

De la ‘estética relacional’ a la ‘estética del disenso’: dos visiones filosóficas de las nuevas formas de interactividad en el arte

Jordi Massó Castilla*

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: La necesidad de producir nuevas relaciones entre los individuos que los protejan del control ejercido por los poderes de la sociedad de consumo, explica el dominio de la interactividad en el arte de los años 90'. Tal es la tesis defendida por el teórico del Arte Nicolas Bourriaud en su obra *Estética relacional*, merecedora, años después, de las críticas del filósofo Jacques Rancière. Esta comunicación analiza los principales argumentos esgrimidos por Rancière contra el *arte relacional* para mostrar que, pese a lo que pudiera parecer, ambos autores, además de compartir numerosos referentes, confieren al arte un papel crítico y emancipador similar, y hacen un uso parecido de términos como ‘comunidad’, ‘consenso’ o ‘política’.

Palabras clave: Estética Relacional, arte interactivo, alienación, emancipación, política, comunidad.

Abstract: The necessity of producing new relationships between subjects that protect them from the control exerted by consumer society powers, explains the hegemony of interactivity in the art of the 90s. This is the thesis supported by art theoretician Nicolas Bourriaud in his work *Relational Aesthetics*, which aroused many critics from French philosopher Jacques Rancière. This paper analyzes the main line of argument used by Rancière to demonstrate that, despite the appearances, both authors, apart from sharing many points of reference, they grant the art the same critical and emancipative role, and they use terms like ‘community’, ‘consensus’ and ‘politics’ in a similar way.

Keywords: Relational Aesthetics, interactive art, alienation, emancipation, politics, community.

1. Introducción

¿Es la principal misión del arte la de convertirse en un instrumento eficaz contra la alienación del individuo en las sociedades llamadas posmodernas? ¿Pueden las obras artísticas desvelar y combatir las injusticias y oprobios de la superestructura, aunque para ello deban convertirse en formas de activismo? ¿Cómo evitar que el arte que se acerca al poder no derive en una estetización de la política como la que llevaron a cabo los totalitarismos?

Cien años después de que las vanguardias artísticas comenzasen a hacerse estas o similares preguntas, seguimos careciendo de una respuesta concluyente que cierre los debates que abrieron aquellas interrogantes, hijas, para algunos, de la utopía estética

* jmasso@pdi.ucm.es / Departamento de Filosofía IV, Facultad de Filosofía, Avda. Complutense s/n. 28040, Madrid

imposibles de efectuarse; o inevitable punto de partida y de destino, para otros, de la teoría y la praxis artísticas. Algunos de los principales movimientos artísticos del siglo XX, desde el surrealismo al situacionismo, pasando por el dadaísmo, la *bauhaus*, las neo-vanguardias o el apropiacionismo, participaron en estas discusiones en las que se cuestionaba a la institución del arte y ante las que no ha permanecido indiferente la filosofía. Y no sólo porque autores como Benjamin, Adorno, Debord o Baudrillard, han escrito, y mucho, sobre el asunto, sino, y sobre todo, porque en el origen de todo el proceso está, cómo no, la teoría del arte de Nietzsche.

El objetivo de este trabajo no es, sin embargo, buscar la genealogía o recorrer la trayectoria que ha seguido la relación entre política y arte. Todavía hoy se sigue discutiendo, y mucho, sobre este asunto tan bien conocido por otra parte, y que subyace a todas las cuestiones antes planteadas. Son abundantes los trabajos dedicados a problematizar y analizar los vínculos entre esas dos esferas, la política y la artística, textos que acaban desembocando, de una u otra forma, en esas preguntas. De todos ellos resultan particularmente interesantes los escritos recientemente por el filósofo Jacques Rancière y por el crítico y teórico del arte Nicolas Bourriaud, a propósito de la noción de *arte relacional* acuñada por este último. El diálogo que han mantenido estos autores en los últimos años ha dado origen a lo que me atrevería a calificar como una pseudo-polémica, pues las posiciones de uno y otro no están alejadas como en un primer vistazo o lectura pudiera parecer. El análisis de este enfrentamiento resulta pertinente, no sólo porque lo protagonizan dos figuras de peso de la Estética actual, sino porque gracias a él, se puede tomar el pulso a las no siempre fáciles relaciones entre política y arte.

2. De la ‘estética relacional’ a la ‘estética del disenso’

En el origen de la disputa, un texto. *Estética relacional*, publicada en 1999, obedecía al deseo de Bourriaud de proporcionar a un buen número de manifestaciones artísticas de los 90’ un marco conceptual que facilitase su comprensión. Según este autor, las obras de este período adolecían de un discurso teórico que atrajese a críticos y teóricos, lo que explicaría la indiferencia y el desprecio de éstos hacia ellas. Sin embargo, allí donde ellos veían un arte desdeñable por su liviandad conceptual, Bourriaud descubre un elemento que lo dota de un gran potencial crítico político y social: el *relacional*. La presencia de este factor en aquellas obras responde a una práctica que pretende fomentar la recuperación y reconstrucción de los lazos sociales a

través del arte, dado que en la sociedad actual el individuo está cada vez más aislado y reducido a la condición de consumidor pasivo. El análisis de Bourriaud, que no oculta su deuda con el diagnóstico hecho por Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*, aboga así por un arte que no tenga por finalidad “formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción en el interior de lo real existente, sea cual sea la escala elegida por el artista”¹.

El sustrato del *arte relacional* es, pues, la intersubjetividad, presente en cada uno de los lazos sociales que la obra propicia a partir del encuentro entre obra y receptor, primer eslabón de una larga cadena que debería conducir a la creación de una red relaciones entre sujetos en la que éstos dejan de ser meros espectadores para convertirse en protagonistas de una práctica artística de repercusión política. El fin no sería otro que producir “espacios-tiempos relacionales, experiencias inter-humanas que intenten liberarse de las normas de la ideología de la comunicación de masas; en cierto modo, lugares en donde se elaboran formas de sociabilidad alternativas, modelos críticos, momentos construidos de convivencia”². Las prácticas ‘relacionales’ aspiran así a alcanzar un “efecto comunitario”, en la medida en que, a través de los nuevos lazos sociales, se van conformando comunidades de sujetos que, gracias a que interactúan, salen de su subjetividad y descubren a ese Otro con el que se les invita a cooperar.

En un trabajo posterior, Bourriaud vincula, por su finalidad, al *arte relacional* con las ‘técnicas del sí’ foucaultianas. El paralelismo es, en efecto, evidente, pues para ambos autores el objetivo es evidenciar las formas de dominación y de control del individuo, como las del “régimen de la verdad”³ de Foucault, y facilitar así que se libere de ellas. Como es sabido, esas ‘técnicas del sí’ pasan por un control del propio cuerpo que lo aleje del campo de acción del biopoder, y por el dominio de nuestra identidad sexual o social. Pues bien, la práctica artística más próxima a alcanzar ese objetivo es, precisamente, la del *arte relacional*, en donde, a la vez que va tomando forma un entramado de lazos sociales, se lleva a cabo una “autoproducción del individuo”⁴ receptor.

Pero antes de avanzar con esta exposición, sería conveniente ilustrar con un par de ejemplos qué tipo de obra artística es considerada por Bourriaud *arte relacional*. Se

¹ N. Bourriaud: *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1999, p. 13 [La traducción de las citas tomadas de las obras originales en francés es nuestra].

² *Ibid.*, p. 47.

³ Cfr. M. Foucault: *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1980, pp. 188-189.

⁴ N. Bourriaud: *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, Murcia, CENDEAC, 2009, p. 59.

trata de dos instalaciones analizadas en su libro y que Rancière someterá a crítica posteriormente. La primera es *Untitled. One revolution per minute*, en la que el artista argentino de origen tailandés Rirkrit Tiravanija invita a los espectadores a efectuar acciones cotidianas con él, tales como compartir la comida, las conversaciones o el hábitat, con lo que, además de crear un espacio comunal, se cuestionaba los roles tradicionales del arte. Y es que en aquella acción no había ni artistas ni receptores; sólo sujetos que redefinen y modelan su identidad a partir de una experiencia común y comunitaria. Un punto de partida similar al de Tiravanija llevó a Liam Gillick a crear⁵ espacios ocupados por escenarios vacíos, mesas de dibujo y tabloneros de anuncios que incitan al público a ocuparlos y utilizarlos.

El potencial subversivo y emancipador de estas obras las convierte, según Bourriaud, en eficaces instrumentos de resistencia al dominio y a la alienación que sufren los individuos en las sociedades modernas. La red de relaciones intersubjetivas que originan pone de manifiesto la cosificación provocada por la lógica de la producción y de la mercancía imperante en ellas, de la que es posible escapar, no obstante, por la vía del arte:

“al convertirse en generador de comportamientos y de potenciales reutilizaciones, el arte vendría a contradecir la cultura ‘pasiva’ que opone las mercancías y sus consumidores, *haciendo funcionar* las formas dentro de las cuales se desarrollan nuestra existencia cotidiana y los objetos culturales que se ofrecen para nuestra apreciación.”⁶

El *arte relacional* es, en resumen, un dispositivo formal generador de relaciones interpersonales. Sin embargo, y pese a la insistencia de Bourriaud en afirmar su carácter crítico y político, no todos los lectores de su *Estética relacional* comparten este punto de vista. Curiosamente, él mismo se adelantó a las críticas que iba a recibir su texto al explicar que quienes atacaban obras *relacionales* lo hacían reprochándoles que nieguen “los conflictos sociales, las diferencias, la imposibilidad de comunicar en un espacio social alienado, en beneficio de una modelización ilusoria y elitista de las formas de lo social, porque se limita al medio del arte. [...] La principal queja sobre el arte relacional es que representaría una forma suavizada de la crítica social”⁷. Sin ser consciente de

⁵ Un ejemplo sería su instalación *Ibuka!*, presentada en una exposición que acogió la galería Air de Paris en 1995.

⁶ N. Bourriaud: *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, p. 17.

⁷ Op. Cit., *Esthétique...*, p. 101.

ello, Bourriaud se anticipaba a la principal acusación que años después Jacques Rancière dirigirá hacia su teoría: su irrelevancia crítica y su ineficacia política. Lo que el propio Rancière también ignoraba es que, en el fondo, su ‘estética del disenso’ dista mucho de ser antagónica respecto a la *estética relacional* de Bourriaud. Para demostrarlo, en el siguiente apartado analizaré los argumentos con los que censura el arte *relacional*, para mostrar que, pese a las apariencias, comparten una visión del arte y del vínculo que lo liga a la ética y a la política.

3. Rancière contra Bourriaud

Se ha convertido en algo habitual encontrar en los últimos trabajos de Rancière alusiones a la *estética relacional* de Bourriaud y a su texto fundacional⁸. En general, la actitud que el primero manifiesta hacia las obras artísticas encuadradas bajo aquella categoría es desdeñosa, pues considera que son un fruto de la “autoanulación del modelo crítico del arte”. Este modelo, explica en *Le spectateur émancipé*, surgió con las vanguardias históricas y con la pretensión de entrelazar tres lógicas que, en el pasado, habían dominado por separado el ámbito artístico:

“la lógica representativa, que quiere producir efectos por medio de representaciones, la lógica estética, que produce efectos por la suspensión de los fines representativos, y la lógica ética, que quiere que las formas del arte y las de la política se identifiquen directamente las unas con las otras.”⁹

El teatro de Brecht, que buscaba la concienciación del espectador a través de una distancia emocional que permitiera una reflexión crítica hacia lo representado, o el de Artaud, que pretendía convertir a los espectadores en sujetos activos de una obra gracias a la cual recuperaran su energía vital, aunque desde perspectivas muy alejadas entre sí, son productos de aquel arte crítico en el que se anudan esas tres lógicas.

La eficacia de ambos procedimientos, así como la de todo arte pretendidamente crítico, ha sido anulada en una sociedad dominada por el consenso. El “orden consensual”, como lo denomina Rancière, es el culpable de que la política haya sido reducida a una actividad de negociación en la que cada acuerdo oculta que hay

⁸ Se pueden encontrar, por ejemplo, en *Malaise dans l'esthétique* (2004), *Chronique des temps consensuels* (2005) y *Le spectateur émancipé* (2008).

⁹ J. Rancière: *Le spectateur émancipé*, París, La fabrique, 2008, p. 73.

individuos excluidos del diálogo que no han podido hacer oír sus demandas en el momento del pacto. Esta política desfigurada y envilecida recibe en sus obras la denominación de “policía” y supone una configuración de lo sensible en la que las identidades y los roles están dados de antemano; resulta entonces imposible cuestionarlos para modificar su configuración. Frente a esta práctica del consenso, representada por autores como Habermas, la verdadera “política” defiende que su escenario originario es el del disenso, el de la confrontación de argumentos y el de la irrupción de aquellas partes que no estaban representadas en él y que exigen ser escuchadas.

En este panorama, el papel que le corresponde al arte es tan importante como el de la política, pues los dos suponen una reconfiguración del orden establecido, un cuestionamiento de lo sensible. El problema, para Rancière, es que el arte crítico ha perdido su capacidad disensual, pues al adaptarse a aquella triple lógica antes expuesta se ha sometido a los dictados del consenso. Como resultado de ello, el arte pretendidamente crítico ha quedado reducido, bien a unas prácticas artísticas sin carga política, bien a otras que “pretenden suprimir esta mediación entre un arte productor de dispositivos visuales y una transformación de las relaciones sociales. Los dispositivos del arte se presentan allí directamente como proposiciones de relaciones sociales”¹⁰.

Esta descripción se ajusta, según Rancière, al peligroso *arte relacional*. Peligroso porque, como acabo de exponer, está al servicio del orden consensual y aleja al espectador de la anhelada emancipación que le permitiría enfrentarse con garantías a los dispositivos de control de la “sociedad del espectáculo” –como se puede apreciar, los análisis de Rancière también enlazan con los de Debord. Sin embargo, las acusaciones lanzadas hacia el *arte relacional* no son acertadas. Lejos de ser un fruto del consenso, estas obras cumplen con los requisitos que Rancière impone a un arte que pretenda seguir siendo crítico. ¿Por qué, entonces, se obstina en acusarlas de lo contrario? ¿Ha leído mal Rancière a Bourriaud? Creo que, en efecto, ése ha sido el caso. Espero poder demostrarlo analizando por separado los argumentos de su invectiva contra el *arte relacional* para señalar dónde está el error.

1) *El arte relacional forma parte del orden del consenso*. Arte y política son, como se ha visto, dos formas de división o reparto [*partage*] de lo sensible. Una y otra obedecen a una “estética de la política” que persigue crear disensos frente al orden

¹⁰ *Ibíd.*, p. 77.

fundado por “policía”. En él, son los poderes quienes determinan lo que es visible, lo que puede decirse y lo que se puede hacer, siempre en función del lugar que se ocupe. El arte propio de aquel “régimen estético” adoptaría la forma de una “micropolítica” alejada tanto de la consideración de que aquél es una forma de vida, como de la afirmación de que el arte depende, en última instancia, de la política¹¹. Ni lo uno ni lo otro: las prácticas políticas y las artísticas no se confunden, sino que son autónomas. En lo que coinciden es en mantener el espacio público disensual a salvo de negociaciones y acuerdos que representen una solidificación y un inmovilismo de las posiciones. Cuando esto último se produce, reina la injusticia y se puede tener la certeza de que habrá un grupo de individuos perjudicados por el reparto, al que los poderes, la “policía”, procurarán acallar y marginar.

El *arte relacional*, por el contrario, está marcado “por las categorías del consenso: recuperar el sentido perdido de un mundo común o reparar las grietas del lazo social”¹². Según esta lógica, los vínculos sociales que pretenden restablecer estas prácticas artísticas conducirían, en últimos término, a fortalecer la división de lo sensible propia del consenso. Vayamos a los casos concretos. La instalación de Tiravanija antes descrita lo único que expone son las anodinas e insustanciales relaciones que establecen los receptores y que lo único que ponen de manifiesto es que ‘no hay nada que ver’¹³. Esta obra se limitaría entonces a reproducir en el interior del museo el mismo orden sensible que Bourriaud y los artistas *relacionales* pretenden criticar. El creador acaba por ser cómplice del consenso al rebajar el potencial emancipador del arte hasta convertirlo en una mera invitación al espectador a que interactúe, persistiendo así en las actividades alienantes que le son impuestas. Frente a estas prácticas artísticas, las del “régimen estético” sí consiguen ese efecto liberador al crear espacios abiertos en los que el receptor es libre para reconfigurar su identidad personal y para adoptar el rol que desee. Esto es lo que propone el colectivo de artistas *Campamento urbano* en su instalación ‘Yo y Nosotros’, descrita y alabada por Rancière. En ella se invita al público a que ocupe un espacio en el que, sin embargo, sólo cabe una persona:

“Este lugar vacío dibuja a la inversa una comunidad de personas que tengan la posibilidad de estar solas. [...] El lugar vacío, inútil e improductivo, define una ruptura en la distribución

¹¹ Cfr. J. Rancière: *Malaise dans l'esthétique*, París, Galilée, 2004, pp. 71-71.

¹² *Ibid.*, p. 162.

¹³ Cfr. *Op. Cit.*, *Le spectateur...*, p. 78.

normal de las formas de la existencia sensible y de las ‘competencias’ e ‘incompetencias’ que allí se encuentran.”¹⁴

Si ésta es la misión del arte crítico, podemos afirmar contra Rancière que el *arte relacional*, según lo describe Bourriaud, puede alcanzar ese objetivo. Lo políticamente más relevante de las obras de Tiravanija, Liam Gillick, Lucy Orta o Philippe Parreno, por mencionar algunos de los autores que considera *relacionales*, no es sólo el que promuevan la interactividad de los espectadores, pues esto, como acertadamente sostiene Rancière, podría esconder un interés por perpetuar formas de relaciones sociales dependientes del consenso. La verdadera fuerza emancipadora de aquéllas reside en que las identidades están desde el inicio disueltas y el espectador está llamado a construirlas sin supuestos ni normas dados de antemano, aunque para ello deba borrar la que le ha sido otorgada por el orden policial. El *arte relacional* se basa en que la subjetividad es, en buena medida, un constructo social susceptible de ser cuestionado y, sobre todo, reconfigurado por el individuo. No es ocioso que la obra de Bourriaud acabe con un análisis de la estética de Félix Guattari, de la que toma prestadas no pocas ideas, algo que, sin embargo, parece obviar Rancière. En *Chaosmose* leemos:

“De un modo más general, se deberá admitir que cada individuo, cada grupo social vehicula su propio sistema de modelización de subjetividad, es decir, una cierta cartografía de señales cognitivas pero también míticas, rituales, sintomatológicas, a partir de la cual aquél se posiciona en relación con sus afectos, sus angustias e intenta administrar sus inhibiciones y pulsiones”¹⁵.

Si Rancière tuviera presente esas palabras de Guattari, podría llegar a incluir al *arte relacional* en su “régimen sensible disensual”, pues el proceso de subjetivación propio de la “política”¹⁶, es asimilable a esa construcción de la subjetividad de la que habla Guattari, con su evidente dimensión estética –pues ésta depende de las “tres ecologías del medio ambiente, del *socius* y de la psique”, necesarias para la autopoiesis de la subjetividad¹⁷-, y que está en el trasfondo de la teoría de Bourriaud.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 70.

¹⁵ F. Guattari: *Chaosmose*, París, Galilée, 2005, p. 24.

¹⁶ “Más precisamente, *democracia* es el nombre de una interrupción singular de ese orden de distribución de los cuerpos en comunidad que se ha propuesto conceptualizar con el empleo de la noción ampliada de *policía*. Es el nombre de lo que viene a interrumpir el buen funcionamiento de ese orden a través de un dispositivo singular de subjetivación”. (J. Rancière: *El desacuerdo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996, p. 125).

¹⁷ *Op. Cit.*, *Chaosmose*, p. 38.

2) El arte relacional somete al espectador a la Ley del Otro. En *Malaise dans l'esthétique* Rancière explica que el orden sensible dominado por el consenso crea una esfera de indistinción en donde se disuelven la especificidad de las prácticas políticas y la de las estéticas. Ese espacio es, según él, el terreno de la ética, que no debe entenderse por “el juicio moral efectuado sobre las operaciones del arte o de la política”, sino “el pensamiento que establece la identidad entre un medio ambiente, una manera de ser y un principio de acción”¹⁸. Lo que queda excluido de este “reino de la ética” son, entonces, las diferencias, elemento esencial del disenso. Pero que éste necesite que haya diferencias para que surjan los conflictos, no significa que en el esquema teórico de Rancière haya sitio para la alteridad. La política, recordémoslo, es para él ese espacio disensual en que irrumpen los excluidos, los marginados, las partes o grupos que no tienen voz y que desestabilizan el consenso al erigirse en sujetos de enunciación con plena capacidad para adoptar la forma de un ‘yo’ o un ‘nosotros’ que se hace escuchar por los poderes policiales. La meta hacia la que apunta la filosofía de Rancière es la construcción de una esfera en la que no habría sujetos rechazados que necesiten que haya otros que los representen para trasladar sus demandas. Esto es lo que sucede actualmente cuando alguien se convierte en portavoz de esos Otros anónimos a los que se les impone el silencio. En el régimen del disenso ningún sujeto puede representar a ese Otro, pues en su origen hay una igualdad, la igualdad entre las inteligencias de todos los individuos, que hace que el valor, la identidad y el papel de cada uno de ellos valgan lo mismo, así que nadie estaría en condiciones de inferioridad tales que le impidiesen ejercer su rol de sujeto político capaz de hablar y hacerse oír. Pero puesto que ha de haberlas para que haya conflictos, las diferencias no se referirán jamás a la esencia de los sujetos, como intenta asentar la policía, sino a los puntos de vista que se enfrentan en el espacio público.

No es esto lo que sucede, empero, en el vigente “reino ético” en el que siempre hay un Otro que necesita ser representado. De ahí el peligro del discurso de los derechos humanos, con el que muchas veces, explica Rancière, se intentan justificar “acciones humanitarias” promovidas por el poder sirviéndose de la coartada de la indefensión de aquellos a los que, por otra parte, no se les permite hablar. Por paradójico que pueda parecer, esas acciones se llevan a cabo contra un enemigo, un Otro, de la comunidad para defender a los excluidos, a los *alienados*, por ella.

¹⁸ Op. Cit., *Malaise...*, p. 146.

Pues bien, a esta ética del “consenso” que encierra una sumisión a “la ley del Otro”, le corresponde, bien un arte que pretende dar cuenta de la catástrofe de nuestro tiempo (el Holocausto) por medio de la representación de una alteridad irrepresentable (el sufrimiento de las víctimas); bien un arte que busca “ante todo crear situaciones de proximidad, propicias para la elaboración de nuevas formas de lazos sociales”¹⁹. Es decir, o un *arte de lo irrepresentable* reducido al testimonio ético de la catástrofe irrepresentable, o un arte *relacional* nacido del dominio de la ética sobre las demás esferas del orden sensible.

Lo que ahora nos interesa es desmontar la acusación dirigida hacia las prácticas *relacionales* de ser cómplices de la anulación de la política llevada a cabo por la ética. Para empezar, habría que tener presente la idea de que la subjetividad es el resultado de un proceso de autopoiesis por parte del individuo que dificulta la creación de una identidad. Si, no obstante, la hubiera, sería siempre provisional, transitoria y dinámica, por lo que resulta prácticamente imposible que los sujetos pudieran llegar a constituir formas de identidad colectiva, es decir, un ‘nosotros’ desde el que se pudiera señalar a un Otro. Aun así, tal y como se explica en el siguiente apartado, tanto en Bourriaud como en Rancière, la práctica artística que defienden acaba por fomentar la creación de un tipo de comunidad.

El segundo aspecto del *arte relacional* que Rancière debería tener en cuenta es el carácter inclusivo de estas obras artísticas. En su libro, Bourriaud reconoce que la finalidad de aquel arte es la producción, por medio de la interactividad, de relaciones con el Otro. Precisamente lo que este autor reprocha al *situacionismo* de Debord, con el que, por otra parte, comparte el diagnóstico de la enfermedad que padece la sociedad consumista actual, es que busque la energía artística necesaria para la emancipación, no en el dominio artístico, sino en el de lo cotidiano. A esto hay que añadir que la “situación construida” de la que hablan los situacionistas, se opone a las formas establecidas de relaciones humanas, cuando, a juicio de Bourriaud, de lo que se trata es de crear nuevos modos de relación entre las personas²⁰, nuevas formas que tengan en cuenta a la alteridad, no para subsumirla y fagocitarla en su seno, como hace el orden consensual, sino para comenzar con ella el proceso de la creación de identidades y roles. Proceso que se asemeja más a un juego en el que las posiciones se intercambian permanentemente, que a una negociación en la que todas las partes, siempre inmóviles,

¹⁹ *Ibíd.*, p. 161.

²⁰ *Cfr. Op. Cit., Esthétique...*

deban renunciar a sus pretensiones, a algo que les es inherente y exclusivo, en definitiva, a lo que las diferencia, para buscar lo común desde lo que poder edificar ese ‘nosotros’. En este sentido, las prácticas artísticas que ensalzan Rancière y Bourriaud coinciden en presuponer la igualdad entre los sujetos y en incluir a un Otro para construir con él espacios comunes, *comunidades*, nunca excluyentes ni basadas en identidades pétreas y repartidas de antemano.

3) El arte relacional promueve la creación de comunidades consensuales. Una de las materializaciones del consenso, resultado del orden sensible configurado por la policía, son, según Rancière, las “comunidades del sentir” en las que los individuos establecen relaciones que, en último término, aseguran el inmovilismo de la sociedad y la protegen de la irrupción de los excluidos que reivindican su condición de sujetos políticos de pleno derecho. Si la verdadera “política” pasa por la creación de zonas de disenso que fracturen y resquebrajen las paredes del orden policial, la eliminación de aquellas comunidades es insoslayable. Lo haya pretendido o no, el *arte relacional* ha contribuido a asentar y fortalecer a estos espacios sociales, esas “comunidades éticas” “de un solo pueblo y en donde todo el mundo es susceptible de ser contado”²¹.

La “política del arte” de Rancière rechaza toda creación artística que cree formas comunitarias basadas en una identidad compartida por sus miembros, en este caso los espectadores. En su lugar, la única experiencia estética válida sería aquella en la que los receptores se sientan parte de un mismo orden sensible en el que no hay diferencias entre los individuos que les hagan ocupar una posición preestablecida en la realidad. No podía ser de otra forma, dada la radical y originaria igualdad entre los sujetos. Sin embargo, es precisamente esa igualdad la que permite hablar de una comunidad “sobre el modelo de la universalidad estética kantiana, una nueva especie de *Nosotros*, una comunidad estética o disensual”²². Las comunidades que favorecen las obras *relacionales* no alcanzan el objetivo de esa meta-comunidad, quedándose en el plano de una micro-política que, en tanto que no comparte las aspiraciones de la “política”, contribuye a que perdure el modelo consensual.

En el *sensus communis* de Kant, que permite la universal comunicabilidad de los juicios de gusto manteniendo, a la vez, el principio subjetivo de los mismos²³, Rancière encuentra un modelo para su “comunidad disensual”, en la que el individuo, sin

²¹ Op. Cit., *Malaise...*, p. 153.

²² Op. Cit., *Le spectateur...*, p. 70.

²³ I. Kant: *Crítica del Juicio*, Madrid, Tecnos, 2007, p. 154.

renunciar a lo que lo diferencia de los demás, a su autonomía (nadie osaría hablar “en su nombre”), comparte con aquéllos un orden sensible, una *estética*, sin jerarquías ni desigualdades. Nada cabría objetar a esta operación de recuperación de la *Crítica* kantiana, aunque tamizada por la lectura que de ella hace Schiller en sus *Cartas*, si no fuera porque, involuntariamente sin duda, reconoce implícitamente validez y efectividad a la denostada *estética relacional*, basada, hay que recordar de nuevo, en “la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte particular sería la proposición de habitar un mundo en común, y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo que generaría otras relaciones, y así continuamente hasta el infinito”²⁴. El presupuesto de la “política del arte” que defiende Rancière, ese *sentido común disensual*, no estaría ausente de ese mundo compartido al que aspira el *arte relacional* porque, como se ha visto, no hay identidades con las que crear comunidades –en plural- litigiosas, y sí, en cambio, una construcción dinámica de subjetividades que intervienen en el espacio público –el orden sensible de Rancière- que dota de universalidad a la comunidad resultante.

4. Conclusión

Al comienzo de este trabajo afirmé que el debate que han mantenido en los últimos años Jacques Rancière y Nicolas Bourriaud a propósito de la *estética relacional* de este último se trataba, en realidad, de un enfrentamiento artificial dado que, como espero que haya quedado demostrado, son muchos más los puntos de encuentro que los de desencuentro. Ambos autores persiguen un mismo fin, a saber, la emancipación del individuo de la sociedad de masas en la que los diferentes poderes (políticos, económicos, mediáticos...) le imponen un control de su pensamiento. La huella dejada por la teoría crítica frankfurtiana, la crítica de la “sociedad del espectáculo” de Debord o el análisis de la hiperrealidad de los teóricos de la posmodernidad, está presente en uno y otro. Dado el panorama descrito por ambos, es una tarea acuciante para el pensamiento ayudar a que ese individuo deje de ser un consumidor pasivo (de discursos, de mercancías, de ideologías) y se convierta en un sujeto crítico y autónomo con voz propia.

²⁴ Op. Cit., *Esthétique...*, p. 22.

Hasta ahí los cauces de sus respectivos análisis discurren en paralelo. Las diferencias surgen a la hora de determinar qué papel puede tener el arte en este proceso liberador. Para Rancière, el arte se ha de obedecer a una política que permita cuestionar y redistribuir las identidades, tareas y roles asignados por aquellos poderes. En la medida en que las prácticas artísticas contribuyan a crear un espacio común en el que cualquier persona pueda intervenir en esa división de lo sensible, convirtiéndose así en sujeto político, serán legítimas y merecerán reconocimiento. No es esto, sin embargo, lo que, en su opinión, sucede con el *arte relacional*. Y, para demostrarlo, emplea unos argumentos que se reducen en última instancia a la idea de que ese tipo de arte crea comunidades que impiden la expresión de los litigios necesarios para que haya disenso y en las que los sujetos todavía no han alcanzado la emancipación. La capacidad crítica de estas obras sería, en el mejor de los casos, la de una micro-política cómplice, de cualquier modo, con esos poderes a los que, finalmente, no se atreve a cuestionar. A este arte, Rancière opone otro que, esta vez sí, es equiparable a la auténtica Política. Como ámbito autónomo dentro del orden sensible, el dominio artístico aspira, como la política, a desequilibrar identidades, posiciones y tareas. Para ello ha de hacer consciente al espectador de su alienación y de que cualquier diferencia esgrimida para justificar la existencia de comunidades de las que pueda ser excluido, no puede borrar la radical igualdad que está en el origen de cualquier reparto de lo sensible: la del *sentido común*.

El retrato que hace Rancière de la *estética relacional* está, no obstante, dibujado con trazos demasiado gruesos que hacen que se pierdan de vista las semejanzas existentes entre ambas teorías. Las prácticas artísticas que defiende Bourriaud incluyen procesos de subjetivación refractarios a todo intento de fijar identidades. La autocreación de la subjetividad por la que aboga, y que está tomada de Guattari, y las formas de irrupción de los sujetos políticos en el escenario del disenso que describe Rancière, no son ni idénticos ni antagonicos, sino complementarios. El debate surgido de la confrontación de ambos modelos sólo podría referirse a cuestiones menores como, por ejemplo, determinar cuál de ellos es políticamente más eficaz. También podrían discutirse detalles de menor importancia merecedores, no obstante, de un tratamiento más extenso que aquí no pueden recibir, como el del análisis del distinto papel que en cada una de esas prácticas artísticas juegan el artista y el receptor. La polémica más relevante sigue siendo la iniciada por Rancière. Sin embargo, tendría en cualquier caso que desaparecer si se acepta, como sostengo, que el *arte relacional* y el *arte del disenso*

pueden ir de la mano, lo que redundaría en beneficio del potencial emancipador de ambas y, de paso, serviría para responder alguna de las preguntas que lanzábamos al inicio.