

Conceptos clave en la obra de Rancière: política, policía, reparto de lo sensible, regímenes de identificación del arte, subjetivación política, igualdad y emancipación.

Documento de trabajo (junio de 2014)

Para aclarar los conceptos clave de Rancière es indispensable realizar, en primer lugar, una distinción entre policía y política. La *policía* es un orden de los cuerpos. Esto quiere decir, una *identificación* de esos cuerpos con respecto a unos *equipamientos* y unas *competencias* para su adecuada ocupación. Lo anterior define “...los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir (...) es un orden de lo visible y de lo decible” (1996, 44). La policía garantiza el mantenimiento de tal orden basado en una distribución jerárquica de los lugares y las funciones. Si la policía es un orden de los cuerpos, tal configuración hace parte de un orden de lo sensible: cuerpo-equipamiento-competencia. Tal orden es un orden de la desigualdad; no una desigualdad de clases, por ejemplo, sino una desigualdad de las competencias y de las inteligencias. En ese sentido, podríamos adelantar, no hay *política* sin principio de *igualdad*. Veamos la cuestión de la identidad y la identificación y cómo estas lógicas pertenecen a un orden policial, dice Rancière: “«Obreros» o «mujeres» son identidades aparentemente sin misterio. Todo el mundo ve de *quién* se trata” (Ibíd., 52). En el caso de «Mujer», la identificación naturaliza y feminiza a tal sujeto. Si bien Rancière procura separarse de Foucault y sus ideas sobre el disciplinamiento del cuerpo¹, es casi inevitable no ver alguna similitud en estos dos autores, pues el orden policial despliega dispositivos que constantemente llaman al orden. Pensemos, por ejemplo, en el dispositivo publicitario y consideremos que además –o más– que vender mercancías acentúa un orden policial. Si la policía es un orden de los cuerpos, el dispositivo publicitario recuerda constantemente el antagonismo entre lo masculino y lo femenino, lo público y lo privado, de tal modo que cuando decimos «mujeres» sabemos “de *quién* se trata” en el orden de lo

¹ Para Rancière, más que un disciplinamiento del cuerpo, la policía es “una regla de su aparecer, una configuración de las *ocupaciones* y las propiedades de los espacios donde esas ocupaciones se distribuyen” (1996, 45).

perceptible. El hogar, el reino de lo femenino, es privativo, es decir, la «mujer» no es copartícipe de un mundo en común. Las imágenes que se presentan a continuación no nos remiten a un mundo del pasado, pues estas imágenes se pueden actualizar con facilidad. La cuestión principal no sólo tiene que ver con un análisis crítico de esas imágenes, sino del dispositivo publicitario inscrito en unas relaciones de poder. Lo público no es allí competencia de lo femenino, es decir, la «mujer» es incompetente en ello pues no tiene el tiempo necesario para ocuparse de lo público. Esta es una distribución jerárquica de los lugares y las funciones que podría verse del siguiente modo (mecanicista y reductor, desde luego):

Identificación policial	
Cuerpo	Femenino
Equipamiento	Hogar
Competencia	Ama de casa



Teniendo en cuenta lo anterior, puede afirmarse que la policía indica qué lugar ocupa un cuerpo en un espacio social y cómo debe ser ocupando. El año pasado, al conmemorarse los 40 años del asesinato de Salvador Allende, un blog recogió algunas declaraciones de Pinochet, “40 frases macabras del tirano”. En una de ellas, dice: “Los estudiantes van a la

Universidad a estudiar, no a pensar... y si aún les quedan energías, para eso está el deporte”. Realicemos el mismo ejercicio que con el caso de «mujer» ¿Qué es ser un «estudiante»? Si es verdad que la identidad y la identificación resultan evidentes, que sabemos en cada caso de *quién* se trata, que hay una naturalización entre equipamientos y competencias, podremos asumir que «estudiante» es aquel cuyo tiempo transcurre en la escuela (el equipamiento) y que allí hace lo que debe hacer (su competencia). Tanto en el caso de la mujer como del estudiante, el equipamiento está dotado de objetos, pero ningún objeto es neutral. En el caso del espacio doméstico hay una relación entre los cuerpos y la función de los objetos, como si estos fueron una extensión de aquellos, es decir, hay, igualmente, una identificación entre los cuerpos y los objetos, entre la destreza manual para cortar un trozo de carne y el cuchillo que permite tal acción, o entre el cuerpo del estudiante y el pupitre, la posición del pupitre con respecto al tablero, la posición espacial del profesor con respecto a la posición espacial de los estudiantes en el aula, etc.

Hasta aquí, hemos dado algunas indicaciones de lo que para Rancière es la *policía* (con cierto grado de libertad al encontrar coincidencias con Foucault). Veamos ahora algunos aspectos sobre la *política*, según Rancière:

...una actividad bien determinada y antagónica de la primera [la policía]: la que rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte (...) La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar (Ibíd., 45).

Si la identificación es el correlato de la policía, la subjetivación es el correlato de la política. Y no hay, desde luego, subjetivación sin desidentificación. Hacer aquello que se supone no se debe hacer. “Los estudiantes van a la Universidad a estudiar, no a pensar... y si aún les quedan energías, para eso está el deporte”. Cuando los estudiantes salen colectivamente a la calle (un movimiento estudiantil, por ejemplo), hacen lo que se supone no deberían hacer al interrumpir tanto un tiempo y un espacio, así como la ocupación adecuada de ese cuerpo en ese tiempo y ese espacio:

La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos” (2012, 35).

En noviembre de 2010 el papa Benedicto XVI visitó España. En Barcelona activistas gay se besaron al paso del papamóvil. Si bien es cierto que en las metrópolis liberales (es decir, democráticas y capitalistas) hay licencia para las relaciones homosexuales y, en algunos casos, se ha avanzado en la igualdad legal, también lo es que tal licencia es controlada mediante la definición de algunas zonas especializadas que espacializan la tolerancia sexual: sólo en algunas zonas y durante algunas horas del día, una especie de “pico y placa” para el homoerotismo, no sin el acompañamiento de etiquetas, como “chapigay” para el caso de Bogotá (Google arrojó 1.470 resultados con tal etiqueta). Bien sea la besatón en Barcelona o la celebración del Día del Orgullo Gay, tal visibilidad de corte performativo resulta política, pues hay una ruptura en la distribución de los espacios y las competencias, como ocurre, igualmente, con un movimiento estudiantil: suspender la clase, salir del aula y tomarse las calles.

Hasta aquí, creo, comienza a resultar claro cuál es el componente estético de la política, o, en otras palabras, cuáles son las políticas de la estética. Ahora es clave comprender si un proceso de desidentificación va acompañado de procesos de subjetivación política.

Líneas arriba señalamos el caso del dispositivo publicitario en la identificación policial de la «mujer». Es un dispositivo pues se inserta en una relación de poder, esto quiere decir que esta relación puede invertirse mediante el empoderamiento de un sujeto o de un grupo social. Si tal cosa ocurre (aunque Rancière no use categorías como “empoderamiento” o “relaciones de poder”), podría hablarse, en ciertas condiciones, de una subjetivación política² ¿Puede un dispositivo artístico invertir relaciones de poder? Y, si tal cosa ocurre,

² Para ilustrar de modo general las diferencias de Rancière con respecto a Foucault, esta afirmación del primero aclara algo: “...está claro que la misma palabra *policía* remite a dos dispositivos teóricos muy diferentes. En *Ommes et singulatim*, Foucault considera la policía como dispositivo institucional que participa en el control del poder sobre la vida y los cuerpos. En mi caso, policía no define una institución de poder, sino un principio de reparto de lo sensible dentro del cual pueden definirse estrategias de técnicas de poder” (Rancière 2011, 126).

¿esta inversión está acompañada de una subjetivación política? Tomemos el caso del reconocido videoperformance de Martha Rosler “[Semiótica de la cocina](#)” de 1975. Allí, Rosler presenta alfabéticamente los utensilios de la cocina mediante una “demostración” de su uso. El resultado es un cortocircuito entre el cuerpo de esta mujer y la funcionalidad de los objetos. Si en el dispositivo publicitario se funden en una sola entidad sujeto y objeto (la desenvoltura y gracia del ama de casa con respecto al utensilio), en el dispositivo artístico de Rosler, por el contrario, esto se desajusta: no hay gracia sino torpeza, desconocimiento y negación de estos objetos. La estrategia de Rosler, en este caso, consiste en invertir la identificación policial mujer-hogar-ama de casa. Pues esta mujer, la máscara de Rosler, quiebra la relación naturalizada entre el equipamiento (la cocina) y la competencia (ama de casa); por el contrario, esa mujer es una incompetente, de modo que la estrategia de la desidentificación se da por vía negativa; no mediante la declaración de otra competencia (pública, podría pensarse) sino por la divertida (y desajustada) declaración de su incompetencia: ella, como «mujer», no sirve para nada.



Ahora bien, si resulta clara la estrategia de desidentificación utilizada por Rosler, lo que no resulta claro es si tal estrategia está acompañada por un proceso de subjetivación política³. Desde luego, en “Semiótica de la cocina” no se da tal cosa (tampoco es ese el propósito de

³ Una idea de la subjetivación política en Rancière: “...la acción de capacidades no contadas que vienen a escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo posible. La inteligencia colectiva de la emancipación no es la comprensión de un proceso global de sujetamiento. Es la colectivización de las capacidades invertidas en esas escenas de disenso. Es la puesta en obra de la capacidad de cualquiera, atributo de las cualidades de los hombres sin cualidades” (2008, 52).

Rosler). Sin embargo, tales estrategias son normalmente interpretadas como tomas de posición del arte político. Una toma de posición de carácter crítico. En este punto Rancière toma distancia tanto de las posturas tradicionales de la teoría crítica (Adorno, Debord, Baudrillard, etc.) como de las tradicionales estrategias del arte crítico. En ambos casos se parte de un supuesto: las personas no logran ver la realidad, están enajenadas por el fetichismo de la mercancía, enceguecidas por el espectáculo o engañadas por el simulacro, etc. Si ese es el diagnóstico, la estrategia parece evidente: hacerles ver a los otros aquello que no han podido ver por su propia cuenta. La denuncia del mundo y la concientización de los ciudadanos y los públicos son las estrategias extendidas de las posturas críticas y del arte considerado político.

Sin embargo, desde la perspectiva de Rancière, lo político del arte no está en los contenidos, en los temas o en la concientización sobre algo. Lo político del arte tiene que ver un régimen de identificación del arte, llamado por Rancière, “Régimen estético del arte”. Este régimen, que se distingue de los regímenes éticos y representativos del arte, se entiende del siguiente modo:

...el «arte» no es el concepto común que unifica las diferentes artes. Es el 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 del arte. «Arte contemporáneo» es el nombre que designa específicamente el dispositivo que ocupa el mismo lugar y cumple la misma función (...) un cierto espacio-tiempo, de una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte no es político (...) por los mensajes (...) tampoco, por la manera en que representa las estructuras de la sociedad (...) Es político (...) por la clase de tiempo y espacio que instituye” (2012, 32-33).

Cuadro 1: Regímenes de identificación del arte

ÉTICO	REPRESENTATIVO	ESTÉTICO
No hay arte, sino imágenes que juzgamos en función de su verdad intrínseca	Impone forma a una materia. Producto de una representación: “Dar a las figuras que convienen las formas de expresión que convienen” “Las bellas artes son tales porque las leyes de la <i>mimesis</i> definen en ellas una relación reglamentada entre una forma de hacer –una <i>poiesis</i> - y una forma de ser –una <i>aisthesis</i> - que se ve afectada por ella”.	Arte: no se refiere a una distinción entre modos de hacer, sino entre modos de ser: una forma sensible heterogénea por contraposición a las formas ordinarias de experiencia sensible

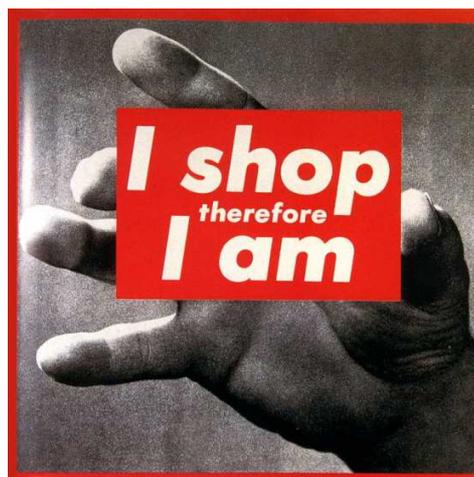
Lo político del arte en el régimen estético del arte consiste en un *reparto de lo sensible*: “cuando aquellos que no tienen tiempo se toman el tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común...” El nacimiento de la estética en el siglo XVIII ya plantea ese reparto de lo sensible al reivindicar, por un lado, el juego como una forma de apropiación pasiva de una actividad creativa (el juego que se opone al trabajo) y, por el otro, en comprender la identificación del arte, menos con las *maneras de hacer* y más con las *maneras de ser*. La estética, entendida menos como una disciplina y más como un nuevo *sensorium*, una “nueva educación sensible, conformada por los ruidos y los acontecimientos insignificantes de la vida ordinaria” (Ibid., 15). Esa es la experiencia que se configura en los museos modernos: la escultura (de la Juno Ludovisi) como una diosa ociosa liberada de todas sus funciones que es contemplada por la mirada ociosa e indiferente del público anónimo del museo. Esta es la política de la estética.

Ahora bien, ¿en el contexto de la política de la estética qué estrategias utiliza el arte político? Una referencia clave para reflexionar sobre este problema la proporciona Rancière mediante la idea de un presente post-utópico del arte, es decir, un arte en el que la idea de la utopía estética ha sido aniquilada: la posibilidad de transformar al mundo mediante el arte. Tal vez el arte post-utópico, en lugar de transformar el mundo, transforma las miradas o los puntos de vista que tenemos sobre el mundo, bien desde perspectivas radicales o modestas; mediante lo irrepresentable de la catástrofe o las microsituaciones que crean lazos sociales.

Cuadro2: Presente post-utópico del arte

Actores	Filósofos e historiadores	Artistas e Instituciones
Manifestación Artística	- Radicalismo investigativo y artístico que hace pedazos la experiencia común. a) Prepolítica: fuerza concreta de la obra. Ser-en-común b) Sublime irrepresentable	- Arte Modesto - Microsituaciones - Relacional/situacionista - Crear lazos
Resultado Político	“comunidad ética” que revoca todo proyecto de emancipación Consenso	Construir un espacio específico, un reparto inédito del mundo
Política de la experiencia sensorial	Soledad de una forma sensible heterogénea	Gesto que dibuja un espacio común
En común	- Construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común.	

Siguiendo la propuesta de Rancière, es clave comprender que lo político, que necesariamente pasa por un reparto de lo sensible, sólo puede irrumpir mediante el *desacuerdo*. Una definición de lo político que va en contravía de las teorías consensuales de la política como, por ejemplo, la teoría de la acción comunicativa y los supuestos del mejor argumento del debate. El desacuerdo no tiene que ver con cuestiones lingüísticas o argumentativas, como decir “no estoy de acuerdo con esto o aquello”. El desacuerdo tiene que ver con que aquellos que son considerados incompetentes (*la parte de los sin parte*), se erigen como perteneciente de un mundo común; tal irrupción solo ocurre mediante procesos de subjetivación política: la capacidad de cualquiera. Capacidad que sólo irrumpe cuando la parte de los sin parte despliega, en el orden de lo perceptible, la igualdad de las competencias y de las inteligencias sin la cual no puede hablarse de emancipación.



Volvamos a la teoría y el arte críticos, según lo presentamos líneas arriba. Pensemos, por ejemplo, en “Your body is a battleground” (1989) de Barbara Kruger, un cartel diseñado para apoyar el derecho al aborto que suele considerársele un acierto de arte comprometido y, en consecuencia, su estrategia es replicada por algunas artistas-activistas: no sólo el hecho de hacer declaraciones que busquen la concientización de algún grupo sino desplegar, en la propia declaración, la consigna de Kruger: que el cuerpo es un campo de batalla, que el cuerpo de una artista es un campo de batalla. La estrategia de Kruger consistió en apropiarse del lenguaje publicitario e invertir su contenido: si el mensaje

publicitario es efectivo alienando consumidores, el mensaje artístico debe serlo concientizando ciudadanos. Aunque esta estrategia no goza de efectividad política (que es lo que finalmente busca) muchos artistas críticos siguen sus predicados. La estrategia fracasa porque no problematiza los modos de recepción de la obra (el público, el transeúnte, etc.) y, al no hacerlo, construye implícitamente un tipo de receptor que es incapaz de comprender su propia situación: “I shop therefore I am”, “If you don't control your mind, someone else will”, “All violence is the illustration of a pathetic stereotype” y otros eslóganes por el estilo, pretenden revelar lo que supuestamente los otros (la gente “común y corriente”) no pueden ver ni entender; de ahí que el artista comprometido muchas veces se asuma con la capacidad mesiánica de revelar la verdad del mundo. El cálculo de efectividad del caso citado parecería sencillo: si el dispositivo publicitario enajena, el dispositivo artístico libera. Busca desajustar el sentido, derrumbar el núcleo ideológico de la “realidad” mediante la apropiación aberrante (es decir, desviada) de las imágenes, los eslóganes y los discursos de la industria cultural para concientizar al público. Sin embargo, no hay posibilidad de redención ni liberación en el panfleto ni en el arte panfletario. No hay posibilidad, en última instancia, de emancipación, pues el punto de partida del artista crítico que recurre a estas estrategias, es la desigualdad de las competencias y de las inteligencias.

La estrategia de Kruger es lo que Rancière ha llamado la yuxtaposición de los heterogéneos, estrategia propia de las vanguardias históricas lograda mediante el collage y el montaje. Sin embargo, el efecto de choque de tal yuxtaposición parece desvanecerse en el contexto del arte post-utópico. Algún tipo de impotencia se deja ver en las categorías juego, inventario, encuentro y misterio. Si hay un vacío, un déficit de la política, señala Rancière, parece que el papel del arte crítico sea apenas un sustituto de tal déficit. El arte entendido como una política sustitutiva plantea, justamente, el problema sobre el papel del arte en el reparto de lo sensible. Tal vez debamos preguntarnos si lo político en el arte se agota en el plano de lo simbólico o si se realiza en el plano de lo “real”. La realización, si fuera posible, sólo podría llevarse a cabo mediante la activación de los públicos. No una activación presente en el arte interactivo o participativo, sino un arte que “en lugar de querer suprimir la pasividad del espectador, reexamina su actividad” (2010, 79).

Bibliografía

Rancière, Jacques (2012) *El malestar en la estética*, Madrid: Clave Intelectual.

(2011) *El tiempo de la igualdad. Diálogo sobre política y estética*, Barcelona: Herder.

(2010) *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.

(1996) *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión.