

Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière*

The political in art. A contribution from the theory of Jacques Rancière

Por: Verónica Cecilia Capasso

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-CONICET-UNLP)

Universidad Nacional de La Plata

Buenos Aires, Argentina

E-mail: capasso.veronica@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3202-4106

Fecha de recepción: 14 de diciembre de 2017

Fecha de aprobación: 5 de junio de 2018

Doi: 10.17533/udea.ef.n58a10

Resumen. En este artículo se propone realizar un aporte al campo de los estudios sociopolíticos del arte, a partir de una revisión crítica de la propuesta de Jacques Rancière. La teoría sobre la estética de este autor ha renovado –junto con las propuestas de otros teóricos– la mirada moderna sobre la relación entre arte y política, planteando lo político en el arte desde una lectura que no se reduce al tema de la obra. Se pretende no sólo una revisión descriptiva de los contenidos y argumentos de Rancière, sino también atender a debilidades y fortalezas de sus planteos. Así, el análisis expuesto, será productivo para el desarrollo de futuras investigaciones dirigidas al estudio de casos de artistas y grupos de artistas de diverso origen y temporalidad, en un marco de análisis que amplíen los horizontes actuales y vislumbren la potencia del arte para intervenir en la transformación del orden social.

Palabras clave: Jacques Rancière, arte, política, régimen estético del arte, emancipación

Abstract. In this paper we propose to make a contribution to the field of sociopolitical studies of art, based on a critical review of Jacques Rancière's proposal. The theory of the aesthetics of this author has renewed –along with the proposals of other theoreticians– the modern view at the relationship between art and politics, raising the political in art from a reading that is not confined to the subject

* Este artículo proviene de la labor realizada en el marco de la línea de investigación Arte, estética y política del Centro de Investigaciones Socio-históricas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Y en particular, es parte de mi trabajo de investigación en el marco de la Maestría-Doctorado en Ciencias Sociales (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Universidad Nacional de La Plata).

Cómo citar este artículo:

MLA: Capasso, Verónica. "Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière". *Estudios de Filosofía*, 58 (2018): 215–235.

APA: Capasso, V. (2018). Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière. *Estudios de Filosofía*, 58, 215–235.

Chicago: Capasso, Verónica. "Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière". *Estudios de Filosofía* n.º 58 (2018): 215–235.

of the work. It is intended not only a descriptive review of the contents and arguments of Rancière, but also to see the weaknesses and strengths of his proposals. Thus, once the analysis exposed, it will be productive for the development of future research aimed at the study of artists and groups of artists of different origin and temporality, which expand the current horizons and glimpse the power of art to intervene in the transformation of social order.

Key words: Jacques Rancière, art, politics, aesthetic regime of art, emancipation

Introducción

Desde la perspectiva de varios autores (Schmitt, 1998; Ardití, 1995), la política no puede reducirse a una región de lo social puesto que lo político, como momento de inscripción y configuración de las relaciones sociales, es ubicuo, desterritorializado y emerge de forma contingente. Esto abre las puertas a percibir el surgimiento de lo político en cualquier espacio, independientemente de si permanece o no dentro del terreno institucional de la política. Jacques Rancière desarrolla la relación entre arte y política desde esta perspectiva, lo cual nos interesa recuperar en este artículo.

Vale decir también que desde los estudios sociales del arte se ha abordado la relación entre arte y política de diversas maneras, predominando la lectura que reduce la politicidad al contenido o el mensaje de una obra artística. Así, se ha catalogado al arte político como aquel que simplemente ilustra el contexto y denuncia las miserias del mundo (Richard, 2006). Desde otra perspectiva, este artículo se propone indagar la teoría de Rancière ya que el autor desarrolla una interpretación del arte que centra la mirada en sus diversas conexiones con lo político, más allá del contenido temático de las obras. Además, Rancière ha intentado evitar la afirmación de que la cultura y el arte en particular son construcciones que (solo) contribuyen a la reproducción del orden social. Este trabajo, al recuperar las teorizaciones del autor francés, se diferencia, entonces, de la mirada usual con la que ha sido vista la conexión entre arte y política.

Recordemos que Jacques Rancière nació en Argel en 1940. Es filósofo, profesor de política y de estética. Como discípulo de Louis Althusser, participó, junto a Étienne Balibar, Roger Establet y otros, en la escritura del trabajo colectivo *Para leer el capital* (1965). Desde entonces, y tras un pronto distanciamiento de las posiciones de su maestro a raíz del Mayo Francés (1968), Rancière ha realizado una vasta y original producción que lo posiciona como una de las principales figuras de la filosofía política francesa.

Entre fines de los años setenta y durante los ochenta del siglo veinte, en el contexto de crisis del marxismo teórico y de deslegitimación de los socialismos realmente existentes, el debate intelectual versó sobre las posibilidades y las formas que podría asumir la “emancipación política” (Muñoz, 2006). Asimismo, se sucedían los procesos independentistas en el Tercer Mundo, la contestación juvenil a la guerra de Vietnam, el movimiento negro en los Estados Unidos, la irrupción del activismo feminista y las resistencias estudiantiles y obreras. Estos procesos y movimientos “ponen en evidencia que las transformaciones pueden aparecer en cualquier espacio del orden, inclusive por fuera de las instituciones tradicionales del sistema político” (Muñoz, 2006, p. 121). Es aquí que se insertan los escritos de Rancière, quien se abocó, entre otras cuestiones, a indagar en lo que denominó la policía, la política y lo político, en la pedagogía y en las formas de entender lo sensible a través del arte. En suma, la pregunta por la emancipación en todos sus lenguajes —es decir, en la política, la educación, el arte, etc.— es lo que atraviesa toda su producción.

Rancière se ubica dentro de un enfoque post-estructuralista y post-fundacional,¹ lo cual supone, a grandes rasgos, la indeterminación del orden social y el antagonismo como inherente y constitutivo de la sociedad. Desde la perspectiva del autor, lo que es propio de la política es la “cuenta de la parte sin parte” (Rancière, 1996). Esto quiere decir que lo que define a la política, opuesta a la policía, es la capacidad de incorporar a aquellos sectores invisibles al orden dominante. Asimismo, en *El desacuerdo* (1996), Rancière reelabora conceptualmente la noción de política en oposición a ciertos planteamientos en los que identifica el daño cometido a los “sin parte”. Así, describe tres figuras de la filosofía política:

1 En *El pensamiento político posfundacional*, Oliver Marchart (2009) define como posfundacionales los proyectos teóricos de una selección de autores, diferenciándolos de posturas dogmáticas (fundacionalistas) y posmodernas (antifundacionales). Brevemente, el pensamiento posfundacional supone dos cuestiones entrelazadas: por un lado, el uso de las figuras de la contingencia, es decir, que toda sociedad ha sido fundada, instituida y que puede ser refundada una y otra vez. De esta manera, el pensamiento político posfundacional se caracteriza por la ausencia de fundamentos trascendentales ahistóricos. Esto no es ausencia sino debilitamiento del estatuto ontológico del fundamento, siendo este efímero, contingente y parcial. Por otro lado, este pensamiento está caracterizado por el empleo de la diferencia política, la cual supone una diferenciación entre el plano ontológico —como la forma de institución y desinstitución del orden— y el plano óntico —el sistema político o formas institucionales que produce una comunidad para tramitar sus conflictos. Esto da cuenta de la negatividad e imposibilidad de un fundamento último, como así también su institución parcial.

- La “archipolítica”, representada por Platón, funda su teoría de la política sobre la ley del *ethos*, es decir del principio de unidad de la comunidad. Para Platón, la verdadera política debe seguir el principio indivisible de la idea de justicia, una comunidad estrictamente definida como un cuerpo ordenado con sus lugares y funciones. En este sentido, Rancière dirá que Platón confunde la política con la policía y por tanto, no hay política.
- La “parapolítica” es característica de Aristóteles o Thomas Hobbes. Ambos suponen la racionalidad del buen gobierno y la integración del *demos* en su conjunto dentro del orden constitucional, negando así el conflicto. Se asocia la política con el Estado.
- La “metapolítica”, la cual identifica al marxismo. La ruptura de Rancière con el marxismo viene del supuesto por el cual la clase obrera, incapacitada de actuar por sí misma, no puede desarrollarse si no es con la ayuda de una verdad inmanente que viene del exterior (el partido, la ciencia).

En oposición a estas tres perspectivas, Rancière sienta su postura sobre qué entiende por política, asociada a la presuposición de la igualdad en las prácticas de los sujetos que la ponen en marcha. Si bien esta cuestión será ahondada más adelante, diremos que para el filósofo francés cuando aparece la política se produce una ruptura del orden de la dominación, lo que significa un necesario reacomodamiento de los lugares que ocupa cada uno y de lo que está permitido en términos de habla, goce, visibilidad pública, etc.

Por otro lado, en los últimos años, ha habido un gran auge de la obra de este autor, estudiada en diversos circuitos académicos, en particular, en los que tienen que ver con la filosofía política y la estética. Su teoría ha sido retomada para resituirla y repensarla en el análisis de diferentes objetos de estudio. En el caso de la estética, es en torno a la teorización que ha realizado de la relación entre arte y política, donde ha girado el debate actual sobre lo político en el arte. En este sentido, según el teórico francés, es la distribución de lo sensible, modos de ver, decir, hacer, ordenamiento de objetos y cuerpos, asignación de lugares y funciones en relación con un orden social, lo que tienen en común el arte y la política (Rancière, 2002). De esta manera, el arte es político en la medida en que, al igual que la política misma, irrumpe en la distribución de lo sensible, generando nuevas configuraciones de la experiencia sensorial.

Es importante aclarar que en este artículo adoptamos la noción de reparto o distribución de lo sensible —y no división como se ha traducido mayormente—, derivadas de *partager*, que en francés significa compartir y al mismo tiempo dividir o repartir. Explica Rancière que el litigio político siempre se da sobre la base de un campo estético, evidencias sensibles, designando a la vez un conjunto y a su parte excluida —es decir, esta idea de compartir y dividir al mismo tiempo. El término entonces coincide con su aspecto teórico que designa lo común y su parte excluida en forma simultánea.²

Este artículo, entonces, constará de varios momentos. En primer lugar, veremos los aportes de Rancière en su definición de policía, política y sujeto político y su dimensión espacio-temporal, lo que nos dará algunas pautas para comprender el desarrollo posterior. En un segundo momento, abordaremos qué significa la noción de estética y cómo se articula con la política, adentrándonos en lo que el autor define como regímenes de identificación del arte. En tercer lugar, veremos qué entiende Rancière por arte crítico y por la noción de espectador emancipado. Por último, abordaremos la cuestión del espacio y su articulación con el arte y la política.

En suma, generalmente, cuando nos preguntamos de qué modo pueden relacionarse arte y política, aparece el vínculo entre ambos términos por una cercanía temática, es decir, ya sea porque el tema de una obra es político o por el grado de “compromiso” asumido por su autor con la realidad social. Se trataría, entonces, de que el arte incorpore el discurso de la política, sus representaciones, estrategias, enunciados, su definición de amigos y enemigos. La teoría de Rancière sobre la estética ha renovado —junto con las de otros teóricos, como Nelly Richard (2005, 2011) y Chantal Mouffe (2014)— la mirada moderna sobre la relación entre arte y política. Y en este binomio adquiere también relevancia el concepto de espacio, siendo un componente insoslayable como medio de circulación de diversas prácticas artísticas. Pretendemos, no sólo una revisión descriptiva de los contenidos y argumentos sino también atender a debilidades y fortalezas de los planteamientos de Rancière. Así, el análisis expuesto de la relación entre arte,

2 Nos parece interesante rescatar esta aclaración, la cual aparece en Choi, D (2011) “Rancière, para una filosofía de la emancipación estética”, prólogo de *El destino de las imágenes*, de Jacques Rancière (2011c, p. 13). Muchas traducciones no dan cuenta de la duplicidad que supone el verbo *partager*, en términos de compartir y dividir, aludiendo sólo a la división de lo sensible.

política y espacio, será productivo para el desarrollo de futuras investigaciones dirigidas al estudio de casos de artistas y grupos de artistas de diverso origen y temporalidad, en un marco de análisis que amplíe los horizontes actuales y contribuya a visualizar la potencia del arte para intervenir en la transformación del orden social.

La policía, la política y el sujeto político

Jacques Rancière, en *El desacuerdo* (1996), reflexiona sobre la política, lo político y el sujeto de la política desde una concepción que excluye la necesidad de una ley histórica o de algún lugar en la estructura para pensar a los sujetos (Muñoz, 2006). De esta manera, define lo político como el encuentro entre dos lógicas, dos procesos heterogéneos, el del gobierno, que denomina *policía*, y el de la igualdad, al que llama *política*. Ambos suponen dos tipos de comunidad, dos tipos de reparto de lo sensible (Rancière, 2005, p. 52). Rancière caracteriza reparto de lo sensible de acuerdo a la definición de lugares, espacios y tiempos que delimitan la existencia de un común, lo que separa y excluye por un lado y lo que hace participar por otro. Así, la policía da cuenta de la distribución de nombres, lugares, espacios y funciones, naturalizándolos y legitimándolos, dañando así la igualdad (Rancière, 1996). Se define entonces lo que es visible de lo que no lo es, quiénes pueden hablar y quiénes no. Aquí no hay lugar para el litigio. La policía no es una función social sino una constitución simbólica de lo social (Rancière, 2006) y es “primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos de hacer, los modos de ser y los modos de decir” (Rancière, 1996, p. 44).

La política, definida en tiempo y espacio, a su vez, viene a romper la naturalidad de la dominación a partir de prácticas que ponen en cuestión la lógica de la institución, interviniendo sobre lo visible y lo enunciable, produciendo otros lugares, diferentes a los asignados por el orden policial. Estas prácticas se guían por la suposición de que todos somos iguales.³ La política se identifica con la parte de los que no tienen parte, aquellos que aparecen y subvierten la división de los lugares y las funciones asignados. Y la democracia es el régimen de la política. Lo político entonces es el tratamiento de un daño a partir de operaciones disensuales, a

3 En “Momentos Políticos” (2010b), Rancière sostiene que la igualdad no es una meta a alcanzar, es un punto de partida, una presuposición que abre el camino para una posible verificación.

través de un sujeto político, que irrumpe en la distribución policial de lo sensible en provecho de la igualdad (Rancière, 1996). Sólo hay política cuando las maquinarias del orden policial son interrumpidas por el efecto del supuesto de la igualdad de cualquiera con cualquiera. Se trata de hacer visible lo invisible, de oponerse al discurso policial.

Este sujeto político al que se refiere el autor es colectivo, es una multiplicidad de fuerzas que no eran tenidas en cuenta y que tienen capacidad de enunciación y manifestación. En relación con esto, Rancière hablará de subjetivación política (2000) en tanto la aparición de un sujeto que se mide por un “entremedio”, entre la función social asignada a la parte —identidad dada por el orden policial— y la ausencia de la parte, es el camino entre la desclasificación como algo que se era y lo que todavía no se es. En estas condiciones, ¿cómo pensar al sujeto político? Siguiendo la lógica de Rancière, creemos que el sujeto político surge como un “estallido”, sólo aparece en el momento de la irrupción y del disenso, dando lugar a “escenas de enunciación y de manifestación que pleitean hasta con los datos sensibles de la comunidad” (Rancière, 2005, p. 52). Es decir, la manifestación política es siempre puntual y sus sujetos siempre precarios, en tanto pasan pronto a formar parte del orden policial:

La política no necesita barricadas para existir. Pero sí necesita que una manera de describir la situación común y de contar a sus participantes, que se oponga a otra y que se oponga significativamente. También es por ello que sólo existe en determinados momentos: esto no quiere decir que se dé mediante destellos fugitivos sino mediante la construcción de escenas de *dissensus*.⁴ Un momento no es simplemente una división del tiempo, es otro peso puesto en la balanza donde se pesan las situaciones y se cuentan los sujetos aptos para comprenderlas, es el impulso que desencadena o desvía un movimiento: no una simple ventaja tomada por una fuerza opuesta a otra, sino un desgarramiento del tejido común, una posibilidad de mundo que se vuelve perceptible y cuestiona la evidencia de un mundo dado (Rancière, 2010b, p. 11).

En la cita anterior, Rancière hace énfasis en la dimensión de la temporalidad, en tanto no siempre hay política, y cuando la hay, ella instaaura otro curso del tiempo. Es decir, los momentos políticos son microacontecimientos de disenso, de desgarramiento del tejido común, un cuestionamiento al mundo dado y la posibilidad de configurar otro. Consideramos que esta idea de momento es productiva en la medida en que permite dar cuenta que es una instancia en la cual el carácter contingente de lo social emerge. Es decir, se hace evidente que todo orden es contingente, construido, no

4 Si bien la noción de “escena de disenso” aparece en *Momentos Políticos* (2010b), el concepto ya es mencionado en *La noche de los proletarios*, texto editado por primera vez en 1981.

natural y que, por lo tanto, puede cambiar.

Asimismo, Rancière relaciona la articulación entre emancipación y tiempo en la idea de la “redistribución del tiempo”, es decir, aquella que determina quiénes tienen o no tienen el tiempo de ocuparse de los asuntos comunes, quiénes pueden pensar más allá de las necesidades de producción y reproducción, es decir, construir un tiempo que le sea propio (Rancière, 2013b). Esto supone una ruptura con el orden instituido de la distribución del tiempo, una ruptura material y simbólica. Lo que el autor plantea aquí es una fuerte crítica a la división del tiempo de Platón (2008). Rancière recupera la afirmación de Platón, según la cual los artesanos no pueden ocuparse de las cosas comunes —dirigir y gobernar la ciudad— porque no tienen el tiempo para dedicarse a otra cosa que no sea su trabajo (Rancière, 2002, p. 16). Y de esta manera se definen sus aptitudes, sus funciones y lugares en la sociedad. Para Rancière, en cambio, es la experiencia estética la que escapa a la distribución sensible de los lugares y de las competencias que estructura el orden jerárquico. Así, el autor francés, en *La noche de los proletarios* (2010c), expone la doble experiencia del tiempo que tenían los artesanos: por un lado el tiempo de la jornada de trabajo —el tiempo normal de la dominación— y por otro la experiencia de una temporalidad otra en la decisión de dedicar el tiempo de reposo a leer, escribir, discutir. En otro pasaje, Rancière señala otro ejemplo, citado en un periódico obrero de la época de la Revolución de 1848 en Francia, en donde se hacía referencia a un trabajador de la construcción. La cita siguiente nos muestra cómo opera una separación entre los brazos y la mirada del obrero, una dislocación entre una ocupación y las capacidades que le corresponden:

Creyéndose en su casa, no habiendo acabado aún la habitación que entarima, gusta del ordenamiento. Si la ventana se abre sobre un jardín o domina un horizonte pintoresco, detiene un instante sus brazos y planea idealmente hacia la espaciosa perspectiva para gozar mejor de ella que los propietarios de las viviendas contiguas (Rancière, 2008, p. 3).

De esta forma, lo que el autor sostiene es que la emancipación comienza con la posibilidad de vivir varios tiempos a la vez y en participar en varios mundos de experiencia, en la construcción de formas de pensamiento y de acción colectiva, lo cual crea las condiciones de una subjetivación política (Rancière, 2013a). Es decir, la experiencia habilita una des-identificación: una modificación de las capacidades y propiedades de los que estaban identificados en una cierta jerarquía del orden policial. En relación con la dimensión espacial, ocurre lo mismo. Rancière dice que, para la policía, el espacio de la circulación sólo es el espacio de circulación. Pero

para la política, el espacio adquiere otra connotación: “ese espacio se transforma en espacio de manifestación de un sujeto: el pueblo, los trabajadores, los ciudadanos. Consiste en refigurar el espacio, lo que hay que hacer, que ver y que nombrar” (Rancière, 2006, p. 72).

Recapitulando, la política adquiere sentido, entonces, como emancipación, como emergencia de lo heterogéneo —es decir, de algo diferente, nuevo— en el espacio homogéneo del consenso policial. De esta forma, “la política emancipatoria” es la práctica que busca interrumpir el orden establecido y, por lo tanto, que apunta a redefinir lo posible, con el objetivo de instaurar un orden menos desigual y opresivo, ya sea a nivel macro o en las regiones locales de una microfísica del poder (Arditi, 2009, p. 176). En relación con esto, Rancière sostiene que hay una *estética de la política*. La política, en efecto, no es el ejercicio ni la toma del poder. Es la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos (Rancière, 2011a, p. 33). Esta “estética de la política”, en efecto, altera el reparto de lo sensible que existe con la policía, oponiendo otro orden a la sensibilidad, haciendo emerger lo heterogéneo. De esta forma,

La política entonces comienza cuando esos y esas que no tienen el tiempo de hacer otra cosa que su trabajo se toman ese tiempo que no poseen para probar que sí son seres parlantes, que participan de un mundo común. Esa distribución y redistribución de los espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible e invisible, confirma lo que llamo el reparto de lo sensible. La actividad política reconfigura el reparto de lo sensible (Rancière, 2011b, p. 16).

Para finalizar, según Rancière la policía asume la característica del consenso, lo cual es más bien una forma de fijar los límites de una posibilidad. Por el contrario, la política supone que los datos son siempre cuestionables, que la parte sin parte se levanta contra un sistema de clasificación de lugares y funciones dados. Respecto a esto creemos pertinente hacernos varias preguntas: ¿Es posible que haya en el Estado y en el mismo proceso de la policía escenas disensuales? ¿Las prácticas del Estado pueden tener una dimensión productiva —de subjetividad, de identidad, por ejemplo—? ¿No existe la posibilidad de que se configuren sujetos políticos en el orden policial? Las plantaremos como interrogantes pues no es objeto de este artículo responderlas, aunque es interesante tenerlas presentes a la hora de abordar su propuesta teórica-filosófica en vistas a ampliar la mirada del autor.

La redefinición de la estética y su dimensión política

¿Por qué el arte importa como tema para una filosofía política? Siguiendo sus lineamientos en torno a lo político, Rancière analiza las posibilidades de la estética en este campo, y a partir de la consideración de que el arte propicia nuevas matrices discursivas y formas de identificación —cuyas características son contextuales e históricas y no predefinidas de antemano—, entiende que éstas dan cuenta de la profunda capacidad de redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible. Para el teórico francés, el arte en el régimen estético tiene un papel fundamental entre el orden policial y la interrupción política de ese orden, pues configura una nueva repartición de lo sensible (Rancière, 2011b). Así, el arte tiene que ver con la política en tanto practica una distribución nueva del espacio material y simbólico. Esta idea de que el arte puede reconfigurar lo sensible, es denominada por Rancière (2005) como *política de la estética*. De esta forma,

Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible (Rancière, 2010a, p. 65).

La relación entre estética de la política y la política de la estética explica la manera en que se vinculan arte y política, relación que depende de lo que Rancière llama régimen de identificación, distintos funcionamientos que “definen lo que es y no es arte” (Bugnone, s/f, p. 3), la manera en que las prácticas y formas de visibilidad del arte intervienen en la configuración del reparto de lo sensible, en el recorte de espacios, tiempos, sujetos y objetos. Como ya dijimos, para Rancière no todo es política y asimismo no todo es arte. Es decir, no siempre hay política, aunque haya siempre formas de poder y no siempre hay arte, incluso si hay siempre poesía, pintura, escultura, música, pues ello depende de los regímenes de identificación (Rancière, 2011a). Con esto, se hace referencia a que no hay arte sin un régimen de percepción, de pensamiento y de inteligibilidad que permita distinguir sus formas —del arte— como formas comunes. De esta manera, el autor distingue “tres regímenes de identificación del arte” (Rancière, 2002, p. 30–37; 2011a, p. 39–40; 2011c, p. 14–15), los cuales son históricos, es decir, el arte o la literatura aparecen como tales en el momento en el que son reconocidos como maneras de hacer con una visibilidad y forma de inteligibilidad nuevas. La diferenciación de regímenes no implica que entre uno y otro haya una ruptura. Es decir, para el filósofo, no se

puede establecer una periodización homogénea ni una linealidad o sucesión de regímenes —aunque en algunos pasajes sí parecen ser regímenes sucesivos—, sino que lo que hay es una coexistencia de estos. En la tradición occidental reconoce, en efecto, una triple clasificación del arte:

1. El régimen ético o archiético de las imágenes. Aquí no existe arte propiamente dicho sino imágenes (Rancière, 2011a, p. 39) que producen determinada significación que se juzgan en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre el modo de ser de los individuos y la colectividad. El arte se transforma en una forma de vida, suprimiendo su singularidad (Rancière, 2005). No hay separación entre arte y vida. Dentro de este régimen podemos ubicar las imágenes religiosas, aprehendidas como imágenes de la divinidad. Podemos vincular a este régimen de identificación aquellas producciones realizadas durante la Edad Media europea, por ejemplo, el gótico, estilo en el cual la fe cristiana es la fuente de inspiración. Las catedrales góticas, por ejemplo, expresaban el sentimiento religioso cristiano en la verticalidad y el tipo de arco ojival —lo cual aludía al sentido simbólico de ascensionalidad, de llegar al cielo— y en la luminosidad —que pretendía representar la Jerusalén celestial, materializando así una experiencia colectiva.
2. El régimen poético o representativo de las artes. Aquí prima la noción de mimesis que organiza las maneras de hacer y ver. Se representa la intención de un autor y pretende ser político, ya sea por transmitir un mensaje captado claramente por el público o por alinearse a un programa de transformación histórica. Por ejemplo, este régimen se pone en funcionamiento en el caso de las obras realizadas en el marco de los tres grandes muralistas mexicanos: Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Asociados al momento post-revolucionario —1921 en adelante—, en el que se inicia una etapa de “construcción de instituciones” por parte del Estado y se implementó un programa político, ideológico y educativo, los muralistas interpretaron la historia mexicana a la luz de distintas ideologías, cosmovisiones y estilos, en función del objetivo pedagógico de darla a conocer al pueblo y en concordancia con los espacios públicos y educativos en que realizaron sus obras. Retrataron la revolución, la lucha de clases, las tradiciones populares, el capitalismo, el socialismo, y la revalorización de los pueblos nativos, entre otros. El régimen mimético funciona, por un lado, por la realización de la

figura humana realista, verosímil, y, por otro, la obra opera como dispositivo pedagógico con el objetivo de transmitir un mensaje directo al público, “ilustrando” una realidad política y explicitando el compromiso social de los artistas. Se espera, además, que la obra genere un impacto que lleve a la acción del espectador y, en consecuencia, a la intervención política.

3. El régimen estético de las artes. Este régimen deshace la correlación entre tema y modo de representación, se desvincula de la jerarquía de temas y géneros y permite conceptualizar lo político de la estética. El sistema de representación definía, con los géneros, las situaciones y formas de expresión. Por ejemplo, “tragedia para los nobles, comedia para los pobres, pintura de historia frente a pintura de género, etc.” (Rancière, 2002: 53). Así, en este régimen opera una experiencia estética que trasmuta el orden social, trastocando la división de lo sensible, pero desde su propia especificidad artística, sin fundirse en la comunidad. En el régimen estético no hay un mensaje a transmitir, sino que el arte aquí es un arte político en tanto se configura como disruptivo y pone en juego un espacio y una temporalidad diferentes de las que constituyen la normalidad del orden social. Además, se impone una separación entre las formas del arte y las formas por las cuales es aprehendido por el público, por eso se trata de una separación:

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 (Rancière, 2002, p. 77).

Un ejemplo del régimen estético es la propuesta de Krzysztof Wodiczko⁵ quien se caracteriza por realizar proyecciones al aire libre. En algunas de ellas, muestra cuerpos de personas sin hogar sobre edificios emblemáticos y monumentos públicos de los barrios de los que han sido desalojados. De esta forma,

El sin hogar abandona su identidad consensual de excluido para convertirse en la encarnación de la contradicción del espacio público: en aquel que vive materialmente en el espacio público de la calle y que, por esta misma razón, está excluido del espacio público entendido como espacio de la simbolización de lo común y de participación en las decisiones sobre los asuntos comunes (Rancière, 2011a, p. 66).

5 Krzysztof Wodiczko es un artista visual que nació en Varsovia en 1943. Wodiczko es conocido por sus polémicas proyecciones sobre construcciones arquitectónicas.

Estas proyecciones configuraron una forma sensible heterogénea en el marco del régimen estético, en tanto, a través del arte, permitieron reponer la figura del excluido de la sociedad. Así, los excluidos se corren del rol y lugar asignado por el orden policial para retornar mostrando su existencia en espacios de los cuales fueron desalojados. Rancière se propone estudiar las mutaciones del tejido sensible a partir de diferentes escenas particulares (denominados acontecimientos, por ejemplo, una representación teatral, una exposición de arte visual, un libro, una película), las cuales generan modificaciones en el orden de la sensibilidad. Así, la estética no es simplemente una especificidad del mundo del arte, una disciplina, sino que “forma parte del conjunto de aspectos que rigen a toda sociedad y que afectan el *sensorium*. Tal como sostiene Arcos Palma (2009, p. 143), “Rancière decide redefinir la estética”, pues de esta reconceptualización se desprende la necesidad de comprender que esta no solamente pertenece al régimen de las formas sensibles sino también al orden social y político. Así, esta noción desborda la esfera propia del mundo del arte para abordar el terreno de lo social y de lo político, como lo hemos dicho, donde precisamente la “redistribución de lo sensible” debe operar para que genere otro tipo de experiencias, no limitadas a un cierto grupo social (Arcos Palma, 2009, p. 144). Entonces, ¿qué es para Rancière el arte político? El arte no es político porque refiera a ciertos temas, porque transmita determinados mensajes o porque represente conflictos, refiera a ciertos discursos políticos o ilustre una ideología política. Tampoco es político por emerger por fuera de los espacios legitimados del arte, como galerías y museos. El arte “es político por la distancia que toma en relación a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera mediante la cual corta este tiempo y puebla este espacio” (Rancière, 2011a, p. 33).

De esta manera, en el régimen estético opera una experiencia estética que transmuta el orden social, modificando el reparto de lo sensible, pero desde su propia especificidad artística, sin fundirse en la comunidad (como lo hace el régimen ético), librando al arte de todo deber particular, sin efecto calculable de toma de conciencia o movilización política (como en el régimen mimético–representativo). Lo que puede hacer el arte —en el contexto del régimen estético— es ofrecer otros modos de lo perceptible, lo decible y lo posible en un mundo común, es decir, puede generar una operación de disenso, poner en evidencia el carácter ficcional y contingente del orden social. Es en este sentido que Rancière habla de un arte político.

Espacio, arte y política

La cuestión del espacio aparece desarrollada en Rancière en varios de sus escritos. Como hemos visto en relación a la policía y la política, la dimensión espacio-temporal aparece como clave en tanto la política adquiere sentido como emancipación, como microacontecimientos de disenso, como emergencia de lo heterogéneo, de la diferencia, de lo no incluido, en el espacio homogéneo del consenso policial. La política tiene como trabajo configurar su propio espacio. Y como configuración de un espacio específico de manifestación de un sujeto, cuestiona el mundo dado y posibilita otro reparto de lo sensible.

En sus textos sobre la estética, Rancière retoma la dimensión espacial para articularla no sólo con el arte sino también con la política. En decir, en el régimen de identificación estético, un objeto es la expresión de una distribución específica de lo sensible, y en este sentido, puede ser objeto de una experiencia concreta e instituir así un espacio común determinado, separado (Rancière, 2011a, p. 48). De esta forma, instituye lo heterogéneo en el espacio homogéneo de la dominación, con lo cual el arte se define menos por criterios técnicos que por el hecho de expresar una experiencia espacio-temporal específica, que “pone de manifiesto el poder igualitario de la inteligencia” (Rancière, 2005, p. 58). Es decir, el arte puede intervenir en la configuración consensual, generando espacios disensuales, reconfigurando el reparto de lo sensible y poniendo de manifiesto la igual capacidad y competencia —de pensar, hacer, decir— de todos.

Al hablar de los espacios del arte, Rancière se aboca a dos tipos: los institucionales como el museo, y al espacio público, ambas formas de inscripción y visibilidad. En cuanto al espacio público, el autor sostiene que “Constituir un espacio público, donde hay política, supone transformar los espacios materiales de la circulación de personas y bienes en espacios disensuales, introduciendo en ellos un objeto incongruente, un tema suplementario, una contradicción (Rancière, 2005, p. 58).

De esta manera, los artistas que introducen en el espacio público un objeto heterogéneo, portador de una contradicción evidente entre dos mundos, instalan un acontecimiento que irrumpe en los sentidos y significados habituales del espacio para reconfigurarlo. Se puede ver entonces que el espacio institucional o público es central para pensar al arte político crítico en tanto puede devenir el medio de circulación del disenso.

Sin embargo, el autor marca que es necesario dejar de pensar la cuestión del espacio en la relación entre un adentro y un afuera y que el distanciamiento estético se puede producir en una variedad de formas, poniendo de manifiesto la permeabilidad de las fronteras. A esto agrega que es necesario salir del simplista esquema espacio–político en términos de alto y de bajo, de dentro y de afuera, ya que, si bien este esquema pudo haber funcionado como soporte de un arte crítico, hoy en día tiende a integrarse en la lógica consensual. Así,

La cuestión no consiste en aproximar los espacios del arte al no arte y a los excluidos del arte. La cuestión consiste en utilizar la extraterritorialidad misma de esos espacios para describir nuevos disensos, nuevas maneras de luchar contra la distribución consensual de competencias, de espacios y funciones. El consenso es ante todo la distribución de esferas y de competencias. La fuerza del espacio del arte en relación con esto consiste en ser un espacio metamórfico, dedicado no a la coexistencia de las culturas sino a la mezcla de las artes, a todas las formas mediante las cuales las prácticas de las artes construyen hoy día espacios comunes inéditos (Rancière, 2005, p. 71).

En suma, los espacios del arte pueden servir para el cuestionamiento de la distribución de lo dado en tanto permitan una reconfiguración de los territorios definidos por la división consensual. De esta forma el disenso estético participa en el proceso político de cuestionamiento de los consensos, poniendo en tela de juicio sus categorías. El arte consiste entonces en crear espacios y relaciones que reconfiguren material y simbólicamente el territorio común, consiste en redistribuir las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos.

Palabras finales

¿Puede el arte, en su articulación con la política, ser un operador del cambio? ¿En qué medida? ¿Qué lugar se le asigna a la relación entre arte y emancipación? Guiándonos por estas preguntas, a lo largo del artículo hemos expuesto las líneas generales más importantes del pensamiento de Rancière.

Exponer sus definiciones de la policía, la política y del sujeto político ha contribuido al desarrollo posterior, en tanto no es posible comprender su tesis sobre la política de la estética y el arte crítico sin abordar su pensamiento teórico–filosófico–político.

En oposición al desencanto posmoderno y la falta de propuestas para transformar el presente, la iniciativa de Rancière versa en retomar la relación

entre estética y política. Por un lado, su filosofía de la emancipación política daría cuenta de la rebelión de sectores de la sociedad — “la parte que no tiene parte”— que rechazan el orden policial, el cual define sus lugares y sus funciones, y “en un violento gesto político-poético comienzan a hablar por sí mismos” (Zizek, 2001, p. 186). El autor desarrolla su redefinición de la estética, oponiéndose a los discursos que la limitan a las formas sensibles e idealistas⁶ para afirmar que hay un evidente vínculo entre mundo sensible y el orden social y por ende político. La estética, en este sentido, es también praxis y no especulación, y no se circunscribe solamente a una disciplina sino que es un régimen específico de identificación del arte. El autor continúa entonces con la clasificación de los regímenes de identificación del arte, los cuales se configuran históricamente aunque son coexistentes. En la mayoría de sus escritos sobre arte, Rancière hace hincapié en el régimen estético del arte —en tanto régimen de percepción y pensamiento—, en el arte crítico, su relación con la emancipación y en la figura del espectador emancipado, es decir activo. Asimismo, lo político del arte, para el autor francés, no depende de la temática de la obra sino de los procedimientos poéticos y del poder de reconfigurar el reparto de lo sensible, de hacer visible lo que no lo era, de hacer hablar a los sin voz, en una nueva configuración de sujetos, objetos, espacios y tiempos. Así, el arte crítico no sólo afirma una potencia igualitaria en tanto deconstruye jerarquías —de géneros, de temas— sino que crea escenas de disenso, tejidos de lazos y relaciones que forman comunidad. Como sostiene Richard:

Para Rancière, lo político en el arte no radica en dotar a los explotados y marginados de un aparato representacional que le haga simbólicamente justicia a su condición de desfavorecidos sino en introducir entre la obra y el espectador, entre el espectador y su comunidad, entre lo representado y el dispositivo mismo de la representación, la paradoja de lo inanticipado; una paradoja encargada de alterar las maneras de ver, de sentir y decir de todas las identidades en juego (incluyendo la identidad de los oprimidos) que deben dejar de parecerse a sí mismas, de ser idénticas a su representación, para admitir el salto y la ruptura de lo no-coincidente que descalza lo prefigurado de su retrato (2013, p. 149).

6 Aquí Rancière discute con las posturas posmodernas de Jean-François Lyotard (2003), Jean-Marie Schaeffer (2005) y Alain Badiou (2009), para quienes el discurso de la estética está agotado y ya no tiene razón de ser. Con base en la crítica a estos autores, Rancière afirma la vigencia de la estética en su vinculación con la realidad social y política. Ver más en *El malestar de la estética* (2011a) de Jacques Rancière.

Hemos abordado también la relación que establece Rancière entre arte, espacio y política. Como vimos, no es posible pensar el arte crítico sin la categoría de espacio en tanto instituye un espacio–tiempo diferencial en el *continuum* del orden policial, una movilización de imágenes, cuerpos, voces. Ahora bien, esto no deja de tener un carácter eventual, es un momento heterogéneo que irrumpe en los sentidos y significados habituales del espacio para reconfigurarlo, con la tendencia a integrarse en la lógica consensual.

En suma, el fin de este artículo fue entonces exponer la teoría de Rancière respecto al arte y, específicamente, su vínculo con la política, más allá de la mera referencia temática. Esto es importante, y reviste de utilidad sobre todo en el caso del análisis de prácticas artísticas latinoamericanas, diferenciándose así de la mirada usual con la que ha sido vista la conexión entre arte y política en dicho continente. Es decir, se ha considerado que el destino del arte latinoamericano —y en general, todo arte considerado periférico— ha sido reivindicar los contextos sociales de los cuales emerge y exponer explícitamente determinados contenidos y denuncias (Richard, 2006). Contra esto, proponemos que la teoría de Rancière nos posibilita abrir el espectro de lo que consideramos prácticas artísticas políticas, ampliando dicha concepción. Esto supone, a su vez, recurrir a herramientas teóricas metropolitanas para resituarlas y repensarlas en función del arte latinoamericano. En este sentido, se trata de potenciar la propuesta de Rancière en el análisis de casos locales y “situados” (Richard en Quezada, 2014). Podemos pensar dos casos del arte argentino para poner en juego estos dos modos de ver la conexión entre arte y política. Sin embargo, el análisis y la correspondencia entre las categorías, dependerá de cada caso en particular. En primer lugar, para dar cuenta del régimen mimético/representativo de Rancière, donde la política se vincula con el tema de la obra, podemos analizar el caso de los grabados de los denominados Artistas del Pueblo en los años veinte (José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham Vigo). Los Artistas del Pueblo provenían de la clase trabajadora y se proponían reivindicarla, adherían a ideas políticas de izquierda —inicialmente al anarquismo y luego al anarcosindicalismo—, que articulaban y daban sentido a sus obras y a su actuación dentro del campo plástico de las primeras décadas del siglo XX. Buscaban realizar un arte social, para el pueblo (la clase trabajadora es el destinatario ideal para su obra), que sea entendible y aprehensible por este. Sostuvieron una estética realista. Su arte se orientaba a concientizar al pueblo, a mostrarle las injusticias del capitalismo y a promover la revolución. En

este sentido, se erige como un dispositivo pedagógico que emite un mensaje directo con la intención de generar un impacto que movilice a la acción.⁷

En segundo lugar, un caso que puede echar luz sobre las características del régimen estético rancièriano, es uno de los señalamientos⁸ del artista Edgardo Antonio Vigo⁹: “Manojo de semáforos”¹⁰ que fue pensado como experiencia estética cuyo fin era señalar un elemento cotidiano en la vía pública. El artista citó al público a través de la radio y los diarios locales a observar el semáforo ubicado en la intersección de las avenidas 1 y 60 con la diagonal 79 de la ciudad de La Plata. Al modificar la mirada sobre un elemento cotidiano propuso distanciarse de la familiaridad mantenida con el semáforo como objeto con una función determinada, la de mantener el orden del tránsito. Es decir, el artista propuso realizar la experiencia estética de su contemplación, descentrando el rol del artista, del público y del concepto de obra. En este caso, tal como sostiene Bugnone (2013), se desubica la función del semáforo, la función del artista que no produce la obra ni tampoco asiste el evento y del público que fue convocado a convertir a ese objeto en un objeto artístico, todo ello en el marco de una dictadura que establecía reglas represivas de organización espacial y social de la ciudad. Vemos entonces que esta obra es factible de ubicarse dentro de lo que Rancière define como régimen estético, a partir de las características que ya enunciarnos: la configuración de otro reparto de lo sensible, distorsionando el uso cotidiano del espacio, sus usos y funciones esperadas y cuestionando los roles esperados del artista, del espectador y de la obra de arte.

Para cerrar, nos parece relevante, por lo menos a modo de interrogación, pensar el carácter articulador de las intervenciones políticas del arte. Es decir, ¿es posible pensar una articulación de las diferentes irrupciones disensuales desde el marco que nos suministra la teoría rancièriana? ¿O es necesario avanzar sobre otras formulaciones? En la propuesta de Rancière, no hay lugar para pensar una

7 A modo de ejemplo, podemos mencionar la Serie “La quema”, del artista Abraham Regino Vigo, la cual pertenece a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina). Para mayor información y para acceder a los grabados, ver: < <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8728-11-05> >

8 Se trata de una serie de acciones en las cuales el artista se propuso destacar artísticamente algún hecho u objeto cotidiano. Para ahondar en el tema, ver Bugnone (2013).

9 Edgardo Antonio Vigo (1928–1997). Podemos situar a Vigo en el neovanguardismo, cuyas obras se caracterizaron por una poética disruptiva en el contexto de radicalización política argentina de los años '60 y '70. Durante los '80 su mayor volumen de trabajo se produjo a través del arte-correo.

10 El registro de esta obra forma parte del archivo del Centro de Arte Experimental Vigo (<<http://www.caev.com.ar/>>), ubicado en la ciudad de La Plata. Para acceder a más información sobre esta acción y otras del mismo estilo realizadas por el artista, ver: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46574>>.

articulación de lógicas disensuales. Sin embargo, sostenemos que ello no quita mérito a su formulación de la relación entre arte y política, y, podríamos agregar espacio, pues ésta permite pensar la capacidad de agencia y empoderamiento desde otras formas. Entonces el arte político crítico, aquel que pertenece al régimen estético, es para Rancière el que, en un contexto particular, genera una operación de disenso, pone en evidencia el carácter ficcional del orden social y ofrece otros modos de lo posible en un mundo común. Procuramos que la exposición y el análisis de la teoría de Rancière presentados en este artículo abran nuevas perspectivas de investigación ligadas a la articulación entre arte, política y espacio que constituya una mirada analítica e interpretativa que amplíe el panorama actual de las investigaciones sociales del arte para comprender manifestaciones artísticas que tienen la capacidad de descentrar y reconfigurar lo consensuado.

Referencias

1. Arcos Palma, R. (2009). La estética y su dimensión política según Jacques Rancière. *Nómadas*, 31, 139–155.
2. Arditi, B. (1995). Rastreado lo político. *Revista de Estudios Políticos*, 87, 333–351.
3. Arditi, B. (2009). *La política en los bordes del liberalismo*, Barcelona: Gedisa.
4. Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires: Prometeo.
5. Bugnone, A. (s/f). Reconfigurando lo sensible. La teoría de la estética de Jacques Rancière. Inédito.
6. Bugnone, A. (2013). *Una articulación de arte y política: Dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968–1975)* (Tesis de posgrado). – Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Doctora en Ciencias Sociales. En: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.989/te.989.pdf>
7. Lyotard, J. F. (2003). *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires: Manantial.

8. Marchart, O. (2009). *La política y lo político: genealogía de una diferencia conceptual. El pensamiento político postfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
9. Mouffe, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*, Buenos Aires: FCE.
10. Muñoz, M. A. (2006). Laclau y Rancière: algunas coordenadas para la lectura de lo político, *Andamios*, 2(4), 119–144. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/anda/v2n4/v2n4a5.pdf>
11. Platón (2008). *La República*, Madrid: Akal.
12. Quezada, L. (2014). Nelly Richard sobre su curaduría para la Bienal de Venecia, *Artishock. Revista de Arte contemporáneo*. Recuperado de: <http://artishockrevista.com/2014/12/11/nelly-richard-curaduria-la-bienal-venecia/>
13. Rancière, J. (2000). Política, identificación y subjetivación. En Ardití (Ed.). *El reverso de la diferencia. Identidad y política*, Caracas: Nueva Sociedad, 145–152.
14. Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y Política*, Salamanca: Consorcio Salamanca.
15. Rancière, J. (2003). *El maestro ignorante. Cinco lecciones para la emancipación intelectual*, Barcelona: Editorial Laertes.
16. Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
17. Rancière, J. (2006). Diez tesis sobre la política. En Iván Trujillo (Ed.). *Política, policía, democracia* (pp. 59–79). Santiago: LOM Ediciones.
18. Rancière, J. (2008). Pensar entre las disciplinas: una estética del conocimiento. *Brumaria, Prácticas artísticas, estéticas y políticas*. Documento 268. Disponible en: <http://brumaria.net/wp-content/uploads/2011/09/268.pdf>
19. Rancière, J. (2010a). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
20. Rancière, J. (2010b). *Momentos políticos*, Buenos Aires: Capital Intelectual.

21. Rancière, J. (2010c). *La noche de los proletarios*, Buenos Aires: Tinta Limón.
22. Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Filosofía y Política*, Buenos Aires: Nueva Visión.
23. Rancière, J. (2011a). *El malestar de la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
24. Rancière, J. (2011b). *Política de la literatura*, Buenos Aires: libros del Zorzal.
25. Rancière, J. (2011c). *El destino de las imágenes*, Buenos Aires: Prometeo.
26. Rancière, J. (2013a). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Buenos Aires: Bordes Manantial.
27. Rancière, J. (2013b). ¿Ha pasado el tiempo de la emancipación? *CALLE14*, 9(13), 14–27.
28. Richard, N. (2005). Arte y política, lo político en el arte. En Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldival. (Eds.), *Arte y política* (pp. 16-17), Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis.
29. Richard, N. (2006). El régimen crítico–estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. En Simón Marchán Fiz (Coord.), *Real–virtual en la estética y la teoría de las artes*. España: Paidós.
30. Richard, N. (2011). *Lo político y lo crítico en el arte. Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*, Valencia: IVAM.
31. Richard, N. (2013). *Crítica y política*, Santiago de Chile: Editorial Palinodia.
32. Schaeffer, J. M. (2005). *Adiós a la estética*, Madrid: Antonio Machado.
33. Schmitt, C. (1998). *El concepto de lo político*, Madrid: Alianza.