

PRÁCTICA POLICIAL Y ARTE POLÍTICO. RANCIÈRE, LA
 DIVISIÓN DE LO SENSIBLE Y LA EFICACIA ESTÉTICA
 Police Practice and Political Art. Rancière, partition of the
 sensible and aesthetic effectiveness

Darío G. Steimberg
Universidad de Buenos Aires
dasteim@gmail.com

RESUMEN: Este trabajo se propone un análisis articulado de diversas nociones de Jacques Rancière (división de lo sensible, política y policía, proceso de subjetivación, régimen de identificación) en torno de la comprensión del par Política-Estética. El énfasis está puesto en la observación de la potencia de esta perspectiva en relación con problemas como el de la autonomía del arte o su posibilidad de intervenir en la política de la comunidad. Por otro lado, se despliega problemáticamente el alcance de la propuesta del autor, en especial en lo que respecta al modo de presentar el régimen de identificación característico de nuestra contemporaneidad.

Palabras clave: arte / política / policía

ABSTRACT: This work presents a detailed study of various notions of Jacques Rancière (partition of the sensible, politics and police, process of subjectivization, regime of identification) towards a further understanding of the pair Aesthetics-Politics. The emphasis is set on the observation of the power of this perspective in relation to issues such as art autonomy or the possibility of intervening in the community politics. On the other hand, this paper problematically unfolds the scope of the author's proposal, particularly in regard to the manner in which the identification regime, distinctive of our times, is introduced.

Keywords: arts / politics / policy

1. Introducción

Desde su construcción como campos de análisis, arte y literatura han sido recurrentemente observados en su relación con lo político. Las lecturas de la cuestión son incontables, empezando por Platón, que como es sabido expulsó a los poetas de su República ideal. Cualquiera sea la postura, tomando como vía de entrada uno u otro de los polos de la relación se obtienen figuras complementarias: reflexionar cuánto y cómo influye el arte en la vida política de una comunidad es un problema hermano al de especular cuánto y cómo interviene lo político en la actividad artística. Sin embargo, a pesar de esta consonancia, el problema suele estar marcado por una disparidad notable: es común que las mismas perspectivas que alientan la posibilidad de que el arte se constituya como agente, como factor político, intenten “salvar” al arte del “horror” de una probable injerencia de lo político en la actividad artística. Un conjunto enorme de artistas y pensadores, cuyos modelos ejemplares podrían encontrarse en muchas de las vanguardias del siglo veinte y sus teóricos, han enfrentado esta problemática, buscando vías de relación entre la defensa de la autonomía artística y la defensa de la posibilidad de acción política a partir del arte. Pero estas formulaciones entrañan algo más que lo que usualmente muestran: sus afirmaciones implican una presunción de relación desigual según la cual, mientras la situación política debería funcionar como índice para el arte, el arte tendría la potencia de ocupar el lugar de factor para la política. Por supuesto, las ilusiones utópicas más radicales a partir del arte no han dado los frutos esperados en términos políticos (aún cuando es innegable que muchos de quienes adherían a ese ideario nos han legado un conjunto de obras extraordinarias), pero el reconocimiento de esa ineficacia no debería remontarnos a una idea ingenua de autonomía o llevarnos a un posición pesimista y nostálgica por las ilusiones perdidas.

En los últimos años, una nueva lectura del problema ha ganado terreno en la discusión. Se trata de las propuestas de Jacques Rancière, filósofo francés que parece haber dado nuevo vigor a la reflexión estético-política. La “división de lo sensible”, formulación axial de su obra, fundamenta precisamente la articulación de esas nociones. Sea nuestro comienzo un extracto de su *Sobre políticas estéticas*:

...la política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de la experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una

decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos.

(...)

Esta distribución y esta redistribución de lugares y de identidades, esta partición y esta repartición de espacios y de tiempos (...) constituyen eso que yo llamo la división de lo sensible. La política consiste en reconfigurar lo sensible.

(...)

Eso quiere decir que arte y política no son dos realidades permanentes y separadas de las que se trataría de preguntarse si *deben* ser puestas en relación. Son dos formas de división de lo sensible dependientes, tanto una como otra, de un régimen específico de identificación. No siempre hay política, a pesar de que siempre hay formas de poder. Del mismo modo, no siempre hay arte, a pesar de que siempre hay poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza.¹

Es imprescindible empezar entonces por diferenciar la lectura de Rancière de aquellas tan extendidas en la contemporaneidad según las cuales “todo es político”². Desde la perspectiva de la división de lo sensible, la política no es un continuo: habrá determinadas acciones que consideraremos políticas, en el resto de las ocasiones encontraremos en cambio “formas de poder”³. Vale decir: política no es la *configuración* de lo sensible, sino su *reconfiguración*, su proceso de cambio. Y es para dar cuenta de esta diferencia que Rancière opondrá “lo político” y “lo policial”. Así, a la acción de afirmación de una clasificación, “un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir”, corresponderá el término “policial”. A la acción de modificación de ese orden, “que rompe la configuración sensible”, corresponderá el término “político”⁴. Una

1. J. Rancière, *Sobre políticas estéticas*, trad. M. Arranz, Barcelona, Bellaterra, 2005, pp. 18, 19 y 20.

2. Entre estas hipótesis, por ofrecer algún caso, se encuentran aquellas que se fundamentan en lecturas pobres que descontextualizan aserciones de Deleuze-Guattari cuando leen, por ejemplo en *Kafka. Por una literatura menor*: “La segunda característica de las literaturas menores es que en ellas todo es político”. (trad. J. Aguilar, México, Era, 1978, p. 29.)

3. En *El desacuerdo. Política y filosofía*, Rancière insiste en la diferencia entre poder y política, y critica a aquellos que, relucientes de una “buena voluntad militante” (y presumiblemente según una cierta lectura de Foucault), se permiten “asegurar que «todo es político» porque en todos lados hay relaciones de poder” (trad. H. Pons, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996, p. 48.)

4. *Ibid.*, pp. 44-45. Es importante, de todos modos, recordar que Rancière no considera “mala” a la policía: “La policía puede procurar toda clase de bienes, y una policía

primera conclusión debería ser entonces que el arte no puede tener por objetivo político el de ubicar a cada cual en su lugar, llevando a su público a *entender realmente* quién es o cómo debería actuar:

Las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería exterior a ellas. Pero tampoco salen de ellas mismas para convertirse en formas de acción política colectiva. Ellas contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible.⁵

Como se ve, Rancière elude la relación no equitativa que se señalaba más arriba, según la cual la política ocuparía un lugar indicial en el arte, pero permitiría al mismo tiempo que este ocupara un lugar de factor para aquella. Desde su perspectiva, como se ha citado más arriba, lo político y lo artístico son “formas de división de lo sensible dependientes (...) de un régimen específico de identificación”, siendo este último concepto el que da cuenta del complejo según el cual se distribuyen las partes en determinado campo, determinado lugar, determinado tiempo. Lo que obtenemos a cambio es la diferencia entre “Estética de la política” (los modos en que se hacen visibles sujetos, voces, objetos que no lo eran antes) y la “Política de la estética” (las maneras en que las prácticas artísticas intervienen en la redistribución de las partes).⁶ Tras lo cual podemos plantear ahora nuestro problema: el modo en que el arte participa de lo político no ocurre, no puede ocurrir, a través de la afirmación de una ideología específica, a través de la búsqueda de una utopía determinada. Cuando la tiene (y podríamos preguntar: ¿es obligatorio que la tenga?; pero más tarde volveremos sobre este punto al preguntarnos específicamente sobre los alcances de la postura de Rancière), la potencia política del arte radica en su posibilidad de alterar nuestra manera de ver, nuestra manera de pensar, nuestra manera de decir. En suma, una obra que confirma lo que opinamos del mundo no tiene valor político (si podemos hablar de su “valor”, habrá que decir simplemente que su valor es policial... y esperar que se trate de la policía “preferible”). Es entonces, acaso,

puede ser infinitamente preferible a otra” (p. 46). Es fácil pensar un caso: una clasificación de los individuos que señala quiénes son “aptos” para votar es policial; la modificación de esa clasificación, por ejemplo la inclusión de las mujeres, es política; la nueva clasificación, que incluye entonces a las mujeres, es nuevamente policial, pero es “preferible”.

5. *El espectador emancipado*, trad. A. Dilon, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 77.

6. *Sobre políticas estéticas*, trad. cit., p. 19.

cuando aparece la derivación más interesante (¿inquietante?) de este pensamiento: una obra no puede pretender un efecto específico sobre su público.

¿Pero de qué intervención política hablamos cuando negamos la posibilidad de que una producción artística actúe de un modo específico sobre su público? Ese será el tema del siguiente apartado.

2. Ignorancia, conciencia y proceso de subjetivación

Como indica su título, *El espectador emancipado* es un libro centrado en los espectadores (pero sus conclusiones pueden extenderse fácilmente sobre lectores y oyentes). A lo largo de sus páginas encontramos una nueva apertura a la cuestión que nos toca, el de las implicancias entre estética y política, pero esta vez, aunque las reflexiones de Rancière rondan el problema de la recepción haciendo especial hincapié en las artes escénicas y visuales, su tema excluyente es el problema de los alcances de la eficacia del arte.

“El teatro ha estado, más que cualquier otro arte, asociado a la idea romántica de revolución estética”⁷, leemos al comienzo del libro, y la postura sirve de fundamentación del análisis que vendrá. En el primer capítulo, titulado precisamente “El lector emancipado”, se presenta pronto el argumento cardinal que recorrerá el texto. Se lo podría resumir así: dos son las posiciones que han caracterizado, a lo largo del siglo veinte, las intenciones revolucionarias del teatro. La primera, cuyo modelo ejemplar se encuentra en Artaud, aboga por la anulación de la distancia entre espectador y actor. El origen de esta posición podría encontrarse ya en Platón y su crítica a las ilusiones de la representación. El antídoto contra este mal, el del espectador pasivo embrutecido por aquello que mira, sería la presentación de un espectáculo enigmático, que lo forzara a tomar una posición activa e invirtiera entonces la lógica del teatro mismo, hasta suprimirlo como tal y convertir al espectador en actor de su vida. El objetivo de este teatro, dice Rancière, es ético, por cuanto se propone deshacer la distancia entre mundo y representación, empresa marcada por el ansia de alcanzar el “devenir vida del arte”⁸; ético porque, como Platón, considera “mala” (o inútil) la representación, y busca retornar a la acción verdadera, res-

7. *Ibid.*, p. 13.

8. La “política del devenir vida del arte” es, según Rancière, uno de los polos de la “tensión originaria” del régimen de identificación del arte de los dos últimos siglos (llamado “régimen estético del arte”). El otro es la “política de la forma rebelde”. La explicación más exhaustiva de esta cuestión se encuentra en *Sobre políticas estéticas* (trad. cit.). Volveremos más adelante sobre este punto.

tablecer la ceremonia de la comunidad. La segunda de las posiciones toma por modelo a Brecht. Aquí, el embrutecimiento del espectador no se combate anulando la separación entre actor y espectador, sino promoviendo una distancia respecto del drama tal que deshaga la identificación con los personajes y sus pasiones. Así se apuntalaría la toma de conciencia de la propia situación por medio de la presentación de un dilema ejemplar que, una vez atravesado, modificaría el modo de actuar de cada cual en el mundo.

Ambas posiciones, explica Rancière, constituyen pedagogías: la pedagogía de la inmediatez ética y la pedagogía de la mediación representativa. Al mismo tiempo, comparten un problema que el autor ya ha analizado en *El maestro ignorante*⁹: el de la pedagogía que, a fin de suprimir una distancia que se da por supuesta entre el que sabe y el ignorante (aquí, autor o actor y público), recrea constantemente esa misma distancia. Pero si algo se instaura entonces, no es el simple hecho de que el ignorante ignore lo que el otro sabe, sino que se lo sitúa una y otra vez en la posición del que no sabe qué ignora ni cómo saberlo. En última instancia, ambas poéticas implican una diferencia de las inteligencias, asentada en el hecho de que el artista es quien conoce el objetivo que su arte debe cumplir y a la vez sabe cómo llevarlo a cabo. De esta manera, la crítica de Rancière descansa en la afirmación de que plantear un objetivo específico para una obra es, antes que nada, olvidar la inteligencia ajena, colocar al otro en la posición de aquel que necesita que se le enseñe lo que no sabe que ignora. Y es así como concluye que, aun cuando se trata de obras que han dado muchísimo a la experiencia humana, que incluso han modificado la división de lo sensible tal cual se daba antes de ellos, los de Brecht y Artaud son dos intentos de eficacia política que no han cumplido con sus fines en el sentido en que los habían planteado.

La discusión central se ubica en realidad en la disputa por lo que se entienda por subjetividad política. Contra las perspectivas que pretenden que lo fundamental en términos políticos es la *toma de conciencia*, Rancière afirma que un proceso de subjetivación política se descubrirá en la posibilidad de negar una identidad impuesta por un determinado régimen de identificación:

Toda subjetivación política es la manifestación de una distancia (...). Toda subjetivación es una desidentificación, el arranque a la naturalidad de un lugar, la apertura de un espacio

9. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, trad. C. Fagaburu, Buenos Aires, del Zorzal, 2007.

de sujeto donde cualquier puede contarse porque es el espacio de una cuenta de los incontados, de una puesta de relación entre una parte y una ausencia de parte.¹⁰

La cuestión nos hace volver al problema de lo policial y lo político. Lo valioso político no podrá ser una identificación, una toma de conciencia de quién soy o de cómo debo actuar, porque la identificación, dependiente como es de algún tipo de clasificación, es una acción policial (lo cual, insistamos, no quiere decir que sea “mala”, pero tampoco implica ninguna politicidad). En cambio, una subjetivación política será aquella que produzca “una multiplicidad que no estaba dada en la constitución policial de la comunidad”¹¹. Así, si el arte participa de la reconfiguración de lo sensible, lo hace en tanto una obra puede modificar las clasificaciones, no a través de la afirmación de la más *verdadera* o *mejor* de las policías existentes y sus acciones (la que defiende, por ejemplo, el socialismo contra el capitalismo, el bien común contra el bien individual, el liberalismo contra el conservadurismo). En resumen, la implicatura de que el público es ignorante, de que necesita que se le enseñe lo que no sabe que ignora, importa una identificación, una acción policial que, como tal, invalida las intenciones políticas de su productor. Pero sólo *sus* intenciones políticas. No sus resultados políticos, que, lo sabemos, aun ocurren.

No es infrecuente que Rancière analice poéticas y señale su “falla”: así como en *El lector emancipado* lo hace con Brecht y Artaud, en *La palabra muda*, texto dedicado a las “contradicciones de la literatura”, se permite hacerlo incluso con Balzac, Flaubert y Mallarmé, pero no con Proust. Y esta diferencia se debe a que, en relación con la obra del autor de *En busca del tiempo perdido*, presenta la explicación del arte escrito como “refugio de la consistencia del arte”¹²:

...un arte escéptico, en el sentido estricto del término: un arte que se examina a sí mismo, que convierte este examen en ficción, que juega con sus mitos, recusa su filosofía y se recusa a sí mismo en nombre de esa filosofía.¹³

Frase que a su vez hace máquina con en esta otra: “Es el sentido de la orgullosa declaración proustiana: en el arte, las intenciones no

10. *El desacuerdo. Política y filosofía*, trad. cit., p. 53.

11. *Ibid.*, p. 52.

12. *La palabra muda*, trad. C. González, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, p. 236.

13. *Ibid.*, p. 234.

cuentan”¹⁴. A partir de estas propuestas es posible entender ahora la tercera forma de eficacia que Rancière presenta en *El lector emancipado* y que llama precisamente “eficacia estética”:

propia la eficacia 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.¹⁵

Por fin, puede considerarse que todo el complejo teórico de Rancière tiene un objetivo doble. Por un lado, defender y analizar la potencia política del arte (la “política de la estética”). Por otro, y probablemente esto no sea secundario en relación con lo anterior, atacar las consideraciones según las cuales una determinada intención, un determinado tema o un determinado procedimiento asegurarían la eficacia política de una obra. Pero para desarrollar esta diferencia es acaso necesario detenerse en un caso específico (que no pertenece al autor, pero que con suerte permitirá comprender los alcances de su postura).

3. La parte de los incontados: The Sex Pistols

Entre los grupos de rock sobre cuyas políticas estéticas más se ha insistido en los últimos treinta años se encuentra sin dudas The Sex Pistols. Tomando en cuenta la influencia que el movimiento *punk* ha tenido en la música popular occidental, no cabe hoy discutir su importancia, pero sí es posible examinar en qué reside su eficacia estética. En principio, y de acuerdo a lo expuesto en estas páginas, es imprescindible descartar en su producción musical y escénica el develamiento de una verdad, de una identidad, ya sea para sí o para los demás. Así, es discutible la idea de que las letras de sus canciones hayan determinado por sí mismas la importancia del grupo. Criticar a la reina (“God save the queen / The fascist regime”¹⁶) o identificarse con una ideología política (“I am an antichrist / I am an anarchist”¹⁷) pueden bien considerarse aperturas a un universo lírico inexplorado antes con tal crudeza en la música popular, pero sería ingenuo pensar que ofrecieron alguna novedad política para cualquiera que los oyera. El hecho fundamental se desprende de algo paradójico: sus músicos

14. *Ibid.*, p. 235.

15. *El espectador emancipado*, trad. cit., p. 60.

16. “God Save The Queen”, *Never Mind The Bollocks, Here’s The Sex Pistols*, Londres, Virgin, 1977.

17. “Anarchy In The U. K.”, *Never Mind The Bollocks...*, op. cit.

ignoraban como nadie conocido antes la técnica musical y rechazaban las convenciones respecto de la indumentaria (o sus búsquedas estéticas), y es precisamente el hecho de que a partir de estas características pasaran “a formar parte”, que su voz fuera oída como otra cosa que ruido, la apertura que se generó entonces, lo que podríamos considerar “político”. En un momento en que el rock sinfónico de Yes, Emerson, Lake & Palmer o King Crimson exhibía un virtuosismo nunca visto en el género y el *theatrical rock* de David Bowie, Pink Floyd o Roxy Music llevaba al límite la construcción de escena, The Sex Pistols subían al escenario sin plasmar una diferencia observable entre su capacidad musical (que era, en términos técnicos, nula) y la de su público, y compartían con la gente que iba a verlos una manera no identificada de vestuario, caracterizada por la negativa a continuar cualquier moda o tendencia conocida¹⁸. Es decir, The Sex Pistols pueden haber intentado alentar el anarquismo o el odio a la nobleza, pero su verdadero efecto político fue el de permitir la inclusión de un conjunto que hasta ese momento estaba “incontado”, un conjunto que no era parte de la escena musical, porque no se los consideraba antes aptos para subir a un escenario, o no se los consideraba músicos cuando lo hacían.

4. Régimen de identificación. Tensión y ruptura?

Por último, para completar esta exposición sobre los planteos de Rancière, corresponde referirse a la cuestión de las periodizaciones. En su modelo reflexivo, el arte y la literatura contemporáneos responden a un régimen de identificación específico. Por consiguiente, Rancière no evita las periodizaciones, pero la suya es una de largo aliento. Así, cuando se refiere a los regímenes de identificación del arte, su *relato* tiene tres momentos: el régimen ético de las imágenes, el régimen representativo de las artes y el régimen estético del arte. Estos tres regímenes tienen una temporalidad dual. Presentémosla sucintamente:

a) Por un lado, se ubican diacrónicamente, en el tiempo histórico; es decir, siguen un orden¹⁹.

18. No debe olvidarse que la cresta punk, la campera de cuero o la utilización de alfileres de gancho en la ropa es posterior a sus recitales. Es un efecto policial de identificación que no se condice con lo que fue el movimiento punk en Inglaterra a mediados de la década del setenta. No hace falta más que mirar fotos de sus actuaciones para observar este hecho.

19. El capítulo específico es “Políticas estéticas”, en *Sobre políticas estéticas*, trad. cit.

1) En primer lugar, existiría el *régimen ético de las imágenes*, que pertenece a un tiempo que podríamos considerar mítico. Se lo puede leer en los escritos de Platón, pero es anterior a él. No es estrictamente un régimen “artístico”, ya que el arte como lo conocemos es una institución posterior. No es un régimen “representativo” porque en este régimen la representación es vista como simulacro, y por ende expulsada. Identifica “imágenes que juzgamos en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y de la colectividad.” (p. 23).

2) En segundo lugar, el *régimen representativo de las artes* encuentra su momento fundante en la *Poética* de Aristóteles y continúa hasta después del Renacimiento. Se caracteriza por “la constitución de un verosímil”, que se determina de acuerdo a “una batería de convenciones expresivas”, que habilita a “dar a las figuras que convienen las formas de expresión que convienen”. Lo que se obtiene, entonces, es una “representación” (p. 23).

3) En tercer lugar, a partir de Schiller, es decir, del romanticismo, nos encontramos en el *régimen estético del arte*. Aquí, el arte se identifica con la percepción de algo (un objeto, una performance, un idea) en relación con un “*sensorium* específico”. En él la “propiedad de ser considerado como arte no se refiere a una distinción entre los modos del hacer, sino a una distinción entre los modos del ser”. Este *sensorium* es, estrictamente, el concepto con el que Rancière matiza las ideas sobre la “autonomía” del arte. El arte no es *autónomo* del resto de las demás formas de división de lo sensible, pero tiene un “*sensorium* específico” a través del cual determinamos qué se incluye en él. Es decir que cuando decimos “esto es arte” nos referimos a “una cierta forma de aprehensión sensible”, “heterogénea por contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible”, y que “suspende las conexiones ordinarias (...) entre apariencia y realidad, (...) forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad.” (p. 24).

b) Por otro lado, los problemas asociados con estos tres regímenes son coetáneos, es decir, se los puede observar sincrónicamente, en tanto maneras de aprehensión de lo sensible. Cuando preguntamos si una imagen es *buena* o *verdadera* nos encontramos en el régimen ético de las imágenes. Cuando preguntamos si una imagen *representa convenientemente* un determinado objeto, acto o sujeto nos encontramos en el régimen representativo de las artes. Cuando preguntamos si una imagen *es arte*, es decir, cuando la observamos de acuerdo a un *sen-*

sorium que le es propio, nos ocupamos del régimen estético del arte. (Así, por ejemplo, cuando Rancière analiza la obra de Artaud la filia con la de Platón. Y muestra entonces la permanencia de las cuestiones instauradas por el régimen ético de las imágenes.)

Al desplegar esta tríada de regímenes, Rancière se enfrenta con las periodizaciones de corto alcance. Ello lo lleva a afirmar por duplicado en un mismo texto que “No hay ruptura posmoderna”²⁰, sentencia que se basa en su análisis de la “tensión originaria” del régimen estético del arte (que, recordemos, se funda en el tiempo del romanticismo y llega a nuestros días): la tensión entre la “política del devenir vida del arte” y la “política de la forma rebelde”.

La primera identifica las formas de la experiencia estética con las formas de una vida diferente. Reconoce como *telos* del arte la construcción de nuevas formas de vida común, y por tanto su autosupresión como realidad aparte. La otra encierra, por el contrario, la promesa política de la experiencia estética en la desagregación misma del arte, en la resistencia de su forma a cualquier transformación en forma de vida.²¹

Estas dos políticas darían cuenta de la tensión que se encuentra tanto en las producciones del siglo diecinueve como en las del veintiuno, de modo tal que la pregonada “ruptura posmoderna” no podría considerarse un cambio de régimen de identificación²². En términos estrictos, sin embargo, esta afirmación tiene un alcance mayor, porque también niega la idea de que las vanguardias hayan establecido una ruptura, y más aun. Tanto las escuelas del siglo diecinueve, como las vanguardias o el posmodernismo presentan producciones que son diversos capítulos de la oscilación entre el anhelo de que el arte se vuelva vida, “una metapolítica que se propone llevar a cabo (...) una tarea que la política no podrá jamás hacer”²³, y la intención de mantener la autonomía del arte, en el que “el potencial político (...) está ligado a su diferencia radical de las formas de la mercancía estetizada y del mun-

20. *Sobre políticas estéticas*, trad. cit., pp. 29 y 35.

21. *Ibid.*, p. 37.

22. Para una crítica de los términos “modernidad” y “posmodernidad” puede leerse el segundo capítulo de *La división de lo sensible*: “Sobre los regímenes del arte y el escaso interés del concepto de modernidad” (trad. A. Fernández Lera, Salamanca, Centro de arte de Salamanca, 2002).

23. *Sobre políticas estéticas*, trad. cit., p. 31.

do administrado”²⁴. Uno y otro polo tienen en realidad su discusión en relación con el *sensorium* específico del régimen: al mismo tiempo que unas intentan suprimirlo (la política del devenir vida del arte, digamos, Artaud), otras intentan sostenerlo como condición *sine qua non* de la potencia política de una obra (la política de la forma rebelde, digamos, una vez más, Brecht).

Este planteo completa lo expuesto en las páginas precedentes y nos permite ahora preguntar por al menos uno de los alcances de este complejo teórico. Nos referimos al problema de la gradualidad. No hay dudas de que el paso de un régimen a otro (en su perspectiva diacrónica) implica una ruptura de lo sensible, de modo tal que no es posible sino caracterizarlo como político. Por otro lado, tampoco hay dudas de que los sucesivos movimientos artísticos y muy diversos autores han contribuido “a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible”, de modo tal que tampoco podemos negarles el adjetivo de políticos. ¿Pero cómo caracterizar la diferencia entre estas reconfiguraciones de lo sensible? ¿Se trata de grados de lo político, de *tamaños* de cambio, o es mejor pensar que son dos clases diferentes de modificación?

Si se exhibe esta cuestión es porque es válido preguntarse por el lugar que encuentran en esta perspectiva las producciones que suelen llamarse “populares” (e incluso muchas de las “folklóricas”). Pensemos por ejemplo en un músico de flamenco que no intenta reconfigurar el flamenco, digamos, que intenta simplemente una continuación del lento proceso de desarrollo del género, ¿carece de implicancias políticas su actividad? Pensemos en el género narrativo policial, ¿exigimos que todo autor innove en el género para llamarlo político? Y si respondemos afirmativamente a las dos preguntas, ¿estamos obligados a defender hasta el fin la necesidad de la ruptura perpetua de los marcos sensibles como nos son dados cuando llegamos a ellos? O más aun: ¿existe el arte no político? ¿O la política, en tanto reconfiguración de lo sensible, es *el* problema del arte cuando nos referimos al régimen estético en el que nos inscribimos? Recordemos que uno de los primeros extractos que citábamos, Rancière escribía que, así como “no siempre hay política, aunque siempre hay formas de poder”, tampoco hay siempre arte, “a pesar de que siempre hay poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza”. ¿Tenemos que entender que las disciplinas establecidas son equivalentes a las formas de poder, es decir, que formas de poder y disciplinas (que no podemos llamar artísticas) son policiales? Y si

24. *Ibid.*, p. 34.

entendemos esto: ¿tenemos por menos a estas prácticas “policiales”? Por supuesto, queremos que el mundo cambie, que las clasificaciones se desidentifiquen en muchos (acaso en la mayoría) de los campos. ¿Pero qué sucede cuando nos dedicamos a prácticas que no participan de esa búsqueda? Así, ¿qué sucede con las prácticas, por ejemplo la ceremonia del té, en Japón, que algunos autores (como Jean-Marie Schaeffer²⁵) incluyen hoy entre las prácticas artísticas?

Acaso el límite de la perspectiva de Rancière se encuentre también en la propia argumentación, es decir, que la misma “tensión originaria” entre “devenir vida” y “forma rebelde” sea no sólo un índice, sino más bien un factor (de algún modo, policial) que afianza la constitución existente de aquello que consideramos artístico. Acaso debamos entregarnos a la construcción de un modelo de forma de lo sensible que, utilizando las valiosas articulaciones que concede esta teoría, nos permita hablar de un régimen estético más amplio que el artístico, uno que no excluya aquello que deseamos, que juzgamos productivo, de las prácticas policiales “infinitamente preferibles”.

25. J.-M. Schaeffer, *El arte de la edad moderna*, trad. S. Caula, Caracas, Monte Ávila, 1993.

