

Más acá de lo sublime.  
Aproximación a la idea de estética en Jacques Rancière

*This side of the sublime*  
*Approaching the idea of aesthetics in Jacques Rancière*

Paula Poblete Vargas\*  
Contacto: papaula.pv@gmail.com

**Recibido:** 16/01/2012

**Aceptado:** 23/01/2012

**Resumen:** El artículo pretende realizar una presentación de la idea de estética que Rancière propone, a través de una serie de conceptos como 'régimen estético', 'estética primera' o 'reparto de lo sensible'. En este sentido, el artículo sostiene que en dicho léxico se juega una idea particular de la estética y del quehacer artístico.

**Palabras Clave:** Estética - regímenes del arte - arte contemporáneo - arte y política.

**Abstract:** The article tries to make a presentation of the idea of aesthetic Rancière propose, through a series of concepts such as aesthetic regime, aesthetics first or distribution of the sensible. In this sense, the article argues that the lexicon contains a particular idea of the aesthetic and the artistic work.

**Keywords:** Aesthetics - art regimes - contemporary art - art and politics.

---

\* Chilena. Licenciada en Filosofía por la Universidad de Artes y Ciencias Sociales (ARCIS). Actualmente cursa el Master de Investigación en Arte y Creación, en la Universidad Complutense de Madrid. Ha trabajado en docencia y en extensión cultural. Actualmente colabora con CENALTES.

## 1. Crítica a la noción de Vanguardia

Rancière presenta una forma de re-pensar el arte de vanguardia; al origen de esta problemática está la relación arte-política, que para él es ineludible. Aquí, re-pensar el arte de vanguardia no significa volver a pensar la vanguardia como concepto, sino que aclarar las relaciones entre las prácticas artísticas y políticas y las condiciones de visibilidad. Es decir, en conexión con lo que Rancière llama regímenes del arte.

La palabra vanguardia es en francés mucho más evidente que en español. Vanguardia en francés es *avant-garde*, antes de la guardia, delante de la guardia. La noción se presenta deudora de una metáfora militar, de la fuerza que marcha a la cabeza; pues allí se detecta la inteligencia del movimiento, donde se encuentra la fuerza. Es por esto que la visión modernista elige esta palabra para definir al sujeto que llevaría a cabo la conexión de la estética y la política. En sentido estricto, la vanguardia va a la cabeza de un grupo. De este modo, se puede hablar de vanguardia estética y vanguardia política, en este caso la vanguardia estética buscaba abarcar la política dentro de su programa total de vida. En cierto sentido la noción de vanguardia política queda así repartida entre la concepción estratégica y la concepción estética de la vanguardia. En cualquier caso, para Rancière la relación arte-política no queda reflejada en el arte de vanguardia, porque la vanguardia sólo logra gestar una revolución en términos artísticos. Acerca de esto el autor dirá:

La noción de vanguardia define el tipo de sujeto que conviene a la visión modernista, y que es apropiado según esta visión para conectar la estética con la política. Su éxito depende menos de la conexión cómoda que ella propone entre la idea artística de la novedad y la idea de la dirección política del movimiento, que de la conexión más secreta que ella efectúa entre dos ideas de la "vanguardia". Está la noción topográfica y militar de la fuerza que marchaba a la cabeza, que detenta la inteligencia del movimiento, compendia sus fuerzas, determina el sentido de la evolución histórica y escoge las orientaciones políticas subjetivas. En resumen, existe esta idea que liga la subjetividad política con cierta forma -la del partido, destacamento avanzado que extrae su capacidad dirigente de su capacidad de leer e interpretar los signos de la historia-, y existe otra idea de vanguardia que se arraiga en la anticipación estética del porvenir, según el modelo schilleriano. Si el concepto de vanguardia tiene un sentido en el régimen estético de las artes, es por este lado: no por el lado de los destacamentos avanzados de la novedad artística, sino por el lado de la invención de las formas sensibles y de marcos materiales de una vida por venir.<sup>1</sup>

Las vanguardias dieron más bien lugar a nuevos espacios de la sensación respecto a la reformulación del enfoque y técnicas artísticas. El perfecto modo de poder entender la modernidad sería aquella que crea nuevos espacios estéticos, o sea, la transformación del contexto material de esa vida futura. En esa línea plantea la relación con el régimen estético de las artes. Asunto que abordaremos en breve. Siguiendo lo anterior, en la apelación al sistema creado por Schiller se intenta destacar que este sistema es el que podría enmarcar la educación estética como forma de emancipación. De este modo, quedan planteadas las cuestiones principales de la crítica de Rancière a la idea de vanguardia y,

---

<sup>1</sup> RANCIÈRE, Jacques; *El reparto de lo sensible: estética y política*, Ed. LOM, Santiago de Chile 2009, p. 34.

además, las propuestas principales para releerla. En primer lugar, es necesario dejar de lado la idea de innovación técnico-artística, cuestión importante; pero que no es el centro de atención para Rancière. Por el contrario, se requiere fijar la atención en la cuestión estética. Esto debe llamar la atención sobre una diferencia que será fundamental para entender la vanguardia. Hay que diferenciar enfoques y técnicas artísticas de las prácticas estéticas. Lo primero alude al ámbito técnico-poético, del hacer arte en sus diferentes modalidades. Lo segundo trata un asunto bastante más complejo. Por el momento adelantemos que la estética se relaciona con lo que en la cita anterior queda anunciado como formas sensibles y marcos materiales. Del mismo modo, la idea de vanguardia como filiación a un movimiento –idea homologable con la del partido- no es tampoco la línea que permitirá sacar algún provecho del asunto; sino por el contrario, el análisis de la vanguardia en cuanto inventora de las formas sensibles y de los marcos materiales de vida, tanto presentes como por venir. Esto quiere decir que se juega una relación entre arte y reparto de lo sensible, cuestión que se tratará con mayor detenimiento en algunas líneas más, pero que pone desde ya el marco de comprensión del régimen estético de las artes. Lo que la vanguardia estética ha aportado a la vanguardia política, o lo que ella ha querido aportarle: transformar la política en programa total de vida.

Es posible ver en el dadaísmo la radicalización del gesto político que estaba en uno de los polos del expresionismo. En tal sentido el dadaísmo supera al expresionismo en la potencia y radicalidad de su gesto; pues el dadaísmo intenta ser antiartístico, antiliterario, antipoético. La vanguardia así entendida, no es sólo pasión por lo nuevo; sino búsqueda activa de quiebre con la tradición, con lo establecido hasta ese momento y aceptado como arte. El arte en estos movimientos se manifiesta como ese descontento de una época marcada por el dolor. Ahora bien, el gesto político termina en buena parte diluido en la innovación técnico-artística, lo que es posible apreciar no sólo en el dadaísmo, pero en cualquier caso, éste sigue siendo un buen ejemplo. No se trata de que la innovación artística no sea en sí misma un gesto político; por el contrario, de eso se trata el centro del asunto. El gesto dadaísta es en sí mismo político, pero el propio Dadá muere en la repetición y el espectador se vuelve inmune al efecto de shock. Al punto que el gesto mismo se va vaciando. Lo verdaderamente importante es cómo las prácticas, enfoques y técnicas artísticas intervienen en una distribución estética que va más allá del arte. Rancière ofrece un ejemplo interesante respecto del *Collage*. Se trata de una innovación artística; pero que a su juicio expresa una distribución política de fondo, se trata del devenir vida del arte, y proporcionalmente del devenir arte, la vida.

Si le collage a été l'une des grandes procédures de l'art moderne, c'est parce que ses formes techniques obéissent à une logique esthétique-politique plus fondamentale. Le collage, au sens le plus générale du terme, est le principe d'une « tierce » politique esthétique. Avant de mêler peintures, journaux, toiles cirées ou mécanismes d'horlogerie, il mêle l'étrangeté de l'expérience esthétique avec le devenir-vie de l'art et le devenir-art de la vie ordinaire. Le collage peut se réaliser comme pure rencontre des hétérogènes attestant en bloc de l'incompatibilité de deux mondes. C'est la rencontre surréaliste du parapluie et de la machine à coudre, manifestant,

contre la réalité du monde ordinaire mais avec ses objet, le pouvoir absolu du désir et du rêve.<sup>2</sup>

También en esta línea, Jean Lévêque comenta la cuestión de la pintura abstracta en términos rancierianos<sup>3</sup>. Él dirá que Rancière piensa el abstraccionismo como una nueva relación entre el hombre y sus espacios, entre las artes y el diseño. Esta nueva forma de pensar el arte abstracto tiene que ver con un cambio político, ya que cuestionaría los espacios representativos habituales por la co-ocurrencia de formas disímiles de expresión artística. Lo que está en cuestión aquí, no es la elaboración artística como gesto de innovación y ruptura; sino su continuidad en el ámbito político, que en definitiva termina marcando el destino de las vanguardias como movimientos de renovación de los enfoques y las técnicas artísticas y no de las prácticas estéticas, siguiendo la diferencia que se anunciaba un poco antes.

Volviendo a la discusión en torno a la noción de vanguardia, como una noción inadecuada en el escenario que presenta Rancière, hay que sumar que la noción de modernidad corre una suerte similar. Ni modernidad ni vanguardia serían lo suficientemente esclarecedoras para hablar del arte del siglo XX, sino que es necesario entender el desarrollo artístico de este siglo bajo la idea de régimen estético, en contraposición a los regímenes a) poético-mimético y b) ético del arte.

## 2. Tres regímenes del arte

Como mencionaba recientemente, la vanguardia a través de sus distintos movimientos, pretende resaltar esa “*tradición de lo nuevo*”, algo que es en sí mismo una contradicción. Lo que Rancière plantea es que se debe hablar de régimen estético de las artes y no de vanguardia. El régimen estético en su reinterpretación del arte da cuenta que ella se constituirá de aquello que nos rodea: tiempo, sociedad, aquello que antes estaba fuera del arte.

Las nociones de modernidad y vanguardia no alcanzan a cubrir la nueva forma de pensar el arte del siglo XX, pues no alcanzan para las relaciones de lo estético con lo político. Se trata entonces de que vanguardia y modernidad sólo alcanzan a cubrir la singularidad de un régimen particular de las artes; por tanto, en relación con lo que llamamos arte es necesario distinguir tres grandes regímenes de identificación.

---

<sup>2</sup> RANCIÈRE, Jacques; *Malaise dans l'esthétique*, Ed. Galilée, Paris, 2004, p. 67. “Si el collage fue uno de los grandes procedimientos del arte moderno, es porque sus formas técnicas obedecen a una lógica estético política más fundamental. El collage, en el sentido más general del término, es el principio de una «tercera» política estética. Antes de mezclar pinturas, periódicos, hules o mecanismos de relojería, él mezcla la extrañeza de la experiencia estética con el devenir-vida del arte y el devenir-arte de la vida ordinaria. El collage se puede realizar como puro encuentro de heterogéneos atestiguando en bloque la incompatibilidad de dos mundos. Es el encuentro surrealista del paraguas y de la máquina de coser, manifestante, contra la realidad del mundo ordinario, pero con esos objetos, el poder absoluto del deseo y del sueño.”

<sup>3</sup> Cfr. LÉVÊQUE, Jean-Claude; *Estética y Política en Jacques Rancière* en *Revista Escritura e Imagen*, N° 1, 2005, pp. 179-197.

En primer lugar, el régimen ético de las imágenes. Este régimen trata de saber en qué medida la manera de ser de las imágenes concierne al *ethos*, la manera de ser de individuos y colectividades. Según Rancière esta es la cuestión que impide al arte individualizarse como tal. Depende de este régimen la cuestión de las imágenes de la divinidad, del derecho o de la prohibición de producirlas, del estatuto y de la significación de las imágenes que han producido dicho régimen. Rancière entenderá, por tanto, que el arte se encuentra absorbido por las imágenes. El régimen ético de las imágenes se funda desde diferentes preguntas sobre las imágenes mismas, sobre cómo ellas se constituyen, o sea, su contenido de verdad y su destinación. Este régimen se hace cargo de saber si las “*maneras de hacer*” de las imágenes se relacionan con las diferentes maneras de hacer; las de los individuos y las del *ethos*. En cierto sentido se trata de un régimen con contenido político, pues en efecto, le interesan los contenidos de las imágenes. Se trata del régimen en que se juega gran parte de la vanguardia, toda vez que se busca plasmar tal o cual contenido en las imágenes, con tal o cual carácter político. Pensemos por ejemplo, en el expresionismo realista alemán. El contenido de las imágenes implica un carácter político fundamental. Ahora bien, este gesto político se queda finalmente en el ámbito de las imágenes y no llega a tocar el reparto de lo sensible, vale decir, esas condiciones sensibles y formas materiales, que Rancière nos muestra como el destino posible de la vanguardia.

El segundo régimen al que alude Rancière es el régimen poético-mimético o representativo de las artes. Rancière identifica el hecho del arte, o más bien de las artes, en la pareja *poiesis / mimesis*. Lo llama poético en el sentido que identifica a las artes -lo que en la época clásica se llamará bellas artes- en el seno de una clasificación de las maneras de hacer y define por consiguiente maneras de hacer bien y de apreciar las imitaciones. Se trata del ámbito técnico, donde cada arte tiene sus estrategias particulares y sus modos de hacer. Por otro lado, lo llama representativo, en tanto es la noción de representación o de *mimesis* la que organiza estas maneras de hacer, ver y juzgar. Rancière plantea que la *mimesis* no es la ley que somete las artes a la semejanza. Ella es primero el pliegue en la distribución de maneras de hacer y de ocupaciones sociales que hace visibles a las artes. Ella no es un procedimiento del arte, sino, un régimen de visibilidad de las artes. Un régimen de visibilidad de las artes es a la vez lo que autonomiza las artes, pero también lo que articula esta autonomía con un orden general de maneras de hacer y de ocupaciones. Dentro del proceso mimético, las imitaciones se desarrollan hasta el punto de poder designar cuáles son sus condiciones para ser reconocidas como arte. A la vez, diferencian el hacer artístico de otras formas de hacer. Las prácticas artísticas que aquí se desarrollan distinguen al arte como una práctica autónoma, diferente de otras ocupaciones<sup>4</sup>. En este

---

<sup>4</sup> Rancière propone una lectura particular del gesto platónico de la expulsión de los poetas. Por una parte, el conocido argumento sobre el contenido inmoral de los mitos que presentaban dioses impíos y eran una mala influencia para la juventud. Cuestión que está, por así decirlo, dentro del régimen ético de las artes; pero a la vez, condena las artes representativas, pues operan una superposición en las ocupaciones, cuestión que pertenece al régimen poético-mimético, toda vez que este régimen implica que la ocupación artística se distinga de otras ocupaciones. De aquí el juicio negativo de la escritura y el teatro, que puede parecer curioso a primera vista; pero que se explica porque en la ciudad debe cada cual tener una sola ocupación, aquella que le es más adecuada en virtud de sus condiciones. Pasan ambas cosas en el caso de los guardianes, quienes no deben dedicarse al teatro, tanto por cuestiones éticas –no es conveniente que representen a un villano, a una mujer, o a un cobarde o traidor-; como por cuestiones poético-técnicas, pues cada cual sólo puede ejercer bien una función: su función propia. Por otra parte, a las “malas” formas de arte -teatro, escritura- se oponen, en todo caso, como buenas formas que benefician directamente al *reparto de lo sensible* la superficie de signos

ámbito de análisis suelen jugarse la mayoría de las reflexiones sobre las vanguardias. Vale decir en los modos de producción, la innovación técnica, que van desde el análisis de las condiciones de reproducción de las obras -reproductibilidad técnica, diferencia entre arte y artesanía-, a las formas de visibilidad o exposición, el museo, la ciudad, etc. Como veíamos a propósito del ejemplo del *Collage*, o del gesto Dadá. No se trata que una práctica artística no pueda intervenir en el reparto de lo sensible. De hecho sí intervienen y en tal sentido se vuelven prácticas estéticas e ingresan en el régimen estético. De lo que se trata, por el contrario, es de entender que el régimen poético mimético en sí mismo, no alcanza a ingresar en el ámbito estético, si se queda sólo en el asunto técnico. De hecho en buena medida lo que se puede considerar como un fracaso de la vanguardia. Se juega justamente en este asunto, que por un lado en términos políticos se queda en el régimen ético, y en términos pictóricos, se queda en el régimen poético-mimético. En efecto, el quiebre entre impresionismo y expresionismo, a primera vista, se podría identificar con la salida del régimen poético-mimético, toda vez que implica una nueva formulación de la representación pictórica que se aleja del paisajismo y de la representación figurativa. Pero el asunto es justamente lo contrario, toda innovación en las formas de técnicas de representación, sigue estando bajo el sino del régimen poético mimético, es decir, bajo la primacía del hacer en cuanto técnica.

El régimen más relevante dentro de la articulación que propone Rancière es el régimen estético. Este tercer y último régimen es para el autor el más importante, pues viene a ocupar el lugar de las nociones erradas de modernidad y vanguardia. Este régimen identifica el arte con lo singular y desliga a éste de toda regla específica, de toda jerarquía, de los temas, de los géneros y de las artes. Pero realiza esto, haciendo estallar en pedazos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte de otras maneras de hacer y separaba sus reglas del orden de ocupaciones sociales. En este régimen, las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible. Afirma, por tanto, la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de esta singularidad. Funda, al mismo tiempo, la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas por las cuales la vida se forma ella misma. El estado estético es puro suspenso, momento en que la forma es probada por sí misma. Toda práctica artística es definida, de este modo, en relación a una estética primera, que en principio hay que entender como un sistema de formas a priori de lo que se da a sentir<sup>5</sup>.

El régimen estético de las artes es lo contrario del régimen representativo. En efecto, cuando hablamos de régimen estético ya no nos referimos a las maneras de hacer del arte, sino que a los objetos mismos de arte. El régimen estético de las artes implica la ruina de la representación, él es el final de la representación en cuanto mimesis, es decir, como desplazamiento de las ocupaciones, no necesariamente de la figuración como técnica pictórica. Al pretender que el arte sea un dispositivo de visibilidad podemos entender que

---

pintados, el desdoblamiento del teatro y el ritmo del coro danzante. Por tanto cuando decimos que éstas formas de arte benefician el reparto de lo sensible, que son formas de éste reparto, es que al ser ellas prácticas artísticas son también prácticas estéticas, es decir, maneras en que pueden percibirse, pensarse como arte y maneras de ser que se relacionan con la forma en que se instala el sentido de la comunidad.

<sup>5</sup> Algunos comentadores de Rancière harán un hincapié en esta traducción de «*Ce qui se donne à ressentir*». Nosotros lo hemos utilizado como: *lo que se da a sentir*, Jean Claude Lévêque elegirá: lo que se da en la sensación. Cfr LÉVÊQUE, Jean-Claude; *Estética y Política en Jacques Rancière*, Op. Cit. pp. 179-197.

Rancière considera que la tarea del arte más allá de la representación de lo bello, es develar esa verdad sensible que configura la sociedad, y que lo hace en buena medida en forma no evidente. En el régimen estético, el arte puede modificar las formas de sensibilidad y la vida material, presente y por venir. Por tal razón se juega aquí, la verdadera posibilidad de la emancipación a través del arte, como proceso de evidenciar la igualdad. Lo que Rancière llama también la política. El régimen estético al intervenir sobre la estética primera y generar un reparto de lo sensible, modifica las relaciones entre policía y política. Es decir, la problemática política, se sitúa en un plano muy diferente al del régimen ético. No se trata sólo del asunto del contenido de las imágenes que son realizadas como actividad independiente. Sino de la manera en que el arte modifica una estética primera que está determinada por las maneras en que se reparte o distribuye lo sensible, las actividades, las ocupaciones. El arte no aparece entonces como actividad independiente, o como ocupación social específica; sino como el dispositivo que hace visible tanto los repartos que existen como los posibles. En cierto sentido lo que se ha calificado como fracaso de las vanguardias, a nivel político, se verifica en este nivel. Por lo tanto, no es que las vanguardias artísticas simplemente hayan cambiado de temáticas pictóricas, abandonando las problemáticas sociales o políticas; ni que las innovaciones técnicas no contengan en sí mismas un gesto político –la performance, el *Collage*, etc-; por el contrario, las vanguardias hacen una cosa y la otra, es decir, instalan la temática social o política en la obra y generan enfoques y técnicas que tienen una intención política importante. Pero, a la vez, una cosa y la otra, quedan comprendidas en los regímenes ético y poético respectivamente. En tal encierro el gesto se diluye.

Lo estético hace que diversos regímenes de expresión puedan comunicarse entre ellos. Es por eso que el ámbito de lo estético abriría, de alguna forma, cualquier posibilidad de interlocución en la política. La política sería desde siempre *estética*.

Cuando hablamos de estética, en este contexto y por tanto, nos referimos a una teoría de la sensibilidad. Rancière realiza una afirmación que incluye cierto suspenso “*la potencia de un pensamiento que se ha vuelto extranjero a sí mismo*”. Es en el régimen específico de lo sensible donde existe esa potencia y es esta misma potencia la que se vuelve idea de un sensible extranjero a sí mismo. El régimen específico de las artes funda la autonomía del arte pero bajo la forma de la singularidad. La identidad del arte, su singularidad, ya no va por el lado de distinguir las maneras de hacer del arte de otras maneras de hacer. La singularidad pasa por un concepto de identidad de autonomía del arte de transformarse en vida misma.

De este modo, las categorías generales de modernidad y vanguardia no aportan, para Rancière, un análisis de los regímenes del arte, que permitan repensar el arte contemporáneo. Lo que en definitiva hay que pensar en el arte contemporáneo debe hacerse bajo la categoría de régimen estético. En cierto sentido, hablar de modernidad, vanguardia o arte contemporáneo, en sus diferentes versiones, implica pensar tal arte como en una condición especial, una forma particular de hacer arte. Por lo tanto, esta perspectiva oculta la especificidad de los regímenes de las artes y el sentido mismo de la especificidad de cada régimen.

El concepto de Modernidad traza, para exaltarlo o para deplorarlo, una línea simple de pasaje o de ruptura entre lo antiguo y lo moderno, entre lo representativo y lo no-representativo o lo anti-representativo. A diferencia de éste, el régimen estético de las artes no opone lo antiguo a lo moderno. Opone más profundamente dos regímenes de historicidad. Es en el seno del régimen mimético que lo antiguo se opone a lo moderno. En el régimen estético del arte, el futuro del arte, su separación con el presente del no-arte no deja de volver a poner en escena al pasado. Es el régimen de las artes el que no comenzó con decisiones de ruptura artística. Comenzó con decisiones de reinterpretación de lo que hace o de quien hace el arte.

Le régime esthétique de l'art institue le rapport entre les formes d'identification de l'art et les formes de la communauté politique sur un mode qui récuse par avance toute opposition entre un art autonome et un art hétéronome, un art pour l'art et un art au service de la politique, un art du musée et un art de la rue. Car l'autonomie esthétique n'est pas cette autonomie du « faire » artistique que le modernisme a célébrée. C'est cette expérience qui apparaît comme le germe d'une nouvelle humanité, d'une nouvelle forme individuelle et collective de vie.<sup>6</sup>

Desde esta perspectiva, el problema no radica en la identidad de un arte moderno, respecto de un arte clásico o antiguo, e incluso de la identidad de un arte postmoderno<sup>7</sup>. Sino en el desgaste de estas mismas categorías y la necesidad de repreguntarse, tanto por ellas como por las promesas de emancipación. No se trata entonces que el arte moderno se haya roto en la vanguardia, y asistamos al nacimiento de una postmodernidad que ya ha renunciado al proyecto de la emancipación a través de un arte concebido como actividad autónoma. Más bien se trata de una cierta paradoja común a todo el arte; pero que se vuelve clara al observar el arte desde el régimen estético. La emancipación se logra por cierta supresión del arte como actividad separada y por la consideración estética de toda actividad, pues toda actividad forma parte del reparto de lo sensible. Es decir, cierta fusión, cierta

---

<sup>6</sup> RANCIÈRE, Jacques; *Malaise dans l'esthétique*, Op. Cit. p. 48. "El régimen estético del arte establece la relación entre formas de identificación del arte y las formas de la comunidad política sobre un modo que rechaza por adelantado toda oposición entre un arte autónomo y un arte heterónomo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte de museo y un arte de la calle. Pues la autonomía estética no es esta autonomía de «hacer» artístico que el modernismo ha celebrado. Es la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia que aparece como el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida".

<sup>7</sup> "La politique de l'art dans le régime esthétique de l'art, on plutôt sa métapolitique, est déterminée par ce paradoxe fondateur : dans ce régime, l'art est l'art pour autant qu'il est aussi du non-art, autre chose que de l'art. Nous n'avons donc pas besoin d'imaginer quelque fin pathétique de la modernité ou explosion joyeuse de la postmodernité, mettant fin à la grande aventure moderniste de l'autonomie de l'art et de l'émancipation par l'art. Il n'y a pas de rupture postmoderne. Il y a une contradiction origininaire et sans cesse à l'oeuvre. La sollicitude de l'oeuvre porte une promesse d'émancipation. Mais l'accomplissement de la promesse, c'est la suppression de l'art comme réalité séparée, sa transformation en une forme de vie". RANCIÈRE, Jacques; *Malaise dans l'esthétique*, Op. Cit. p. 53.

"La política del arte en el régimen estético del arte es más bien su metapolítica, es determinado por esta paradoja fundadora: en este régimen el arte es el arte para que sea también el no arte, otra cosa que el arte pues no necesitamos imaginar algún fin patético de la modernidad o la explosión alegre de la posmodernidad, poniendo fin a la gran aventura modernista de la autonomía del arte y de la emancipación por el arte. No hay rotura postmoderna. Hay una contradicción originaria y sin cesar de la obra. La solitud de la obra porta una promesa de emancipación. Pero la realización de la promesa, es la supresión del arte como realidad separada, su transformación en una forma de vida".

indistinción fundamental entre la condición artística de cualquier actividad, y de cualquier actividad artística con cualquier otra forma de vida.

### 3. El reparto de lo sensible

L'art consiste à construire des espaces et de relations pour reconfigurer matériellement et symboliquement le territoire du commun.<sup>8</sup>

Rancière plantea una relación entre arte y política que puede servir de base para pensar una nueva articulación en tal sentido, tras la experiencia de las vanguardias. En primer lugar, Rancière comprende el arte como un dispositivo de exposición. El arte sería entonces un accionar, y por lo tanto, la manera de hacer visible determinadas experiencias de creación<sup>9</sup>. En cualquier caso, esas experiencias de creación, aun perteneciendo a regímenes diversos del arte o a épocas distintas operan bajo la modalidad de dispositivo.

De fait, «l'art» n'est pas le concept commun que unifie les différents arts. C' est le dispositif que les rend visibles. Et «peinture» n'est pas seulement le nom d'un art. C'est le nom d'un dispositif d'exposition, d'une forme de visibilité de l'art. «Art contemporain» est le nom qui désigne en propre le dispositif qui vient occuper la même fonction.<sup>10</sup>

En la cita anterior se juegan algunas afirmaciones de la mayor importancia. Rancière entiende que el arte no es el conjunto común, o concepto unificador, de las diferentes artes, una especie de género, del cual cada arte en particular sería una especie. Sino que es el dispositivo que las hace visibles. Por ejemplo, la pintura no sólo es el nombre de un arte, sino que es el nombre de un dispositivo de exposición, de una forma de visibilidad del arte. Por tanto, hablar de arte contemporáneo es hablar de una forma de visibilidad específica del arte y no de una categoría misma de hacer arte. El arte contemporáneo entonces tiene que ver con un tiempo determinado y con una actitud dentro del arte. En efecto, para Rancière lo contemporáneo no se entiende como una técnica dentro del arte, sino como una postura dentro de él. La forma en que nosotros podemos relacionarnos con el arte es a través de sus formas de visibilidad, de sus dispositivos de exposición. Por esta razón, resulta errado hablar de arte contemporáneo como una forma de arte nuevo. Arte contemporáneo no es más que un nuevo nombre para algo ya existente, pues, el dispositivo que utiliza o sea las formas de visibilidad son las mismas de las que el arte históricamente se ha nutrido. Por tanto, al referirnos al arte contemporáneo, o a la situación de las vanguardias en él, es necesario centrar el análisis en los modos de exposición de tal dispositivo. En cualquier

---

<sup>8</sup> RANCIÈRE, Jacques; *Malaise dans l'esthétique*, Op. Cit., p. 35. "El arte consiste en construir los espacios y las relaciones para reconfigurar materialmente y simbólicamente el territorio común".

<sup>9</sup> "(...) Y, en el sistema clásico de la representación, la escena trágica será la escena de visibilidad de un mundo en orden, gobernado por la jerarquía de sujetos y la adaptación de situaciones y maneras de hablar de esta jerarquía". RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Op. Cit., p. 18.

<sup>10</sup> RANCIÈRE, Jacques ; *Malaise dans l'esthétique*, Op. Cit., p. 36. "De hecho, el «arte» no es el concepto común que unifica las diferentes artes. Es el nombre de un dispositivo que las hace visibles. Y "pintura" no es solamente el nombre de un arte. Es el nombre de un dispositivo de exposición, de una forma de visibilidad de arte. «Arte contemporáneo» es el nombre que designa propiamente el dispositivo que viene a ocupar el mismo lugar y cumplir la misma función".

caso, tal dispositivo hace evidente un reparto de lo sensible, o una estética primera, que es necesario detallar.

Los conceptos de estética primera y reparto de lo sensible se encuentran en la base de toda esta nueva articulación expuesta por Rancière.<sup>11</sup> Cuando Rancière se refiere al *Partage du Sensible* esta presentando una nueva articulación de la comunidad, y la necesidad de que todos participemos de ella, incluso los excluidos, los que nunca antes participaron. Rancière caracterizará el reparto de lo sensible del siguiente modo

(...) A ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la partición y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto.<sup>12</sup>

Esta idea de un reparto de lo sensible, parece coincidir con la de *estética primera*. En efecto, la definición de reparto de lo sensible que nos ofrece en *Malaise dans l'esthétique* coincide con la que hace de estética primera en el texto *El reparto de lo sensible*. He aquí:

Un sistema de formas a priori que determinan lo que se da a sentir. Es un recorte de tiempos y espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y el ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia. La política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.<sup>13</sup>

Por otra parte dirá en *Malaise dans l'esthétique*:

---

<sup>11</sup> La expresión *Partage du Sensible*, utilizada por Rancière ha sido traducida de diversos modos, en traducciones directas en artículos, páginas web y versiones variopintas. Aunque en términos editoriales hay dos versiones. Por una parte la traducción que he escogido, es decir, “*reparto de lo sensible*”. La segunda traducción en uso, vierte la expresión como “*división de lo sensible*”, que es también como otros autores leen esta nueva forma de *articulación* que presenta Rancière. En francés la palabra *Partage* significa partición. El verbo *Partager* significa repartir o dividir, ¿Por qué elegir, entonces, reparto y no división? La respuesta tiene que ver con la idea de que *repartición*, en este caso, está relacionada con la participación *de o en algo*, a diferencia de esto, el verbo *dividir* implica un matiz pasivo. Una división queda hecha de una vez, en cambio un reparto, está en permanente distribución, se actualiza constantemente. *Reparto* es la traducción que escoge la versión de Ed. LOM en la edición del 2009. La traducción está a cargo de Francisco de Undurraga, y participan además en ella Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossell e Iván Trujillo. Esta traducción comienza a gestarse en el curso de doctorado que dictaba Francisco de Undurraga en la Universidad de Chile el año 2007 y que circula en diversos borradores hasta que llega a plasmarse en la edición de Ed. LOM. Por su parte la edición del Centro de arte de Salamanca que data del 2002, deja la traducción a Antonio Fernández Lera, quien opta por el término *división*. También algunas versiones electrónicas o traducciones directas en artículos hablan de *partición* o *distribución*, esta última probablemente por influjo de la versión en inglés de Gabriel Rockhill que tradujo *Distribution of sensible* para la versión de ediciones *continuum* del año 2004. En el presente estudio, seguimos la primera propuesta que se inclina por *reparto*, entre las dos opciones que tienen mayor formalidad editorial, por las razones ya expuestas.

<sup>12</sup> RANCIÈRE, Jacques; *El reparto de lo sensible: estética y política*, Op. Cit., p. 9.

<sup>13</sup> RANCIÈRE, Jacques; *El reparto de lo sensible: estética y política*, Op. Cit., p. 10.

La politique advient lorsque ceux qui « n'ont pas » le temps prennent ce temps nécessaire pour se poser en habitants d' un espace commun et pour démontrer que leur bouche émet bien une parole qui énonce du commun et non seulement une voix qui signale la douleur. Cette distribution et cette redistribution des places et des temps, du visible et de l' invisible, du bruit et de la parole constituent ce que j'appelle le partage du sensible qui définit le commun d' une communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas et à faire entendre comme parleurs ceux qui n'étaient perçus que comme animaux bruyants. Ce travail de création de dissensus constitue une esthétique de la politique qui n'a rien à voir avec les formes de mises en scène du pouvoir et de mobilization des masses désignées par Benjamin comme « esthétisation de la politique »<sup>14</sup>

Como es posible apreciar en estos tres textos que he citado en paralelo, es necesario detenerse en el modo en que Rancière explica los conceptos que va presentando. Él no opera por definiciones en términos clásicos, sino que por tensiones de binomios. Ellos aparecen bajo la lógica del 'entre', esto refiere a que los conceptos se encuentran permanentemente entre tensiones, o sea en definitiva no define, presenta tensiones. En tales tensiones hay que buscar la caracterización de lo que está presentando. Por tanto, la caracterización que hace Rancière de la estética primera, nos indica la tensión en que ésta se encuentra o debe comprenderse. En efecto, la tensión en esta caracterización está dada entre la palabra y el ruido, entre el tiempo y espacio, entre el lugar y la problemática de la política en cuanto forma de experiencia. La llamaré la lógica del entre. Esta lógica se da también en las caracterizaciones del *partage* que hemos traído a colación. Se trata en primer lugar de un sistema de evidencias sensibles, pero que opera haciendo evidente o visible la existencia de un común y las partes. Tales partes distribuyen espacio, tiempo y actividad. Tal común y sus partes, son justamente la política como forma de experiencia, cuestión a la que refiere también la relación entre palabra y ruido. Reparto de lo sensible, y estética primera, coinciden en lo medular. Es decir, hay una estética primera como forma primera de la experiencia y tal estética primera nos remite al lugar de la experiencia que cada cual tiene y a la distribución en ella, del tiempo, de la actividad y de la voz. Esta estética opera a través de una distribución o de ciertas distribuciones que podemos llamar reparto de lo sensible, distribución que asigna a cada cual un lugar, o en términos del autor define un común y sus partes. La estética primera, es el reparto inicial, la manera en que participamos sensiblemente de una experiencia de lo común y su distribución.

En los tres textos que se han citado en paralelo, Rancière dirá que la estética primera es un recorte, es decir, presenta una sinonimia con la idea de reparto, y deja de manifiesto que este concepto es un concepto activo; un recortar, un gesto, que al mismo tiempo puede ser

---

<sup>14</sup> RANCIÈRE, Jacques; *Malaise dans l'esthétique*, Op. Cit., p. 39. "La política adviene cuando los que "no tienen" el tiempo toman ese tiempo necesario para establecerse como habitantes de un espacio común y para demostrar que por la boca emiten una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que señala dolor. Esta distribución y esta redistribución de lugares y de identidades, de corte y de re-recorte de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y de la palabra constituyen eso que llamo el reparto de lo sensible. La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define el común de una comunidad en la introducción de sujetos y objetos nuevos, a hacer visible eso que no era y hacer escuchar como hablantes aquellos que no eran percibidos como animales ruidosos. Este trabajo de creación de disensos constituye una estética de la política que nada tiene que ver con las formas de montaje de poder y de movilización de masas designadas por Benjamín como "estetización de la política".

leído como una división, un trozo. Es decir coincide en lo fundamental con la idea de *partage*.

Estética primera y reparto de lo sensible, decíamos pues, son conceptos análogos. La estética primera es el sistema de experiencias del mundo, basado en la ocupación o bien en la actividad: el elemento básico del reparto de lo sensible. La estética como sistema de formas a priori de lo que se da a sentir – la actividad de los sujetos- se presenta como la base de la política y la política al mismo tiempo como la experiencia, o sea la estética de lo común y su distribución. La estética primera es para Rancière quien ejerce este recorte. Por lo tanto desde la estética primera podemos plantear el accionar de las prácticas estéticas y en su relación encontramos el vínculo más estrecho entre prácticas estéticas y artísticas con el reparto de lo sensible.

Dentro de esta estética primera conviven prácticas estéticas y prácticas artísticas. Diremos pues, que para Rancière las prácticas artísticas son maneras de hacer que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad. Por otro lado las prácticas estéticas son formas de visibilidad de prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que *hacen* a la mirada de lo común.

La estética primera es el punto de unión entre “prácticas artísticas” y la vida misma dentro de la comunidad, en que las maneras de hacer del arte se relacionan con las maneras de hacer dentro de la comunidad que apuntan a las “maneras de ser” y cómo ellas se hacen visibles. Las prácticas artísticas nos entregan maneras de hacer que nos ayudan a relacionarnos de mejor manera con la comunidad en el sentido del recorte. Por tal razón, puede operar además un reparto democrático, o totalitario, u otras formas del reparto.

(...) Así la práctica artística no es el afuera del trabajo, sino su forma de visibilidad desplazada. El reparto democrático de lo sensible hace del trabajador un ser doble. Éste saca al artesano de “su lugar”, el espacio doméstico del trabajo, y le da el “tiempo” de estar en el espacio de las discusiones públicas y en la identidad del ciudadano deliberante.<sup>15</sup>

A partir de la relación estética-política podemos pensar la intervención de los diferentes artistas en la comunidad, en la sociedad. La relación entre política y estética, es entonces, precisamente, la relación entre estética de la política y la política de la estética, es decir la manera entre las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el *reparto de lo sensible* y en esa reconfiguración. Entre ellos recortan los espacios y los tiempos de los sujetos y de los objetos de lo común y de lo singular.

La tarea de la política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible, que define lo común de una comunidad. El arte y la política son para Rancière dos formas de reparto de lo sensible.

La superficie de signos “pintados”, el desdoblamiento del teatro, el ritmo del coro danzante; he ahí tres formas de reparto de lo sensible que estructuran la manera en que las artes pueden ser percibidas y pensadas como artes y como formas de

---

<sup>15</sup> RANCIÈRE, Jacques; *El reparto de lo sensible: estética y política*, Op. Cit., p. 54.

inscripción del sentido de la comunidad. Estas formas definen la manera en que las obras o performances “hacen política”, cualesquiera sean por otra parte las intenciones que ahí rigen, los modos de inserción sociales de los artistas o las maneras en que las formas artísticas reflejan las estructuras o los movimientos sociales<sup>16</sup>.

Por medio del reparto de lo sensible se pretende llegar al orden que propone dar Rancière a la comunidad, o sea este reparto funciona como el instrumento que llevará a cabo esta nueva organización, está redistribución. Desde tal perspectiva, no hay que entender política y arte como esferas separadas; sino como actividades que convergen en la reconfiguración material de la comunidad. El trabajo del arte queda así expuesto como una tarea de intervención sobre el reparto de lo sensible, es decir, sobre la distribución de lo común en la sociedad, en quienes participan en ella, en los grados y modalidades de tal participación.

El arte es político, pues opera cierto orden; pero ese orden se da a través de lo que el arte puede hacer visible, de lo que deja en evidencia para que así pueda entrar en cierto reparto de lo sensible. Rancière dirá que el reparto de lo sensible se encargará de definir lo común de la comunidad, pero es la política quien reconfigura ese reparto. Es ese reparto el que genera que aquellos que no tienen parte, la tengan.

Para Rancière la manera de ser de las imágenes, y la reflexión y preocupación por su contenido concierne al *ethos*. Por otro lado, concierne al régimen poético-mimético, las formas de visibilidad de este mismo arte, en cuanto a sus condiciones creativas, técnicas o de producción. La vanguardia transita entre estos dos regímenes del arte que presenta Rancière; y es allí, en esa paradoja, donde el autor visualiza el origen de la fallida utilización de conceptos tales como modernidad y vanguardia. Ellos no logran ingresar en el régimen estético. De tal modo que el análisis de las vanguardias o se centra en el contenido ético de las imágenes, o en las formas técnicas de producción de la obra; pero no despeja la obra en cuanto ésta atiende a una forma de estética primera de la comunidad, que es justamente la forma en que se reparten las posiciones al interior de ella, reparto sensible e inicial, que es el horizonte de ejecución de la obra.

La noción de régimen estético es la que permita deslindar la idea de estética. Ella no sería una reflexión sobre el arte; sino sobre las formas sensibles. En este caso, esto quiere decir, sobre las condiciones materiales, y por lo tanto se trata de una noción que vincula el arte y la política, y piensa sus relaciones respecto de la estética primera o reparto de lo sensible.

Es importante tener claro que los regímenes del arte no son etapas históricas, pues ellos no funcionan a través de etapas que se suceden o superan; sino que se superponen. No existe un orden de aparición histórico estructurante, ellos pueden estar sucediéndose, incluso, al mismo tiempo. La reflexión estética aparece así, como un objeto diferente a cualquier historia del arte. El problema estético, por ejemplo en el caso de la vanguardia, no se hace patente en la historiografía de los movimientos artísticos; sino en la comprensión de sus condiciones de sensibilidad.

---

<sup>16</sup> RANCIÈRE, Jacques; *El reparto de lo sensible: estética y política*, Op. Cit., p. 12.

Finalmente, lo que Rancière propone no es sólo un modelo de análisis del fenómeno arte; sino en cierta medida, un programa de trabajo para quienes interesados en la cuestión artística, la entienden en relación a la transformación social y política como proceso de emancipación.

#### 4. Bibliografía

1. FERNÁNDEZ, Aurora; “Resonancias: Arte y Vida. Una lectura de Jacques Rancière” en *Revista Concinnitas virtual*, Vol. 1, N° 10, Julio, 2007.
2. GARCÉS, Marina; “Jacques Rancière: la política de los sin parte” en *Riff Raff. Revista de pensamiento y cultura*, N° 24, Zaragoza, 2004.
3. LÉVÊQUE, Jean-Claude; “Estética y Política en Jacques Rancière” en *Revista Escritura e Imagen*, N° 1, 2005.
4. RANCIÈRE, Jacques; *El desacuerdo*, traducción de Horacio Pons, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2007.
5. \_\_\_\_\_; *El espectador emancipado*, traducción de Ariel Dillon, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2010.
6. \_\_\_\_\_; *El maestro ignorant*, traducción de Nuria Estach, Ed. Laertes, Barcelona, 2002.
7. \_\_\_\_\_; *El reparto de lo sensible: estética y política*, traducción de Cristóbal Durán, et al, Ed. LOM, Santiago de Chile, 2009.
8. \_\_\_\_\_; *Malaise dans l'esthétique*, Ed. Galilée, Paris, 2004.
9. \_\_\_\_\_; *Política, policía, democracia*, traducción de María Emilia Tijoux, Ed. LOM, Santiago de Chile, 2006.