

POLÍTICA, ARTE, VIDA

POLITICS, ART, LIFE

Luis Felipe Aldana Jiménez

RESUMEN

El presente trabajo busca indagar en la aparición de prácticas artísticas que han permitido el surgimiento de formas alternas de obras de arte, cuyos productos intentan transformar los modos de su producción y problematizar sobre un arte del cambio, pensado a partir de las relaciones entre política, arte y vida. Se trata de intentos contemporáneos de generar espacios envolventes que permitan participar del mirar, el compartir y el transitar. Se valora así una práctica artística que vendría a ser capaz de originar series de transformaciones intensas, en un territorio que ha sido recibido como legado de la modernidad.

Palabras clave: Arte, Política, Vida, Estética.

ABSTRACT

This paper seeks not only to investigate the emergence of artistic practices that have allowed the appearance of alternative forms of art, the products of which attempt to transform the modes of production, but also, it tries to inquire about an art of change, conceived from the relationships among politics, art and life. The purpose is to examine contemporary attempts to generate enveloping spaces that allow a participation through watching, sharing and transiting the art experience. The appraisal sense is posed on an artistic practice that would produce intense series of transformations, in an area that has been received as a legacy of modernity.

Keywords: Art, Politics, Life, Aesthetics.

Luis Felipe Aldana Jiménez. Magister en Estudios Culturales, aprobado con Distinción de Excelencia de la Escuela Latinoamericana de Posgrado y Políticas Públicas (ELAP) de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales (U-ArCiS) de Chile y Licenciado en Educación Mención Artes Plásticas de la Universidad de Carabobo. Profesor de la Facultad de Humanidades, Letras y Artes de la Universidad Arturo Michelena. Correo electrónico: luis_al26@hotmail.com

Artículo recibido en mayo de 2011 y aceptado en junio de 2011.

A modo de Introducción

Tanto la operación artística y su historización, como el dinamismo producido por las interacciones entre las formas, sus particularidades y aplicaciones, han ido de la mano con las múltiples relaciones sociales que se han producido en el transcurso del tiempo. Y al tener en cuenta los cambios epocales, no debería considerarse como parte de su condición el que se muestren, dichas operaciones, indiferentes ante los hechos cotidianos que se presentan en los espacios de la urbe. Muchas veces, para pensar estos cambios, se tendría presente que “cierto aspecto de la modernidad está ya totalmente acabado pero no así el espíritu que lo animaba” (Bourriaud, 2006: 9), cuya influencia en el ámbito de la crítica sigue ligada, en su interior, a la idea de mantener vigentes nociones que la caracterizaban, tales como autor, obra, espectador.

Pero, hay que advertir: no toda la crítica comparte la visión del proyecto moderno, ordenador y organizador del mundo, según los esquemas que éste se plantee o se haya planteado. Estos esquemas vendrían a ser aquellos que articularían teorías y conocimientos en organizaciones estructuradas y sistematizadas ritualísticamente, con una visión objetiva del mundo y en la que confluirían prácticas artísticas específicas. En contraparte, aparecerían otras prácticas artísticas que habrían permitido el surgimiento de formas alternas de obras (consideradas artísticas) intentado transformar los modos de su producción. Ambas habrían incidido directamente en la conformación cultural de las sociedades, sus modalidades de pensamiento y en la interacción entre los individuos que les dan forma.

El producto final de tales prácticas (libros, cuadros, esculturas, partituras, planos arquitectónicos, entre otros) no habría de profetizar o anhelar un mundo; sino que dichos productos serían reconfigurados de manera tal que propusieran nuevos “modelos perceptivos, experimentales, críticos, participativos, en la dirección indicada por los filósofos del siglo de las luces, por Proudhon, Marx, Los dadaístas o Mondrian” (Bourriaud, 2006: 11). Estos nuevos modelos no se identificarían con un paradigma universalista visionario o teleológico; en cambio, se podría identificar en ellos cierta apariencia de parcialidad, de constante inacabada asociada a procesos de transformación de la realidad que se presenta. En este sentido, el producto final (si es que podemos hablar de un último producto o un final en la producción

artística) podría asociarse a lo que Jacques Rancière entiende por prácticas artísticas, es decir, aquellas que “intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad” (Rancière, 2009: 10). Y es este punto el que nos interesa abordar en el presente texto.

Se ha tenido en cuenta una modernidad [1] que ha encontrado en el desarrollo del arte del siglo XX, que las libertades habrían sido dadas a través de la irracionalidad. Y éstas llegarían a la cúspide con la aparición del Dadaísmo y el Surrealismo, como máximos exponentes de una época que a su vez marcaría “el fin del arte moderno” (Debord, 2004: 74). Aunque el Dadá y el Surrealismo se oponían férreamente a una noción arbitraria, injusta o positivista de conformar las “relaciones humanas”, el perfeccionamiento de la técnica y el avance de la racionalización del mundo se encargarían de inmovilizar y suprimir toda tentativa de proponer desde las artes “un sitio de exploración de las insuficiencias y potencialidades de la vida común en un mundo histórico determinado” (Laddaga, 2006: 8).

Se propondrá en el presente texto, puntos de búsqueda de lugares desde los cuales explorar *las insuficiencias y potencialidades de la vida común*, con la intención de indagar otras posiciones desde las cuales poder irrumpir el pensamiento social dominante en el arte. Bien pudiese tomarse esta irrupción, esta crítica, tal cual como Debord nos muestra que fue elaborada por los situacionistas, una que permita y se dé cuenta de que “la supresión y la realización del arte son los aspectos inseparables de una misma superación del arte” (Debord: 2004: 74). Se alude a un **arte del cambio** (a prácticas artísticas generadoras de cambio). Un arte que posibilite, en el seno de las sociedades, la construcción de su historia para que posteriormente puedan vivir su historicidad.

Pensar qué habría de nuevo en el arte y en sus prácticas. Premisa que se habría convertido en un tema recurrente en los últimos años, gracias a la aparente no generación de nuevas categorizaciones [2], y a las transformaciones de los modos de producción de subjetividades por medio del arte. Unas que estarían siendo pensadas, diseñadas, como sustancia reducida. Y brotando de su debilitamiento, individuos meros espectadores del mundo, cuyos vínculos con éste vendrían a estar limitados. Se piensa honestamente que esta propuesta tiene un origen rastreable hasta el Renacimiento, que daría paso a la pluralidad

de miradas que propondría el arte moderno. Una multiplicidad de espectadores dominados, sujetados por el proyecto positivista histórico, cuya ansia de poder hacerse de ellos, de sus manifestaciones, permite pensar en el surgimiento de alternativas que no repitan un sistema de relación que se aisle de su entorno y, a su vez, aisle al sujeto.

La problematización entre las relaciones arte y política, arte y ciudad, arte y vida, serían generadoras e impulsoras de espacios envolventes que permitirían participar del “mirar”, “compartir”, “transitar”. Y que, desde esas acciones, se evidencien cambios culturales y mentales. Un posible comienzo de estas alternativas, distinguir las maneras tradicionales de relacionarse socialmente que se manifiestan en la urbe y sus evoluciones. Y desde allí, poder identificar las redes formadas por los sujetos, que sirven de vías de comunicación e intercambio de experiencias. Una búsqueda de maneras que potencien una ruptura en las relaciones de producción en el interior del aparato capitalista. Aquel que buscaría y busca, en una constante inacabada, reducir la producción artística a simple objeto de consumo.

La generación de nuevos modelos perceptivos, experimentales, críticos y participativos, evidenciaría un interés por acercarse a estas “redes” de intercambio; pero, lo que no evidenciarían, sería la ausencia total de un ideal que testimonie la segmentación, el alejamiento y la carencia de un fin último y claro, propio de las vanguardias de principio de siglo. Ya no se percibiría el horizonte como la línea aparente que dividía el cielo y la tierra, y que en su evolución dividiría a los hombres por sus clases; una que se propone desde un pasado cercano. Precisamente, el horizonte que se vislumbraría, sería el conjunto de posibilidades, perspectivas, maneras de llenar y abundar los espacios de convivencia; unos espontáneamente, otros impulsados a ser generados y re-generados. Una amplitud propuesta por medio de prácticas artísticas enfocadas en las relaciones sociales al interior de la urbe, que pudiesen no repetir los paradigmas que profetizaban un fin. Favoreciendo la construcción de modelos múltiples, que en palabras de Bourriaud, vendrían a ser esos *universos posibles*. Pero, aún más, el arte vendría a ser capaz de “engendrar una serie de pequeñas modificaciones en un espacio que ha heredado de la modernidad” (Lyotard en Bourriaud, 2006: 11-12). Las representaciones podrían haber pasado a ser relámpagos en la realidad, un acontecimiento que repercute significativamente en el tiempo y en el espacio. La pasividad de la permanencia, esa presente alternativa,

es ahora cuestionada y ya no más aceptada con impuesta rigurosidad; esa que está llena de formas exactas, duras, crudas.

Las obras, cuyos orígenes determinados por individuos que se han encargado a su vez, de dirigirla en su travesía por los espacios sociales de la modernidad, también estarían definidas por un espectador. Aquel que en el tiempo y el espacio moderno ha enmudecido, se ha abstraído, en un combate con el objeto; provocando una relación que si bien manifiesta reflexión y/o autoconciencia de su entorno o de sí, solo con un conocimiento, con un saber específico podrá contraer lo que algunos llamarían un diálogo. Pero éste, está encerrado en la dinámica del espectador (con su saber específico), y el objeto con el que se entabla la batalla, una que espera obtener un resultado, la ganancia del conocimiento. Esto podría permitir derivar en la idea de la existencia de la singularidad del sujeto, que aunque infinita, no deja de ser particular. Y esta particular relación generada entre la obra y el espectador (aquel lugar que fue y no fue del espectador) y que propicia la separación de lo que existe de común en lo social, es a la que se intenta contribuir. No generando elementos que favorezcan más aún una incomunicación entre las partes que la integran, sino buscando formas que colaboren en su producción.

Los objetos que han sido producidos por el arte, residen en un mundo cuya influencia es fundamental al momento de cohabitar y transformar sus espacios. La transformación del lugar donde moran, no requeriría precisamente de la apropiación de un ideal que construya un futuro que no ha logrado dilucidar; por el contrario, con el asomo de nuevos modelos o modalidades del arte, el interés se podría volcar en aprovechar la pluralidad de espacios que se les ha concedido. Y desde allí experimentar con la producción de acciones que permitan, en la realidad cotidiana, la generación de las relaciones de coexistencia al interior de las urbes.

¿Cómo se podrían generar estas relaciones? ¿Se están generando y no lo sabemos del todo? La posibilidad sería problematizando precisamente las relaciones sociales en las que figuran individuos y objetos cohabitando los espacios. Ciertas obras, sobre todo ciertas prácticas artísticas, serían entonces la apuesta por generar una alternativa que transfigure el tejido de la ciudad, en sus relaciones tanto con el mundo de lo sensible como con el mundo de las ideas, cuyos hilos se reproducen constantemente de manera infinita e indisoluble. El artista pasaría a ser el “aparejador” de

subversiones; de las críticas al interior del sistema que busca mantener un orden de los vínculos que allí se generan.

Consideramos importante resaltar esta figura del “aparejador”. Él constituiría espacios, dispondría materiales, los cuales los “*sujetos-en-obra*” (José Luis Brea, 2009: 11) aprovecharían para poder romper con la cotidianidad rígida de la convivencia. Allí, en la producción artística, se develaría el proyecto alternativo que conflictúa las relaciones de producción de objetos y espacios culturales, su consumo y capacidad de transformación social.

Este texto parte exponiendo bases en las cuales se inscribe el debate signado bajo los términos *Arte y Política*, en el que se abordan críticas al modelo representativo en la política, el cómo han generado un modelo de sujetos con formas particulares de intervenir en ella. Su influencia en los modos de concebir el arte, sus formas, la vida del hombre, los objetos que se encuentran en el espacio y sus relaciones. Todo enmarcado en la búsqueda de una política que permita la participación por igual en la planificación y organización de la vida en la sociedad. Para, desde el concepto de democracia que tiene Jacques Rancière, como aquéllo que no puede ser referido a un solo fundamento o avenencia, reflexionar sobre la producción artística, su consumo y las alternativas a los conceptos tradicionales.

Posteriormente, se brindarán reflexiones, ideas, en las que prevalecen inflexiones en torno a nociones como la de autor o subjetivación, encontradas en Michel Foucault y en Walter Benjamin, evitando caer en estructuras categoriales tradicionales. Se aprovechará esta forma en la escritura para intentar esbozar una idea que posibilite aprovechar los aportes que generan las reflexiones sobre dos relaciones particulares. Entre la estética de la política y una política de la estética, y sobre la relación que existe entre estetización de la política y la politización de la estética; la primera vista desde la propuesta hecha por Jacques Rancière, y la segunda, de la lectura hecha por Federico Galende sobre Walter Benjamin, en su libro *Walter Benjamin y la destrucción*.

I

Arte: Indicio histórico

Una serie de acontecimientos marcaron el final de la década de los 80's y el comienzo de los 90's del siglo pasado a nivel mundial. Entre ellos,

la caída del muro de Berlín en 1989 y la posterior disolución de la Unión Soviética en 1991, habrían dado espacio para la maximización y posterior reflexión sobre la división social en un ya altamente polarizado mundo. Para la fecha, unos veían sin mucho asombro y otros con escepticismo como un régimen político se imponía, en apariencia, a nivel global.

El modelo que prevalecía estaría apoyado por la noción de democracia que provenía del lado victorioso. Aquélla que, por medio del consenso, podía llegar a asegurar un mínimo de bienestar y poder entre los menos favorecidos y cuyo surgimiento podríamos distinguirlo “en la estela de los ejércitos norteamericanos, pese a esos idealistas que protestan en nombre del derecho de los pueblos a disponer de sí mismos” (Rancière, 2006: 17).

La aplicación de un modelo de democracia, la representativa, en los nuevos estados libres y emergentes de la sociedad moderna occidental (que vendrían a estar en auge en los años de posguerra y consolidados después de los acontecimientos antes señalados) serían denunciados por el socialismo como los regímenes que mantendrían ficcionada una realidad que ocultaba, bajo las palabras de lo *común ideal*, el individualismo y la explotación de clases, subyacente bajo el sistema representacional. Aquel que mantendría en la conducción de la vida política a aquéllos que solo tuviesen el conocimiento o las virtudes para dicha actividad.

De esa manera, al interior de la política, la división de fronteras estaría marcada por la propiedad de tal o cual cualidad, de tal o cual manera, regida por unas “leyes e instituciones de la democracia formal [que] son las apariencias bajo las cuales ejerce el poder la clase burguesa y son, asimismo, los instrumentos de este ejercicio” (Rancière, 2006: 11). Este pensamiento que proviene de Marx y que aparece reflejado en Rancière, es la crítica negativa al modelo delegativo. Ésta impulsa el surgimiento de una búsqueda de lo que se podría considerar una “democracia ‘real’, una democracia donde la libertad y la igualdad no estarían ya representadas en las instituciones de la ley y del Estado, sino que se encarnarían en las formas de la vida material y de la experiencia sensible” (Rancière, 2006: 11).

Las políticas democráticas que surgirían de las leyes y se aplicarían desde las instituciones, vendrían a constituir, no colectividades que harían presencia en la política, sino sujetos administradores, distribuidores y poseedores de capacidades políticas determinadas; quienes serían los encargados de tal actividad. Esta postura contradiría

la constitución de un *demos* comunitario, donde todos los sujetos que integran la ciudad tendrían la oportunidad de participar por igual en la organización y planificación de la vida en sociedad. Un sistema en donde se asegura lo común, sin importar las cualidades que se posean. Pero, a su vez, la posibilidad de conducción de las ciudades por estos sujetos no interferiría con las cuestiones propias de los que la integran. La libertad de participación se encontraría de manifiesto en la no-vinculación entre lo común y lo propio; entre lo que concierne a todos en la vida en comunidad, lo público, y lo que concierne a lo particular, lo privado. Esta separación a su vez, sería constitutiva del sujeto político democrático.

En su libro, *En los bordes de lo político*, Jacques Rancière nos vuelve a señalar que “la democracia (...) no puede ser identificada a un principio de unidad y ubicuidad. El poder del *demos* es también el de un estilo de vida que da cabida a lo propio y a lo común” (Rancière, 1994: 53). Ésta mezcla es la que permitiría, como espacio en donde las cualidades políticas de los sujetos que lo integran son desarrolladas, el que no puedan cerrarse las posibilidades de increpar constantemente el sistema de gobierno; esta habilidad, vista como el “arte o artificio de la vida en común” (Rancière, 1994: 53) sería la democracia. Un proyecto o idea que dejaría de ser irrealizable para pasar a constituirse como un juego, en donde las relaciones que se generen en su interior propicien el intercambio de las experiencias de forma tal que permitan la inclusión del otro. Y en la cual, el control sutil de las personas y de la sociedad por parte de una política de característica unilateral, sea obviado; así como prevenir el control y la manipulación mercantil de los objetos que se producen en su interior, para que todos ellos sean de libre opinión y se desarrollen de manera natural e independiente, autónoma y soberana.

II

Otras relaciones entre arte y política

Así como los proyectos utópicos planteados en el mundo moderno a partir de la mitad del siglo XX podrían haber marcado el recorrido político de las sociedades, el ámbito de las artes no ha escapado a su influencia. Éstas habrían pasado de un radicalismo que sería capaz de transformar de forma extrema el mundo (y los entornos en los que se desarrolla la vida en colectivo así como su manera de relacionarse)

al supuesto abandono del arte a comprometerse con fracasadas ideas mesiánicas o de revolución social.

Se iniciaría así una búsqueda por un arte cuya práctica responda a una liberación del hombre de las ataduras que conllevaría a regímenes totalitarios, disfrazados bajo la forma de leyes democráticas que lo tutelarían y lo direccionarían. Se llegaría a uno en cuya negatividad, estaría pensada la inclusión del otro o de los otros. Un arte en el cual los sujetos de la sociedad, excluidos de la toma de decisiones, pasarían a un estado de visibilidad, en donde las clausuras absolutistas no tendrían posibilidad de accionarse, y transformar el objeto arte en mero producto de uso mercantil. Aunque este arte último responda a la inclusión de un sinfín de objetos que no permitirían distinguir entre obras de arte y objetos de consumo masivo o comercial, añadiría características de fugacidad y heterogeneidad a la obra, que propiciarían un sentido de lo "común". Pero sería el horizonte de emancipación política el que se vislumbraría al final de este recorrido, ligado directamente a las perspectivas del arte contemporáneo y de su pensamiento.

Es aquí donde se evidenciaría la oposición binaria en la que se encuentra sumergido el panorama para las artes. Pero hay que aclarar sin ánimos de caer en discriminaciones estadísticas: solo una parte de la crítica, de los llamados artistas y profesionales que trabajan en las instituciones de la cultura y del arte, apoyan esta visión. La otra aboga por una nueva categoría, si es que se puede inclusive pensar en nuevas categorizaciones, que se distancia de la lucha entre los opuestos. Una categoría de arte que no pensaría en radicales transformaciones del mundo y tampoco en obras con particularidades enmarcadas en producciones efímeras, o incapaces de poder ser discernidas. Tampoco sería "el 'renacimiento' de un movimiento o estilo. [Ésta] nace de la observación del presente y de una reflexión sobre el destino de la actividad artística, [fundamentada en] las esferas de las relaciones humanas como lugar para la obra de arte" (Bourriaud, 2006: 53).

Se pudiese pensar una producción artística como aquella que es capaz de re-disponer, re-distribuir, re-configurar los objetos y las imágenes que pueblan y dan forma al mundo común que se nos presenta. Propondría el surgimiento de acontecimientos capaces de "modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo" (Rancière, 2005: 15). Los escenarios emergentes

desde este tipo de obras, harían posible otras alternativas, trayectorias y recorridos a través de la cotidianidad de la experiencia. Es allí donde los signos, objetos, formas y gestos de los sujetos que intervienen en el proceso poético, añadirían un dinamismo a los intercambios de conocimientos que surgirían de manera lúdica y humorística más que crítica y denunciante.

Pero es en la relación entre arte y política que quisiéramos detenernos por un momento. Dicha relación estaría marcada por una oposición de los proyectos políticos irrealizables (utopías estéticas) y del distanciamiento de la idea-experiencia sensible del mundo común (un arte que no piensa en el uso o ejercicio de habitar espacios, sino en obras singulares y heterogéneas) frente a aquéllas que proponen políticas circunstanciales (acuerdos momentáneos que propician el intercambio de lo cotidiano de manera microscópica). Aunque estas dos últimas estén inscritas bajo una premisa, forman una red de filiaciones con lo sensible, in-apropiables por las transacciones mercantiles.

La producción de obras de los últimos años, inscritas en la industria cultural, mantenía la división del común (lo público y lo privado) mediante la producción de obras con formatos que pudiesen ubicarse en los espacios de la vida cotidiana del individuo. Por medio de éstas se evidenciaría una “generalización de las relaciones proveedor/cliente en todos los niveles de la vida humana” (Bourriaud, 2006: 104); y ésta funcionaría como “el principio de reproducción de la desigualdad, que no es otro que el principio de división que aísla los individuos los unos de los otros” (Rancière, 1994: 88). Las políticas circunstanciales y sus redes de filiaciones, enmarcadas por las emergencias de nuevas experiencias en lo cotidiano, no pretenden transformar la vida de los sujetos a través del arte. Precisamente su intención sería la de “construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común” (Rancière, 2005: 17), permitiendo una experimentación por parte de los que intervienen en la producción de la obra, que lleva desde el azar hasta las libres interpretaciones. Y en ellas es donde “la igualdad puede siempre representarse como la justa división del esfuerzo y de la ganancia común” (Rancière, 1994: 92).

Si la construcción o reconstrucción de los espacios y las relaciones entre los cuerpos que habitan o cohabitan tal o cual lugar, implica el

repartimiento de las experiencias materiales y simbólicas (de los cuerpos), configuradas y reconfiguradas, se haría posible que el ejercicio del arte se ligue a la cuestión de lo común. Y en la búsqueda de participación, si se quiere decir, un poco más democrática en las prácticas artísticas, sería donde la libertad y la igualdad podrían encarnar esas nuevas *formas de la vida material y de la experiencia sensible*, que cuestionan las formas habituales de hacerse del espacio.

III

Lenguaje y democracia en prácticas artísticas

Las prácticas artísticas que seguirían la línea de una estética relacional, estarían ligadas al cuestionamiento de las formas de vida material, así como de los objetos que están distribuidos en el mundo y las relaciones que se generen entre los cuerpos que lo habitan. Estas prácticas impulsarían una política desde las artes, que articulan elementos en el espacio/tiempo, los divide y los reparte. Esto vendría a ser lo que Rancière denominaría un régimen estético del arte: “una determinada reconfiguración de lo sensible” (Rancière, 2005: 55).

Suele entenderse por política, el ejercicio del poder y la lucha por alcanzar el poder. Pero es primordialmente, la disposición y la forma de las partes que componen un espacio determinado, experiencias concretas que se vinculan a los objetos comunes que conviven con los cuerpos en un entorno. Para intentar hacer un acercamiento a una definición más concreta de la idea de política que se quiere tener, se podría considerar la siguiente: “es la constitución de una esfera específica de objetos supuestamente comunes y de sujetos supuestamente capaces de describir esa comunidad, de argumentar sobre ella y de decidir en su nombre” (Rancière, 2005: 55).

El lenguaje ha jugado un papel fundamental en precisar aquello que poseen los hombres en común, que permite hacerlos políticos y repartir justicia. Ciertamente, es en la categorización de las personas, en tanto que poseedoras de un lenguaje como virtud, que se discrimina a cierto tipo de sujetos a los que se considera no aptos para la política. Y la discriminación partiría por no poseer un grupo de sonidos articulados con que las personas manifiestan lo que piensan o sienten de modo inteligible, ordenado, correcto. En fin, discriminar por el lenguaje y según las leyes aplicadas a través de las instituciones. Esto vendría a

determinar quién puede y quién no puede ser considerado individuo político.

Pero la comunidad mestiza/híbrida actual, en la que conviven los que pueden considerarse ávidos de política, mostraría su igualdad en la mixtura de los seres que se presentan en ella: **los trabajadores** que quieren disfrutar de su ingreso, del fruto del sudor de su frente, que no solo está cerrado en la figura del obrero; aquél que se hace llamar **demócrata**, que por medio de la retórica puede abarcar los espacios que ocupa, describiéndolos, argumentándolos y decidiendo sobre ellos; o **el filántropo de esquina**, aquél que mendiga su amor por los demás, procurando bien ajeno, pero su altruismo acaba cuando reclama la explotación a la que ha estado sometido. Este ser mestizo/híbrido, que se experimenta en su cotidianidad, sería la figura del nuevo redactor, y establecedor de múltiples legislaciones.

La lengua arbitraria, que discriminaba a los sujetos que compartían un lugar en común, ya no vendría a ser instancia de ley. En el espacio de la comunidad, el documento que declararía la "igualdad a través de la cual se define el ser en común, está ahora en manos de este personaje siempre comprometido" (Rancière, 1994: 94) con un exceso de participación, o con una falta de ella. Se entendería "simplemente que no hay ninguna razón inmanente a la lengua, que no hay ni lengua divina ni lengua universal, sino una masa sonora que corresponde a cada uno y cada vez hacer significar" (Rancière, 1994: 94). Afirmación que hace referencia a la advertencia hecha a Etienne Cabet el que fuese su profesor en Dijon, Joseph Jacotot.

Jacotot les había ofrecido a los icarianos antes de viajar a América, sus cuidadosas reflexiones sobre, como lo considera Rancière, "la puesta en cuestión más radical de su supuesto: la identidad entre el principio de la comunidad de iguales y del cuerpo social" (Rancière, 1994: 94). Lo que se pretende aprovechar es la emergencia del doble movimiento que surge de toda expresión de ideas, el **querer decir** y el **querer escuchar**. Es tácito que el uso del lenguaje común produce este movimiento, al que Jacotot llamará: *opinión de la igualdad de las inteligencias*.

Según Rancière, *igualdad de las inteligencias* se reduce a dos fundamentos de gran valor para Jacotot:

...primeramente, que toda frase dicha o escrita no adquiere sentido más que al postular un sujeto capaz, mediante la aventura correspondiente, de adivinar el sentido del cual, ningún código, ni diccionario primero asegura la verdad; y segunda, que no hay dos maneras de ser inteligente, que toda operación intelectual toma el mismo camino, aquel de la materialidad atravesada por la forma o el sentido, que su morada es siempre la igualdad presupuesta de un querer decir y de un querer escuchar (Rancière, 1994: 95-96).

La emergencia improvisada de la política sería ese momento en el cual por medio del **querer decir**, tanto los que ostentarían la idea de pertenencia a una clase superior de sujeto (cuya facultad sería la de interpretar y difundir conocimiento) como los que se verían inferiorizados por el supuesto de no poseer la virtud de un lenguaje inteligible (ubicados como los que deben ser iluminados por los otros) dan cuenta de que habitan un lugar común. Uno en que la relación generada entre el que **quiere decir** y el que **quiere escuchar** es una de igualdad de capacidades, en donde se supone la capacidad de entendimiento de un argumento antes de poder explicarse. En tanto exista un lenguaje compartido, se puede describir de igual manera el entorno y los objetos que allí se encuentran.

Así como el lenguaje interviene en el proceso de descripción del mundo en común (por medio del cual existe la posibilidad de hacer y hacerse del en tanto tal) se requiere para tal acto de la inversión de un tiempo, que pocas veces corresponde por igual para a todos los integrantes de un espacio común. La exclusividad de tiempo para hacer la política ha estado destinada frecuentemente a aquellos cuyo trabajo determina su disposición para tal acto. Esta determinación vendría a formar parte de lo que se denominaría como *el reparto de lo sensible*, que Rancière define como aquello que "hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce" (Rancière, 2009: 9-10).

Según esta idea, las ocupaciones que distribuyen nuestro tiempo, influirían en la aptitud/capacidad o in-aptitud/in-capacidad, para poder llevar a cabo una actividad que procure participar de espacios/tiempos. Unos en los que se visibilizaría el común, en el que las partes que lo integran modifican su experiencia con respecto de su entorno.

La política devendría de manera improvisada en el momento en que sin importar la ocupación se hace espacio/tiempo en lo cotidiano, y sin importar el estilo, manera, o las señales que se emitan por medio del lenguaje. Ella ocurriría por medio de la apropiación de una ocasión, de una oportunidad, en la que los cuerpos que la habitan se atreverían a visibilizarse, con todas sus características materiales y sensibles.

IV

De las formas y las formaciones

Para el arte contemporáneo, los estilos, maneras, señales a los que no suele otorgárseles importancia, usualmente están relacionados con la forma. La forma de una obra que ya no podría entenderse cohesionada, y que deja de evidenciar los posibles procesos que llevaron a su construcción o de-construcción como objeto artístico; incluso si pensamos en las obras con características efímeras, fugaces, momentáneas, perecederas.

La obra perduraría, pero “la forma de su presencia entre el público” (Bourriaud, 2006: 59), su materialidad, no. Pasaría a trasladarse entre los cuerpos. Lo que podría permitirnos pensar en cierta universalidad de la obra de arte, pero no como modelo de referencia, ni en tanto delimitación de un sector afín a una manera de ser en el arte: más bien como una manera de compartir, de vivir en el arte. De hacer pareja, o con personas o cosas, y considerar lo puesto en relación, tomar en cuenta una “inclusión del otro en uno mismo, que se declina al infinito y que constituye sin dudas su principal paradigma” (Bourriaud, 2006: 61).

Las relaciones humanas, esa área fértil y explorable para la formación de una cosa o una idea en la imaginación o el pensamiento sobre el arte, también sirven para la circulación de los trabajos que posteriormente vincularían sus acciones dentro de este ámbito.

Si bien se puede compartir que las propuestas de cohabitación, encuentros, uniones, conocimientos de otros, inclusive la noción de separación, que son fértiles para espacios de donde proyectar formas o ideas del arte, otras como las de inclusión **del otro en uno mismo**, que pretenden la declinación infinita, la decadencia como posible modelo paradigmático, encerraría una fortaleza normalizadora del accionar

del sujeto. Palabras como armonía, fatalidad de la heterogeneidad, que suprimen al opuesto y las diferencias, podrían asociarse a una regla normativizadora, determinista e inclusive, excluyente.

Se tiene claro que no es la inclusión del otro como tema, una excusa para que emerja la obra. O pensar en cómo el otro habita en mi realidad, o como yo habito en la suya, sino cómo cohabitar el espacio, respetando el común y lo privado de ambos.

Abogar por prácticas artísticas más democráticas, pudiese ser el optar por formas de consolidación de lugares donde lo común repartido se haga de manera justa; donde la ganancia se evidencie en la capacidad de mantener en disputa la presencia de la visualidad de los cuerpos que intervienen en las prácticas artísticas.

Pero formas políticas donde prevalezcan las nociones de institución, ley, convención, son las que llevan al control y degeneración de propuestas que se acerquen a ideas y pensamientos de liberación de los dispositivos de dominio. Mientras la estética relacional intente dar sentido al quehacer humano, no escaparía de convertirse en una disciplina, que no abarca más allá de sus fronteras. Las limitaciones en las que se incurrirían serían en las de formalizar la **obra de arte** como el objeto consumible, inteligible y constructor de un itinerario de la humanidad.

Si las reciprocidades entre los actores sociales y las construcciones de lugares comunes, caen bajo la visión de aquellos que auguran la decadencia del mundo en el caos de la oposición del lenguaje a las formas, para poder llenar el mundo de sentidos articulados por conocimientos inteligibles, por medio de la lengua, y las formas instituidas de control, también serían parte de procesos democráticos formales.

Prácticas artísticas más democráticas, esa es la búsqueda constante en la que estamos enfrascados. Una en la que “las formas de ejercicio de lo político [sean] al modo de ser de una sociedad, a las fuerzas que la mueven, a las necesidades, los intereses y los deseos entrecruzados que la tejen” (Rancière, 1996: 124). Pero que no queden inmersos dentro de lo que Philippe Parreno llama una “lógica conclusión del trabajo, sino que los artistas exponen y exploran el proceso que conduce hasta los objetos, hasta el sentido” (Bourriaud, 2006: 65).

Un objeto que, como bien se comentó con anterioridad, se construye o se de-construye por la acción de los sujetos que intervienen en las prácticas artísticas; que se interponen por habitar el espacio común en el que están dispuestos los objetos, reconfigurándolos gracias a poseer la capacidad de definirlos, de alterar su configuración original. Esta irrupción en los lugares del arte no obedece a un interés disciplinario, ni mucho menos a una manera de lucha o enfrentamiento entre sujetos o grupos de sujetos por imposición de una idea o pensamiento.

Sería la manera de visualizar los cuerpos en el espacio, por medio de una distinción particular, gracias a un aspecto o una cualidad que ésta posea. Una perspectiva de la distribución y organización de las situaciones que rodean al sujeto, a la comunidad, y el modo en que los incluye sin apropiarse de él, sin habitarlo, y sin dejar que lo habiten.

Por medio de prácticas artísticas que centren su atención en el ámbito de las relaciones humanas, cabe la posibilidad de que exista la disputa con las infraestructuras de dominación y poder. Ello sería parte del conjunto de características necesarias para que la política pueda emerger desde el arte. Se propiciarían *montajes de consignas y acciones* que vuelvan *visibles lo que no se veía*, mostraría “como objetos comunes cosas que eran vistas como del dominio privado, haría que se preste atención a sujetos habitualmente tratados como simples objetos al servicio de los gobernantes” (Bourriaud, 2006: 56).

Y esta acción política, como manera de ser de lo político, es la que podría desarrollarse en espacios de conducción, distribución de lo común, de los poderes, lugares, funciones, así como de los cuerpos que lo habitan. Este ser de lo político sería “una irrupción de lo singular de ese orden de distribución de los cuerpos en comunidad” (Rancière, 1996: 126) que bien podrían las prácticas artísticas ser su lugar de operación.

Ahora bien, puede que hayan existido situaciones en la existencia del humano, que le hayan permitido sentir que habría tenido la capacidad de echar abajo nociones dominantes de la vida, y revitalizado aquellas que en un pasado reciente se considerarían sin importancia. Se podría pensar que situaciones cotidianas le han permitido hacerse del espacio, y llevar de boca en boca su descripción. Los fragmentos de actividades

cotidianas, sus cualidades y características, habiendo sido entregados por los que comparten su lugar en el mundo, potenciarían a un sujeto que irrumpiría con fuerza en una vida mitigada a palos. Por estructuras que han impuesto su peso con tal de derrumbar la capacidad de libertad que subyace en los individuos; unos que han sido moldeados por el obligado cumplimiento de la autoridad reguladora.

El que ocupando o irrumpiendo un espacio en la vida del humano, cuya operación, tarea, habría sido la de ayudar en separar incógnitas de manera oportuna, conveniente, colaboraría en la distinción de los elementos que cohabitan con él. Conjuntamente con los que tienen la potencia de compartir su misma característica, su necesidad de aclarar los días, de mejorar el tiempo/duración de la vida, sobrepasa cualquier aversión o rechazo surgido de los que se han reconocido en la vejez. Los que se han encargado de dividir su vida en etapas, asignándoles exclusivas maneras y formas de comportarse.

No deberíamos extrañarnos de que esto haya ocurrido, habríamos colaborado para que ocurriera, produciendo las leyes que nos ayudarían a organizar la vida y así poder vivir de manera armónica; una vida que las leyes han tomado por asalto. Se les permitió que llevaran la conducción de la existencia humana, encadenándola a una rutina casi insalvable. Pero, allí, donde la rutina se presenta como estilo de vida, la ocupación de los espacios normados por parte de sujetos que fortalecen “una reducción perfecta, una erradicación incluso de la situación en que se encuentra[n]” (Benjamin, 1989: 159), facilitaría la activación en el humano de la problematización y posterior análisis de su situación en el mundo; una que no le consiente desarrollar todo su potencial.

Los individuos, que en su cautela observarían cuáles son las partes frágiles a través de las cuales hacerse visibles, y desde allí emerger con fuerza en el mundo, jugarían entre dos nociones. Una, localizada entre la norma de un mundo longevo, y la otra, ubicada en la distancia, alejada de fuerzas que se puedan considerar originarias. La primera, relacionada con la noción de autor que tanto ha tomado en cuenta la crítica literaria; y la segunda, vinculada a la categoría del anonimato, una que pudiese no considerarse esencial o de gran relevancia; porque no seríamos anónimos en principio, nos convertiríamos, nos haríamos anónimos.

V

¿Indiferencia por el nombre?

Las prácticas artísticas usualmente habrían mostrado o evidenciado, que la noción de autor, fuerte y en cierta forma determinante de los géneros o categorías, habría sido también una influencia fundamental al momento de constituir los sujetos, cuya relación con una obra producida desde el afuera, o de un afuera, en un espacio alejado y clausurado para una parte del mundo, está atada a un sistema que prioriza su trabajo frente a su existencia. Podríamos decir que actualmente se vive rodeado de una indiferencia que hace prevalecer al objeto por encima de la vida misma de su realizador.

Ésta sería “una especie de regla inmanente” (Foucault, 2009: 16), que no caracterizaría la manera cómo hablamos, cómo nos comportamos; en fin, la forma cómo nos comunicamos. La indiferencia no finaliza en un objeto o lugar, ésa es la manera como nos soportamos en la actualidad, siendo indiferentes a los acontecimientos cotidianos, a cómo están distribuidos los objetos en el espacio, a quién toma las decisiones de cómo deberían ser o porqué son o fueron de tal o cual manera. Se le habría inyectado un anestésico a la humanidad desde los lugares asignados a conducir la vida; a los cuales no se les permite tener acceso, por no haber tenido la oportunidad de desarrollar capacidades para ello.

Un comportamiento determinado y encarcelado dentro de las fronteras que permitirían distribuir de manera ordenada la vida, donde no se le permite recibir la orientación, los consejos que emanaban de la experiencia compartida bajo la sombra de lugares comunes. Y aquéllos que identifican la indiferencia como la manera a destruir, como esa parte del mundo que no merece la pena seguir nutriendo y soportando, toman el espacio para re-hacerlo como lugar en el cual poder convivir. Por este acto, correrían el riesgo de que en su manifestación sean atados a su desaparición, siendo consolidados como sujetos cuyos nombres desconoceríamos por el trabajo realizado. El nombre propio que les daría autoría por los hechos que se les asignan, al estar ausente, no trazaría un recorrido que definiría sus cualidades; unas que están designadas a un **ser** en particular.

Pero, mientras la narración de los hechos sea la forma mediante la cual se certifique la existencia de los sucesos provocados por el

hombre impetuoso, enérgico, el fallecimiento en la soledad de la existencia podría ser alejado. En palabras de Benjamin (1989: 160), “tiene que rodearse constantemente el que destruye de gentes que atestigüen su eficiencia”. En cambio, si se siguiese permitiendo que se otorgue un puesto al que se asiste de forma involuntaria y en donde se indistingue al *ser* de los demás que lo rodean, es allí donde se sacrificaría la vida en aquéllo que produce una situación continua, como objeto perdurable en el tiempo. En este escenario, el humano ya no podría distinguir sus propias características; no tendría el artificio empleado para consolidar la ruptura de la cotidianidad, que desviaría la atención que el tiempo tiene puesto en la vida. Siguiendo las ideas de Foucault, estas situaciones, objetos a los que nos referíamos con anterioridad, y que tendrían “el deber de traer la inmortalidad, recibe[n] ahora el derecho de matar, de ser asesinas de su autor” (Benjamin, 1989: 55).

Entrar en un estado de anonimato, donde en forma de pequeñas estructuras (corpúsculos) pasarían a formar parte de una unidad, agrupándolas independientemente de sus sustancias, dándoles coherencia, y como resultado, una masa compacta (conglomerado); todo hecho de manera artificial. Los corpúsculos en los conglomerados serían “la masa indiscriminada de aquéllos cuya vida no hace la historia” (Rancière, 2005: 82). Partiendo de esta idea, Rancière (2005: 82) nos comenta que el anonimato que se atestigua “una vez transformado en subjetivación política, experimenta una segunda transformación. Cobra una dimensión propiamente estética”. Al estar unidos estos corpúsculos, esa cantidad de sujetos con capacidades destructivas del mundo ordenado, adquirirían un cuerpo nuevo delineado por la ausencia. Permitiendo así a los que han entrado dentro de la indistinción, causada por los sistemas deterministas del comportamiento, poder otorgarse un nombre colectivo. Y, desde allí, trabajar en conjunto para re-configurar los espacios que ocupan, para determinar las cualidades o circunstancias de las situaciones y de los objetos que los rodean.

Aquél, cuyo nombre ahora es el que colectivamente se ha otorgado, en un principio, ha sido un ser destinado a reproducirse sin dejar rastro de lo acontecido en su vida. No dejaría huella de su existencia; a diferencia del habitante que envuelve su vida de objetos que no le

sirven sino solo para atestiguar su presencia en el mundo. Ésta llevaría a cuentas impresa su propia soledad, una conducta característica de los que buscan aislarse de las personas que no comparten su forma de vida.

Es en su salida del anonimato por medio de la propia asignación de un nombre, donde vienen a expresar, no importa si es de manera breve o sencilla, sus ideas y opiniones del mundo. Sería allí donde “los mudos hablan y las personas sin historia se otorgan una historia” (Rancière, 2005: 83). El nombre que se asignen no tiene porque identificarse con la de un grupo social, no tiene intención de participar de la estratificación de la sociedad. Carece de su interés. Y por tal motivo, allí sería donde tendría cabida cualquiera que pretenda reconocer que es precisamente **cualquiera** el que puede tener la capacidad para decidir sobre sí y sobre su entorno. Es allí donde todos poseeríamos las mismas capacidades.

El “sujeto político no es un cuerpo colectivo”, afirma Rancière. “Es un colectivo de enunciación y de manifestación que identifica su causa y su voz con las de cualquiera, con las de todos aquellos y todas aquellas que no tienen ‘derecho’ a hablar” (Rancière, 2005: 83-84). Históricamente, sólo han tenido *derecho a hablar* aquéllos que han sido idealizados por el modelo o desde el modelo, y que se han convertido en prototipo institucionalizado en el tiempo. Y eso pretende contraer racionalmente lo heterogéneo de los corpúsculos formados por los humanos que habitan en sociedad.

VI

Anónimas pesquisas en torno al genio

El haber permitido dejar en manos de instituciones de ley la configuración de la vida del hombre, una facultad que se les entregó desde su constitución, pudiese evidenciar que quizás haya sido la estética la que se ha prestado “al servicio de la neutralización de lo que se halla más vivo en esta vida” (Galende, 2009: 139). Intentaremos esbozar una idea que posibilite aprovechar los aportes que generan las reflexiones sobre dos relaciones particulares. Entre la estética de la política y una política de la estética, y sobre la relación que existe entre estetización de la política y la politización de la estética; con

el fin de procurar encontrar y articular elementos necesarios que permitan colaborar en pensar salidas a dicha neutralización. Salidas que anudadas a la noción de genialidad atribuida al ser humano, tendrían la posibilidad de facilitar la ruptura de la configuración de la vida por parte del sistema moderno.

Federico Galende, en su libro sobre *Walter Benjamin y la destrucción*, advierte que es posible encontrar en el ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [3], del propio Benjamin, un aliento que permita pensar lo que llama la *destrucción de la estética*. Según palabras del autor, Benjamin conjeturaría “que la estética está ella misma inserta en un programa de configuración y formalización de la vida” (Galende, 2009: 139), uno que da continuidad al trabajo desempeñado por los sistemas de ordenamiento social; por la ley.

El arte y la política ya no serían dos nociones aisladas, pensadas independientes una de la otra, donde su puesta en relación estaría en manos solo de los intereses que pudiesen tener sus particulares. Ambas pasarían a ser pensadas, desde la aparición del fascismo, como aquéllas que se encontrarían engranadas de manera tal que pensar la interrupción de su articulación, sea alimento para los hombres que ocuparían los espacios donde el humano se encuentra encarcelado por la rutina. Según Galende (2009: 140), “la estetización de la vida política es menos una invención fascista, que el aprovechamiento por parte de éste de una posibilidad que se inicia con la propia autonomización de la esfera estética durante el siglo XVIII”. Ella regularía la frecuencia de los acontecimientos por vivir y de los que se aprovecharía el humano para ganar saber, disminuyendo su valor y capacidad de aconsejar, de sugerir. A su vez, disminuiría también el valor que se le había otorgado a las facultades que tiene el hombre por medio de las cuales percibe las impresiones del mundo exterior.

Si las instituciones normalizadoras habían establecido los límites de la existencia humana, ahora las bases intelectuales plantearían una sumisión de la razón a la voluntad y la acción de unos pocos. Efecto de este pensamiento, un nacionalismo fuertemente identitario, donde el Estado tomaría fuerza en la configuración y conducción de la vida. En el mismo texto, Galende concluye que “si la estetización (...) es la continuación de la individuación que retrotrae la vida del hombre

a su mera existencia biológica"; la réplica a estos argumentos sería la emergencia de una **politización del arte**. Por medio de ésta, la *destrucción del programa esteticista* vendría a ser la vuelta a un régimen, que sería llevado a cabo por la relación que permitiría la comunicación y la conexión a través de modos particulares de entender al arte. Uno que activaría el juicio que la angustia, el dolor o la incomodidad que la vida normada porta, por sobre la anestesia de un mundo alienado corporalmente. "La 'politización del arte' es la interrupción, la discontinuidad o la suspensión de esta articulación fáctica de la vida por parte del fascismo" (Galende, 2009: 142).

Si, en efecto, la reflexión sobre el papel del arte, como parte integral de un problema articulado con la política, concierne en la actualidad para ser pensado como un lugar desde el cual ha sido administrada la vida humana, los conceptos generados de su consideración deberían escapar al posible anudamiento de éstos a los sistemas configuradores de la existencia. Algunos conceptos que correrían el riesgo de ser *apropiados* y utilizados para administrar y controlar al humano, según la lectura de Benjamin que hace Galende (2009: 144), serían:

Nociones como las de "genialidad" -vinculadas a las fuerzas de aquél que puede crear inspirado en las reglas de la naturaleza-, "creación" -sospechosa fe en un "origen puro", intocado por la mancha espuria que el arte rocía prostituyéndose en el mundo de las mercancías-, "misterio" -enigma, distancia, secreto, valor cultural o aurático que la reproductibilidad técnica destruye o sacrificando el anhelo de unicidad de las obras en la mortificación de la serie profana- o "perennidad" -asociada a la duración, a ese encanto eterno estirado en el tiempo que la discontinuidad disipa en el relámpago de la legibilidad- [las cuales] no comportan un problema en sí mismos, comportan un problema sólo en relación al "contexto político" en el que los conceptos sobre el arte están siendo reflexionados.

Todos estos conceptos, surgirían en un tiempo en el cual el espacio del arte y sus reglas no se permitirían la mezcla con cualquier otro; allí el arte en su auto-gobierno, creaba e imponía sus criterios. Pero lo que está en cuestión en este momento es el uso que se les daría a las nociones antes expuestas en la relación entre arte y política. Donde la noción de genio vendría a ser retenida, como comenta Galende,

de **modo estratégico** por parte de Benjamin, para evitar que caiga en manos del sistema configurador de la existencia. Una noción que vendría presentando inconvenientes desde que en el transcurso del siglo XVIII la filosofía declarara públicamente el comienzo de una doctrina del Genio. Y es precisamente hacia este punto, y el lugar que ocupa dentro del supuesto auto-gobierno del arte, que pudiera dirigirse la reflexión.

Por su parte Rancière, al pensar la relación entre las nociones que identifica como estética de la política [4] y política de la estética, ubica dicha reflexión en “la relación entre subjetivación política de lo anónimo con el devenir-anónimo característico de la estética”. Y que para llegar a este punto sería “necesario superar las ideas convencionales sobre la modernidad artística concebida como reconocimiento del autor”, atribuidas al romanticismo, época en la cual se identifica al genio artístico “ligado a la idea de la autonomía de la obra y de la intransitividad del arte” (Rancière, 2005: 84)

En Rancière, su concepto de *régimen estético del arte*, considerará obras de arte sólo aquellas que se integrarían a un **sensorium específico**. “La propiedad de ser considerado como arte no se refiere a una distinción entre los modos del hacer, sino a una distinción entre los modos de ser”. Según el escritor, la estética vendría a ser aquello que “la propiedad de ser del arte en el régimen estético del arte ya no está dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión de lo sensible” (Rancière, 2005: 24), la cual no comenzaría con el logro de fama o prestigio por parte del autor; sino que empezaría “con la identificación de la fuerza de creación individual con la expresión de la vida anónima” (Rancière, 2005: 84). La identificación de un carácter, de una facultad poética nueva, no sería la de pertenencia exclusiva a un cierto tipo de hombre con capacidades particulares; sino que serían las pequeñas irregularidades las que estarían permitiendo identificar la voz de la persona que procura mantener su identidad, y a su vez, identificarse con la voz de un colectivo entrado en el anonimato.

Y definiciones de la obra estética como “aquella que escapa al estatuto funcional de ilustración de una fuerza estatal, social o religiosa, aquella que se convierte en la expresión de cierto mutismo” (Rancière, 2005:

84); es buscar sus ejemplos fuera de las construcciones arquitectónicas consideradas sagradas para los dioses y, posteriormente, sagradas para el hombre. La encomienda allí generada, de controlar y regir, quedaría en manos de algunos individuos que, como se ha dicho anteriormente, poseerían cualidades superiores que los harían sobresalir del resto de su clase. Estos, para no perder el puesto heredado, evidenciaban su poderío por medio de pinturas o figuras que también eran impuestas a ser consideradas sagradas para el colectivo.

Las mismas pinturas que en tiempos de Revolución habrían dejado de poseer la capacidad de guiar, de iluminar el camino a aquéllos que no pertenecían o no estaban calificados para los cargos de poder. ¿Cómo? Un momento entre muchos, cuando los museos las expusieron a las miradas de cualquiera que quisiera conocer sus rostros. Un momento donde ya no dialogaban por nadie, ni siquiera por ellos mismos. En el caso de los retratos, los rostros dejaron de conocerse, ya no se sabría qué pensaron o por qué fueron retratados; el momento de su sola contemplación habría llegado.

Si este “devenir-anónimo” que Rancière ve en los ilustres rostros expuestos en los museos, tal y como él nos permite comprender, permitió que emergiera un nuevo género en la pintura que ahora representaba la cotidianidad de la vida de las personas, cuyo nombre se desconocía; también evidenciaría un comienzo en la decadencia de las categorías jerárquicas de los sujetos, así como de los géneros en la artes. El arte moderno se habría aprovechado de esta decadencia, para afirmar que la desaparición del motivo pictórico era algo propio de la pintura. Y, contrariamente, ésta seguía participando de “un proceso de difuminación de las fronteras entre los géneros y las artes”.

Una última reflexión. Si se afirma que “el proceso de anonimización no es un simple asunto de exposición del arte, sino que concierne a su misma producción. Concierne al estatuto mismo de la obra como devenir-anónima”, entonces:

...la realización de esta obra implica[ría] la desaparición total del autor, la anulación de su voz y de su estilo, de todas las marcas de la subjetividad-autor. Implica[ría] la casi indiscernibilidad de su escritura con la lengua común, la lengua de las vidas silenciosas. (Rancière, 2005: 85).

Pensar las posibilidades para la emergencia de un individuo, cuyas características permitan la irrupción en los sistemas configuradores de la existencia humana, vendría aunado a la reflexión sobre el papel que se le ha impuesto a nociones como las del genio. Así como también el re-pensar la obra como guía y esclarecedora de las maneras de cómo se debe apreciar el mundo. Si se puede apreciar un comienzo en la destrucción de la jerarquización de las categorías de los sujetos, así como de los géneros en el arte; sería pertinente proseguir hasta su completa eliminación de las sociedades. Abandonar la indiferencia que prevalece sobre los acontecimientos a nuestro alrededor; ser parte de un anonimato que nos permita identificarnos en comunidad para así poder levantar la voz del colectivo y evidenciar que el mundo, hace tiempo, ya empezó a dejar de ser de unos pocos. El empuje a la ruptura de la monotonía de la vida, ha sido ya dado por algunos, no es cuestión de jactarse, sino de aprender a desatar, como posiblemente nos han mostrado los impetuosos; que en su inconformidad han aprovechado para evidenciar las deficiencias de una ley que cada vez aplica más violencia contra la multiplicidad de vidas por construir.

NOTAS

[1] Como proyecto emancipador del individuo gracias al manejo de la técnica, que lo llevaría a la mejora de sus condiciones de vida y a la consolidación de libertades plenas.

[2] Se sabe que es bastante discutido el hecho de si existe un tipo de estética relacional en el arte, propuesta por la identificación de ciertas características en una de sus prácticas que pueda denominarse estética.

[3] Galende comenta que “Benjamin lo publica por primera vez en 1935 y se pasa el resto de su vida haciéndole sucesivas modificaciones. Su tema es allí la compleja relación entre ‘arte’ y ‘política’ en la época de la técnica, época que hace de la reproductibilidad no tanto un evento puramente inaugural o novedoso, como sí consumidor de una disposición que parece habitar en la obra desde otros tiempos”.

[4] Sobre este tema Rancière aclara, en el primer capítulo de su libro *Sobre políticas estéticas*, que “la política consiste en reconfigurar la

división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquéllos que no eran considerados más que como animales ruidosos. Este proceso de creación de disensos constituye una estética de la política, que no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y de la movilización de las masas designados por Walter Benjamin como ‘estetización de la política’.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bourriaud, N. (2006). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Benjamin, W. (1991). *El narrador*. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Brea, J. L. (2003). *Fábricas de identidad (Retóricas del autorretrato)* [Documento en línea]. Disponible: <http://www.joseluisbrea.net/articulos/autorretrato.pdf> [Consulta: 2009, enero 23].

Debord, G. (2004). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Núcleo de IRA-ROJOSCURO.

Foucault, M. (1984) “¿Qué es un autor?” *Dialéctica* [Revista en línea] 16, Año IX, diciembre, 51-82. Universidad Autónoma de Puebla. Disponible: <http://148.206.53.230/revistasuam/dialectica/include/getdoc.php?id=286&article=305&mode=pdf> [Consulta: 2009, octubre 31].

Galende, F. (2009). *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia* (1ª ed.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM.

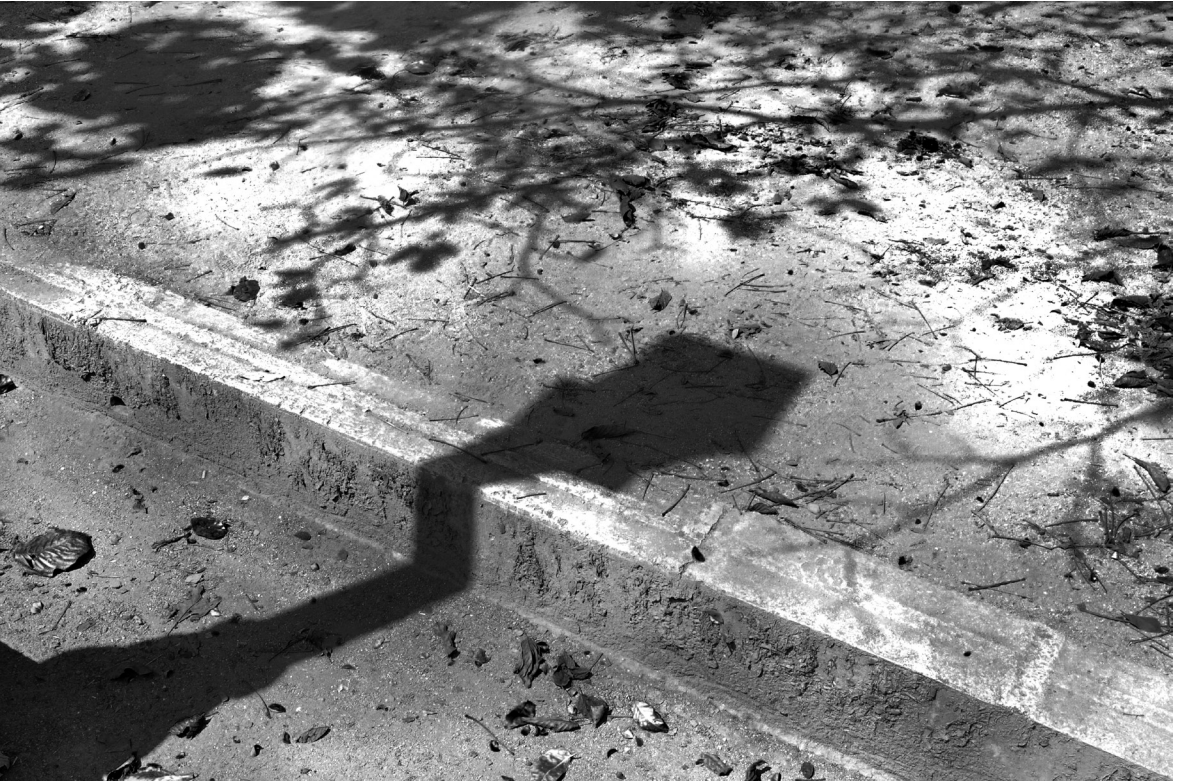
Rancière, J. (2006a). *El odio a la democracia* (1ª ed.). Buenos Aires: Amorrortu.

Rancière, J. (2006b). *Política, policía, democracia* (1ª ed.). Santiago de Chile: LOM.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Rancière, J. (1994). *En los bordes de lo político*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.



Isabel Falcón, "Por el paseo 2".