las zonas marcadas por las acciones humanas y que, más allá de vincularlo con el arte, este solo forma parte de ese *continuum* sensorial. Así, para empezar, ¿qué significa la revolución estética? A primera vista, cuando se piensa en una revolución estética, generalmente se asocia a cierto acontecimiento subversivo que se relaciona más que nada con la novedad en la creación artística. No obstante, la revolución desde la perspectiva de Rancière (2019) no se articula con revuelta alguna por el hecho de que se deslinda de aquellas concepciones políticas que apelan a las luchas sociales como motor de transformación social. Igualmente, esto significa que dicha subversión tampoco se liga con las obras artísticas, ya sea desde el campo de la pintura, el cine o el teatro.

Este quiebre, en todo caso, alude a la redistribución de los sentidos y, a su vez, a la creación de otras experiencias sensibles, sin importar el conocimiento que tengan de cierta situación o pertenezca a cierta clase social: “Una revolución estética no es una revolución en las artes. Es una revolución en la distribución de formas y capacidades



de experiencia que los seres que pertenecen a tal o cual grupo social pueden compartir” (Rancière, 2019, p. 157). En concreto, esta transformación se consolida a partir de la generación de otras cartografías que permiten percibir, pensar y hacer lo que el régimen de dominación anulaba. De esta forma, se construye la posibilidad de propiciar otros repartos sensoriales al entrar a otro universo sensorial, independientemente del lugar que se ocupa en la jerarquía de las clases sociales.

De ahí que, bajo esta consigna, no sea necesario educarse en historia del arte ni en movimientos artísticos y de vanguardia, porque esta revolución trasciende todas esas clasificaciones y permite inaugurar un pasaje igualitario al que puede acceder un individuo que trabaja en el campo, en la fábrica o en una empresa, y que es totalmente ignorante de las altas esferas del arte. De modo que, según se entiende, una revolución no es una lucha armada ni un movimiento social cuyo objetivo sea alcanzar la igualdad en un tiempo futuro, pues no hay tal promesa:

La revolución estética significa la creación de un *sensorium* específico en el que las reglas que subordinan las prácticas humanas a una función social, y los cuerpos a lugares y horizontes correspondientes de afecto, se reestructuran y se suspenden. Esta revolución es una reestructuración gradual del campo de lo sensible antes que una ruptura abrupta inducida por algún cambio repentino en las formas de creación. (Corcoran, 2019, p. 15)

Ahora bien, la creación de otro *sensorium* supone una reconfiguración del universo de los posibles, como si de cierta manera se instaurara otro tiempo en el mismo tiempo alienado. Por ende, dicha revuelta es una ruptura con esa corporeidad. Por ejemplo, una ruptura entre la mirada y los brazos, quiebre de una adecuación entre cierto tipo de ocupación y cierto tipo de equipamiento intelectual y sensorial. Sin dejar de lado que esta revolución estética activa una emancipación inmediata que puede ser contingente y pasajera, pues constituye un momento político de desconexión del régimen dominante, sin apelar a aquellas acciones que se han normalizado como revolucionarias.

Al respecto, el filósofo francés apunta: “La emancipación es la reconfiguración del campo de la percepción de un individuo” (Rancière, 2010, p. 43). Esto significa que los canales perceptivos se abren a otro horizonte existencial, como si de otra forma de percibir el mundo se tratara, forma que por supuesto estaría vedada para los *sensoriums* esclavizados a la rutina de las ocupaciones y a los lugares preestablecidos. Así, con esta otra forma de percibir, los cualquiera viven lo que les estaba negado: “La emancipación no implica un cambio en términos de conocimiento, sino en términos de posición de los cuerpos. Por ello he insistido en la dimensión estética del problema de la emancipación” (Rancière, 2010, p. 45). Siguiendo con esta premisa, reposicionar los cuerpos requiere arrancarlos del lugar del hábito y la costumbre, a saber, de la estrechez perceptiva que solo limita a la colocación ocupada por cuestiones laborales.

Lo anterior conlleva un proceso de desidentificación, es decir, la negación a reconocerse bajo la carátula que identifica al sujeto a un territorio y a una ocupación. En el caso específico de los obreros, este procedimiento consiste simplemente en dejar de ser identificado como obrero para, de cierto modo, dejar de ser obrero. Esta separación del espacio y de las labores permite la creación de un nuevo trazo, a saber, una cartografía irreductible a la policía jerárquica capaz de reformular de otra manera la propia autopercepción de sí mismo y del mundo en el que se habita.

Llegado a este punto, es posible retomar el punto inicial de este texto: la educación estética no es necesaria para llevar a cabo una revolución. Esta visión implica que las pretensiones políticas y críticas del arte inspiradas en la lógica de la denuncia y el desenmascaramiento del *modus operandi* del sistema dominante pierden eficacia por el hecho

de que reproducen la desigualdad entre aquellos educados en materia estética y aquellos que no. En contraste, desde la filosofía política de Rancière, la educación estética es una acción inoperante y no revolucionaria. En este sentido, el pueblo no necesita cursos de historia del arte para salir de la opresión del tiempo robado y del reparto de lo sensible. Tampoco es importante acudir a exposiciones con pretensiones políticas y aleccionadoras, porque todo esfuerzo de alfabetización es desigual y trabaja a través de jerarquías cognitivas que, sabiéndolo o no, solo hacen más grande la brecha de la desigualdad.

A manera de cierre

El objetivo de este texto consistió en revisar algunos aspectos de la reflexión estética de Rancière. Dicha reflexión cuestiona lo que el pensador francés llama las paradojas del arte político y el arte crítico desde la perspectiva de la crítica social del siglo pasado, y también la desigualdad estética derivada del reparto de lo sensible.

La hipótesis aquí esbozada sostiene que el arte crítico de la denuncia y el desenmascaramiento contribuyen a reproducir el orden explicador; esto debido al menos a tres razones: ignora la inversión de la crítica, separa la inteligencia artística en dos –artista explicador y artista ignorante– y reproduce el modelo del reparto de lo sensible. Producto de lo expuesto, limita las revoluciones estéticas por el hecho de que esta experiencia solo estaría disponible para aquellos que tienen conocimiento estético o, en su caso, educación artística, lo cual resulta innecesario desde el punto de vista del filósofo francés. De esta manera, se aclara que para Rancière no todo arte es político. Por el contrario, es político si rompe con la tradición de la denuncia, abriendo un espacio de indeterminación. Por ende, tampoco es importante la educación estética, puesto que el arte solamente es una parte del *sensorium*, y las aspiraciones educativas del artista explicador resultan poco eficaces para encaminar a auténticas prácticas de emancipación.

En contraste, no hay espectador ciego que necesite de la inteligencia artística para ser iluminado. Tampoco hay política en el arte cuando se aspira a concientizar a las masas embrutecidas: “Se asume que el arte es políticamente efectivo porque muestra las marcas de la dominación, o porque parodia a los íconos dominantes, o incluso porque abandona los espacios reservados para ello y se convierte en una práctica social” (Rancière, 2019, p. 175). En consecuencia, la dupla arte crítico y arte político está edificada sobre los supuestos del paradigma crítico neomarxista, justificada sobre todo por el afán de alfabetizar a los incapaces en materia de historia del arte, con el fin de que logren tener una transformación en su comportamiento. De esta forma, el artista crítico reproduce el modelo del maestro explicador, esto es, aquel que parte de una división de saberes, donde el profesor es el que tiene el cúmulo de conocimientos y, del otro lado, los alumnos fungen como meros receptores pasivos de ese saber.

Producto de los anteriores argumentos, se asume que bajo el régimen explicativo es imposible generar revoluciones estéticas. A pesar de ello, el pensamiento de Rancière no es derrotista, por el contrario, asume la valiente tarea de buscar otros senderos que posibiliten la potencia de vivir una vida no precaria. En ese sentido, afirma que las revoluciones estéticas más que aspirar a adherirse a las instituciones artísticas y a los proyectos de concientización, pueden ocurrir en cualquier momento y a cualquiera, por el hecho de no necesitar del conocimiento de los dispositivos del poder. De ahí que una revolución estética es la irrupción de escenas de disenso y, por ello, no requiere de ninguna educación estética a través del arte de la falsa política, debido a que constituye una interrupción sensorial de los hábitos perceptivos en las rutinas y ocupaciones.



Por último, se considera lo indispensable de continuar interrogando sobre los elementos que hacen posible la idea de un nuevo arte crítico en la actualidad, es decir, cuestionar qué elementos lo caracterizarían y qué contribuciones realizaría a la creación de otro panorama de lo sensible al margen de la concientización y de todo afán educativo que solo afirma la desigualdad. En síntesis, arriesgar el advenimiento de revoluciones estéticas más allá del sentimiento de impotencia que puede dejar el sabor de un tiempo sin sentido.

Referencias

- Althusser, L., y Balibar, È. (1969). *Para leer el capital*. Siglo XXI.
- Bassas, J. (2023). El tiempo de la igualdad. En J. Rancière, *El tiempo de la igualdad: diálogos sobre política y estética* (pp. 9-22). Herder.
- Corcoran, S. (2019). Introducción. En J. Rancière, *Disenso: ensayos sobre estética y política* (pp. 15-46). FCE.
- Fujita Hirose, J. (2022, 19 de octubre). *The critique of the school in post-'68 French thought: Interview with Jacques Rancière*. Verso Books. <https://www.versobooks.com/en-gb/blogs/news/5465-the-critique-of-the-school-in-post-68-french-thought-interview-with-jacques-ranciere>
- Jaudon, R. (2020). Esthétique de la politique ou politique de l'esthétique? Jouer Rancière contre lui-même. *Essais: Revue Interdisciplinaire d'Humanités*, 16, 15-25. <https://doi.org/10.4000/essais.812>
- Rancière, J. (2003). *El maestro ignorante*. Laertes.
- Rancière, J. (2005). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*. Continuum.
- Rancière, J. (2009). Sobre la importancia de la teoría crítica para los movimientos sociales actuales. *Estudios Visuales: Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, (7), 81-90. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6824455>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Rancière, J. (2011). *Momentos políticos*. Capital Intelectual.
- Rancière, J. (2019). *Disenso: ensayos sobre estética y política*. FCE.
- Rancière, J. (2023). *El tiempo de la igualdad: diálogos sobre política y estética*. Herder.