

Aunque el trabajo de Rancière no agota de ninguna manera las innumerables tareas de la pregunta estética y filosófica, tiene la notable ventaja de proporcionar las condiciones ‘epistémicas’ de inteligibilidad para el resurgimiento de la estética en la filosofía francesa reciente, y también los medios para rearticular la relación entre filosofía, política y estética.

Dos conceptos que él presenta son fundamentales para una reconsideración, sistemática y a la vez matizada, del nexo tripartito entre política, filosofía y arte: por una parte, la idea de una división o partición de lo sensible [*partage du sensible*], y por otra, la de un régimen estético del arte. Juntos, estos dos conceptos proporcionan una matriz sincrónica y diacrónica para aproximarse al nexo que se mencionó más arriba.

La división de lo sensible le proporciona a Rancière algo así como un esquema ontológico (derivado de Aristóteles y también de Foucault) que le permite considerar la estética y la política (y su conceptualización conjunta) en un mismo plano, de tal manera que ninguno de los dos se ve forzado a convertirse en la *verdad* del otro. Para Rancière, cualquier ámbito de la experiencia implica una configuración específica de lo visible y lo sensible, un orden de acciones posibles o disponibles, de situaciones apropiadas, etc. Para decirlo de otra manera, la división de lo sensible define un sistema de pruebas visibles o evidencia, que permite a la vez percibir la existencia de algo y los cortes y secciones que marcan lugares y partes al interior de eso (inclusiones, exclusiones, jerarquías, topologías, posibles dinámicas, etc.).

Esta posición asume que hay una política inmanente a las prácticas artísticas (en su selección, exclusión, jerarquías, etc.) y que no hay configuración política que no esté fundada en una decisión respecto de la visibilidad de sus ingredientes y de sus dinamismos espaciotemporales, para usar un término de Deleuze. Es una posición que nos permite simultáneamente y, como fue, inmanentemente, explicar la noción de lo ‘trágico’ como un sistema articulado de selecciones y particiones artísticas, y la (in)visibilidad de esclavos y mujeres en la *oikos* griega.

Así pues, aunque sus modalidades prácticas específicas y objetos se diferencian ampliamente, sobre la base de este esquema común (o esquema de lo común), podemos, sin embargo, hacer inteligibles las analogías (e.g. el grupo de vanguardia configurado como célula revolucionaria) y las interacciones (e.g. efectos del nacimiento de la novela sobre la formación de las democracias modernas o la relación entre movimientos totalitarios y cine) entre los dominios de la política y el arte. Aunque siguen siendo formas diferentes de experiencia, política y estética ya no están en una relación de mutua alteridad ni subsumidas

en un *telos* compartido, sea éste novedad, autonomía o verdadera alteridad.

Se puede encontrar un buen ejemplo de este enfoque en el famoso ensayo de Walter Benjamín “La obra de Arte en la Edad de la reproducción mecánica”. El contraste de Benjamín entre Dadaísmo y cine de masas está basado en una cierta concordancia entre efecto (choque) y papel histórico (innovación revolucionaria con posibles consecuencias políticas). Cuando nos preguntamos acerca de la superioridad y la diferencia específica entre cine y Dada (donde la actualidad del primero en cierto sentido completaría los propósitos del segundo), el concepto de una división de lo sensible revela su fortaleza como una especie de esquematización ontológica localizada entre el arte y la política. Lo que tenemos en el ejemplo de Benjamín es a la vez una explicación de la división de lo sensible dentro de una práctica artística dada y una investigación de los efectos de una división artística de lo sensible sobre una división política de lo sensible. Así, mientras que el Dadaísmo subordina sus experimentos a un principio de suerte y negación, a una abolición de la división que a la vez que piensa que puede tener efectos políticos directos es en último término incapaz de comprometerse en esa negación sin depender de las viejas clasificaciones y redes de relaciones, en el cine tenemos la construcción efectiva de una nueva división que transforma al espectador (‘concentración’ se convierte en ‘distracción’), el status de la obra de arte (de singularmente aurática en infinitamente reproducible) y la misma experiencia corpórea del arte (a la vez en términos de una percepción ‘colectiva’ y en un aun más profundo ‘rewiring’ de nuestras capacidades de observación), algo muy propio de Dziga Vertov y su movimiento Kino-eye. Tenemos así un cierto tipo de reversibilidad política, fundamentada en su estructura compartida u ontología entre la estética de la política y la política del arte. En el caso de Benjamín, esto significa que la democratización circunscrita de los sentidos en el espectador (colectivo) del cine, puede ser articulada con el orden político que la incorpora, rechaza o suscribe.

Lo mismo sucede con el momento ‘sincrónico’. En su aspecto ‘histórico’, la filosofía de Rancière busca suspender todas las más o menos implícitas filosofías de la historia que subyacen al discurso sobre ‘estética’ (ya sea sobre la crisis del arte, la muerte del arte, el pasaje a la posmodernidad, el final de las vanguardias, el ‘aplanamiento’ de la pintura, la afirmación de un cierto nominalismo). No es que Rancière quiera simplemente refutar estas posiciones; más bien, quiere a la vez que suspender su fuerza de evidencia, proporcionar su racionalidad interna.

Al presentarnos el concepto de un *régimen del arte*, Rancière está esencialmente expandiendo, en una dirección más bien foucaultiana (en la línea de *Les mots et les choses*), el esquema de una división de lo sensible. Este régimen comprende (1) modos de producción de objetos o interrelaciones de acciones; (2) formas de visibilidad para estas maneras de hacer; (3) maneras de conceptualizar o problematizar, a la vez que la producción, esta visibilidad. Como podemos

ver en seguida, este enfoque esquemático hace la práctica teórica *inmanente* a las prácticas artísticas mismas, lo mismo que la radicalización de los puntos de proximidad o isomorfismo con divisiones propiamente políticas.

Rancière propone tres grandes regímenes del arte: ético, mimético-poiético o representativo y estético. El propósito de esta tripartición es precisamente suspender cualquier escatología o sublimación de lo estético dentro de lo filosófico o viceversa. De hecho, para Rancière, nociones como crisis o fin son simplemente instancias de ciertas invariantes – con consecuencias que varían drásticamente, por supuesto – compartidas por Hegel y Lyotard, Balzac y Beckett, la danza moderna y Mallarmé. Estas tienen que ver con la desaparición de la regulación representativa de lo que se puede decir y de lo que se puede ver, con su sistema concomitante de locuciones propias de géneros, correspondencias, etc. Para Rancière, el régimen estético está basado, por el contrario, en (1) la eliminación de una matriz ‘propia’ de relaciones entre las formas y su contenido, que lleva a algo así como un *principio de indiferencia* (del tipo indicado en el *Manet* de Bataille), y (2) un constante duplicarse de lo sensible, de tal manera que toda producción artística es, en cierto modo, un hacer-sensible un pensamiento insensible, y el volverse-insensible o inmaterial del material sensorial mismo (una materialización y una idealización, en un inextricable movimiento doble, para el cual ver ‘La pintura de Manet’ de Foucault). Para Rancière, esto proporciona la clave para la convergencia de una noción genérica de pensamiento y cierto tipo de materialidad especulativa de las obras de arte – como lo que se encuentra en la lógica de la sensación de Deleuze o en lo sublime irrepresentable de Lyotard–, pero también es la matriz (productiva) que le permite a la práctica artística moderna y su acompañamiento crítico oscilar entre los picos de *autonomía* (la purificación de la pintura) y la más extrema *heteronomía* (El Accionismo de Viena como un experimento psicosomático que desea romper con el marco artístico de la sublimación sin caer en las estrategias propuestas por Žizek).