



For a re-partition of the sensible:
dissensus and openings of new spaces. A
reading of aesthetics and politics in J. Rancière.

This article presents an interpretation of the notions of aesthetics and politics, deeply intertwined in the thought of J. Rancière. In the first part the paper intends to show politics as an essentially dissensual activity and opposed to the police organization that characterizes contemporary post-politics. In the second stage looks for evidence politics as a kind of practice able to articulate new specialties and shows the political nature that has the art as a creator of extraterritorial and dissensual spaces.

Keywords: Politics, police, dissensus, sensorium, spatial turn, sense's geographies.

Submission date: April 21th, 2008

Acceptance date: June 26th, 2008

Este artículo propone una lectura de las nociones de estética y política, profundamente entrelazadas en el pensamiento de J. Rancière. En su primera parte el texto busca mostrar lo político como una actividad esencialmente dissensual y opuesta a la organización policial que caracterizaría la post-política contemporánea. En un segundo momento se busca evidenciar lo político como un tipo de praxis capaz de articular nuevas especialidades y se muestra el carácter político que tiene el arte en tanto creador de espacios de disenso extraterritoriales.

Palabras Clave: Política, policía, disenso, sensorium, giro espacial, geografías de sentido.

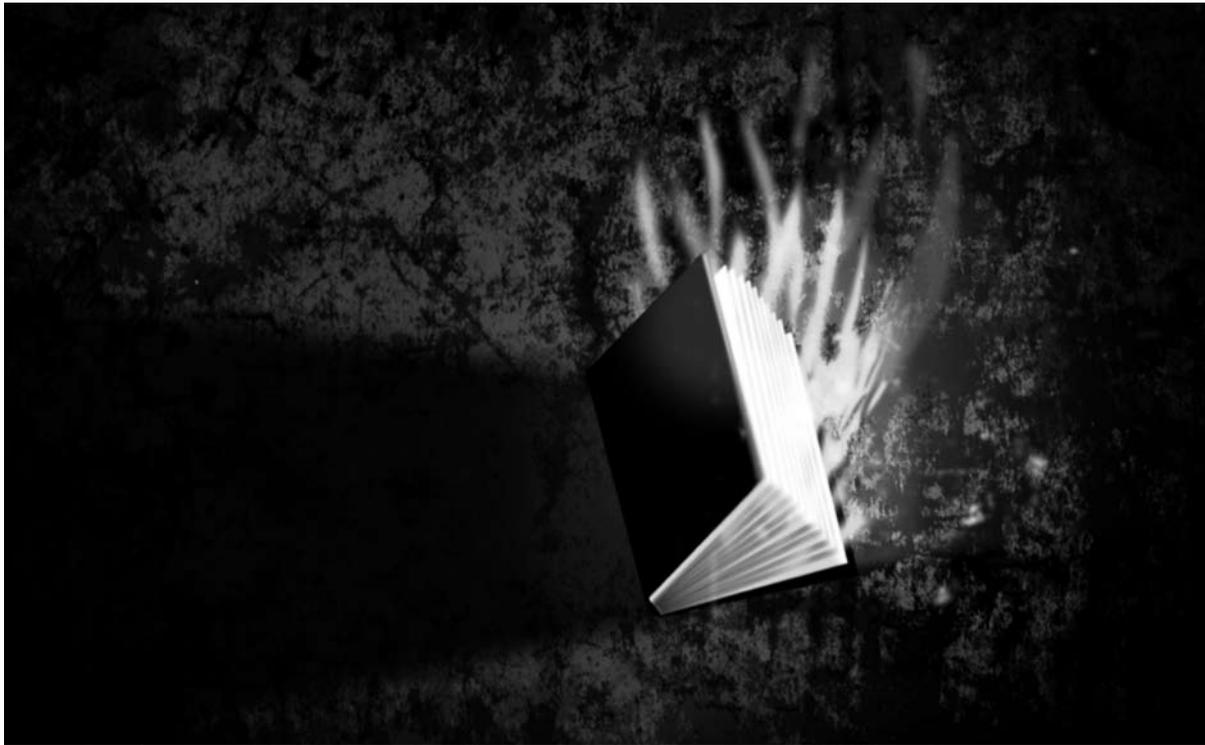
Recibido: Abril 21 de 2008

Aceptado: Junio 26 de 2008

Origen del artículo

Ponencia presentada por el autor en el marco del seminario "El problema del Espacio en la Estética Contemporánea" impartido por la profesora Amalia Boyer en el doctorado en Filosofía de la Universidad Javeriana durante el primer semestre de 2008. Esta fue ampliada, revisada y reorganizada atendiendo al tema de la revista.

Por una re-partición de lo sensible: disensos y aperturas de nuevos espacios. Una lectura de la estética y la política en J. Rancière



Lo único universal en la política es la igualdad.
J. Rancière

En 1953 Ray Bradbury imaginó una sociedad en la que los libros y la lectura estaban prohibidos; eficientes comandos de bomberos (*firemen*) se encargaban de desaparecer bajo las llamas todos los ejemplares que clandestinamente se conservaban y sometían a severos juicios a los lectores. La palabra escrita, sinónimo durante varios siglos de la verdad, quedaba proscrita en esta distopía de

.....
* **Sergio Roncallo Dow.** Colombiano. Filósofo de la Universidad de los Andes. Magíster en Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana. Adelanta estudios de Doctorado en Filosofía en la misma universidad. **Correo electrónico:** sroncallo@cable.net.co



Bradbury, en la que se fundaba un nuevo mundo teledirigido desde las pantallas incrustadas en los muros y reconfigurado desde imágenes mudas en las que el texto desaparecía para dar lugar a viñetas vacías y a historias que no habrían de ser leídas. *Fahrenheit 451*, nombre de la novela de Ray Bradbury, se encargó de mostrar un tipo de sociedad del todo particular en la que los límites entre lo decible y lo no decible aparecían claramente delineados, y en la que el control era ejercido de manera vertical y absoluta por un gobierno cuyo fin era reducir a la mismidad a los gobernados y anular cualquier posibilidad de individualidad y de disenso.

Por supuesto, esta sociedad distópica descrita por Bradbury recuerda las ideas de George Orwell en *1984* (1949) a propósito del control, de la tele vigilancia y el constante acecho del Gran Hermano; la similitud entre las dos obras pasa claramente por el tipo de sociedad que plantean y por el rasgo común que las recorre: la imposibilidad de la diferencia, la uniformidad del entramado social y la clara demarcación de los campos de visibilidad e invisibilidad, de lo decible y no lo decible; incluso, de lo imaginable y lo no imaginable¹. Sin ánimo de adentrarme con mayor detalle dentro de la literatura distópica del siglo xx, no deja de ser inquietante que la anulación del disenso como forma de lo político sea el elemento clave para imaginar la decadencia de Occidente, el ocaso del proyecto moderno y el advenimiento de un nuevo modo de pensar el entramado social y el papel del Estado.

En últimas, tanto Bradbury como Orwell plantean lo que me atrevo a llamar modos distópicos de la partición de lo sensible, en el sentido de Rancière: modos de creación y limitación de los espacios y el actuar, modos del estar dentro o del estar fuera de un determinado régimen de visibilidad que, como lo insinuaba hace apenas unas líneas, traza los posibles usos y señala los obligatorios desusos (de la lengua, la imagen, la historia, el arte, la filosofía).

En la reinterpretación de Bradbury emprendida por François Truffaut (1966), un personaje al que conocemos sólo como “El Capitán” (interpretado por Cyril Cusack) da a Montag, protagonista de la historia, una interesante definición de lo que significa la filosofía:

All this philosophy, let's get rid of it. It's even worse than the novels. Thinkers, philosophers, all of them saying exactly the same thing: "Only I am right. The others are all idiots." One century, they tell you man's destiny is predetermined. The next, they say that he has freedom of choice. It's just a matter of fashion, that's all. Philosophy.

El ejercicio del disenso, a mi modo de ver, propio de la filosofía, queda disuelto bajo la categoría de la moda, y el filosofar se presenta

.....
1. Orwell en *1984* plantea la posibilidad del *crimetal* y de una policía del pensamiento.



entonces como una simple actividad encaminada a la figuración. La esencia de este modo distópico de partición de lo sensible pasa por la necesidad de anular, en este caso bajo la figura de la prohibición, todo aquello que suponga la diferencia, el disenso. He aquí el punto clave del que quisiera partir, recuperando una idea

clave en Rancière: la escisión entre dos tipos de comunidad, *policía* y *política*, entendidas como dos formas antagónicas de partición de lo sensible. Resulta particularmente sugerente este punto, pues permite iniciar un acercamiento a la noción misma de política en Rancière y comprender a lo que apunta la idea de “la constitución ‘estética’ de un espacio que es común en razón de su misma división” (Rancière, 2005, p. 56). En últimas, la pregunta inicial que trato de responder tiene que ver con la idea de una particular construcción de la política que pasa por la necesidad de la comprensión no esencialista de un *sensorium* común y de una noción clave: el disenso.

1. Policía, política y espacio estético: por una re-partición de lo sensible

Toda subjetivación política proviene de esta fórmula:

Nos summus, nos existimus.

J. Rancière

Si los clandestinos se diferencian de otros inmigrantes es, en primer lugar, porque se les deniega la existencia.

M. Augé

En primer lugar, habría que mostrar, sugiere Rancière, que hay un equívoco latente detrás de aquello que generalmente se entiende como política. El

equívoco subyace en el hecho mismo de que la política tiende a ser comprendida en términos de una trama de procesos (administrativos, judiciales, ejecutivos) que, de algún modo, fungirían como garantes de “la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución” (Rancière, 1996, p. 43). En otras palabras, a lo que tradicionalmente se asigna el nombre “política” tiene que ver, más bien, con una serie de ordenamientos necesarios para dar legitimidad a un cierto modo de partición de lo sensible que funcionaría sobre un *continuum* de supuestos que determinan los modos de hacer y las posiciones a lo largo y ancho del entramado social. Esta noción equívoca de la política es reinterpretada por Rancière bajo la idea de *policía*. Aunque los vocablos “política” y “policía” comparten su raíz etimológica, en castellano el uso común tiende a escindirlas de manera radical en tanto designan -insisto, en el uso cotidiano- dos unidades semánticas diversas. Sin embargo, una aproximación un tanto más fina a la idea misma de la *policía* permite comprender un poco mejor la bipartición propuesta por Rancière.

Apelando al lexicógrafo, es posible distinguir una acepción particular del vocablo *policía*: “buen orden que se observa y guarda en las ciudades y repúblicas, cumpliéndose las leyes u ordenanzas establecidas para su mejor gobierno”². En este

.....

2. El DRAE presenta cinco acepciones en la entrada “policía”. He enunciado la segunda, pues, considero, es la que mejor permite explicar el sentido que Rancière da al vocablo, aunque, ya lo veremos, la tercera entrada también resulta útil desde la perspectiva de la política estética: “Policía. (Del lat. *politia*, y este del gr. *πολιτεια*). || 1. f. Cuerpo encargado de velar por el mantenimiento del orden público y la seguridad de los ciudadanos, a las órdenes de las autoridades políticas. ORTOGR. Escr. con may. inicial. || 2. f. **Buen orden que se observa y guarda en las ciudades y repúblicas, cumpliéndose las leyes u ordenanzas establecidas para su mejor gobierno.** || 3. f. **Limpieza, aseo.** || 4. f. desus. Cortesía, buena crianza y urbanidad en el trato y costumbres. || 5. com. Cada uno de los miembros del cuerpo encargado de velar por el mantenimiento del orden público” (resaltado añadido).

sentido, la idea de Rancière apunta mucho más a los modos de administración de un entramado social que al sentido coercitivo con el que suele emplearse el vocablo. El punto central estriba, entonces, en el hecho mismo de que la idea de -la política- se ha visto desdibujada en virtud de lo que podría llamarse una opacidad semántica que la disuelve en múltiples y complejos mecanismos de regulación y mantenimiento. Empero, lo que Rancière llama policía no debe confundirse o ser tomado como sinónimo de aparato de Estado. En efecto,

la noción de Aparato de Estado, [...] está atrapada en el supuesto de una oposición entre Estado y sociedad donde el primero es representado como la máquina, el “monstruo frío” que impone su rigidez de orden a la vida de la segunda. Ahora bien, esta representación presupone ya cierta “filosofía política”, es decir, cierta confusión de la política y la policía. La distribución de los lugares y de las funciones que define un orden policial depende tanto de la espontaneidad supuesta de las relaciones sociales como de la rigidez de las funciones estatales. La policía es, en su esencia, la ley, que define la parte o la ausencia de parte de las partes. (Rancière, 1996, p. 44).

La policía se presenta aquí como un tipo de partición de lo sensible que instauro y regula los espacios del ser, del decir y del hacer. Desde la perspectiva “administrativa” que he intentado explicitar, la policía establece un determinado orden de lo visible, lo decible y lo efectuable que, recuperando las ideas de Aristóteles, regula el persistente contrapunto entre discurso y ruido³. Esta operación de regulación (u ordenación, partición...) entra entonces a dibujar los marcos de visibilidad propios del entramado social y cumple lo que me atrevo a llamar un papel de normalización y de escritura de la regla. Las dicotomías normal/anormal, dentro/fuera se presentan aquí como supuestos de un tipo de partición de lo sensible que se apoya esencialmente en lógicas binarias que se traducen, en un vocabulario más

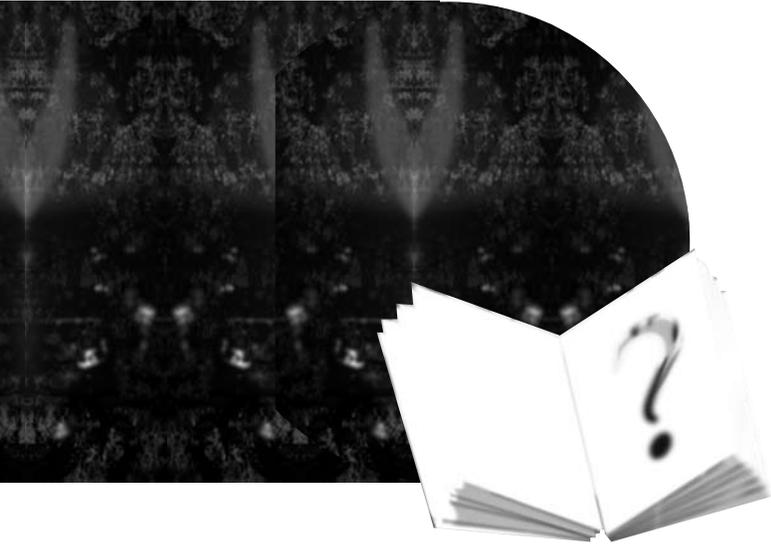


policivo, en una ruptura entre el *tener parte* (estar dentro del discurso) y el *no tener (ser un sin) parte* (ser simplemente un ruido).

La piedra angular de esta argumentación a propósito de la policía tiene que ver, entonces, con la imposibilidad de pensar en procesos heterogéneos dentro del *sensorium común*, toda vez que estos ya están previamente gestionados y, al determinar lógicas de corte binario, establecen una

.....

- Rancière retoma un célebre pasaje de la *Política* en el que se establece la distinción entre *λογος* y *φωνη* para evidenciar la particularidad del hombre como ser social: “*And why man is a political animal in a greater measure than any bee or any gregarious animal is clear. For nature, as we declare, does nothing without purpose; and man alone of the animals possesses speech. The mere voice, it is true, can indicate pain and pleasure, and therefore is possessed by the other animals as well (for their nature has been developed so far as to have sensations of what is painful and pleasant and to indicate those sensations to one another), but speech is designed to indicate the advantageous and the harmful, and therefore also the right and the wrong; for it is the special property of man in distinction from the other animals that he alone has perception of good and bad and right and wrong and the other moral qualities, and it is partnership in these things that makes a household and a city-state*” (1253a, 9-18). En este pasaje Aristóteles da como característica fundamental del ser-político del hombre su *λογος* que, no puede olvidarse, en griego designa tanto la “razón” como la “palabra”. En este sentido, el hombre se distancia de los demás animales, que tendrían solo *φωνη*, la capacidad, mucho más simple, de emitir sonidos. Sobre esta estela se sitúa Rancière al proponer la separación entre discurso y ruido.



partición de lo común que se apoya sobre la idea de lo que Rancière denomina *consenso*. Permítame aclarar aquí que esta idea de consenso no apunta directamente a lo que indicaría el vocablo latino *consensus*, su raíz etimológica. Más que a un *acuerdo* o a una *armonía de intereses*, Rancière propone lo que llama una comunidad del “sentir”, aquella “en la que incluso los datos a partir de los cuales se deciden acuerdos y desacuerdos se consideran objetivos e incuestionables. Acuerdos y desacuerdos (que) significan entonces elecciones entre distintas maneras de gestionar las posibilidades ofrecidas por este estado de los lugares, que se impone de forma parecida a todos” (2005, p. 58).

Este modo de partición de lo sensible, que Rancière ha llamado policía, podría entenderse en términos de una *política del consenso*, que, en sentido estricto, constituye una negación de la política, pues reduce la multiplicidad a la idea de una representación desde la clase política y disuelve el conflicto en diferencias negociables. Así, la concreción de los espacios de enunciación y visibilidad se da sobre una serie de supuestos que podrían verse encarnados en la idea de un Estado que representa el *bien común* y de una posible serie de conflictos intersubjetivos que se disolverían en medio de un escenario de corte pseudohabermasiano.

Una política de corte consensual entraría, entonces, a efectuar un particular proceso de invisibilización, pues al tejer regímenes de visibilidad y

de inclusión de corte binario, como ya lo señalaba, hace evidente la puesta en marcha de dinámicas de exclusión: lo visible se opone a lo invisible en un sentido mucho más fuerte que la simple relación de antónimos. Cuando algo se hace visible, simultáneamente otra cosa se hace invisible. Este es un punto fundamental para comprender la noción de policía que dibuja Rancière, toda vez que “se trata de un modo de visibilidad que suprime a los sobrantes de la política. Pretende limpiar la escena común de los sujetos y de las formas ‘arcaicas’ de la división en beneficio de la gestión responsable de los intereses comunes negociados entre grupos” (Rancière, 2005, p. 59).

Este ejercicio de supresión/ limpieza trae como consecuencia la tecnocracia como modo del gobernar. En medio de una política del consenso se privilegia la experticia en la gestión del gobierno, por encima de lo que Rancière llama *la capacidad del mayor número*. Ahora bien, el problema policial de la tecnocracia no pasa solo por el hecho mismo de que se privilegian la gestión y la administración de la vida sobre lo que sería el ejercicio propiamente político; junto a este proceso de tecnificación se despliega una paralela despolitización en las relaciones que se establecen en la comunidad. Las lógicas binarias de este modo de partición de lo sensible suponen dinámicas de exclusión que, al oscilar entre el discurso y el ruido (el adentro y el afuera), se concretan en la percepción de “una alteridad que ya no está mediatizada políticamente y se manifiesta [...] en fenómenos de frustración, violencia y puro rechazo del otro” (Rancière, 2005, p. 59).

Esto resulta particularmente problemático, pues la política del consenso, al suponer los datos sobre los que se dan los acuerdos y desacuerdos como objetivos e incuestionables, abre un camino sin retorno hacia el esencialismo, del que Rancière busca distanciarse. En efecto, ante una situación de consenso como la que se pone en evidencia aquí, nos vemos obligados a aceptar la existencia de un fenómeno primordial que permitiese explicar lo social. Al respecto Benjamín Arditi señala cómo “a diferencia de las totalidades fundantes del modelo esencialista, la unidad ya no puede ser constitutiva,

sino más bien constituida o instituida como resultado de un esfuerzo por estructurar la diversidad fenoménica del mundo, imprimiéndole una forma o unidad específica” (Arditi, 1991, p. 112).⁴

Resulta imperioso, entonces, mostrar cuál es el modo de partición (o *re-partición*) de lo sensible que funciona sobre lógicas distantes de las policiales. Si la política del consenso —la policía— se opone diametralmente a aquello que constituiría la verdadera política, resulta clave retomar aquí la idea de disenso (o desacuerdo) que mencionaba más arriba. Por supuesto, la noción clave de disenso no tiene aquí nada que ver con los acuerdos y desacuerdos a los que me refería al hablar de la policía. En efecto, allí nos encontrábamos ante situaciones de conflicto negociables que se daban sobre la base de la aceptación del otro como parte de lo social, y la de los datos sobre los que se erige lo social mismo. El punto al que dirige su atención Rancière es mucho más fuerte y pasa por la necesidad de reinterpretar la idea misma de la política, para que esta pueda ser comprendida en términos de disenso:

Propongo reservar el nombre de política a una actividad bien determinada y antagónica de la primera (la policía): la que rompe con la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte. Esta ruptura se manifiesta por una serie de actos que vuelven a representar el espacio donde se definían las partes, sus partes y las ausencias de partes. La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido. (Rancière, 1996, p. 45).⁵

La política se presenta entonces como un problema de reconfiguración de los espacios



característicos del modelo policial. A una trama de ocupaciones, visibilidades y discursos preconstituidos y legitimados, propios del escenario consensual, se opone un nuevo tipo de praxis que supone un replanteamiento en la repartición de lo sensible a partir del disenso. A esta actividad, que es la que podría entenderse propiamente como política, va estrechamente ligada la idea de *la parte de los que no tienen parte*. Desde una partición de lo sensible de corte aristotélico, como la que se plantea desde el pasaje de *Política*, aquellos que no tienen parte parecerían destinados a permanecer en el espacio castrador del ruido; ahora bien, la idea de la política supone, entonces, la necesidad de una redistribución de lo sensible, en la que entran aquellos que no tenían voz. Allende los supuestos propios de la tecnocracia policial, la política se apoya sobre el único supuesto que Rancière da como universal; esto es, la igualdad (1992), “que se opone a las construcciones de la policía en cuanto organización del Estado; el principio de la política no puede institucionalizarse, so pena de convertirse en el principio de la eternización de la minoridad del pueblo”⁶ (Lévêque, 2005, p. 181).

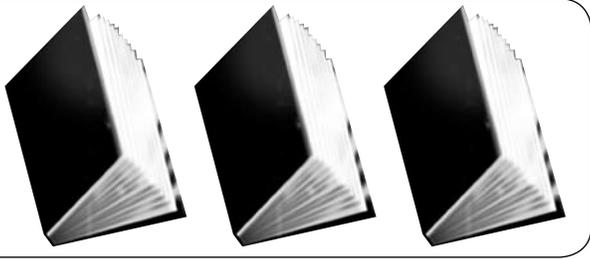
.....

4. Citado en Muñoz (2006, p. 120).

5. Texto entre paréntesis mío.

6. Esta idea de Lévêque acerca de la minoridad del pueblo puede matizarse con la noción del infante, que, en su acepción latina *-infantis-* significa “el que no habla” o, en

La reconfiguración del espacio que opera la política efectúa una acción de *apertura* que posibilita el reconocimiento de nuevos lugares de enunciación y la transformación de ciertos ruidos en discursos. Empero, no debe pensarse aquí que la política opera en el sentido de una inclusión



normalizadora que subsume bajo el discurso los ruidos aledaños. Más bien, se trata aquí de la apertura de un espacio en la que el disenso actúa como engranaje fundamental para articular ruidos y discursos dentro de un común. En el modelo policial hay de entrada un consenso sobre el que se estructuran los conflictos; en la política, dice Rancière, no se trata de pensar en acuerdos que se solucionan desde la negociación consensual, sino, precisamente, en su opuesto: la política tiene que ver con la ruptura del espacio de lo policial y con la posibilidad de re-partir lo sensible, de la coexistencia con lo inconmensurable.

En este sentido, la política es estética, pues tiene que ver directamente con la configuración de ese sensible común. Es precisamente esta idea de estética la que permite comprender el sentido que da Rancière a la política y la noción clave de disenso sobre la que se erige. Afirma Rancière:

Esta estética no se debe entender en el sentido de una toma perversa de la política por una voluntad del arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte. Si nos adherimos a la analogía, podemos comprenderla en un sentido kantiano —eventualmente revisitado por Foucault—, **como el sistema de formas a priori que determina aquello que se da a sentir**. Es una partición de los tiempos y los espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y

del ruido que definen a la vez el lugar y la apuesta de la política como forma de experiencia. La política se apoya sobre aquello que se ve y aquello que se puede decir, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles de los tiempos. (Rancière, 2000, p. 13-14).⁷

Se apela aquí, entonces, a una visión de la estética de corte kantiano⁸, que debe ser entendida en el marco de la propuesta de Rancière como una *estética primera*, no referida a la disciplina filosófica atinente al arte, sino, más bien, a aquel sistema de formas a priori que delinean el sensible común. Así, la re-partición de los espacios y los tiempos

.....
este caso, "el que *no tiene palabras*". La idea de la minoridad podría interpretarse como un estado de perenne silencio del que sólo sería posible salir cuando hay política. De hecho, el mismo Rancière da algunas luces que parecen apoyar esta interpretación: "Hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre éstos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo; el mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo entre ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada" (Rancière, 1996, p. 42).

7. La negrilla es mía. Sigo aquí la paginación correspondiente a la edición francesa de *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (2000). Empero, sigo la traducción al castellano, inédita, realizada por Adriana Salazar y Alejandra Marín. Facultad de Filosofía. Pontificia Universidad Javeriana.
8. Afirma Kant en la *Crítica de la razón Pura* (A21-B35): "La ciencia de todos los principios de la sensibilidad *a priori* la llamo *estética trascendental*". Complementa su definición con una nota a propósito de otros usos, tal vez más comunes para nosotros, del vocablo: "Los alemanes son los únicos que emplean hoy la palabra 'estética' para designar lo que otros denominan crítica del gusto. Tal empleo se basa en una equivocada esperanza concebida por el destacado crítico Baumgarten. Esta esperanza consistía en reducir la consideración crítica de lo bello a principios racionales y en elevar al rango de ciencia las reglas de dicha consideración crítica. Pero este empeño es vano, ya que las mencionadas reglas o criterios son, de acuerdo con sus fuentes (principales) meramente empíricas y, consiguientemente, jamás pueden servir para establecer (determinadas) leyes *a priori* por las que debiera regirse nuestro juicio del gusto. Es este, por el contrario, el que sirve de verdadera prueba para saber si

de ese sensible común, donde los que no tienen parte deben tener parte, es la tarea de la verdadera política. En este sentido, lo *estético* de la política, en tanto sistema de formas a priori, es previo a la repartición policial o a lo que Lévêque (2005) llama *el espacio del logos*.

Este espacio del logos es aquel en el que se define la subjetividad de los sin parte, aquel en el que los ruidos son definidos como tales en virtud de un discurso que los precede y que, consecuentemente, los demarca. Haciendo una escisión entre la política antigua (aquella trazada por Platón y Aristóteles) y la política moderna, Rancière se propone mostrar cómo en la segunda se asistiría a una particular afirmación de las subjetividades que la partición policial de lo sensible identifica como sobrantes. Así pues, previo al espacio del logos, podría pensarse una especie de *espacio estético* (Lévêque; 2005), en el que pueden (y deben) articularse los datos provenientes de los diversos lugares de enunciación en un ejercicio esencialmente apoyado en el disenso, pues la exclusión es propia de una operación enclavada en lo que Rancière denomina la *modernidad consensual*⁹.

La introducción del término modernidad consensual para identificar un modo policivo de partición de lo sensible no deja de ser sugestiva. En primer término, porque logra eslabonar de manera explícita los modos de legitimación de lo visible y lo decible con un telón de fondo opaco y complejo en el que modos de producción y estilos de vida se entretejen. La idea del excluido como aquel que está por fuera de los ritmos de la

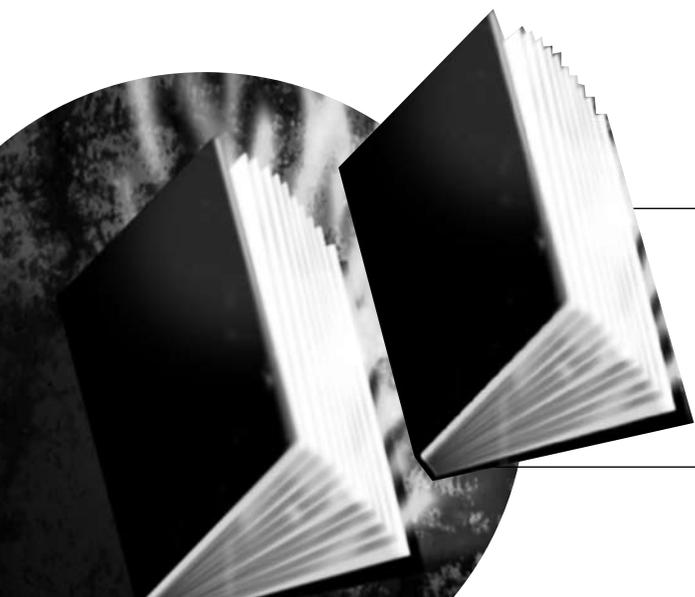
modernidad resulta particularmente interesante, pues pone en evidencia la unidimensionalidad de un modo de partición de lo sensible que no abre el camino al disenso. Ahora bien, esta modernidad consensual es ubicable en un *espacio del logos* posterior al *espacio estético* en el que entraría a jugar una noción “disensual” de la política, que la aleja de la tecnocracia policial y que abre el camino al disenso, el cual “no es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura” (Rancière, 1996, p. 8).

La política se juega, entonces, en espacios múltiples, espacios que se definen desde la multiplicación de *operaciones de subjetivación* que caracterizarían la política moderna:

.....

aquellas son correctas. Por ello es aconsejable (o bien) suprimir otra vez esa denominación y reservarla para la doctrina que constituye una verdadera ciencia, [...] o bien compartir este nombre con la filosofía especulativa y entender la estética, parte en sentido trascendental, parte en sentido psicológico”.

9. “El consenso busca una comunidad saturada, limpia de los sujetos sobrantes del conflicto político. Esta comunidad en la que no tiene cabida la figura política del desplazado no puede consiguientemente pensar los efectos de la autoridad más que en términos de carencia. El proletario, imagen de la división excedentaria, deja su lugar al excluido. Este último es habitualmente descrito como aquel que no consigue seguir el ritmo de la modernidad, los bruscos cambios tecnológicos y económicos, la transformación de los estilos de vida y de los valores. [...] es el remanente del consenso, testigo de la “ruptura social” de la que son víctimas aquellos a los que la modernidad consensual deja al margen [...]. Pero también es el testigo privilegiado que alerta a la sociedad moderna y consensual sobre el reverso de su éxito: el debilitamiento del vínculo social en general” (Rancière, 2005, p. 60).



La política antigua obedecía al solo concepto de *demos* y sus propiedades impropias, abriendo el espacio público como espacio del litigio. La política moderna obedece a la multiplicidad de las operaciones de subjetivación que inventan mundos de comunidad que son mundos de disenso, a los dispositivos de demostración que son, en cada momento, la apertura de mundos comunes -lo que no quiere decir consensuales-, de mundos donde el sujeto que argumenta se cuenta siempre como argumentador. Ese sujeto que es siempre *uno de más*. (Rancière, 1996, p. 79).

Por supuesto, la denuncia de Rancière –si se permite este término– tiene que ver, precisamente, con la despolitización de la política y con la ausencia del disenso dentro de su ejercicio. A la multiplicidad de subjetividades se opone una forma de partición de lo sensible en la que el argumento del afuera (del sin parte) ni siquiera entraría a contar como un argumento válido. De este modo, junto al proceso de despolitización de lo político se asistiría a una negación de la raigambre estética de la política en tanto esta habría desembocado, más bien, en una política *estetizada* (como lo sugeriría Benjamin¹⁰) y espectacularizada. Lejos del clamor de una posmodernidad apocalíptica o celebratoria del fin de los grandes relatos¹¹, o de los supuestos *revivals* de la política, el llamado de Rancière tiene que ver con el *re*-clamo de lo estético en la política como garante de la comunicación entre regímenes diversos y separados de expresión: fulcro esencial de una re-partición de lo sensible.

Sobre esta estela, habría que aclarar, entonces, lo que entiende Rancière por subjetivación política. Con esta expresión se apunta, esencialmente, al proceso a través del cual aquellos sin nombre -los anónimos- se dan un nombre y toman la palabra;

estos procesos de subjetivación política son múltiples y son los que permiten que aquellos que no tienen historia se otorguen una.

El sin nombre es el infante¹² que ha podido ser nombrado por otro, pero no es capaz de designarse en cuanto no tiene voz. Aparece entonces como un sin nombre y la subjetivación política solo tiene lugar en el momento de la propia designación, cuando aparece la voz. Este darse el propio nombre es el que constituye el momento propiamente político, pues es el que abre el espacio de los que no tienen parte; es el momento en el que el infante clama desde su propia voz. Tal es el caso de los proletarios -sugiere Rancière-, quienes al darse su nombre, al tener voz, logran abandonar la condición de anonimia. He utilizado reiteradamente la idea del infante, pues bastaría pensar cómo el infante adquiere su nombre a través de la voz de otro. El juego con el proletariado (pero también con el desplazado, el indocumentado, el desposeído...) tiene que ver con la posibilidad de la autodesignación como salida de la anonimia, y no con la sustancialización de una clase social enmarcada dentro del consenso policivo que, de entrada, demarcaría un modo de partición de lo sensible: “proletario no ha sido el nombre de los obreros de la industria pesada sino el nombre de los anónimos, el reconocimiento de la capacidad igual de cualquiera” (Rancière, 2005, p. 83). En este sentido se entrecruzan, dentro de la idea de la política, las ideas de subjetivación y la emergencia de los *habitantes del afuera* excluidos por el régimen policial.

En medio de una situación de este tipo sale a relucir un problema de fondo: la coexistencia de dos mundos en uno; la esencia de la política es el disenso, que se manifiesta como este coexistir bífido (Rancière, 2001). Al respecto, Rancière trae a colación un interesante testimonio tomado



.....

10. “Hay entonces, a la base de la política, una ‘estética’ que no tiene nada que ver con esta ‘estetización de la política’, propia de la ‘de las masas’, de la cual habla Benjamin” (Rancière, 2000, p. 13).

11. Como la política (o la historia, o la filosofía...).

12. Véase nota 6.

del proceso en contra del revolucionario Auguste Blanqui en 1832:

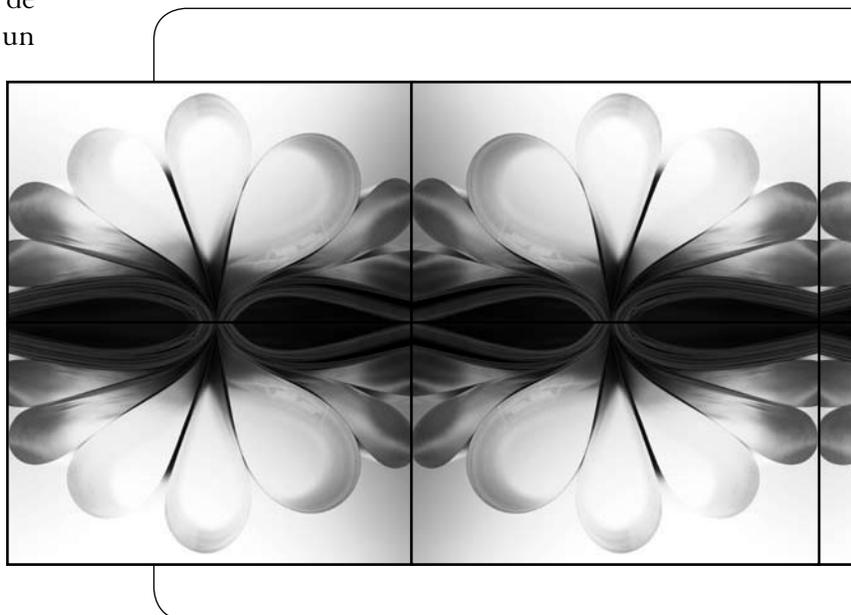
Al solicitarle el presidente del tribunal que indique su profesión, respondió simplemente: “proletario”. Respuesta ante la cual el Presidente objeta de inmediato: “Esa no es una profesión”, sin perjuicio de escuchar enseguida la réplica del acusado: “Es la profesión de treinta millones de franceses que viven de su trabajo y que están privados de derechos políticos”. A consecuencia de lo cual el Presidente acepta que el escribano anote esta nueva “profesión”. En esas réplicas puede resumirse todo el conflicto de la política y la policía. En él, todo obedece a la doble aceptación de la palabra, *profesión*. Para el procurador, que encarna la lógica policial, profesión quiere decir oficio: la actividad que pone un cuerpo en su lugar y su función. Ahora bien, es evidente que el proletario no designa ningún oficio (...) pero, como político revolucionario, Blanqui da a la misma palabra otra acepción: una profesión es un reconocimiento, una declaración de pertenencia a un colectivo” (Rancière, 1996, p. 54-55).

El disenso pone en evidencia dos lógicas diversas sobre las que se estructura el signo mismo, objetivado en la expresión *profesión*: la lógica rígidamente codificada de la partición policial de lo sensible y la necesidad emergente de un infante que reclama la voz. Así se abre camino la idea de la reconfiguración del espacio, pero a partir de un disenso. En este caso, el procurador y revolucionario distan –en un sentido semiótico–, pues revelan la inestabilidad del signo y la preocupación policial por la reiteración del código¹³ dominante. En el momento de la autodesignación se da una ruptura del código mismo que sostiene la partición policial de lo sensible y se da origen al disenso, pues el conflicto aquí no tiene que ver con la mayor o menor cercanía de los modos de percepción, sino con una disonancia fuerte que, en el re-clamo del propio nombre, hace surgir el disenso y abre la evidencia de una necesaria re-partición de lo sensible.

De este modo, la idea de subjetivación puede matizarse con la de desidentificación: “Toda subjetivación es una desidentificación, el arranque a la naturalidad de un lugar, la apertura de un espacio de sujeto donde cualquiera puede contarse porque es el espacio de una cuenta de los incontados, de una puesta en relación de una parte y una ausencia de parte” (Rancière, 1996, p. 53). La desidentificación pasa, entonces, por ese momento político de emergencia del sin parte y de fractura de la lógica codificada, que se presenta como una distorsión del orden propio de la policía que funcionaría sobre lógicas de la identificación. Ese distanciamiento de la lógica de la identificación es lo que concede un carácter propiamente político al acto de autodesignación/desidentificación, pues es entonces cuando se disuelve el signo previamente codificado y tiene lugar la re-significación que evidencia el disenso sobre los datos mismos de la partición de lo sensible. La ruptura desidentitaria de la codificación policial obliga, pues, a repensar la noción de igualdad. No se trata aquí de una igualdad entre las identidades propias de una partición policial de lo sensible, sino, más bien, de una igualdad de cualquier hombre con cualquier

.....

13. Entenderé aquí “código” como una regla compleja y culturalmente reconocida que asocia una expresión con un contenido y que da origen a una función semiótica.



otro; de ahí la idea de la igualdad como lo único universal en la política:

La política existe allí donde la cuenta de las partes y fracciones de la sociedad es perturbada por la inscripción de una parte de los sin parte. *Comienza cuando la igualdad de cualquiera con cualquiera* se inscribe como libertad del pueblo. Esta libertad del pueblo es una propiedad vacía, una propiedad impropia por la cual aquellos que no son nada postulan su colectivo como idéntico al todo de la comunidad. La política existe mientras haya formas de subjetivación singulares que renueven las formas de la inscripción primera de la identidad entre el todo de la comunidad y la nada que la separa de sí misma, es decir de la mera cuenta de sus partes. La política deja de ser allí donde esta separación ya no se produce, donde el todo de la comunidad se reduce sin cesar a la suma de sus partes. (Rancière, 1996, p. 153).¹⁴

Sobre este panorama de choque entre dos modos de partición de lo sensible, Rancière elabora una crítica a las formas de legitimación de lo político propias de las experiencias contemporáneas, que se disuelven en una *ética* de corte más policial que político:

La postpolítica contemporánea se distingue por su tonalidad propiamente *ética*: haber elegido

la política pura como ámbito de reflexión lleva consigo, por una parte, el final de toda política en el sentido propio del análisis de Rancière, o sea como irrupción de *los que no cuentan nada*; por la otra, el melodrama humanitario, que excluye cualquier posibilidad para los excluidos de tener conciencia de su exclusión y de reivindicar su participación *política* en la sociedad. La ética sustituye a la política y tiende a caracterizar la ideología dominante, con una mezcla de democracia formal y humanitarismo que bloquea, de hecho, toda posibilidad de acción política. (Lévêque, 2005, p. 184).

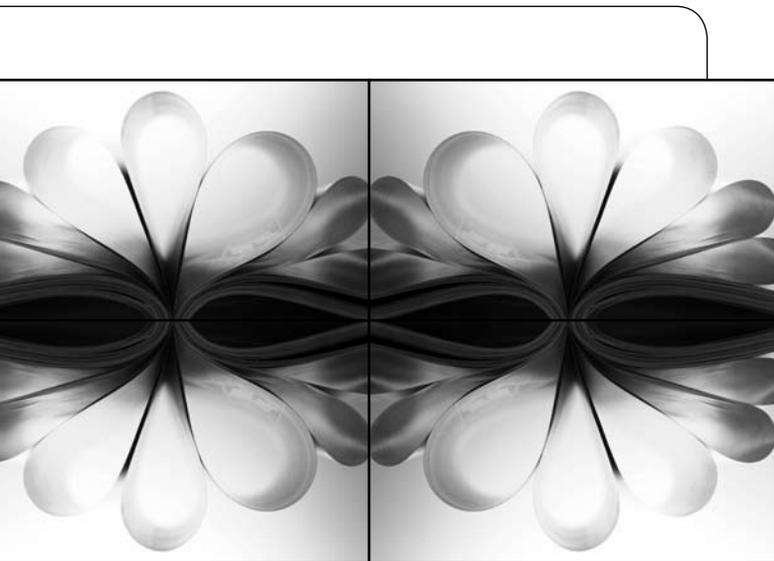
Se trataría, en últimas, de un escenario consensual en el que entraría en juego un ejercicio de autoafirmación de la legitimidad del Estado, que, desde operaciones de reconocimiento policivas, sustancializa al sin parte y lo introduce como un infante dentro del consenso preexistente. La idea del excluido, que menciona Lévêque a propósito de Rancière, es mucho más clara si se piensa, por ejemplo, en el modo de partición de lo sensible que supone pensar hoy una idea como la de nación.

¿Qué sucede cuando la nación debe ser pensada ya no sólo desde el centro legitimado, sino desde sus márgenes? Al respecto, trabajos como el de Homi Bhabha (2002) resultan particularmente sugerentes: se propone pensar la nación en términos de una “disemiNación”; esto es, una suerte de ambivalencia narrativa en la que coexisten las diversas voces que hablan desde los márgenes: desposeídos, emigrantes, sujetos coloniales. Desde allí, sugiere Bhabha, es posible repensar la idea de nación ya no como un constructo enteramente pivotado desde un discurso reiterado de tipo policial.

La imagen de la ambivalencia narrativa de Bhabha resulta sugerente, pues tiene un cierto tinte político que recuerda la performatividad de la subjetivación política que se leía desde Rancière. Si hay habitantes que recorren y habitan esos márgenes de la nación, es evidente que la posibilidad de pensarla en términos de una construcción heterológica abre

.....

14. Cursivas mías.



el camino hacia el reconocimiento de la voz de los otros, que el discurso policial ha dejado fuera. En este sentido, Bhabha (siguiendo a Julia Kristeva¹⁵) hace converger en la idea de la ambivalencia narrativa dos modos de narración: el pedagógico, propio del *continuum* homogenizante, y el performativo, propio de las voces que surgen en los márgenes.

En lugar de la polaridad creada, entre la nación concebida como auto-generada y prefigurada y su ser extrínseca a otras naciones, lo performativo introduce una temporalidad del “entre”. La frontera que marca la individualidad de la nación interrumpe el tiempo auto-generador de la producción nacional y disuelve la significación del pueblo como homogéneo. El problema no es tan sólo la oposición entre la “individualidad” de la nación y la otredad de otras naciones. Nos enfrentamos a la fractura de la nación en su interior, con la articulación de la heterogeneidad de su población. La Nación segregada, alienada de su auto-generación eterna, se convierte en un espacio de significación liminal, marcado *en su interior* por los discursos de las minorías, por historias heterogéneas de pueblos enfrentados, por autoridades antagónicas y por tensas locaciones de la diferencia cultural.

Esta doble escritura o *disemiNación* no es tan sólo un ejercicio teórico acerca de las contradicciones internas de la nación liberal moderna [...] La figura liminal del espacio-nación aseguraría que ninguna ideología política pueda reclamar una autoridad trascendente o metafísica para sí misma. Esto se debe a que el sujeto del discurso cultural —la agencia política de un pueblo— está escindido en la ambivalencia discursiva que surge entre lo pedagógico y lo performativo en la disputa por la autoridad narrativa. (Bhabha; 2002, p. 49).

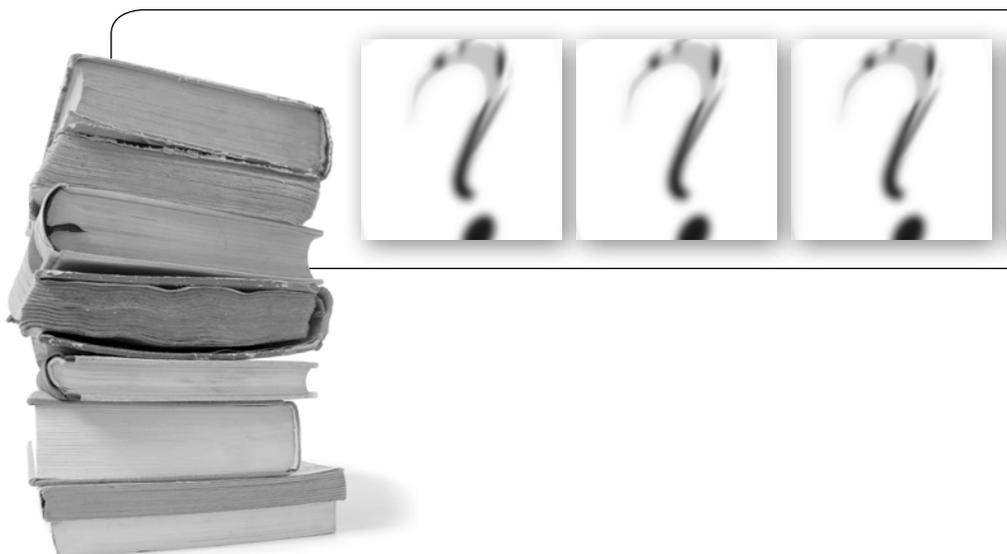
Es entonces el espacio estético el que posibilita la doble escritura de la que habla Bhabha, y aquel en el que es

posible articular la heterogeneidad que caracteriza la nación. En otras palabras, es necesario comprender la nación desde las perturbaciones-distorsiones que tienen lugar en los márgenes, y que son, en últimas, las que la reescriben. Esta reescritura constituye lo performativo dentro de la *disemiNación* y se inscribe dentro de aquella lógica de la emergencia, propiamente política, que señalaba arriba con Rancière.

Pensar en un sujeto en tanto excluido —sin voz, sin parte— es, por consiguiente, una negación misma del sentido de lo político y la reiteración de las biparticiones policivas. Recuerdo un filme llamado *A Day Without a Mexican* (2004), en el que se explora en clave de comedia negra la posibilidad de un día sin mejicanos¹⁶ en California. El director Sergio Arau logra mostrar la emergencia de los sin parte en su ausencia; la exclusión como herramienta policiva y la normalización del otro-excluido como el modo de integrarlo a la sociedad de manera previamente sustancializada: clase de los proletarios, inmigrantes, desplazados, etc.

.....

15. “Los linderos de la nación, afirma Kristeva, se enfrentan perennemente con una doble temporalidad: el proceso de identidad constituido mediante una sedimentación histórica (lo pedagógico) y la pérdida de identidad en el proceso de significación de la identificación cultural (lo performativo)” (Bhabha, 2002, p. 54).
16. El gentilicio “mexican” es utilizado de manera despectiva en Estados Unidos para referirse a los hispanos en general. En muchos casos suele utilizarse la expresión “speak mexican” para indicar que se habla español.



Cualquier reflexión a propósito de lo importantes que resultan los hispanos a lo largo y ancho de la sociedad norteamericana resulta obvia; sin embargo, no deja de ser interesante que en épocas preelectorales se les objective bajo el llamativo calificativo del *voto hispano*, cuya visibilidad política adquiere sentido en el momento en que se verifica su potencial electoral¹⁷.

Ahora bien, esta idea de la exclusión tiene varias aristas. Como lo señala Marc Augé, el término sugiere un adentro y un afuera,

... una escisión y una frontera. Dicha escisión y dicha frontera son de índole física cuando se trata de los controles que se llevan a cabo en las fronteras nacionales, como respuesta a la presión que ejercen los inmigrantes de los países pobres, los cuales, al tratar de acceder a las regiones ricas del mundo, llegan a arriesgar su vida. Asimismo, existen otras fronteras y escisiones, de tipo sociológico, en lo que se refiere a aquellos que, aun viviendo en los países ricos, no gozan de esta riqueza o, si lo hacen, es en cantidades mínimas—, sector social en el que se encuentra una parte de los que huyeron de las zonas más pobres del mundo. (Augé, 2007, p. 42).

Con Augé podríamos continuar evidenciando, entonces, una partición de lo sensible que sigue el modelo policial de la exclusión y que, como acabamos de ver, puede manifestarse al menos en dos niveles. No se trata de aferrarse a una idea arcaica de nación ni de exacerbar en dinámicas consensuales el sentido de pertenencia; no se trata tampoco

de efectuar operaciones de limpieza política. Tanto la diseminación de Bhabha como la política de los sin parte de Rancière sugieren la necesidad de una desidentificación y una re-partición de lo sensible que logre “reconstruir un espacio de división y capacidad de intervención política, poniendo de manifiesto el poder igualitario de la inteligencia” (Rancière, 2005, p. 62).

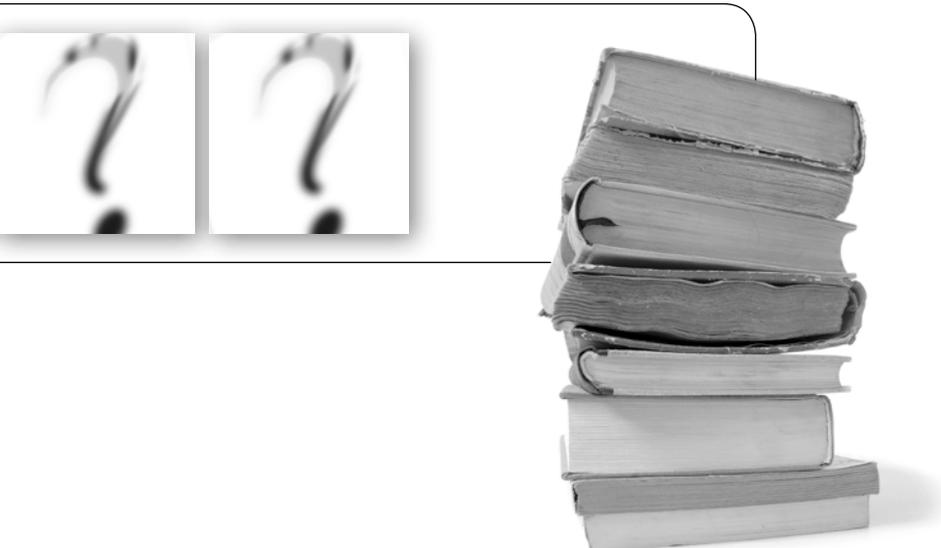
2. La apertura de los espacios del disenso

*Mother should I run for president?
Mother should I trust the government?
Mother will they put me in the firing line?*
Pink Floyd

He intentado hasta aquí mostrar los dos modos de comunidad que propone Rancière y evidenciar desde allí la necesidad de una re-partición de lo sensible que tenga lugar desde el disenso como piedra angular de la actividad política. En lo que sigue me ocuparé de la idea de los espacios del disenso y de su apertura, esta vez desde las prácticas artísticas; empero, para poner este punto sobre la mesa, quisiera recurrir a algunas ideas de Gilles Lipovetsky a propósito de la *personalización*, que han tenido algún eco dentro de ciertos círculos, especialmente desde los años ochenta y noventa, y que, dado lo problemático de sus planteamientos, pueden ser aquí una buena brújula. Dice Lipovetsky: “el proceso de personalización remite a la fractura de la socialización disciplinaria; [...] corresponde a la elaboración de una sociedad flexible basada en la información y la estimulación de las necesidades, el sexo [...] el culto a lo natural y el sentido del humor” (Lipovetsky, 1986, p. 6).

.....

17. Hay que aclarar, por supuesto, que existen diversos tipos de inmigrantes, muchos de los cuales ni siquiera entran a formar parte de ese *voto hispano*. Este es el caso de los clandestinos y los indocumentados, quienes ni siquiera existen como ciudadanos.



Así las cosas, en la sociedad que se dibuja aquí —de los años sesenta en adelante, sugiere el mismo Lipovetsky— se asiste al abandono de la coacción y el control social, y al nacimiento y consolidación (probablemente aún en curso) de una colectividad donde las elecciones privadas son una prioridad, y

la austeridad ha dado paso a la libre satisfacción de los deseos, que, a su vez, se objetiva en un entramado social regido, en su acepción menos disciplinaria, por una nueva escala de valores y legitimidades sociales: hedonismo, tolerancia, legitimación del placer y flexibilidad, que resulta irreconciliable con ciertas ideas, ahora anacrónicas, como la de voluntad general, imperativo moral y convención social. El proceso de personalización no sólo trae consigo la idea de la exaltación de la subjetividad. En efecto, un individuo que desea realizarse en esta condición personalizada únicamente puede encontrar respuestas en una era en la que se abre el camino al consumo masivo, en la que los *mass media* muestran un mercado que permite optar por una *existencia a la carta* y donde los límites son sólo aquellos que pueda trazar el consumo mismo. El placer y la propia satisfacción se viven en tiempo presente, pues esta sociedad que describe aquí Lipovetsky ya no ve el futuro como un sinónimo inequívoco de progreso.

Ahora bien, retomo estas ideas de Lipovetsky porque resultan útiles para reafirmar las actividades *aparentemente* disensuales que tienen lugar hoy día en nuestras sociedades. Sobre la estela de la pluralidad y la inclusión y la multiplicidad de modos de vida se erigen operaciones que, por el contrario, son de corte puramente consensual. Como lo afirma Rancière:

El consenso es una distribución de las competencias, de los espacios especializados y de los públicos dirigidos. Pero es también, de una manera complementaria, un determinado modo de producción de la realidad común. El sistema mediático dominante no funciona de una forma propagandística. Funciona por el contrario reconociendo la separación entre los datos por una parte, y los juicios y reacciones que estos determinan por otra. Para el consenso las cosas no son lo que son. Desde su punto de vista, el desacuerdo tiene que ver únicamente con las ideas, intereses, sentimientos y valores a través de los cuales las aprehendemos. *Se puede discutir sobre todo esto pero no sobre los datos mismos*, a no ser que borremos la línea que separa realidad y ficción. Frente a esta lógica el problema no consiste en denunciar la información oficial, el papel de los medios, etc. El problema consiste en crear formas de intervención que no se limiten a suministrar otros datos, sino que cuestionen esta distribución de lo dado y sus interpretaciones, de lo real y lo ficticio. (Rancière, 2005, p. 77).

De esto último hay varios puntos que resultan decisivos. En primer término, una lectura contra hipodérmica y contra funcionalista de los *mass media* que ubica la despolitización consensual en un plano mucho más complejo en lo ontológico. La lectura de los *media* como puros sostenedores del statu quo y su función propagandística resulta hoy algo ingenua; sin embargo, los *media* constituyen una parte del escenario de objetivación del consenso, que, como tal, no puede ser desconocido, pues, del mismo modo como no existen *media omnipotentes*, tampoco existen públicos impermeables a sus efectos¹⁸.

.....

18. Sin querer extenderme aquí, resulta sugerente que ciertas lecturas privilegien la posición de los *media* y pongan al receptor en una suerte de indefensión. Al respecto, David Morley hace interesantes reflexiones a propósito de la *decodificación* de los mensajes mediáticos. Cito aquí su visión tripartita a propósito de este fenómeno: "a. el mismo suceso se puede codificar de más de una manera; b. el mensaje contiene más de una lectura potencial [...] nunca puede llegar a cerrarse

Aparece entonces la idea que es clave aquí: la necesidad de borrar la línea que separa realidad y ficción. Es precisamente este punto el que, a mi modo de ver, Lipovetsky no ve, y la razón por la que su análisis desemboca en una sociología del consumo en la que los *media* constituyen el epicentro ontológico del problema. Rancière está, a mi modo de ver, ubicado en un nivel mucho más primordial. Ya en *La partición de lo sensible* (2000) Rancière anticipaba que lo real debe ser *ficcionado* para ser pensado, y, en este sentido, proponía una interesante serie de posibilidades de verosimilitud (en sentido aristotélico) propias del reacomodamiento de los signos y sus entramados sintácticos y semánticos. Así, de entrada resulta claro que no existe sinonimia entre ficción e irrealidad, y que es precisamente desde la ficción desde donde podrían articularse los posibles disensos que dieran lugar a una re-partición de lo sensible. He aquí el momento en el que los diversos espacios del arte de hoy pueden darse como escenarios de discusión en los que tuviese lugar el disenso. Ahora bien, este es un panorama que tampoco parece tan claro, pues el tema de los espacios del arte parece estar aún enclaustrado en una suerte de lógica binaria (de corte mucho más policial que político) que sitúa las prácticas artísticas en una situación del *dentro* y *el fuera*. Permítaseme aquí una explicación de este punto.

2.1 Las espacialidades del arte: fronteras y extraterritorialidad

El ser que viene es el ser cualsea.

G. Agamben

Usualmente el tema de los espacios del arte se limita a pensar en el problema del lugar de presentación de los productos del arte (Rancière, 2005). Esto, por supuesto, abre la vieja (y moderna) discusión sobre el papel de los museos y las galerías, el arte encapsulado en el lugar litúrgico de visibilidad y el llamado arte *in situ*, por fuera de dichas lógicas. En este sentido, Rancière propone lo que llama *transacciones programáticas*:

Aquellas que asignan a los espacios e instituciones del arte funciones encaminadas a realizar las virtualidades propias de la experiencia estética. Estos programas pretenden poner en juego de una manera sistemática las contradictorias relaciones que definen esta experiencia: relaciones entre un dentro y un fuera, entre posesión y desposesión, experiencia de lo heterogéneo y reapropiación de lo propio. (Rancière, 2005, p. 70).

Esta lógica programática que propone Rancière muestra cómo la partición de los espacios del arte pasa, en la mayoría de los casos, por lógicas que se debaten entre el dentro y el fuera, entre el museo y la calle, la posesión y la desposesión¹⁹. Se trata, en primer lugar, de un problema de *situación* y de *legitimación* de las prácticas; pero el problema va más allá. La topografía del dentro-fuera que se desprende de estos varios programas pone en evidencia la noción de frontera –entendida como separación– entre arte y no arte, arte y espectáculo y, por supuesto, entre arte y mercancía. El problema aquí parece estar, precisamente, en la



.....

por completo en una sola lectura [...]; c. comprender el mensaje es una práctica problemática, por transparente y natural que pueda parecer. Los mensajes codificados de un modo siempre pueden leerse de un modo diferente" (1996, p. 125).

19. Rancière (2005, p. 70-71) delinea cuatro categorías sobre las que no me detengo con detalle aquí para clasificar dichas transacciones programáticas: El programa cultural/educativo
El programa estético radical
El programa militante de los espacios del arte
El programa que adapta los espacios del arte a la perspectiva de un arte sin espacios ni formas propios.

noción misma de *frontera* que, al ser entendida como separación, disuelve las posibilidades políticas del arte en una topografía consensual del dentro y el fuera. Es precisamente el emborronamiento de las fronteras –y la consecuente posibilidad de pensarlas como membranas de intercambio– lo que permitiría a los espacios del arte ser escenarios de disenso y difuminar las líneas entre realidad y ficción, como lo mencionaba arriba.

Recapitemos: si de lo que se trata aquí es de abrir espacios de disenso, una lógica de corte binario será poco útil, pues, como resulta claro, el arte no es político porque represente situaciones de corte político, o simplemente porque sea un arte de denuncia²⁰; el arte es político porque posibilita nuevos modos de partición de lo sensible, porque permite perturbar las lógicas del control policial. El problema tiene lugar cuando el trabajo del arte se comprende desde las lógicas consensuales: “porque el consenso no es simplemente un defecto de la política que requeriría un trabajo de repolitización. Es una forma activa de despolitización, de redescipción de la comunidad y de sus problemas, que impone a menudo sus límites a las voluntades militantes de los artistas” (Rancière, 2005, p. 59).

Así las cosas, resulta fundamental pensar la apertura de los espacios disensuales del arte desde dos aristas fundamentales: 1) Las ideas de subjetivación y objetivación estéticas y, muy de cerca, 2) las hibridaciones propias del panorama estético contemporáneo. Estos dos puntos resultan decisivos para comprender la opacidad de la experiencia del arte y su real carácter político.



Analícemos entonces la primera arista. La subjetivación estética –recuérdese aquí la idea de subjetivación política trabajada arriba– tiene que ver con los múltiples modos de ingreso a la experiencia estética de cualquier individuo. Claramente, cuando se habla de un *ingreso* ha de suponerse un *estar-fuera* previo, y esto recuerda, en mi opinión, el momento de la autodesignación propia de la subjetivación política. El ingreso a la experiencia estética es, de igual modo, una experiencia de desidentificación en tanto supone –es el caso de la “poesía obrera” francesa de 1830 y 1840²¹– una ruptura con el *habitus*. He aquí uno de los puntos que considero clave dentro de esta noción de subjetivación estética: la posibilidad de quebrar cierto tipo de *disposiciones destinadas a durar y a ser transferidas*, como lo diría Bourdieu, tiene un matiz decididamente político, pues la noción misma de *habitus* marca, de entrada, un cierto tipo de partición

.....

20. Al respecto Rancière sostenía que “el arte no es político por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda en relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio (...) lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y es por ahí por donde el arte tiene que ver con la política” (Rancière; 2005, p. 17).
21. “He tenido ocasión de estudiar concretamente el fenómeno de la ‘poesía obrera’ en Francia durante las décadas 1830 y 1840. Esta ha sido objeto de un ‘malentendido’ que tiene un valor general, e incluso actual, como experiencia de disensualidad estética. Escritores y críticos de la época, a la vez que acogían este despertar de la ‘inteligencia popular’, deploraban por regla general que esos autodidactas imitaran las formas de

de lo sensible. De hecho, una ojeada tan sólo ligeramente tendenciosa del *habitus* permitiría leer allí algunas nociones determinantes para entender lo policial, y que pasan por la idea de la regla que se inscribe en los cuerpos, de las posiciones que se ocupan en el entramado social, la visión de mundo y el *campo* al que se pertenece.

Entonces, la posibilidad de la subjetivación estética es, a todas luces, la más política de las apuestas, pues rompe con la muy policiva idea de que *se nace*²² para cierto tipo de trabajos o con cierto tipo de gustos. El trabajo de Bourdieu, determinante en este punto, es clave para mostrar cómo los individuos se construyen desde su propio *habitus* que, sin embargo, muchas veces parecería ser una suerte de freno con el que se tendría que lidiar para siempre. En otras palabras, cuando se piensa en el *habitus*, la noción remite a una visión más o menos estática y abre la posibilidad de pensar la comunidad desde una visión consensual donde los espacios y las competencias están ya distribuidos de entrada. Por ejemplo, Bourdieu introduce el problema que emerge a partir de una particular concepción del arte, en la que se desvela una cierta preponderancia de la función respecto a la forma: en las clases populares, aquellas con menos reserva de capital académico, se da un cierto rechazo hacia las obras de vanguardia, hacia el arte en sus maneras más refinadas y conceptuales: “Tanto en el teatro como en el cine, el público popular se complace en las intrigas lógica y cronológicamente orientadas hacia un *happy end* y ‘se reconoce’ mejor en unas situaciones y personajes dibujados con sencillez que en figuras o acciones ambiguas y simbólicas” (Bourdieu, 1988, p. 30). Así las cosas, resulta todavía más claro

que la idea de una desidentificación es la piedra angular de cualquier subjetivación²³.

Al hablar de *objetivación estética*, aunque menos evidente, el acento que pone Rancière es igualmente político. Este proceso aleatorio tiene que ver, esencialmente, con lo que podría llamarse un desplazamiento de “ciertas formas de entretenimiento o de diversión a los espacios del arte” (Rancière, 2005, p. 73). Este punto es importante para comprender las re-configuraciones del arte y las paulatinas migraciones-integraciones de ciertos dominios antes ajenos. En medio de un paisaje mediático como el actual, los dominios del Gran Arte decimonónico parecen cada vez más opacos, y la idea de frontera aparece aquí, una vez más, como membrana de intercambio más que como muro de separación. En este sentido, la objetivación estética tiene un marcado carácter político, toda vez que disloca los tiempos-lugares del arte institucionalizado y consensual y abre sus dominios a lugares antes no pensados. Dice Jacques Aumont:

Poco después de época de las correspondencias, inmediatamente después de los primeros *readymades* (y la Primera Guerra Mundial), se tuvo la impresión de que una cierta cantidad de prácticas culturales “de masa” podían ser estéticamente tan importantes como las artes establecidas. El cine había abierto la vía a esa empresa de legitimación y no habría de dejar de hacerlo. De ello recojo sólo,

.....
la poesía culta, en lugar de seguir la inspiración popular de las canciones que acompañan los trabajos o las fiestas. Pero imitar la ‘poesía culta’, en vez de perfeccionar la ‘ingenuidad’ de las canciones populares, era precisamente para aquellos obreros una experiencia de desidentificación, una manera de romper una **identidad** popular consensual rechazando un *habitus* y un lenguaje considerados propios de la vitalidad natural de las clases populares” (Rancière, 2005, p. 72-73).

22. No debe tomarse esto literalmente. No hablo aquí de innatismo ni nada parecido; trato de señalar, más bien, la determinación social propia de una partición policial de lo sensible.
23. En este punto le resultará claro al lector que, dentro de la propuesta de Rancière, subjetivación política y estética coinciden.

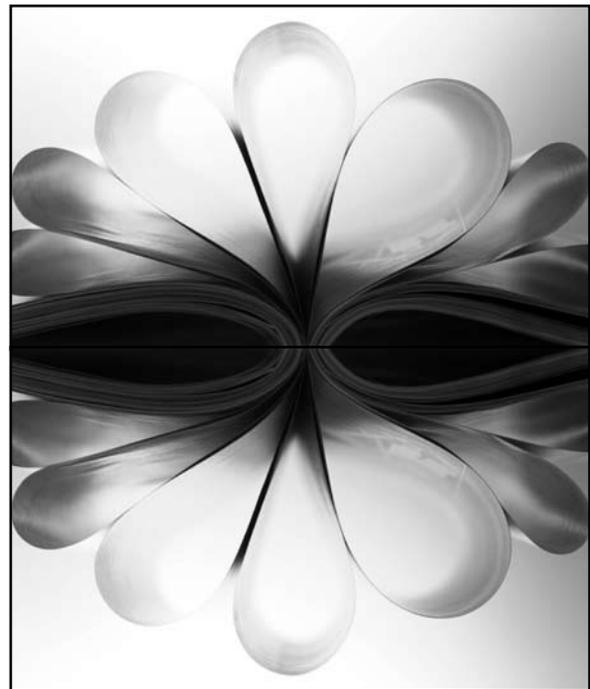


en sus comienzos, un ejemplo sintomático, bien conocido, por otra parte: el de las “siete artes vivas” identificadas en 1924 por el crítico norteamericano Gilbert Seldes, que incluía entre ellas las tiras cómicas (*comic strips*), el cine, la comedia musical, la revista musical, la radio, la música popular y la danza (también popular)” (Aumont, 2001, p. 277).

El cine es, por supuesto, el ejemplo fundamental para comprender este proceso migratorio que subyace tras la objetivación estética. De ser una manifestación *mass-* mediática, el cine pasa, de a poco, a insertarse dentro del debate de lo artístico que ha abierto nuevos espacios para pensar el “¿esto es arte?”. No se trata ya del reconocimiento de un “genio” creador de corte kantiano ni de pensar en la irrepitibilidad de la obra: el cine y, en general, el arte mediatizado proponen una re-partición de lo sensible en tanto perturban las lógicas del arte consensual al poner en tela de juicio nociones básicas como la de *obra* y la de *artista* y, por supuesto, la de institución legitimadora. De hecho, el “¿esto es arte?” no es la pregunta central aquí, pues

... el problema no es saber si todavía podemos considerar “artísticos” a objetos y eventos tales como un holograma, un espectáculo de telecomunicaciones, un gráfico de computadora o un software de composición musical. Lo que importa es percibir que la misma existencia de esas obras, su proliferación, su inserción en la vida social, ponen en crisis los conceptos tradicionales y anteriores sobre el fenómeno artístico, exigiendo formulaciones más adecuadas a la nueva sensibilidad emergente. (Machado, 2000, p. 236).

Esta noción de un arte que migra y se reconfigura²⁴ es fundamental para comprender las verdaderas apuestas de un arte disensual. *La topografía del dentro y fuera*, propia de las transacciones programáticas, simplemente evidencia y refuerza la formulación consensual de la distribución de esferas y competencias, y permanecería aún anclada a la vieja idea de lo artístico y lo no



artístico, lo visible y lo no visible, lo decible y lo no decible, sobre una partición de lo sensible de corte policial.

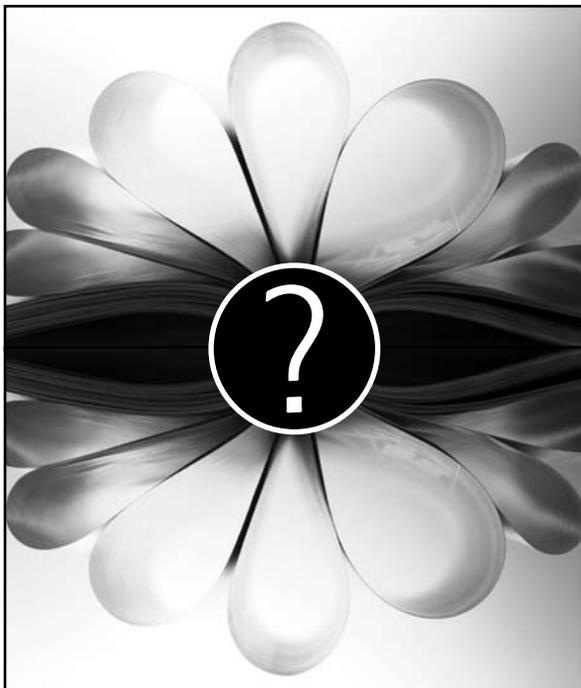
Haciendo un viraje, Rancière se fija en *otro tipo de espacios del arte*, en los que convergen lo popular y lo artístico, espacios ambiguos, sin duda,

.....

24. De hecho, Aumont sugiere cómo “hoy en día es difícil imaginar una obra de arte que no lleve impreso el sello de la mezcla. Un pintor tan obsesivo como Alechinsky, que prolonga sin solución de continuidad una estética bastante tradicional (expresionismo), forjada en el grupo Cobra, ha realizado toda una serie de obras pintadas incluso en antiguos grabados (por ejemplo, mapas del Estado Mayor), y en la mayor parte de sus telas recientes la imagen central está bordeada de parerga que evocan la banda dibujada. Esto es más evidente aún en pintores más jóvenes, como Julián Schnabel (platos rotos en ciertas telas) o Sigmar Polke (pinturas sobre tejido de amueblamiento o mantas de lana). Para la imagen en movimiento se puede pensar en la reutilización sistemática, por parte de Gianikian y Ricci-Lucchi, de películas mudas científicas o militares (que superponen su montaje al material tal como se lo ha encontrado). Esto en cuanto al material. La hibridación es más esencial todavía cuando las cosas que se mezclan y se transforman mutuamente son gestos y prácticas, pues el paisaje se convierte en escultura con Richard Long, el cuerpo desnudo u ornado (aunque sea con excrementos) se vuelve «cambiante» (lo que usted quiera), el gesto se vuelve drama o actitud” (Aumont, 2001, p. 279).

pero que abrirán la posibilidad de pensar un arte disensual. Antes de referirme a la ambigüedad de estos espacios, cabe mencionarlos: a) instituciones oficiales con sus programas propios del arte y b) “espacios ‘ordinarios’, los espacios combinados donde la ‘educación estética’ funciona a través de la indistinción misma entre diversión y arte” (Rancière, 2005, p. 74).²⁵

Estos espacios resultan particularmente complejos de comprender, dada la ambigüedad misma con la que el propio Rancière los dibuja. En efecto, las instituciones oficiales parecerían tener la marca indeleble del sello policial y consensual, del arte institucionalizado y normalizado, demarcado enteramente por una topografía bipartita del dentro y el fuera. Ahora bien, las instituciones oficiales, sugiere Rancière, “son lugares de tránsito, lugares aleatorios de encuentro con lo heterogéneo, que facilitan procesos concretos de reconfiguración de las identidades y los campos de experiencia” (Rancière, 2005, p. 74). Del mismo modo, los “espacios ordinarios” funcionan según una lógica ambivalente que oscila entre la resignificación de la espacialidad y la consensualidad. Sin embargo, a esta ambivalencia se opone una tesis de base



dentro de la propuesta, que lograría estructurar las lógicas de un espacio disensual del arte y, a la vez, un espacio del arte disensual: se hace necesario “salir del simplista esquema espacio-político en términos de alto y bajo, de dentro y de fuera (la topología que se enunciaba más arriba). Este ha podido funcionar como soporte de un arte crítico, pero hoy en día tiende a integrarse en la lógica consensual. La cuestión no consiste en aproximar los espacios del arte y del no arte y a los excluidos del arte”²⁶ (Rancière, 2005, p. 76).

En otras palabras, no se trata de pensar en el arte disensual simplemente como aquel que logra evadir las lógicas consensuales del museo e insertarse en lugares como talleres, fábricas y almacenes abandonados; se trata de emborronar las líneas que dividen la realidad de la ficción y que, de algún modo, “hacen ver” de nuevas maneras. Un interesante ejemplo es el programa *Jazz Images*, entre 1964 y 1966, transmitido por WGBH, cadena de televisión pública de Boston. Allí, mientras los artistas interpretaban la música, el personal de la estación jugueteaba con los interruptores de luz con el fin de explotar nuevas posibilidades visuales. La experiencia iniciada en *Jazz Images* sería retomada en 1967 por otro programa de la WGBH, *What's Happening, Mr. Silver?*, conducido por David Silver, profesor de la Tufts University. Se trataba de un *show* que combinaba imágenes en vivo y pregrabadas que mostraban los cambiantes comportamientos de la época (Huffman, 1990, p. 82). Estas dos experiencias, usualmente consideradas como los inicios del videoarte, tienen un rasgo común: la desidentificación de la práctica dentro del lugar y la consiguiente creación de un nuevo modo de espacialidad.

Junto a las nuevas lógicas de producción es posible ver ciertas mutaciones en la apropiación. Siguiendo de cerca de Fiske y a De Certeau, se puede observar cómo las nuevas estéticas popu-

.....

25. Como ya veremos, Rancière propondrá un tercer espacio.

26. Texto entre paréntesis mío.



lares estarían estrechamente relacionadas con ciertos nuevos usos de lo simbólico, detrás de los cuales habría también una actitud “subversiva” por parte de los consumidores. “Leer una revista de modas, escuchar un álbum punk, ponerse un distintivo del equipo de fútbol favorito, pegar una foto de Bruce Springsteen es descubrir un modo de utilizar la cultura común que no es estrictamente prescripto por sus hacedores” (Stevenson, 1998, p. 147). Hay, desde esta perspectiva, una audiencia esencialmente activa que reinterpreta la cultura, pero que, además, conforma una especie de “guerrilla cultural” que resiste a las prácticas simbólicas del poder constituido y que se niega a sucumbir ante lo consensual. Desde estas resignificaciones y alteraciones, se puede comprender la posibilidad de lo que llamaré aquí un *tercer espacio del arte*.

Este tercer espacio es extraterritorial, en la medida en que no se presenta como anclado al lugar, sino, más bien, como escenario de ciertas construcciones de redes simbólicas de resignificación que fracturan las lógicas codificadas y permiten nuevas lecturas de lo sensible. Cuando se habla del videoarte o de las estéticas populares y se ponen de manifiesto las re-configuraciones sobre

las que se estructura el arte contemporáneo, resulta claro que la espacialidad que éste crea nada tiene que ver con el anclaje territorial y la objetivación dentro del lugar. Esto, entre otras cosas, porque la reflexión sobre la espacialidad poco o nada tiene que ver con la ubicación de los fenómenos, sino con el tipo de geografías de sentido que tejen. De allí la posibilidad de pensar los espacios extraterritoriales del arte como espacios de disenso, de perturbación de las lógicas policivas y como escenarios de re-partición de lo sensible, en tanto disuelven los roles y las competencias propios del consenso. Dice Rancière:

Los espacios del arte pueden servir para este cuestionamiento si se dedican menos a los estereotipos de la denuncia automática o a las facilidades de la parodia indeterminada que a la producción de dispositivos de ficción nuevos. Porque la ficción no es la irrealidad, es el descubrimiento de dispositivos que prescinden de las relaciones establecidas entre los signos y las imágenes, entre la manera en que unos significan y otros “hacen ver”. (Rancière, 2005, p. 77).

Se trata entonces de “utilizar” la extraterritorialidad de estos espacios para lograr una re-partición de lo sensible, para lograr ese emborronamiento entre la realidad y la ficción, entre el dentro y el afuera. Es a lo que asistimos cuando Nam June Paik disloca los usos del televisor en obras como *TV Bra* (1964) o *TV Cello* (1964); igualmente sugestiva resulta *Piano Piece* (1993), video-escultura que combina un piano con trece monitores conectados a través de un circuito cerrado de televisión. Resulta interesante notar que nos encontramos aquí ante la estetización del dispositivo mismo, que abandona su carácter de utensilio para entrar a formar parte de una obra de arte: hay una resignificación, en este caso del monitor, que deja de ser un simple *display* y se inserta en la obra como protagonista. Paik mostró que el dispositivo podía llegar a ser, él mismo, arte: *Distorted TV Set* (1963) era una obra basada en la alteración de los circuitos del aparato (en

particular, una inversión del diodo que daba como resultado una televisión negativa) o *Magnet TV* (1965), en la que un magneto en la parte superior del televisor deformaba la imagen. Aquí entra en juego un punto que resulta particularmente importante, y que podría verse como el resultado de una empresa iniciada por la fotografía en el siglo XIX: *el utensilio haciendo arte*. Sin embargo, en el caso del videoarte, la afirmación podría ser llevada mucho más lejos y afirmarse que nos enfrentamos *al utensilio siendo arte*.

Este tipo de hibridaciones son las que posibilitan la concreción de lo que he llamado las geografías de sentido. El hecho mismo de que el televisor logre ser estetizado y considerado como una obra de arte implica una migración del pensamiento, una reordenación de los datos sobre los que se re-parten lo sensible, que tiene lugar en ese espacio extraterritorial del arte, aquel “espacio metamórfico, dedicado no a la coexistencia de las culturas sino a la mezcla de las artes, a todas las formas mediante las cuales las prácticas de las artes constituyen hoy día espacios comunes inéditos” (Rancière, 2005, p. 76). Son estos espacios comunes inéditos los que permiten, de algún modo, la creación de nuevas ficciones. Es el juego de Krzysztof Wodiczko con su *Homeless Vehicle* (1988) y su *Poliscar* (1991), que dislocan los consensos propios del régimen policial y tematizan a los sin parte a través de la introducción de un dispositivo que es *absurdo* por sí mismo. La visibilización de los invisibles introduce un problema que es esencialmente político, pero que, a la vez, crea una interesante tensión que daría como resultado un reacomodamiento de las lógicas consensuales sobre las que se piensa la ciudad: los sin hogar como un problema normal, como un avatar más de la vida ciudadana, como parte del ornamento callejero del urbícola²⁷. Cuando en medio de las lógicas bipartitas de lo policial surge un dispositivo absurdo, hay un momento político que, en su fractura del código, abre esos espacios extraterritoriales que no están *aquí y ahora*, sino que están siempre llegando a ser, como si el trabajo político del arte no estuviese nunca concluido y se tratara de una

re-partición *ad infinitum* de lo sensible. En efecto, la extraterritorialidad se aleja de la idea del trabajo de transformación que se hace sobre los territorios, y que, sugiere el propio Rancière, se convierte en un trabajo de consolidación de espacios comunes de lo consensual. Lo interesante de ese *tercer espacio* propuesto por Rancière es que se trata de un espacio en permanente reconstrucción, que sugiere la naturaleza esencialmente activa del acto político, el cual, en últimas, tal como ya lo hemos visto, no es otra cosa que un proceso de subjetivación.



.....
27. “The *Homeless Vehicle* and *Poliscar* appropriate and express the political ambition of these struggles from the perspective of many homeless people, and they express the central realization that political liberation requires spatial access. They provide oppositional means for reinscribing and reorganizing the urban geography of the city, but they do so in a very specific way. They open new spaces of interaction but not randomly. Rather they stretch the urban space of productive and reproductive activity, fracture previous boundaries of daily intercourse, and establish new ones” (Smith, 1992, p. 60).

Así, los espacios del arte se presentan con una doble función. Por un lado, como escenarios de prácticas encargadas de borrar o difuminar las fronteras consensuales; por el otro, como una suerte de vasos comunicantes que organizan “la circulación entre espacios en los que se ve, espacios en los que se aprende, espacios en los que se debate y en los que pueda reconocerse la capacidad de cualquiera” (Rancière, 2005, p. 77). Este *tercer espacio* del arte podría pensarse como un espacio de circulación no consensual y como un espacio de reconocimiento de las capacidades del anónimo; esto es, como el escenario de la subjetivación estética. Veamos esto.

La idea de circulación no consensual se opone, desde la propuesta de Rancière, a la circulación mediática unificada que, de algún modo, cumpliría un papel policial al organizar públicos y determinar funciones. Aunque no comparto del todo la postura acerca de la capacidad administrativa de los *mass media*, creo que la apuesta de Rancière pasa por la identificación de la unidimensionalidad de ciertos discursos mediáticos propios de las grandes cadenas de TV, por ejemplo.

Con todo, la fractura de las cadenas policiales de sentido que teje la circulación mediática es clave para comprender los espacios de disenso que abre el arte. En un mundo en el que la política consensual se ha transformado en una ética –maniquea en muchos casos– no dejan de resultar interesantes espacios como los que se abren, por ejemplo, con el *GFP Bunny* (2000), de Eduardo Kac, que ponen en jaque el orden consensual acerca de qué se debe hacer y qué no, qué es arte y qué no. Con Kac se asiste a una de esas propuestas que sólo pueden ser ubicadas en un *tercer espacio* que no es ni dentro ni fuera; Alba, la conejita fluorescente, no está inmersa en el discurso consensual ni es propiamente ruido. A propósito de su obra, el propio Kac ha dicho:

Como artista transgénico, no estoy interesado en la creación de objetos genéticos, sino en la invención de sujetos sociales transgénicos. Lo que es importante es el proceso completamente integrado

de creación de la conejita, trayéndola a la sociedad, proveyéndola de un ambiente amoroso, cuidadoso y esmerado, en el cual ella pueda crecer segura y sana. (Kac, 2002).

Así, entre la intervención con genes de medusa en la conejita y las afirmaciones de Kac, se abre la posibilidad de repensar lo ético, el estatus de la obra y el papel de la biología dentro del entramado social. Lo interesante de Kac (pero también de Orlan, de Stelarc, de Cynthia Verspaget, de Borges) es que son hacedores de monstruos, creadores de perturbaciones y, en ese sentido, productores de espacios de disenso; sin embargo, todos ellos han logrado insertarse en el *star system* y en el mundo mediático. He ahí un punto de quiebre con Rancière: el *tercer espacio* no está allende los espacios del consenso: la originalidad y la extraterritorialidad de los espacios del arte está en su capacidad de devenir en escenarios de re-partición de lo sensible y de hacer zozobrar las lógicas policiales. Esto pasa cuando los músicos de *black metal* noruego se convierten en estrellas mediáticas a principios de los noventa después de la quema de varias iglesias²⁸, cuando el MoMA abre

.....
28. Al respecto, el documental *Satan Rides the Media* (1998) de Torstein Grude es particularmente iluminador.



una colección permanente de videoclips, o cuando MTV se transforma en una suerte de museo global: cuando las esferas y funciones consensuales se difuminan aparece este tercer espacio y las geografías de sentido; esto es, mapas de continua re-partición de lo sensible, de continua reubicación de los roles y las competencias.

Referencias

- Aristotle (1944), *Politics. Aristotle in 23 Volumes*, vol. 21, [en línea], Cambridge, Harvard University Press, disponible en: <http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?lookup=Aristot.+Pol.+1.1252a>
- Arditi, B. (2006), “Agitar y revolver: del “arte de lo posible” a una política emancipatoria”, Ponencia presentada en el XII Encuentro de Facultades de Comunicación Social. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- Aumont, J. (2001), *La estética hoy*, Madrid, Cátedra.
- Augé, M. (2007), *Por una antropología de la movilidad*. Gedisa. Barcelona.
- Bhabha, H. (2002), “DisemiNación: tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna”, en Von der Walde, E (coord.) *Cuadernos de Nación. Miradas anglosajonas al debate sobre la nación*, Bogotá, Ministerio de Cultura.
- Bourdieu, P. (1988), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- Huffman, K. R. (1990), “Video Art: What’s TV Got To Do With It?”, en Hall, D. y Fifer, S (1990). *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*. New York, Aperture.
- Kac, E. (2002), “GFP Bunny [“Conejita PVF”]”. En: Burbano & Barragán (orgs.) *Hipercubo (OK): arte, ciencia y tecnología en contextos próximos*, [en línea], Bogotá, Universidad de los Andes, Goethe Institut, pp. 69-91, disponible en <http://www.ekac.org/gfpbunnyspanish.html>.
- Lévêque, J. C. (2005), “Estética y política en Jacques Rancière”, en *Escritura e imagen*, núm. 1. pp. 179-197.
- Lipovetsky G. (1986), *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama.
- Machado, A. (2000), *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Morley, D. (1996), *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Muñoz, M. (2006), “Laclau y Rancière: algunas coordenadas para la lectura de lo político”, en *Andamios: Revista de Investigación Social*. vol. 2, núm. 4, junio, pp. 119-144.
- Rancière, J. (1992), “Politics, Identification, and Subjectivization”, en *October*, vol. 61, *The Identity in Question*, summer, pp. 58-64.
- (1996), *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2000), *La partage du sensible. Esthétique et politique*. La Fabrique, Paris.
- (2001), *Ten Theses on Politics*, [en línea], en <http://www.humnet.ucla.edu/humnet/cmcs/Ranciere.html>.
- (2005), *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museo d’Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Smith, N. (1992), “Contours of a Spatialized Politics: Homeless Vehicles and the Production of Geographical Scale”, en *Social Text*, núm. 33, pp. 54-81.
- Stevenson, N. (1998), *Culturas mediáticas*, Buenos Aires, Amorrortu.