

## “Walter Benjamin y Jacques Rancière: arte y política. Una lectura en clave epistemológica” [1]

### “Walter Benjamin and Jacques Rancière: art and politics. An analysis in an epistemological key”

**Lic. Marilé Di Filippo**  
 UBA – CONICET – UNR  
 Rosario, Argentina  
 mariledifilippo@hotmail.com

#### **Abstract**

This paper aims to analyse, from an epistemological perspective, the links between art and politics within Walter Benjamin and Jacques Rancière’s thought. Based on the strong belief about the political importance of the problems of knowledge, this article tries to develop new questions and possible answers following these authors’ writings.

**Keywords:** art, politics, epistemological perspective, J. Rancière, W. Benjamin.

#### **Resumen**

Este artículo se propone reflexionar, desde una perspectiva epistemológica, acerca de la vinculación entre arte y política en el pensamiento de Walter Benjamin y Jacques Rancière. Basado en la convicción de la importancia política de la problemática del conocimiento, este escrito intenta pensar, en este sentido, nuevos interrogantes y posibles respuestas desde estos autores.

**Palabras claves:** arte, política, perspectiva epistemológica, J. Rancière, W. Benjamin.

### **1. INTRODUCCIÓN**

El presente artículo pretenderá abordar el problema de la articulación entre arte y política bajo una lupa epistemológica en algunos escritos de Walter Benjamin y de Jacques Rancière.

Sobre la firme convicción de que en ambos pensadores el campo del conocimiento supone una arena de disputa y lucha política, se pretenderán desentrañar algunos puntos nodales que, a modo de interrogantes, intentarán oficiar de guías en esta pretensión de inteligibilidad de ambas propuestas.

Benjamin insistirá en que se debe hacer justicia a lo que es, a lo conocido, propone pensar en la verdad como un campo más de lucha, de disputa por el sentido, entendiéndola así como eje de relaciones que también traen aparejada violencia y dominio. Por ello, una crítica de la violencia y de las formas burguesas de dominación conllevará necesariamente una transformación de los modos del conocer, una invitación a gestar lazos entre el conocimiento y la política, y particularmente, en los tópicos que aquí se trabajan, también con el arte. Rancière, por su parte,

aunque con una conceptualización diferente, sostiene igualmente la importancia de trabajar sobre las formas de conocer, los sujetos y objetos cognitivos, en tanto se constituyen en puntos nodales al desentrañar las formas de la lógica policial así como también de la política. Los modos de conocimiento que prevalecen en una sociedad obedecen, según Rancière, al ordenamiento policial de los cuerpos, espacios y tiempos vigente. Por ello, será un envite político disputar dicho campo, proponiendo formas alternativas, en torno a las que el arte tendrá mucho que decir.

Así, se intentará en este escrito, interpelar ambas matrices discursivas, a partir de interrogantes tales como: ¿el arte es un objeto de conocimiento de la política?, ¿por qué?, ¿para qué? Más aún ¿es un medio o canal de conocimiento de la trama socio-política?, ¿es a la vez objeto de conocimiento para la praxis política y canal de conocimiento de lo que ocurre en el desarrollo socio-político?, ¿tiene alguna particularidad en tanto medio? ¿Debe transmitir ciertos mensajes induciendo a un aprendizaje con contenidos determinados o sólo es herramienta de búsqueda sin *telos*? Además ¿permite aprehender la dinámica política para el cambio revolucionario o para disrupciones contingentes?

Con la pretensión de esbozar algunas respuestas tentativas en un primer apartado, se trabajará el pensamiento de Walter Benjamin, sometiéndolo a esta batería de preguntas y, en una segunda sección, se procederá de manera similar con la obra de Jacques Rancière, intentando tejer lazos entre ambos, evidenciando algunas de sus similitudes así como sus apuestas diversas. Finalmente, se concluirá con algunas reflexiones finales en las que se intentará, de modo sistemático, retomar ambas matrices discursivas, concluyendo algunas líneas al respecto.

## **2. REFLEXIONES A CONTRAPELO: WALTER BENJAMIN**

### **2.1. Apropiarse de la lupa. El arte como objeto y medio de conocimiento de la política. Los nuevos objetos y sujetos cognitivos**

Walter Benjamin inicia su famoso ensayo titulado “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” sosteniendo que propondrá algunas tesis respecto de las tendencias evolutivas del arte bajo las condiciones de producción vigentes. Aclara en las primeras líneas que esta “(...) transformación de la superestructura, que ocurre mucho más lentamente que la de la infraestructura, ha necesitado más de medio siglo para hacer vigente en todos los campos de la cultura el cambio de las condiciones de producción”[2]. Sin embargo, a pesar de esta temporalidad particular de los cambios superestructurales para evidenciar su ocurrencia, Benjamin recalca que sería un error menospreciar su valor combativo y que precisamente su objetivo consiste en proponer ciertas tesis inútiles para el fascismo y utilizables para las exigencias revolucionarias en la política artística. En otras palabras, repensar este campo de conocimiento de lo artístico *para* la acción revolucionaria.

Una cita extensa extraída de “Tesis de filosofía de la historia” corrobora la importancia de los fenómenos superestructurales tanto para comprender los mecanismos de la dominación como las posibilidades de praxis revolucionaria. Benjamin relata extensamente: “quien hasta el día actual se haya llevado la victoria, marcha en el cortejo triunfal en el que los dominadores de hoy pasan sobre los que también hoy yacen en tierra. Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa como bienes de cultura. En el materialista histórico tienen que contar con un espectador distanciado. Ya que los bienes culturales que abarca con la mirada, tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que

lo sea a la vez de barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. Por eso el materialista histórico se distancia de él en la medida del posible. Considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” [3].

A la luz de esta afirmación acerca de la imperiosa necesidad de pasarle a la historia el cepillo a contrapelo, se torna pertinente aseverar que el conocimiento del arte, de su mundo, de sus objetos, prácticas y posibles sujetos, resulta ineludible para la misión revolucionaria. Claramente, la apuesta radica en remarcar la importancia de la reflexión y el conocimiento en torno al arte con el objetivo de contribuir a la política revolucionaria, una política que también se desplegará en el ámbito de la estética en tanto política artística. Reflexionar sobre el arte entonces tiene incidencias políticas y, más aún, revolucionarias; es una obligación de la acción política conocer, más aún, descubrir las dinámicas del mundo artístico. El arte entonces, debe ser objeto de conocimiento para la política.

Particularmente, en la era de su reproductibilidad técnica, la obra de arte ha sufrido significativas transformaciones que suponen repensar necesariamente las formas de su aparición, percepción, apreciación, incidencia e indefectiblemente los modos de su conocimiento. Benjamin asegura que la obra de arte siempre ha sido susceptible de reproducción pero que, no obstante, su reproducción técnica, que se evidencia principalmente en el cine y la fotografía, supone una experiencia radicalmente novedosa. Experiencia que no sólo implica una modificación muy profunda de las obras de arte y de sus posibilidades de percepción sino que, incluso, la misma reproducción técnica conquista un puesto específico entre los procedimientos artísticos.

Los nuevos modos del arte que se habilitan a partir de la reproducción suponen una afectación particular del *aura* propia del arte, implican la atrofia de ésta. Benjamin afirma precisamente que “incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” [4]. En otras palabras, al multiplicar las reproducciones, se produce una presencia masiva que va en detrimento de la presencia irrepetible de la obra.

El concepto de aura implica para Benjamin la referencia a una existencia singular que denota la historicidad de la obra, es en ella en la que se realiza la historia a la que fue sometida en el curso de su perduración, y es por ello que la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. El aura es definida como una trama particular de espacio y tiempo, más precisamente como “la manifestación irrepetible de una lejanía (por más cercana que pueda estar)” [5]. En “Sobre algunos temas en Baudelaire” compilado en *Poesía y capitalismo*, asegura que la experiencia del aura supone trasladar una reacción habitual del mirar y ser mirado que ocurre entre hombres a la relación de éstos con la naturaleza o lo inanimado. Más precisamente asevera “quien es mirado o cree que es mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle de la capacidad de alzar la vista” [6].

Es el aquí y ahora que remite inmediatamente a la autenticidad de la obra, y por ello ésta se sustrae a la reproductibilidad técnica. La autenticidad es para el autor “la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica” [7]. El culto por la obra, su función ritual, es decir, la ritualidad que proviene y se funda en el rito en el que tuvo su primer y original valor útil, se ve profundamente trastocado por las nuevas técnicas. El aura tiene un carácter eminentemente cultural, lo lejano en tanto inaccesible es propio de la imagen cultural, de sus significaciones y pretendidos efectos. Ello es

lo que la era de la reproductibilidad técnica ha echado por tierra con su pretensión constante de tornar cercano, accesible, lo que reproduce.

Aquí es necesario, a fin de marcar algunos trazos iniciales para responder los interrogantes que guían el presente escrito, detenerse en este punto ya que Benjamin hace que la nostalgia sufrida por la pérdida de autenticidad y aura de la obra se vea inmediatamente trocada por la valoración de la independencia que la reproducción habilita respecto del original. En sus palabras: “en la fotografía, por ejemplo, pueden resaltar aspectos del original accesibles únicamente a una lente manejada a propio antojo con el fin de seleccionar diversos puntos de vista, inaccesibles en cambio para el ojo humano. O con la ayuda de ciertos procedimientos, como la ampliación o el retardador, retendrá imágenes que se le escapan sin más a la óptica humana” [8].

En este sentido, se observa cómo Benjamin adjudica a la reproducción técnica posibilidades inéditas respecto de la reproducción manual, que consisten en las posibilidades de mostrar, de dar a conocer, aspectos inaccesibles a las formas previas de producción y reproducción del arte. De ello parece poder deducirse cierta particularidad de los nuevos mecanismos para habilitar nuevas posibilidades cognitivas que, sin embargo, como se verá más adelante, tendrán diferentes repercusiones para el ámbito de la política. De este modo, dota a la relación entre conocimiento, arte y política de una particular complejidad dada por esta vinculación de ida y vuelta que parece comenzar a esbozarse. La política necesita conocer el ámbito artístico, sus sujetos, prácticas y objetos y, a la vez, el arte posibilita modos cognitivos particulares, específicos y diversos de los habituales respecto de los fenómenos socio-políticos.

Pero aquí otra afirmación de peso se impone en la prosa benjaminiana y es la que sostiene que “además, puede poner la copia del original en situaciones inasequibles para éste. Sobre todo le posibilita salir al encuentro de su destinatario, ya sea en la forma de fotografía o en la de disco gramofónico” [9]. De este modo, las nuevas técnicas no sólo permitirían acceder a zonas de conocimiento antes inaccesibles sino que además posibilitan, más aún, incitan a un nuevo encuentro con sus receptores, buscan el encuentro, generan un tipo de acercamiento novedoso.

La técnica reproductiva impone, a partir de la multiplicación innumerable, la presencia masiva en lugar de la presencia irrepetible. Ello, junto con las nuevas potencialidades de la obra respecto de la salida feroz al encuentro con su destinatario, provoca cambios de significativa relevancia. El autor asevera: “ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. Están además en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. La importancia social de éste no es imaginable incluso en su forma más positiva y precisamente en ella, sin este otro suyo destructivo, catártico: la liquidación del calor de la tradición en la herencia cultural” [10].

Tales alteraciones de la producción y percepción de las obras de arte se hallan en la prosa benjaminiana relacionadas directamente con ciertas modificaciones que atañen al orden de los condicionamientos sociales. El autor recalca que la producción de acercamientos espaciales y humanos es propia de las aspiraciones de las masas así como la tendencia a la repetición. En sus términos: “cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción” [11]. Las modificaciones en la percepción que acompañan a los trastocamientos antes enunciados suponen, entonces, una agudización del “sentido para lo igual en el mundo” [12] en detrimento de la imagen singular, perdurable e irrepetible.

En consecuencia, la recepción de las obras se ve afectada de raíz y el valor cultural, de culto, deja paso progresivamente al predominio del valor exhibitivo de la obra artística, aunque no sin

resistencia. La emancipación de la función ritual produce irremediamente una disminución del valor cultural y un aumento notable del exhibitivo. En sus palabras “la época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre” [13]. Ello se debe a que las obras dejan de ser objeto de ritual y de culto en el momento originario y único de su producción que indica el aquí y ahora de las mismas y comienzan a viajar por medio de sus posibilidades de reproducción incrementándose notablemente su exhibición. Esto produce, a su vez, cierto alejamiento del arte de los parámetros de la belleza. El juicio sobre las producciones del ámbito artístico se distancia de este tipo de apreciaciones, “el arte se ha escapado del reino del *halo de lo bello*, único en el que se pensó por largo tiempo que podía alcanzar florecimiento” [14].

Aquí resulta particularmente interesante subrayar otro punto que el autor destaca, en lo que atañe de las modificaciones en la recepción de la obra, y que tiene que ver con otra alteración que producen estas artes mecánicas respecto a la posición en la que se ubica el espectador. Particularmente abordando la problemática del cine, Benjamin asegura que el hecho de que en el cine el actor no presente en persona la ejecución artística al público provoca, en primer lugar, que no se asegure el respeto pleno por lo gestado por el mismo, ya que el mecanismo encargado de la reproducción puede producir, y de hecho produce, modificaciones notables en torno a la intención original de quién actúa. Es así que “la actuación del actor está sometida por tanto a una serie de test ópticos” [15]. La segunda consecuencia, es que el actor al no producir de modo directo, presencial, su actuación ante el público ve disminuidas sus posibilidades de adecuación de la misma a los receptores. Esto inmediatamente habilita para Benjamin nuevas posiciones del espectador. Éste se ubica en adelante en una posición de “experto que emite un dictamen sin que para ello le estorbe ningún tipo de contacto personal con el artista” [16]. Entonces, el espectador se compenetra con el actor en tanto y en cuanto se compenetra con el aparato adoptando así una nueva actitud consistente en *hacer test*, actitud sumamente alejada del modo de percepción que entronaba los valores culturales en la apreciación de la obra.

El mecanismo técnico y el mismo aparato, en efecto, median necesariamente toda relación entre el actor y el espectador. El actor actúa ante el instrumento técnico, el espectador debe compenetrarse con él si pretende inmiscuirse en la trama de lo que se le presenta ante sí. El actor pierde su aura, el aquí y ahora irrepetible de su actuación, produciéndose irremediamente una pérdida de la espontaneidad de la obra pero, a la vez, ésta gana en sus posibilidades de ser exhibida, reproducida, ante públicos cada vez más masivos.

Y un nuevo envite benjaminiano se observa en este punto ya que, redoblando la apuesta realizada al sostener que el espectador se convierte en perito, afirma que en cuanto perito éste se halla habilitado para la función o el estado de autor. Consecuentemente, la distinción entre autor y público se esfuma constantemente, dislocando las fronteras que separaban sistemáticamente las dos funciones y así uno siempre está próximo y predisuesto a metamorfosearse en el otro.

Todos estos cambios que hacen fracasar las pretensiones rituales y culturales de la obra de arte producen inmediatamente un trastorno en su función, incluso el autor dirá que se efectúa una conversión de su naturaleza. Asevera “en lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política” [17]. En otro párrafo con intenciones similares plantea que en los tiempos primitivos la obra era casi un instrumento de magia que sólo posteriormente se reconoció como obra artística, “y hoy la preponderancia absoluta de su valor exhibitivo hace de ella una hechura con funciones por entero nuevas entre las cuales la artística – la que nos es consciente- se destaca como la que más tarde tal vez se reconozca en cuanto accesorio” [18].

Arribados a este punto surgen interrogantes de notable relevancia para los fines del presente, a saber: ¿el arte permite un acercamiento cognitivo “particular” respecto de las cuestiones socio-políticas?, ¿cuáles son las especificidades del arte como modo de acercarse al conocimiento de la política?

Antes de remarcar estas especificidades, es necesario plantear que Benjamin propone que el conocimiento es por fragmentos, en sus palabras, a la historia se le debe aplicar el principio de montaje “(...) esto es, levantar grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total (...)” [19]. Más aún, el conocimiento dialéctico opera a modo de relámpago, puntualmente “la imagen dialéctica es relámpago. Como una imagen que relampaguea en el ahora de la cognoscibilidad, así hay que captar firmemente lo que ha sido” [20].

Además, para Benjamin, las posibilidades cognitivas están necesariamente atadas a una temporalidad específica, es decir, no sólo lo que se conoce pertenece a determinado tiempo sino que, más aún, sólo puede volverse inteligible en determinado momento histórico. En esta línea manifiesta: “(...) el índice histórico de las imágenes no sólo dice a que tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente, este ‘alcanzar legibilidad’ constituye un punto crítico determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar (...)” [21].

En este sentido, y como se enunció precedentemente, la reproducción técnica posibilita acercamientos cognitivos diferentes, permite aprehender cuestiones inaccesibles a los anteriores modos de producción y reproducción y lo hace necesariamente a través de los dispositivos técnicos, de los nuevos mecanismos que acompañan en esta era a la hechura de las obras de arte, produciendo, de este modo, nuevas mediaciones entre quien produce y reproduce y la obra, entre la obra y quien la especta y por supuesto entre el autor y el espectador, que simultáneamente sufren trastocamientos de sus roles.

No conforme con ello, Benjamin introduce nuevos elementos para repensar estas formas alternativas de acercarse a lo que llama “realidad”. La siguiente aseveración se torna más que pertinente para desentrañar este punto. Benjamin dice: “despojada de todo aparato, la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible” [22]. Benjamin plantea aquí una comparación entre la pintura como forma de producción artística, previa a la era de la reproductibilidad técnica, y el cine como forma artística propia de esta era, que resulta más que ilustrativa al respecto. Sostiene que el pintor y la cámara pueden asimilarse al mago y al cirujano respectivamente. El cirujano, a diferencia del mago, se adentra operativamente en el cuerpo que se presenta delante de él, no se para frente a ese cuerpo como un hombre frente a un hombre, con la distancia que ello supone, sino que se inmiscuye profundamente en su interior. De allí que las imágenes que obtienen uno y otro son totalmente diferentes: “la representación cinematográfica de la realidad es para el hombre actual incomparablemente más importante, puesto que garantiza, por razón de su intensa compenetración con el aparato, un aspecto de la realidad despojado de todo aparato que ese hombre está en derecho de exigir de la obra de arte” [23].

La obra de arte en tiempos contemporáneos, carga para Benjamin, justamente, con cierta exigencia de proporcionar conocimiento respecto de ciertos aspectos inaccesibles por otros medios. Sus posibilidades de inmiscuirse íntimamente en la realidad a modo de un cirujano que

explora acabadamente el cuerpo que tiene delante de él, hasta conocerlo en detalle y así operar sobre el mismo, delatan las nuevas potencialidades cognitivas del arte.

Ello se relaciona directamente con la nueva actitud de peritaje del espectador que anuncia Benjamin, actitud que extrañamente se vincula con la masificación propia de la nueva era. Una sentencia benjaminiana, ya clásica, respecto de la relación de las masas con el arte es la siguiente: “de retrógrada, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin” [24]. La actitud crítica y la fruitiva no se hallan distanciadas en las nuevas artes mecánicas, dando cuenta con ello de la importancia social que éstas adquieren.

El cine, la fotografía y hasta la misma arquitectura han enriquecido enormemente nuestras posibilidades perceptivas, y habilitan líneas de contacto permanentes entre el arte y la ciencia. Estas nuevas artes permiten análisis más profundos de los que eran posibles con las propias armas de épocas anteriores, llegando a sostener incluso que una de las funciones revolucionarias de estas artes es precisamente esa, la de mostrar que su uso artístico y científico es casi idéntico. Y aquí otro punto de sumo interés para el presente escrito. Benjamin sostiene que el primer plano o el retardador de movimiento, por ejemplo, no sólo permiten aclarar cuestiones que de otro modo aparecen confusas sino que dan lugar a formaciones estructurales completamente nuevas, haciendo pensar que la naturaleza que habla a la cámara parece ser distinta que la que murmura al ojo. Para el autor la distinción fundamental radica en que, en el caso de la naturaleza que se presenta al ojo, este es un lugar trazado conscientemente por el hombre, mientras que la que se expone a la cámara presenta otro tramado que es precisamente inconsciente. Así, se observa como Benjamin destaca en las nuevas artes cierta cercanía con el orden de lo inconsciente y, sobre todo, las posibilidades de habilitar caminos para su salida a la consciencia. Si se aprecia el rescate que Benjamin emprende de estas nuevas posibilidades cognitivas, podrá entonces deducirse lógicamente las bondades que atribuirá al descubrimiento que estas artes permiten de los elementos inconscientes, complejizando aún más las relaciones que ello supone con la praxis política, sobre todo si se toman en consideración las nuevas funciones políticas que el autor demanda a estas nuevas artes, sus corrimientos de las funciones tradicionalmente asignadas y sus posibilidades de acción revolucionaria.

Como se ha sostenido precedentemente, las nuevas funciones del arte vienen directamente relacionadas con su masificación. Las masas en la prosa benjaminiana aparecen complejamente involucradas con las lógicas del arte en esos tiempos. Por una parte, las masas en tanto sujetos matriciales de la política se convierten en objeto de conocimiento de las artes mecánicas de modo mucho más acabado que lo que pueden serlo para las demás artes. En otras palabras, se amoldan perfectamente a los nuevos mecanismos de aprehensión y su captación se perfecciona enormemente por intermedio de los nuevos dispositivos; estos logran hacerse de ellas casi a la perfección. En sus términos “(...) los movimientos de masas y también la guerra representan una forma de comportamiento humano especialmente adecuada a los aparatos técnicos” [25].

Pero además, y por otra parte, Benjamin dirá que “la masa es una matriz de la que actualmente surge, como vuelto a nacer, todo comportamiento consabido frente a las obras artísticas” [26]. Como se enunció anteriormente, la nueva obra de arte sale al encuentro con el destinatario, lo busca y lo encuentra. La reproducción conlleva necesariamente un halo democratizador, amplía el público del arte, propio de las Bellas Artes, a sujetos diversos. Y, a la vez, el encuentro con los nuevos espectadores es un encuentro violento. En sus palabras, “de ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario. Había adquirido una calidad táctil. Con lo cual favoreció la demanda del cine,

cuyo elemento de distracción es táctil en primera línea, es decir que consiste en un cambio de escenarios y de enfoques que se adentran en el espectador como un choque" [27].

A diferencia de lo que ocurre con la pintura (u otras artes más propicias a la contemplación), el cine ofrece imágenes fugaces, cambiantes y continuas las cuales no invitan al detenimiento contemplativo, sino que provocan constantes choques táctiles que interrumpen permanentemente con nuevas escenas las asociaciones que se intentan. Y aquí se torna pertinente una aclaración, ya que como antes se sostuvo la nueva actitud del público masivo de esta era es precisamente la actitud del perito, del examinador y, no obstante, como recientemente se indicó, éste está sometido a permanentes choques, a golpes abruptos por parte de la obra que se exhibe delante de él. Éstas constituyen dos situaciones aparentemente incongruentes pero, sin embargo, según el autor, son las que experimenta el espectador de la nueva era, el cual además conoce, como se remarcó, por fragmentos.

Lo dicho se complejiza aún más cuando agrega la necesidad de romper con las concepciones habituales de recogimiento y dispersión, como formas encontradas de percibir una obra de arte. Sostiene que "la recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la apercepción, tiene en el cine su instrumento de entrenamiento. El cine corresponde a esa forma receptiva por su efecto de choque. No sólo reprime el valor cultural porque pone al público en situación de experto sino además porque dicha actitud no incluye en las salas de proyección atención alguna. El público es un examinador, pero un examinador que se dispersa" [28].

De este modo, la masa ronda oscilantemente entre ser, por un lado, sujeto matricial de la política en la nueva era y objeto de conocimiento predilecto de las nuevas técnicas artísticas y, por otro, sujeto de conocimiento del arte, ya que son, ni más ni menos, los nuevos espectadores que esta era ha forjado.

Finalmente, entonces, las obras de arte son un objeto de conocimiento para el nuevo público masificado que se torna sujeto de conocimiento de las mismas, pero un objeto que además proporciona nuevos conocimientos sobre la "realidad", conocimientos particulares inaccesibles a partir de las formas anteriores de producción y reproducción, a los cuales se accede de modos también diversos con respecto a los modos anteriores de percepción. Entonces, el arte es un objeto de conocimiento para la política y a la vez se constituye en un modo o medio de conocimiento particular del acontecer socio-político, permite aprehensiones distintas de la dinámica social y política, las cuales adquieren a su vez otras especificidades cuando son logradas a través de las artes propias de la nueva era. Arte masificado, que tendrá a la masa simultáneamente como nuevo objeto y sujeto de conocimiento.

## **2.2. La política del arte: entre la cantidad y la calidad**

Como se subrayó anteriormente, para el autor los movimientos de masas se exponen más claramente ante los aparatos que ante el ojo humano. Bajo ese presupuesto Benjamin denuncia que la proletarización del hombre va de la mano de la alienación de las masas. Asevera que el fascismo intenta organizar las masas sin modificar las condiciones de la propiedad, procura hacer que se expresen sin provocar ninguna modificación de este tipo. Ello genera lo que denomina "estetización de la vida política". El fascismo impulsa esta estetización logrando que la humanidad se convierta en espectáculo de sí misma en un grado tal de alienación que produce que viva su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Simplemente, estos esfuerzos denodados del fascismo por lograr este esteticismo conducen a un punto final que es precisamente la guerra. El fascismo ha comprendido con claridad que el arte en esta nueva era



ha alterado también las propias condiciones de la praxis política. Da lugar a la estrella de cine pero también al dictador.

Y para Benjamin a este esteticismo que propugna el fascismo se le debe contestar desde el comunismo con la politización del arte. El autor culmina bruscamente el ensayo antes mencionado sin dar detalles de esta apuesta lanzada con contundencia, que sostiene que el comunismo debe contestar a la estetización de la política del fascismo con la politización del arte.

En un intento de reconstruir a partir de otros escritos esta demanda, puede recurrirse primeramente al trabajo titulado “El autor como productor” en el que despeja, en primera instancia, algunas inquietudes respecto de cómo se combina la politicidad del arte y su calidad. Expone, trabajando sobre la literatura, que la tendencia política correcta supone una tendencia literaria, más aún “esa tendencia literaria, contenida de manera implícita o explícita en cada tendencia política *correcta* es la que constituye, y no otra cosa, la calidad de la obra. Por eso la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, ya que incluye su *tendencia literaria*” [29].

Para Benjamin, la obra, en este caso literaria, debe ser interrogada respecto a su situación en relación con las condiciones de producción del arte en ese momento. Sostiene que, incluso antes de interpelar a la obra por su posición en torno a las condiciones de producción de una sociedad en general, se la debe someter a un análisis social inmediato que ponga en cuestión su *técnica*. Con ello Benjamin desafía las clásicas contraposiciones entre forma y contenido complejizando profundamente el debate tendencia (política)-calidad (técnica).

En esta línea, el *autor es un productor* llamado a luchar y no sólo a informar, a intervenir activamente, y por ello a utilizar una técnica progresiva que, fundamentalmente, posea capacidad de impacto. Es de tal magnitud para Benjamin esta cuestión que sostiene, casi de modo amenazante, que “la tendencia política, por muy revolucionaria que parezca, ejerce funciones contrarrevolucionarias en tanto el escritor experimente su solidaridad con el proletariado sólo según su propio ánimo, pero no como productor” [30].

De aquí que Benjamin imponga la siguiente máxima revolucionaria: “el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo podrá fijarse, o mejor aún elegirse, sobre la base de su posición en el proceso de producción” [31]. Y el intelectual o el artista deberán, a la vez, poner en jaque permanentemente el aparato de producción e intentar modificarlo en un sentido socialista. Benjamin, recurriendo a Brecht, afirma que “pertrechar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, representa un comportamiento sumamente impugnado, si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser de naturaleza revolucionaria” [32]. Otra sentencia reafirma este cometido del intelectual y del artista y dice que “desde siempre ha venido siendo uno de los cometidos más importantes del arte provocar una demanda cuando todavía no ha sonado la hora de su satisfacción” [33]. De allí que el productor debe dejar de ser un simple productor de un aparato de producción para convertirse en un ingeniero que adecúe ese aparato a las demandas de la revolución proletaria.

Para ilustrar este punto Benjamin recurre, entre otros ejemplos, a la fotografía. Como se ve notablemente en otras obras de su autoría y como se expuso con anterioridad, le concede ciertas dotes transgresoras en la era de la reproductibilidad técnica. La siguiente cita lo refleja con claridad, afirma: “en el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tantísimo el proceso de la reproducción plástica que ya puede ir a paso con la

palabra hablada” [34]. Sin embargo, la fotografía, a pesar de sus potencialidades técnicas para captar escenarios inimaginados, sobre todo aquellos propios de la masificación, tiene que experimentar permanentemente procesos de transformación técnica para transmutar sus potencialidades en posibilidades revolucionarias.

Asevera que, si bien la fotografía tiene como función económica acercar a las masas, por medio de sus producciones, elementos que antes se escapaban a sus posibilidades de consumo, su función política es renovar desde dentro el mundo según la moda. De este modo, la fotografía pertrecha su aparato de producción sin modificarlo y el fotógrafo se convierte en un cazador de las nuevas tendencias que intenta sin cesar aggiornar, aggiornándose a los tiempos que corren. El autor propone que “lo que tenemos que exigir a los fotógrafos es la capacidad de dar a sus tomas la leyenda que las arranque del consumo y del desgaste de la moda, otorgándoles valor de uso revolucionario” [35]. Así, los fotógrafos deben vencer la barrera entre escritura e imagen y hacerlo, además, en dirección al cambio revolucionario; y, en este sentido, los escritores son llamados a fotografiar y así poder imponer diferentes técnicas que puedan, a través de su capacidad de impacto, estar a la altura de las misiones políticas a las que son convocados.

Respecto de la función política del cine, Benjamin sostiene que éste posee en su haber fuerzas políticas transgresoras, sin embargo, mientras sea el capital quién de el carácter a los cambios que experimente no podrá adjudicársele más misiones revolucionarias que la de acompañar y apoyar la crítica sediciosa a las concepciones tradicionales del arte. Esto no significa que el cine no pueda adquirir funciones políticas revolucionarias sino que para ello primero deberá desenmarañarse del capital y contrariar las astucias del mismo para intentar neutralizarlo [36]. Por lo tanto, al igual que las otras artes deberá transitar por cambios turbulentos en su técnica en línea progresista para así tramar poco a poco su labor política al servicio de la causa proletaria.

Es posible afirmar entonces que “el progreso técnico es para el autor como productor la base de su progreso político” [37]. Y ello obedece a que el avance técnico supone, de algún modo, la superación de la escuela burguesa, la ruptura y victoria sobre el orden técnico burgués, otro modo más de transgredir los dictados de la dominación de clase.

Correlativamente, deberá atenderse a que esta ruptura material y espiritual de las cadenas burguesas que emprende el autor en tanto productor se piensa de modo colectivo, en solidaridad con otros productores, ya que “(...) políticamente lo decisivo no es el pensamiento privado, sino el arte, según una expresión de Brecht, de pensar con las cabezas de otras gentes” [38].

La politización del arte supondrá para Benjamin un arte al servicio de los dictados de la revolución, un arte que se haga cargo de la existencia social del hombre, que no pretenda autonomizarse ni de sus propias condiciones de producción ni de las que atañen al orden social en su conjunto. El arte deberá abandonar la indecisión que por momentos lo ha habitado y combatir firmemente las posturas que indican la necesidad del “arte por el arte”, de un arte autonomizado que, al igual que el arte que se conforma con ser mercancía, pretende abstraerse, sin éxito, de la lucha de clases, lucha que marca el ritmo y el compás de la historia.

### **2.3. Un arte pedagogo**

Aquí, un punto polémico se presenta y es la máxima que indica que “la mejor tendencia es falsa si no se enseña la actitud con la que debe ser seguida” [39]. Otra, de la misma índole, impone: “un autor que no enseñe a los escritores, no enseña a nadie” [40]. La producción debe tener el carácter de modelo para instruir a otros productores en la labor y a la vez permitirles utilizar un aparato productivo mejorado. Estas aseveraciones conducen directamente a replantear la temática de la función pedagógica del arte, en otras palabras, no sólo la posibilidad que el arte

brinda al permitir formas alternativas de conocimiento sino cómo puede oficiarse de canal propicio para transmitir determinados mensajes, como un mediador de gran importancia a la hora de “enseñar” o “instruir”.

En este punto, se torna pertinente recurrir a los escritos de Benjamin en torno a Brecht y al teatro épico. Benjamin sostiene que Brecht ha modificado notablemente y en vistas al cambio revolucionario las interdependencias funcionales clásicas entre escena y público, texto y puesta en escena, director y actores. Ha generado una transformación de notables proporciones en la técnica del teatro, una transformación progresiva anudada claramente con su tendencia política.

El teatro épico renuncia a los modos convencionales del teatro, se opone al desarrollo de acciones siendo su cometido la exposición de situaciones, que se generan precisamente a partir de la interrupción que se efectúa de las acciones. Realiza una operación de montaje, renovado, bajo la convicción de que lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta. De este modo, las puestas del teatro épico, a partir de sus interrupciones, obstaculizan el desarrollo armonioso de la ilusión en el público. La misma debe ser alterada, según sus consignas, ya que sus productos se proponen abordar la realidad con intenciones probatorias.

Brecht propone un “teatro gestual”, dirá Benjamin, los gestos serán la materia prima principal del teatro épico. Polémicamente, para ambos, los gestos se encuentran dados de antemano en la realidad y poseen dos ventajas “por un lado, frente a las manifestaciones y afirmaciones enteramente engañosas de las gentes y, por otro lado, frente a la pluridimensionalidad e impenetrabilidad de sus actos” [41]. Benjamin recalca que el gesto no es fácilmente falsificable y mucho menos cuanto más habitual sea, y además posee límites concisos, es decir, tiene un comienzo y un final definidos lo que lo aleja de las confusiones que invaden la vida cotidiana.

Esta apuesta brechtiana “cientificista” se basa en la convicción de que el teatro que propone no reproduce o inventa situaciones sino que las descubre a partir de sus interrupciones, las que generan, no un acercamiento a las situaciones descubiertas, sino una distancia, un alejamiento que permite una aprehensión cognitiva diferente.

Las situaciones son siempre escenarios que ocurren habitualmente en el desarrollo socio-político, las que, sin embargo, se muestran en la propuesta de Brecht con asombro, con distancia, una distancia que pretende generar en el espectador conciencia ante lo que se le presenta y un posicionamiento político al respecto. En el actor el distanciamiento también tiene una función y es intentar que éste tome postura en relación con el papel que le toca interpretar.

El teatro brechtiano no apunta a estimular ciertos sentimientos en sus espectadores sino que pretende enajenarlos de las situaciones que viven diariamente, intentando crear reacciones en el orden del pensamiento y la conciencia. La idea de distanciamiento es un punto nodal de esta propuesta, consiste en la inducción de una lejanía y de un extrañamiento con el fin de provocar el pasaje directo a un estado de conciencia, que a posteriori se considera colectivo, sobre las condiciones sociales de existencia, las formas explícitas e implícitas de dominación así como la necesidad de la acción revolucionaria como modo predilecto para el cambio socio-político. El distanciamiento pretende sacar al espectador de su condición de hombre masificado y permitir la emergencia de un pensamiento crítico. Para Benjamin, además, este proceso de distanciamiento se ve favorecido por la atrofia del valor aurático de la obra y su función cultural y, a la vez, por la mediatización que en algunas artes produce la intervención de los dispositivos técnicos, lo que contribuye, asimismo, al ejercicio reflexivo crítico del espectador.

El método brechtiano opera dialécticamente, en sus términos, “son dialécticas las siguientes relaciones: la del gesto para con la situación y viceversa; la relación del actor que representa para con la figura representada y viceversa; la relación del comportamiento autoritariamente

vinculado del actor para con el crítico del público y viceversa; la relación de la acción puesta en escena para con esa acción que hay que percibir en cualquier tipo de puesta en escena” [42]. Y, a la vez, todos estos momentos dialécticos se subordinan a una dialéctica suprema que se produce entre el conocimiento y la educación, evidenciando aquí claramente la diferencia entre el arte como forma de conocimiento y como forma educativa, en los términos aquí utilizados, entre la función cognitiva del arte y su función pedagógica. Benjamin dirá: “puesto que todos los conocimientos a los que llega el teatro épico poseen una eficacia educativa inmediata; a la par, empero, dicha eficacia se transforma inmediatamente en conocimientos que desde luego pueden ser específicamente diversos en el actor y (...) el público” [43].

Benjamin rescata fervientemente esta transformación radical del teatro que Brecht ha logrado, valorando en primer lugar las potencialidades pedagógicas y no sólo cognitivas que este reformador del teatro ha descubierto y fomentado. Comentando obras y escritos de Brecht afirma con contundencia “estas palabras (...) tienen primero su eficacia pedagógica, en seguida la política, la poética muy en último término. La finalidad del comentario de que damos la siguiente prueba, consiste en favorecer en lo posible la pedagógica y posponer la poética” [44].

El teatro, y puede decirse, el arte, para Benjamin, debe desempeñar funciones pedagógicas progresivas, no sólo actuar como un canal particular de conocimiento de la realidad socio-política, sino que también debe educar, escenificar la realidad de determinados modos, descubrir, y ayudar a descubrir, montar y mostrar puestas que contribuyan pedagógicamente al cambio revolucionario. En torno a “La novela de cuatro cuartos” de Brecht, Benjamin afirma “ya que estos años han sido políticamente decisivos. El autor se ha apropiado su lección, ha nombrado por su nombre sus fechorías, ha abierto los ojos a sus víctimas. Ha escrito una novela satírica de gran talla” [45]. En otra ocasión manifiesta: “Brecht despoja a las circunstancias en las que vivimos de su revestimiento jurídico. Desnudo, tal y como llegará a la posteridad, aparece entonces lo humano. Por desgracia, con visos de deshumanización. Pero esto no hay que imputárselo al satírico. Su tarea consiste en desnudar a sus conciudadanos” [46].

En síntesis, es posible aseverar que Benjamin redobla la apuesta, de la mano de Brecht, y festeja esta adjudicación al arte del cometido de transmitir, enseñar, de emprender un ejercicio pedagógico a partir del cual evidencie las condiciones sociales de producción y reproducción de la dominación burguesa, poniendo al descubierto la capilaridad de sus dictados en las conductas cotidianas. Más aún, celebra la tarea que Brecht le encomienda de contribuir a forjar una conciencia reflexiva y colectiva a favor de la lucha proletaria convirtiendo así a las distintas manifestaciones artísticas en canales de transmisión de la lucha revolucionaria, puesto que, como asevera Benjamin, “en toda verdadera obra de arte hay un lugar en el que quien allí se sitúa recibe un frescor como el de la brisa de un amanecer venidero. De aquí resulta que el arte, visto a menudo como refractario a toda relación con el progreso, puede servir a la auténtica determinación de éste. El progreso no está en su elemento en la continuidad del curso del tiempo, sino en sus interferencias: allí donde por primera vez, con la sobriedad del amanecer, se hace sentir verdaderamente nuevo (...)” [47].

### **3 EN DESACUERDO: JACQUES RANCIÈRE**

#### **3.1. La política conociéndose a sí misma... interrogando su matriz estética**

Para comenzar este segundo apartado, se torna adecuado exponer la concepción rancieriana del arte, ya que difiere de las definiciones habituales. El concepto “arte”, no será pensado por Rancière como aquel término que brinda unidad a las diferentes artes, como la pintura, la escultura, la danza, el teatro, la música, etc., sino, más bien, como el dispositivo que las hace

visibles; al decir de Ricardo Arcos-Palma como un dispositivo de exposición que otorga visibilidad a determinadas experiencias de creación. De este modo, Rancière se alejará primeramente de las concepciones elitistas del arte, como lo hace también Benjamin a su manera, despejando a su vez toda pretensión de clasificación entre lo que puede y lo que no puede ser concebido como arte, ya que su propuesta radica en pensar en el arte como un visibilizador, en tanto dispositivo de exposición, de diversas y múltiples prácticas de creación, de invención, sobre las que a priori no se establecen parámetros restrictivos.

Por su parte, la política en Rancière también se sale de los moldes tradicionales, arriesgando cargar en sí otras significaciones. El autor invita a pensar que la política tiene que ver con la palabra, con el *logos* y con su toma en cuenta, es decir, con las posibilidades de ser considerado en el espacio público-político como un animal lógico, dotado de palabra y no sólo de voz, cualidad que queda adjudicada a aquellos que son considerados como animales fónicos, es decir seres dotados sólo de voz para emitir maullido, queja y grito, sin más, para provocar sólo ruido.

De esto se desprende la siguiente definición de la política: “la política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él” [48]. No es, entonces, la puesta en común de intereses a partir del uso de la palabra sino que precisamente “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” [49].

Dos mundos distintos que implican dos modos diferentes del ser-juntos, dos formas de contar. El primero, es un orden de los cuerpos que los distribuye en lugares y funciones en base a sus “propiedades”, según su nombre o su ausencia de nombre, y dependiendo del carácter lógico o fónico de los sonidos que ellos emiten. En este sentido, se distribuyen los cuerpos respectivamente en el espacio de su visibilidad o de su invisibilidad de modo que las maneras de ser, las maneras de hacer y las maneras de decir - o no decir - remitan exactamente unas a las otras. Este modo de ser-juntos es el que en la teorización rancieriana adquiere el nombre de policía. La policía es, en otros términos, “la ley generalmente implícita que define las formas del tener-parte definiendo primero los modos perceptivos en los cuales se inscriben (...) [50].

La política, rompe la configuración sensible, el orden de los cuerpos establecido, por la acción de un supuesto, que por definición, le es heterogéneo a este orden, que no tiene lugar en él: el de una parte de los que no tienen parte. Rancière expresa: “la actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” [51]. La política brega por la parte de los sin parte a partir del principio de la igualdad. Igualdad de los seres parlantes que no se piensa como fin ni *telos* sino como principio (y lógica), es decir, la igualdad corroe de modo parasitario los supuestos desigualitarios al evidenciar que toda desigualdad se asienta en una igualdad primera sin la cual toda dominación entre hombres parlantes sería imposible. Sostiene, consecuentemente, “lo propio de la igualdad reside menos en el unificar que en el desclasificar, en el deshacer la supuesta naturalidad de los órdenes para reemplazarla por las figuras polémicas de la división” [52].

La política, en su acción disensual, se guía por la racionalidad del desacuerdo, el autor afirma que “por desacuerdo se entenderá un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que

uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro. El desacuerdo 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” [53]. El desacuerdo remite menos a la argumentación que a lo argumentable y al argumentador, impone el disenso en torno al objeto y al sujeto y a la situación mismas de argumentación.

Así, se torna estéril cualquier distinción entre el orden racional de la argumentación y el orden poético, sino irracional, del comentario y la metáfora. Los actos de lenguaje propios de la política son también argumentaciones racionales y metáforas poéticas. La argumentación que encadena ideas se halla siempre en comunidad con la metáfora que hace ver una cosa en otra, la fortaleza de dicha comunidad depende de las diversas situaciones de interlocución. Ella alcanza su nivel máximo en aquellos dominios propios de la política donde debe producirse al mismo tiempo la argumentación, el escenario donde ella se desarrolla, el objeto, el sujeto que litiga y de ese modo el mundo en donde todo ello encuentra su regla de aparición.

Bajo esta perspectiva, que muy escuetamente fue presentada en lo que antecede, es que se puede comenzar desentrañar la relación que Rancière propone entre arte y política intentando mediar dicha vinculación con una mirada epistemológica.

El autor sostiene, sacudiendo las concepciones más clásicas, que arte y política no poseen una relación unidireccional sino que se imbrican en una vinculación de doble vía, a modo de un vaivén, que va desde la estética a la política y desde la política a la estética. Con ello, Rancière invita pensar que esta vinculación posee una trama muy densa, podría decirse un lazo carnal.

La primera vía de la relación, la que va desde la estética a la política es la que se interroga respecto a qué tiene de estética la política, sus prácticas, objetos y sujetos, es decir, cómo la política se sirve de la estética en su praxis cotidiana, vislumbrando así un vínculo entre ellas de carácter necesario, indispensable.

Para pensar esta primera senda, resulta pertinente comprender el polisémico concepto de estética. Primeramente, Rancière propone pensar a la estética, en un sentido kantiano, al que por momentos recurrió Foucault, “como el sistema de las formas que a priori determinan lo que se va a sentir” [54], o “(...) a experimentar” [55], como indica otra traducción del mismo texto. En otras palabras, refiere a “un recorte de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia” [56]. Delimitación que es, precisamente, el dilema de la política en tanto remite a las posibilidades del ver y del decir, al juicio sobre las capacidades y cualidades de quienes pretenden emprenderlo. La estética por tanto no sólo alude al orden del arte sino también al orden social y político. Rancière dirá “a la confusión o a la distinción estética se amarran claramente las apuestas que tocan al orden social y a sus transformaciones” [57]. La estética en este primer acercamiento se vincula íntimamente, hasta casi convertirse en sinónimos con el concepto de división o partición de lo sensible, ya que éste para Rancière consiste en “ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y partes respectivas” [58].

Según Carolina Escudero la estética remite a la composición y organización de elementos en un espacio compartido, al montaje de ese espacio, y, a la vez, a la percepción de eso mismo. O sea, indica composición y percepción, cuestiones emparentadas pero pasibles de distinguirse analíticamente. Pero simultáneamente la estética también adopta otra acepción, que puede reconstruirse a partir de varios escritos, y es la que refiere a la estética como “práctica”, como praxis *poiética*, como invención, bajo la modalidad de la presunción, del ejercicio del *como si*.

En este sentido, puede afirmarse que la conexión que se esboza en la estética de la política se basaría en una capacidad que la estética brindaría a la política, precisamente la capacidad de experimentar y percibir un montaje o composición de elementos, y en una virtud “práctica” que también la estética otorgaría a la política, esta es la virtud poética, de creación, de invención. Así, la política es estética en tanto supone disentir en torno a la división policial de lo sensible, lo que implica una composición de elementos determinada que la política deberá percibir para así poder transformar y paralelamente supone la constitución, a partir del ejercicio de la presunción, del *como si*, de otra composición en la que sean contabilizables y contados los eternos incontados. Supone yuxtaponer al montaje policial otro montaje político e igualitario que demuestre la contingencia de todo orden social, que la cuenta es errónea y tiene resto. El autor expresa que en este sentido “(...) la estética (refiere a) la constitución de un tipo de comunidad de lo sensible que funciona de acuerdo con la modalidad de la presunción, del *como si* que incluye a quienes no están incluidos haciendo ver un modo de existencia de lo sensible sustraído a la repartición de las partes y sus partes” [59]. La invención poética anuda así estrechamente al espacio artístico y al político sobre la base de la operación dislocante de la metáfora que es a la vez política y artística.

En este punto puede señalarse una disidencia con la propuesta de Benjamin que Rancière hace explícita. Rancière considera que no hubo *estetización de la política* en la era de las masas sino que ésta es estética en su principio. Y, por otra parte, esta estética que está en la base de la política difiere totalmente de la “estetización de la política” pensada por Benjamin. Rancière plantea que “esta estética no puede ser comprendida en el sentido de una captación perversa de la política por una voluntad de arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte” [60]. La relación es anterior, casi podría decirse *a priori* ya que la política necesariamente se nutre de las capacidades y virtudes propias del mundo estético.

De este modo, y pretendiendo reeditar esta problemática con variables de índole epistemológica, es dable hipotetizar que la estética y su ámbito, que como se verá en lo que sigue es -además de lo expresado anteriormente- el pensamiento de un *sensorium* propio del arte, deberá ser objeto de conocimiento necesario para la praxis política en la medida en que, según lo analizado en esta primera vía de la vinculación, posee una relación carnal con la política puesto que se halla plenamente inmiscuida, aunque sigilosamente, en la su praxis. La propuesta rancieriana supone implícitamente un envite a conocer el mundo de la estética, a descubrir su revés, y por ello las formas en las que el arte y la política se emparentan tan íntimamente. En otras palabras, la política de este modo no haría más que conocerse profundamente a sí misma al descubrir la matriz estética sobre la que se funda y se proyecta.

### **3.2. El arte y su zigzagueo político epistemológico**

Una vez en este punto, es hora de transitar la segunda vía de la vinculación entre arte y política delineada por Rancière y, de ese modo, pensar en otras modalidades de articulación y relectura de la misma a partir de co-ordenadas epistemológicas. Para este cometido, será necesario volver a repensar el concepto de estética, más precisamente reconstruir las acepciones que el autor le atribuye con el fin de desarrollar esta segunda cara de la articulación.

Si, como se sostuvo antes, la estética tiene que ver con cierta composición que determina lo que se va a sentir, la estética es también el pensamiento que refiere a un *sensorium*, que no debe asimilarse a sensibilidad y que a la vez permite definir las cuestiones del arte. En sus palabras “la estética no es el pensamiento de la sensibilidad. Ella es el pensamiento del *sensorium* paradójico que permite sin embargo definir las cosas del arte” [61]. En base a esta definición de

la estética es que se la puede pensar en otro sentido, diferente a los ya enunciados, que aludirá “(...) a un régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones, que implican una cierta idea de la efectividad del pensamiento” [62]. Rancière se aleja así de las interpretaciones que asimilan la estética a una teoría del arte en general, o a una teoría del arte que lo remitiría a sus efectos sobre la sensibilidad, el gusto o el placer.

Y aquí nuevamente Carolina Escudero propone una advertencia que resulta sumamente interesante indicando que con el término “régimen estético” Rancière remite a tres cuestiones que por momentos se tornan distinguibles mientras que en ciertas ocasiones su diferenciación se vuelve opaca. En un primer sentido, se refiere a una forma de pensamiento orientada a aprehender en general modos de composición de visibilidades y decibilidades no reductibles al “subsistema” del arte, sentido que también posee claras reminiscencias kantianas, como se indicó anteriormente; en una segunda acepción significa “un modo específico de hacer visible y establecer un lugar de enunciación propio de los objetos de arte, una manera específica de práctica social, que Jacques Rancière llama, práctica estética” [63], en otras palabras, un modo de ser específico de aquello que pertenece al arte; y finalmente aparece como “una manera de identificar los objetos del arte que no se cierre a las formas de aprehensión características de los regímenes éticos y representativos -ligados al problema de la mimesis, la jerarquía de los temas y los medios y el valor de verdad de las imágenes u objetos” [64].

Es a partir del segundo de los sentidos reconstruidos gracias a la sistematización de Carolina Escudero, que pueden considerarse las *prácticas estéticas*, podríamos agregar las *prácticas estéticas del arte* en tanto “formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que ‘hacen’ a la mirada de lo común” [65], o mejor, respecto de lo común. De este modo, las *prácticas artísticas* “son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con (las) maneras de ser y (las) formas de (su) visibilidad” [66]. Y es así que los *actos estéticos* son configuraciones de la experiencia, que posibilitan modos nuevos del sentir, y por ello mismo, nuevas formas de subjetividad política.

Así, Rancière dirá: “las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más de lo que ellas pueden prestarles, es decir, simplemente lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible. Y la autonomía de la que ellas pueden gozar o la subversión que ellas pueden atribuirse, descansan sobre la misma base” [67]. El arte, para este autor no es político por los mensajes o sentimientos que transmite del mundo, tampoco lo es por su capacidad de representar las estructuras, los conflictos, las identidades, lo es, en cambio, por sus posibilidades de distanciarse de todas esas funciones, y lo es, sobre todo, por la creación en esa distancia, en ese hiato, de un tipo de tiempo y de espacio específicos, por las formas en las que divide ese tiempo y puebla ese espacio, en fin, por su participación en la repartición de lo sensible, por su interrupción de las coordenadas normales de la experiencia sensorial.

Por tanto, la política tiene su estética propia, como composición de lo visible y lo invisible y percepción de ello mismo, y, en otro sentido, más cercano a una idea de práctica estética de la política, como creación de espacios disensuales, de escenas y personajes, de manifestaciones y enunciaciones, que no necesariamente suponen creaciones del arte. Por otra parte, la estética, como un modo específico de hacer visible y establecer un lugar de enunciación propio de los objetos de arte, como práctica estética del arte, tiene su política, sus formas de hacer política, sus formas de intervenir mediante las obras u objetos del arte en la repartición de lo sensible, de



alterar las redistribuciones de cuerpos, espacios y tiempos, o sea, sus formas de interrumpir la experiencia sensorial. De allí que puede deducirse que toda política es estética, y en ello se basa la vinculación de principio que tienen ambos conceptos, pero a la vez no toda estética, y con ello no todo arte es político, sino que es *potencialmente* político.

Respecto de esta potencialidad política que Rancière adjudica al arte a lo largo de su obra, pueden hallarse algunas pautas generales para su abordaje que permiten estructurar sus escritos en torno a dos objetivos que en su libro titulado *Sobre políticas estéticas* encomienda, de algún modo, al arte. Allí se lee que al arte le compete *reedificar un espacio público dividido y restaurar competencias iguales para los seres parlantes*. No obstante, estas dos “funciones” del arte no las concibe como prescripciones articulables en *una* política del arte porque en opinión del autor “definir hoy día *una* política del arte es quizás el medio más seguro de asignarle un lugar que la reinscriba en la distribución de las tareas del orden consensual” [68].

En lo que atañe al primer objetivo, tal como se comenzó a esbozar anteriormente, consiste en la transformación de los espacios materiales de circulación de personas y bienes en espacios disensuales a partir de la introducción en su seno de un objeto incongruente, de un tema suplementario, de una contradicción. El arte debe contribuir a convertir los espacios cotidianos invadidos por el mutismo del consenso en espacios de desacuerdo, de discordia, espacios conflictivos que muestren la falacia del sistema vigente.

Y de ello puede deducirse la lógica de acción que Rancière concibe para la praxis política del arte. El autor se aparta de las teorías que piensan que el arte porta en sí mismo la politicidad, es decir que su “eficacia” política está albergada plenamente en sus obras o en la intención de los artistas y plantea que la misma se hace presente en su ejercicio disruptivo sobre la distribución de lo sensible, es decir en la disonancia, el desacuerdo, que provoca como forma de experiencia sensible que disloca el orden policial presente. Para Rancière el arte debe ser molesto, inquietante, debe provocar un disgusto, una incomodidad, debe introducir un jeroglífico, como sostiene Brian Holmes [69], que no conducirá mecánicamente a la toma de conciencia respecto de la situación de dominación y menos aún se traducirá inmediatamente en una movilización, con lo cual se observa una importante diferencia con la idea benjaminiana.

Esta ruptura de los espacios y tiempos asignados por el orden policial al que el arte está llamado, puede emprenderlo a partir de generar nuevas formas de subjetivación y objetivación estética. Por subjetivación estética Rancière entenderá “(...) la diversidad imprevisible de maneras en que no importa qué individuos pueden entrar en el universo de la experiencia estética, a través de negociaciones concretas de la relación entre proximidad y distancia” [70]; y por objetivación estética se referirá a “(...) el proceso aleatorio que transfiere formas de entretenimiento o espacios de diversión al dominio del arte” [71]. De este modo, el arte deberá propagarse, tendrá la misión de romper las coordenadas de la experiencia policial generando molestias, algunas de las cuales surgirán al incitar a crear nuevas formas de subjetivación estética, alentado a los sujetos a inmiscuirse en la experiencia del arte, a la vez que dando lugar a procesos continuos de objetivación estética es decir, intentando convertir objetos, elementos, espacios de la cotidianidad en objetos de experiencia estética.

Ello se vincula directamente con el segundo objetivo que el arte está convocado a cumplir, sin más, el arte también tiene que ocuparse de la igualdad. Para el tratamiento más acabado de este objetivo, en la obra de Rancière, se pueden reconstruir tres posibles líneas para su abordaje. La primera la dicta una breve disquisición que se halla en *El maestro ignorante*. Allí Rancière de la mano de Joseph Jacotot [72] apuesta a considerar al arte como una lengua más, una lengua más a partir de la cual verificar la igualdad. Una lengua que invita a ser hablada por todos

comprobando así la igualdad entre seres parlantes. La propuesta se enlaza con la intención general del libro que implica una afrenta radical a la pedagogía clásica y a las formas en las que concibe la relación entre maestro y aprendiz, justamente a partir de una experiencia revolucionaria que Jacotot tuvo al lograr, sin ningún tipo de guía, que los estudiantes que no hablaban francés y que asistían a sus clases de literatura en francés, pudieran adueñarse del idioma para así comprender sus lecciones.

Rancière asevera que Jacotot también alentaba a sus aprendices a pintar, como un modo más de verificar su igualdad, la igualdad de las inteligencias, principio básico de esta propuesta revolucionaria. Los instaba a adentrarse en el mundo de la pintura como una lengua más, una lengua, sobre todo, siempre lista para expresar lo que se quiere y se siente. ¡Yo también soy pintor! Esa era la máxima a repetir, el axioma a ejercitar. En este sentido, “la pintura, como la escultura, el grabado o cualquier otro arte, es una lengua que puede ser comprendida y hablada por cualquiera que tenga la inteligencia de su lengua” [73]. El arte no acepta el “yo no puedo”.

La segunda de las líneas a partir de las cuales se puede pensar esta función igualitaria del arte puede reconstruirse a partir de un artículo titulado “El espectador emancipado”, que actualmente fue editado como parte de un libro bajo el mismo nombre, problemática que conducirá directamente a trabajar de modo más acabado algunos de los interrogantes, que ya fueron abordados desde la obra benjaminiana, tales como: ¿el arte es un medio de conocimiento del desarrollo socio-político?, ¿permite una aproximación particular a estos fenómenos?, ¿se le deben adjudicar al arte funciones educativas o pedagógicas bajo la convicción de que puede transmitir determinados mensajes?

En este texto Rancière incita a repensar la problemática del espectador como un punto estratégico del debate en torno a la relación entre arte y política, mediada por el problema de la igualdad, a través de la perspectiva que conforman las reflexiones vertidas en *El maestro ignorante*, libro que supone una apuesta epistemológica y pedagógica radical.

Esta revolución epistemológica y pedagógica, derivada de la experiencia jacotista, demostró para Rancière que el proceso de enseñanza-aprendizaje puede prescindir de la labor del maestro que sabe lo que enseña poniendo en práctica el método que se utiliza para aprender la lengua materna el cual puede reeditarse en cada ocasión de aprendizaje. Este proceso consiste en observar, retener, relacionar con lo conocido, verificar, repetir, reflexionar sobre lo hecho, adivinar. Es, entonces, un método de la voluntad, a instancias del deseo propio o la exigencia de una situación. La experiencia jacotista demostraba que la función primordial del maestro no es transmitir sus conocimientos a los aprendices para elevarlos al podio del saber, por lo cual su labor no radica en explicar haciendo transitar a los aprendices en un camino progresivo de complejidad para que adquieran determinados saberes sino que su tarea consiste en estimular su voluntad de aprender. Además se debe librar al proceso de aprendizaje de la imposición de determinados saberes. El aprendiz puede y debe, junto con su maestro, elegir qué aprender.

Rancière enuncia que Jacotot pone en evidencia que la explicación, como método de enseñanza, no hace más que conducir a una regresión al infinito en la medida en que el explicador es el único juez apto para determinar el punto en el que la explicación ha sido explicada; y además reproduce continuamente la distancia entre el maestro y el ignorante, el que sabe y el que debe aprender lo que el sabio sabe. Así se produce un doble gesto inaugural embrutecedor: “por un lado, (el embrutecedor) decreta el comienzo absoluto: en este momento, y sólo ahora, comenzará el acto de aprender. Por el otro, arroja un velo de ignorancia sobre todas las cosas a aprender, que él mismo se encarga de levantar” [74]. El explicado debe dedicarse al trabajo del duelo, o sea a comprender, lo que implica comprender que no comprende si no le explican.

Los autores decretan la igualdad de las inteligencias y por ello la necesidad de romper la subordinaciones de una inteligencia a otra y proponen, en su defecto, la subordinación de una voluntad a otra, es decir, la única subordinación que para ambos no embrutece es la que se da entre la voluntad del maestro que incita a aprender al aprendiz desganado.

Y, a su vez, la otra revelación de la hazaña del pedagogo francés es que se puede enseñar lo que se ignora y por tanto habilita la consigna del *maestro ignorante*. El principio fundamental reza que todos los hombres tienen la misma inteligencia, es decir, no existen desigualdades en las capacidades intelectuales sino que la distinción radica en la energía de la voluntad para ordenar a ese intelecto. El maestro ignorante enseña lo que ignora, y lo hace bajo el supuesto de que todo está en todo: “toda la potencia de la lengua está en el todo de un libro. Todo el conocimiento de sí en cuanto inteligencia está en el dominio de un libro, de un capítulo, de una oración, de una palabra” [75]. Además, el maestro ignorante enseñará interrogando, y lo hará no a la manera socrática con intenciones de demostrar cuán sabio es el interrogador y cuán equivocado está el interrogado, sino que la interrogación será un proceso de búsqueda y aprendizaje para ambos, bajo la tríada ¿qué ves?, ¿qué piensas?, ¿qué haces?

Esta apuesta radical supone, además, pensar en la imposibilidad de que en tanto sujetos cognitivos encarnemos *la* verdad. En el texto se lee: “el pensamiento no se dice *en verdad*, sino que se expresa *en veracidad*. Se divide, se relata, se traduce para alguien más, quien a su vez hará su propio relato, otra traducción, con una sola condición: la voluntad de comunicar, la voluntad de *adivinar* lo pensado por otro, y que nada garantiza fuera de su relato, relato acerca del cual ningún diccionario universal dice qué es necesario comprender” [76].

Se trata entonces de traducir y contra-traducir, de improvisar nuevas traducciones, y aquí, nuevamente un llamado a la virtud poética, en tanto capacidad de crear. Rancière y Jacotot advierten que en la medida en que la verdad no puede decirse, sólo puede se puede hablar como poetas, en la lengua del poeta. La comunicación no consiste en una trasmisión de saberes sino que el acto de comunicación poetiza; y debe poetizar a partir de crear nuevas traducciones sobre-impresas al orden de la verdad policial. El envite consiste nítidamente en una demanda de desmonopolización del ejercicio del saber y la palabra, un llamado a la emergencia de nuevos “decires”, a nuevos sujetos cognitivos, que se animen a saber y a expresar sus propias traducciones.

De allí, puede deducirse que al ser la poética la virtud por excelencia del ámbito estético, y por ello del arte, éste porta consigo una energía política emancipadora e igualadora en lo que atañe al mundo del conocimiento, más precisamente como canal que, mediante sus formas y estructuras, habilita la emergencia de nuevos sujetos cognoscentes autónomos que además podrán hacerse cargo, según su propia voluntad, de múltiples y variados objetos de conocimiento. Es decir, hablar en la lengua del poeta, pensar en una sociedad de cuenta-cuentos, en una sociedad en donde se ausenten las verdades y fluyan los poemas, necesariamente conlleva, vehiculizado por el idioma artístico, a la expansión de sujetos que puedan decir sus poemas y de poemas que versen sobre lo que esos agentes de conocimiento desean.

Una vez deslizada brevemente esta propuesta transgresora, es pertinente retornar al cruce osado que Rancière realiza de estas lecciones con la problemática del espectador, centro neurálgico para repensar los interrogantes que se plantea este escrito. Rancière en “El espectador emancipado” centra sus reflexiones en el teatro, aclarando inmediatamente que las mismas pueden extenderse y utilizarse para pensar esta misma problemática en otro tipo de performances que supongan el desempeño de cuerpos vivos frente a una audiencia colectiva.

El dilema se desata a partir de lo que el filósofo francés denomina la *paradoja del espectador*, que así explicita: “no hay teatro sin espectadores aunque sea sólo uno (...). Pero el espectador es algo malo. Ser espectador significa mirar a un espectáculo. Y mirar es malo, por dos razones. Primero, mirar es lo opuesto de conocer. Significa estar en frente de una apariencia sin saber las condiciones de producción de esas apariencias o la realidad tras ella. Segundo, mirar es considerado como el opuesto de actuar. Aquel o aquella que mira un espectáculo, permanece inmóvil en su asiento, sin ningún poder de intervención. Ser espectador significa ser pasivo” [77]. En esta paradoja, el espectador, manifiesta Rancière, es separado de la posibilidad de conocer al igual que se lo aleja de la alternativa de actuar.

El autor afirma que una de las soluciones dadas a esta situación dilemática, en oposición a la respuesta platónica, ha sido la de los llamados “reformadores del teatro”: Brecht y Artaud. Ambos proclaman la necesidad de un teatro sin espectadores, de un teatro que se piense como *drama*, como acción, como una actividad realizada por cuerpos vivos frente a cuerpos vivos, que se base en el poder del acto. Los reformadores demandan que “hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes *aprendan* [78] en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos” [79].

Entonces, proponen dos líneas alternativas y, en ciertos aspectos, opuestas, para poder concretar esta intención de transformar a los espectadores en “activos”, convirtiéndolos de visores pasivos en aprendices. Aquí se ahondará en la propuesta de Brecht y en los cuestionamientos rancierianos sobre la misma, con lo que se podrá tejer un lazo con la primera parte de este escrito, particularmente, en relación con la apropiación benjaminiana de esta apuesta y así evidenciar las posiciones de Rancière y Benjamin casi enfrentadas en torno a ciertos aspectos de la tríada arte-política-conocimiento.

La propuesta brechtiana, que ya se describió brevemente en otro apartado, pugna por transformar al espectador “pasivo” en un investigador o experimentador científico, que debe abandonar el mundo de las apariencias y la empatía y así agudizar su propio razonamiento, ejercitando el sentido de la evaluación, de la deducción de causas y consecuencias de lo que se le plantea delante de sí. La puesta entonces, que será una performance extraña, inusual, enigmática, intentará generar el distanciamiento necesario para que el espectador, al experimentar esa situación de extrañamiento, abandone su posición pasiva e incurra en la actividad de ser un observador racional que conoce, aprende, se concientiza y sienta posición al respecto.

Rancière asevera que Brecht -al igual que Artaud- queda atrapado en los términos platónicos de planteamiento del problema, sobre todo en lo que atañe a la imposibilidad de alejarse de alternativas comunitarias, y al quedar preso de la lógica pedagógica embrutecedora que, de la mano de Jacotot, intentó combatir en *El maestro ignorante*.

Respecto de la primera cuestión, mientras que Platón oponía a la comunidad poética y democrática del teatro una comunidad verdadera, coreográfica, donde se excluya la pasividad y todos se muevan al ritmo comunitario; Brecht pensó en un teatro en el que el espectador debe convertirse en el cuerpo vivo de una comunidad que representa su propio principio. El teatro épico brechtiano plantea la constitución de una comunidad sensorial y estética, gestada sobre la base de la presencia: “el teatro es una asamblea en la que la gente del pueblo toma conciencia de su situación y discute sus intereses, dice Brecht (...)” [80]. Para la constitución de esta comunidad, el ejercicio teatral opera como una mediación auto-contenida que conducirá a los observadores racionales a la toma de conciencia de su situación conduciéndolos a la movilización. Según Rancière, esta alternativa se basan en una serie de equivalencias y oposiciones que deben ser discutidas, equivalencia entre teatro y comunidad, ver y pasividad,

externalidad y separación, mediación y *simulacrum*; oposición entre colectivo e individualidad, imagen y realidad viva, actividad y pasividad, auto-poseción y alienación.

Y aquí, la segunda objeción que consiste en que, para Rancière, Brecht recurre a dinámicas propias de los métodos pedagógicos tradicionales. Ubica al actor y al dramaturgo en una posición de saber similar a la del maestro embrutecedor que se pretende sabio, ya que los sitúa como aquellos que conocen adecuadamente qué es lo que debe hacerse, es decir saben que tienen que arrancar al espectador de sus actitudes pasivas e incluso –a veces- saben cómo hacerlo correctamente. Los espectadores, son quienes no saben en la situación en la que se encuentran, en otros términos, desconocen tanto la posición que se les asigna en la función teatral –posición que debe ser trastocada- y también desconocen total o parcialmente los mecanismos del sistema socio-político del que son parte –del cual el teatro épico deberá alertarlos-, o en su defecto no han logrado tomar plena conciencia de ello y luchar en su contra. Por ello, Rancière propondrá romper con la oposición entre mirar y actuar, sosteniendo que mirar también es una acción que confirma o modifica la distribución de lo sensible, en tanto implica la traducción, la interpretación, que en sí misma constituye una forma de aceptar o reconfigurar los repartos imperantes. En sus palabras, “el espectador es activo, como el estudiante o el científico: el observa, el selecciona, compara, interpreta. El reúne/ata lo que ha observado con muchas otras (cosas) que ha observado en otras etapas, en otro tipo de espacios. El hace su poema con el poema que se ha performativizado (...) frente a él. Ella participa en la performance si es capaz de contar su propia historia sobre la historia que sucede delante de ella” [81]. Y aquí el segundo punto clave: “el espectador ve, siente, y entiende algo en la medida en que hace su poema como el poeta ha hecho, como los actores, bailarines o *performers* han hecho” [82].

De este modo, lo que Rancière advierte en torno a esta propuesta es que sigue conservando la idea de un mensaje a transmitir, de conocimientos determinados a comunicar y de allí que perpetúa el sometimiento entre inteligencias y las distancias y desigualdades policiales. El maestro ignorante y emancipador sólo induce a la búsqueda, no prescribe contenidos ni modos de aprender, sólo impulsa a sus estudiantes a utilizar su propia inteligencia, a embargarse en esa búsqueda sin guía ni destino, sólo alumbrada por la sagacidad de su inteligencia. El maestro embrutecedor, por el contrario, se dedica a enseñar, a explicar determinados contenidos, con métodos adecuados para “cargar” de saber a sus alumnos, a quienes considera meramente como recipientes vacíos, necesarios de ser llenados.

Así, para Rancière, estas distancias deberán ser eliminadas y reemplazadas por la distancia de todos ellos y la performance. Y esto supondrá abandonar la idea del teatro como ceremonia de la comunidad formada en base a la comprensión colectiva de la situación de dominación. Rancière manifiesta “el poder común a los espectadores no reside en su calidad de ser miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aún cuando esa aventura no se parece a ninguna otra” [83]. El poder común es el poder de la igualdad de la inteligencia.

Y así puede plantearse, si se revitaliza esta capacidad igualadora del arte, la posibilidad de la emancipación del espectador, de cualquiera en tanto espectador. Emancipación que supondrá dislocar roles, es decir, no pensar que el espectador es pasivo y debe convertirse en activo, sino creer que los actores y espectadores son alternativamente actores y espectadores de las distintas historias que tejen y de las que destejen y vuelven a tejer a partir de las performances iniciales.

En este punto, que constituye la segunda línea de trabajo que se puede reconstruir en la obra rancieriana al rastrear la función igualadora del arte –que a su vez corresponde al segundo objetivo que el autor plantea en torno a las políticas del arte–, se observa claramente la disidencia con Benjamin en torno a la opinión respecto de la propuesta brechtiana, lo que implica una importante disidencia en cuanto a la articulación arte-política-conocimiento.

Para Rancière el arte no debe cumplir esa función pedagógica. El arte indudablemente, y como se sostuvo antes, al tener la misión de generar molestias, incomodidades, debe anunciar fallas en el orden social, pero éstas deben ser materia de interpretación de cada espectador. No se prescribe la misión de generar conciencia colectiva, ya que para Rancière ello genera necesariamente caer dentro de las garras del ordenamiento policial de los cuerpos, los espacios y los tiempos; mantiene la equiparación entre el artista y el maestro “sabio” y también se asienta en las distancias entre éste y el espectador “ignorante”. El arte entonces, es un objeto de conocimiento para la praxis política ya que tiene simultáneamente una función cognitiva respecto de la realidad socio-política, es decir la política se convierte en objeto de conocimiento del arte y también el arte es un canal o medio particular de conocer la realidad. Pero, será un canal que no conduzca colectivamente a la misma fuente, sino que cada uno deberá diseñar su topografía y así interpretar de modos diversos lo que ve cuando llega a puerto.

Finalmente, la tercera línea que se puede reestructurar en torno a esta función igualadora del arte, tiene que ver con la máxima rancieriana de que el arte deberá hacer *política de lo anónimo*. Para comenzar a trabajar este último punto, resulta de sumo interés a los fines del presente introducir la discusión que el autor entabla con Benjamin al respecto.

Rancière afirma que Benjamin se asienta en un supuesto erróneo o, al menos, dudoso y es “la deducción de propiedades estéticas y políticas de un arte a partir de sus propiedades técnicas” [84]. Duda precisamente de la posibilidad de que las artes mecánicas, a partir de la revolución técnica –de la que son parte y, a la vez, producen– susciten un cambio en el paradigma artístico y en la relación del arte con sus temas. Así, Benjamin combinaría la explicación marxista con la ontología heideggeriana, al darle esta centralidad al despliegue de la técnica, o sea al trazar este lazo entre la estética y lo onto-tecnológico.

Para Rancière debe invertirse la fórmula puesto que sostiene que para que las artes mecánicas otorguen visibilidad a las masas, a los anónimos, en tanto individuos o colectivo, primeramente deben ser reconocidas como artes y las masas como sujetos de arte. Afirma que sólo a partir de que lo anónimo se ha convertido en sujeto de arte es que su registro puede ser un arte; y además, y por ello mismo el cine o la fotografía pueden ser los dispositivos artísticos que lo registren sólo a partir de que pueden pensarse como artes y no únicamente como meras técnicas de reproducción. Y “que lo anónimo sea no sólo susceptible de arte sino portador de una belleza específica, es algo que caracteriza en sentido propio el régimen estético de las artes. Éste no sólo comenzó mucho antes que las artes de la reproducción mecánica, sino que es precisamente lo que las ha hecho posibles por su manera nueva de pensar el arte y sus temas” [85].

Para el autor el arte ha atravesado por diferentes regímenes de identificación y pensamiento y este tercer estadio es un momento que tiene inicios en la Revolución Francesa, aunque no se pueda establecer una historización lineal ya que los diferentes regímenes se superponen y mixturán. El mismo está caracterizado por la ruptura de las jerarquizaciones entre temas que correspondían sólo a determinados géneros y sobre todo que eran sólo dignos de ser vistos por determinados públicos. Es un régimen invadido por las contradicciones, que no intenta resolver –sino que hace emerger– entre saber y no saber, entre *logos* y *pathos*, entre el sentido y el sinsentido, entre arte y no-arte. Es decir, es un régimen que intenta destronar al régimen

mimético, representativo, y que se anima a gritar ¡ya no más sólo tragedia para los nobles y comedia para los pobres! Es un paradigma que permite la multiplicidad de temas que pueden ser objeto de arte así como también la diversidad de públicos que pueden ser sujetos de arte. Es por ello que permite que las masas sean objetos y sujetos de arte y también rompe el monopolio de las “Bellas Artes” al habilitar el surgimiento de otras artes, impensadas para el orden mimético. De este modo, Rancière sostiene que la revolución que convirtió en sujetos y objetos de arte a las masas sucedió antes en la literatura que en la fotografía o el cine. Expresa: “que una época y una sociedad se lean en los rasgos, los hábitos o los gestos de un individuo cualquiera (Balzac), que el alcantarillado sea el elemento revelador de una civilización (Hugo), que la hija del granjero y la mujer del banquero sean tomadas en la potencia igualitaria del estilo como ‘manera absoluta de ver las cosas’ (Flaubert), todas estas formas de anulación o inversión de la oposición de lo alto y lo bajo no sólo son anteriores a los poderes de la reproducción mecánica. Hacen posible que sea algo más que la reproducción mecánica” [86]. Para Rancière la revolución técnica se produce después de la revolución estética que no es más que la gloria de lo anónimo, de lo insignificante y que es primero objeto de literatura y pintura. Añade: “pasar de los grandes acontecimientos y personajes a la vida de los seres anónimos, encontrar los síntomas de una época, una sociedad o una civilización en los detalles ínfimos de la vida corriente, explicar la superficie a través de las capas subterráneas y reconstituir mundos a partir de sus vestigios, este programa es literario antes que científico” [87].

Y aquí una salvedad, Benjamin no desconoce que en la literatura aparezca lo anónimo, en sus términos, la masa. Rancière resulta un tanto injusto en este punto. De hecho, los escritos sobre Baudelaire dan muestras acabadas en este sentido. Benjamin dice que la masa recorre trazo a trazo la prosa del autor, y más aún, que no necesita describirla ya que sus escritos están invadidos por su presencia. Manifiesta: “la masa era el velo agitado a través del cual veía Baudelaire París” [88]. Dice Benjamin, Baudelaire combate contra la multitud con igual cólera que quien pelea contra el viento o la lluvia. Las formas en las que se hace presente la masa varían según las intenciones y concepciones del artista, sin embargo lo digno de remarcar es cómo permea los discursos e imágenes de todas las artes, cuestión que Benjamin no desconocía. Diferente es la peculiaridad con la que Benjamin cree que las artes mecánicas se pueden hacer cargo de la masificación. Como se expuso precedentemente, concebía que las mismas otorgan visibilidad de un modo particular a las masas. Es decir, las masas se adecuan mucho mejor a este tipo de registros técnicos. En los términos del presente escrito, puede decirse que los nuevos dispositivos y la mediación que ejercen posibilitan, para el autor, canales mucho más fluidos de conocimiento de la realidad socio-política. De este modo, para Benjamin el arte en la era de la reproductibilidad técnica gozaría de ciertas particularidades para volver cognoscibles de un modo más acabado las nuevas dinámicas de las sociedades masificadas. De allí la importancia de que el arte se vuelva también objeto de conocimiento para la acción política.

Rancière difiere con esta propiedad asignada a las artes de la nueva era. De hecho, si se realiza el ejercicio de contraponer los escritos del autor destinados a la literatura y al cine, se observa como asigna muchas más potencialidades transgresoras a la primera en detrimento del segundo. Particularmente asevera que la literatura, si bien plagada de contradicciones, ha sostenido fervientemente el nuevo paradigma de la revolución estética, que supone la consagración de lo anónimo, mientras que el cine, arte pensado a priori como transgresor, contribuye mucho más al restablecimiento del régimen jerárquico mimético. Manifiesta que, si bien en un primer momento parecía contar con todas las potencialidades para ser la “estrella” del nuevo paradigma - principalmente en base a sus dispositivos técnicos que aparentaban reproducir de manera

excelsa la relación entre lo pasivo y lo activo, entre lo consciente y lo inconsciente propia de este régimen -, transformó esa potencialidad en servidumbre, en operaciones de restitución del viejo orden. Con ello demuestra que el pasaje de su naturaleza técnica a su vocación artística no es en línea recta y que por eso mismo es una fábula contrariada. En otros términos “el cine es la literalización de una idea secular del arte y, a la vez, su refutación en acto. Es el arte *a posteriori*, emanado de la desfiguración romántica de las historias, y a la vez emplea esa desfiguración para restaurar la imitación clásica” [89].

Respecto del análisis de la literatura, del gran magma de las manifestaciones literarias, Rancière pone especial énfasis en la novela, la cual a su entender ha sido la que ha propagado de modo más notable, aunque no ajena a las tensiones concomitantes, las virtudes del paradigma estético. En *La palabra muda*, se lee respecto de la novela que “no solamente mezcló a príncipes, mercaderes y patronas del burdel, los fragmentos de vida realistas y las historias de magia. No solamente diseminó sus historias por todas partes, sin saber a quiénes convenían y a quiénes no. También consagró ese modo de enunciación errante de un discurso que unas veces disimula enteramente la voz de su padre y otras, por el contrario, la impone hasta ponerla exclusivamente en escena en desmedro de toda historia. La novela es entonces la destrucción de toda economía estable de la enunciación ficcional, su sumisión a la anarquía de la escritura” [90].

Ello supone la eficacia del *principio de literalidad*, que es el “principio de disponibilidad de la letra escrita que oscurece toda distribución legítima de la palabra, de los cuerpos que la sostienen y de los que designa” [91]. Es decir, la novela conjuga la escritura del todo habla, de la palabra encarnada en todas las cosas, con la democracia de la letra desnuda, de la palabra muda y demasiado locuaz que se inmiscuye por donde debe y no debe, que se expone a la lectura de lectores sin las cualidades pretendidas y a las deducciones que de ella puedan extraer. La literatura parecía en los tiempos teñidos por los avances técnicos condenada a ser “la imitación ‘silenciosa’ del lenguaje mudo de la música o de la danza, la proyección imaginaria de los ritmos del pensamiento o la transcripción mítica del discurso de las cosas inscripto en los jeroglíficos de la vida anterior” [92]. En la era estética la escritura parecía dirimirse entre ser un arte añejo o un arte que enunciara lo que solamente las otras artes podían realizar. ¿Cómo no sentirse impotente ante el poder abrumador de las imágenes y los sonidos? Sin embargo, esta aparente precariedad de sus medios fue la que le permitió ser una de las artes más resistentes en el nuevo paradigma, más hábil para manifestar sus contradicciones y a las del propio régimen, en la medida en que trocó su debilidad por escepticismo. En otros términos, se animó a pensarse a sí misma, a jugar ondulantemente entre sus textos, las críticas y discursos sobre los mismos, y sobre todo, con sus mitos. Un nombre del arte que se convirtió en el refugio de la consistencia del arte mismo [93].

Por el contrario, el cine parte de los elementos de ficción que comparte con el viejo arte de contar historias. Como sentencia Rancière “la fábula con la que el cine dice su verdad sale de las historias que cuentan sus pantallas” [94]. Y así, genera una nueva relación paradójica con la era estética. La lógica del régimen estético es la que “opone al modelo representativo de acciones encadenadas y códigos expresivos adecuados a temas y situaciones una potencia primordial del arte inicialmente tendida entre dos extremos: entre la pura actividad de una creación desde entonces carente de reglas y modelos y la pura pasividad de una potencia expresiva inscripta directamente en las cosas, independientemente de toda voluntad de significación y de obra” [95]. Este régimen proclama la identidad de contrarios oponiendo a la clásica concepción de la forma que moldea la materia, la identidad entre el poder de la idea y la impotencia de la presencia sensible; más precisamente “el arte de la edad estética quiere asimilar su poder



incondicional a su contrario: la pasividad del ser sin razón, el polvo de las partículas elementales, el surgimiento primordial de las cosas” [96].

De este modo, se evidencia cómo las características que se atribuyen al cine en torno a sus juegos entre la actividad y la pasividad, entre lo consciente y lo inconsciente, entre el ojo activo del cineasta y la pasividad de la cámara, que capta lo que el director quiere y lo que no o lo que ni siquiera entra en las posibilidades del querer o no querer, son propias de todo un régimen que propone la identidad de contrarios. Lo dicho obedece a que el cine no es un arte particular ni el nombre de *un* arte sino *un* nombre *del* arte y por ello sus características no se deducen de sus propiedades técnicas sino de la idea de arte particular que encarna el régimen del arte vigente.

Y aquello que el cine parecería representar ejemplarmente, esta cohabitación de los contrarios, resultó, según Rancière amenazante. Eso obedece a que “al ser por naturaleza eso que las artes de la edad estética se esforzaban por ser, el cine invierte el movimiento de éstas. En los encuadres flaubertianos el trabajo de la escritura contradecía, por la ensoñadora inmovilidad del cuadro, las esperas y verosimilitudes narrativas. El pintor o el novelista se construían los instrumentos de su devenir-pasivo. En cambio, el dispositivo mecánico suprime el trabajo activo de ese devenir-pasivo. La cámara no puede volverse pasiva. Lo es en cualquier caso” [97].

Esta pasividad de la máquina al servicio de una inteligencia, pasividad que supuestamente implicaba el punto culmine del régimen estético, crea, en cambio, las huellas para su reverso. Invierte progresivamente el esfuerzo que la literatura y la pintura, entre otras, emprendieron. Ello obedece a que la cámara, en tanto dispositivo que suprime el trabajo activo del devenir-pasivo, se presta a todo. El ojo de la máquina, está destinado a servir y sirve con igual facilidad a la resurrección de la lógica figurativa de la forma activa que se impone a la materia pasiva, así como a la restauración del viejo orden representativo que la literatura y la pintura denodadamente trataron de subvertir. Y, simultáneamente, el artista que domina la máquina pasiva se halla, más que ningún otro, sometido a trocar su poder por servidumbre, a poner al arte bajo el dominio de “las empresas de gestión y rentabilización del imaginario colectivo” [98].

La relación del cine con el régimen en su conjunto es altamente paradójica. Y esto supone también una relación compleja con la política y más aún con una política que se piense transgresora. Contribuir a la restauración del anterior régimen implica tributar, más o menos directamente, a una política del arte basada en jerarquías que no solo atañen a la relación del arte con sus temas y sus públicos sino también legitiman jerarquizaciones que se reproducen en el ámbito socio-político. Es decir, la jerarquización de índole estética tiene raigambre en otras de índole social y política, representa dichas clasificaciones y a la vez las reproduce.

No obstante, no debe creerse que esto envuelve al pensamiento rancieriano acerca de la labor cinematográfica en un pesimismo sin retorno, sino que debe interpretárselo a modo de amenaza, de peligro latente, que el cine deberá intentar resolver trocando cierta liviandad actual respecto de sus reflexiones por el escepticismo que la literatura supo encarnar.

Más allá de esta disidencia en torno a cuál es el arte o el nombre del arte con más proximidad hacia lo anónimo, Rancière y Benjamin coinciden tanto en la ampliación de los objetos del arte, podría decirse de los temas y sujetos que se convierten en objeto de conocimiento y de expresión por parte del arte, así como también en la extensión sin igual de los públicos, en nuestros términos, de los sujetos de conocimiento habilitados para aproximarse a las prácticas estéticas aunque disintiendo parcialmente en las consecuencias políticas.

Para deducir dichas diferencias se debe retornar a lo que se anunció previamente en referencia a que el arte en la era estética tiene, para Rancière vinculaciones carnales con lo anónimo. Lo anónimo entendido no como esencia ontológica u ontologizable sino como distancia, como

ausencia. La asimilación al concepto de masa benjaminiano no es exacta, aunque a grandes rasgos pueden encontrarse algunas similitudes, o al menos, la referencia a un fenómeno parecido, aunque diverjan las interpretaciones.

Rancière expresa que lo anónimo es una relación entre tres anonimatos: el anonimato ordinario de una condición social, el devenir-anónimo de una subjetivación política, y el devenir-anónimo propio de una representación artística. Con el primer término, el autor intenta desligarse de los legados más tradicionales del marxismo ortodoxo, en lo que atañe a la determinación de clase. Lo anónimo no necesariamente pertenece a la clase proletaria. Con la segunda expresión referente al anonimato, pretende distanciarse de las representaciones del Gran Sujeto, es decir de aquel sujeto político proletario que *a priori*, por su condición social, era el sujeto predestinado para la revolución. El sujeto se constituye en la lucha, se subjetiva allí, no está predestinado por las condiciones de producción sino por el sistema de partición en el que se despliega. La tercer alusión al anonimato supone pensar que el arte de la era estética es capaz de hacerse cargo de innumerables temáticas, sin jerarquización de temas ni estilos, es lo que se ilustra con la doble faceta de la palabra muda, la palabra o la escritura del todo habla, del todo está en todo, es decir, la potencialidad de cualquier objeto y sujeto de la cotidianidad para ser expresado por el arte, y la palabra demasiado locuaz que habla sin distinción de clase ni estirpe a cualquier público, a quien debe y a quien no debe escuchar con la misma elocuencia.

Por tanto, la relación entre estética de la política y política de la estética supone pensar la vinculación entre la subjetivación política de lo anónimo con el devenir-anónimo propio de la estética. Reformulada bajo estos conceptos, la relación debe pensarse entre la subjetivación política en tanto colectivo de enunciación y manifestación cuya causa es la de cualquiera - más precisamente la de los sin-parte, la de los incontados/incontables - con el devenir-anónimo de la estética en tanto siempre es expresión de cierto mutismo, de la vida anónima.

Ambos anonimatos no se engarzan en una misma dirección sino que su relación generalmente es conflictiva, con compromisos precarios, sin soluciones ni recetas preestablecidas sobre cómo poner la fuerza estética anónima al servicio de la fuerza colectiva de los anónimos. Rancière insiste en que la apuesta radica en ponerlos en juego sin que renuncien a su particularidad, y hacerlo en cada obra, en la que el artista no debe pretender resolver la tensión sino poner de manifiesto la ausencia misma de resolución de la vinculación entre los dos anonimatos. La siguiente cita es más que elocuente: “no se trata únicamente de que el autor deba eclipsarse para hacer coincidir el esplendor de la obra con la belleza del mundo y del muerto. Se trata también de que el mundo continúe hablando, y el ‘muerto’ se resista a su embalsamamiento” [99].

Por tanto, el arte es una herramienta crucial en la medida en que visibiliza a lo anónimo en tanto objeto de conocimiento del arte, lo entrona en lugares de resistencia, y a la vez habilita vías de subjetivación alternativas, genera constantemente sujetos anónimos de experiencia estética quienes se paran frente al arte sin saber qué buscan y dejando en suspenso, para quienes han gestado y proponen esas obras, qué es lo que han encontrado. Como consecuencia genera permanentemente nuevos sujetos estético-cognitivos pero sin predeterminedar lo que deben conocer y las formas de interpretar eso que se les presenta como materia de conocimiento.

#### 4. CONCLUSIONES

Para iniciar estas conclusiones, que intentarán ser puntapiés de nuevas búsquedas, resulta pertinente remarcar, en primer lugar, la apuesta política que ambos autores realizan en torno a considerar al mundo del conocimiento como un ámbito de esencial importancia a la hora de pensar en la política y particularmente en las relaciones de poder que le son constitutivas. Se

podría aseverar que, para ambos, las formas de vinculación que se gestan en el espacio cognitivo son relaciones que atañen también a la dinámica política, y por ello, en sus reflexiones se hallan necesariamente imbricadas una apuesta política y otra epistemológica.

Benjamin concibe que los modos del conocer obedecen a las formas de dominación política imperantes y por ello invita a la construcción de nuevas verdades, que serán fruto de la lucha de clases de su tiempo y que revelarán, a la vez, tales estructuras de poder. Para Rancière, por su parte, las concepciones vigentes del conocimiento, sus medios, sujetos y objetos, se hallan embriagados de la lógica policial, por lo cual también invita fervientemente a pensar en formas alternativas a las modalidades pedagógicas embrutecedoras para así poder vislumbrar vías de escape al orden policial. Y, coincidentemente, en los escritos de ambos el arte se convierte en un punto nodal de esta apuesta política-epistemológica.

Como pudo vislumbrarse, las vinculaciones de la tríada polifacética arte-política-conocimiento muestran un entramado notablemente interesante y digno de ser atendido. En este sentido, los dos autores plantean una relación compleja entre estos términos, pensando que el arte es un objeto de conocimiento necesario para la praxis política ya que es un medio o canal cognitivo para aprehender la trama socio-política que goza de características específicas en cada caso.

Para Benjamin las obras de arte son un objeto de conocimiento imprescindible para el nuevo público masificado que se torna sujeto de conocimiento de las mismas. Simultáneamente es un objeto que además proporciona nuevos conocimientos sobre la “realidad” y, en la era de la reproductibilidad técnica, los mismos gozan de un carácter particular inaccesible para las formas anteriores de producción y reproducción. Por ello mismo, las artes mecánicas de la nueva era permiten para el autor acceder de un modo distinto al entramado de estas sociedades masificadas, en la medida en que cuentan con determinadas particularidades que se adecuan perfectamente a los nuevos sujetos y objetos de la época. La mediación que ejercen los dispositivos técnicos, junto con los cambios en los modos de percepción, habilitan la apropiación de elementos que antes eran imposibles de ser captados.

Rancière, por su parte, comprende que el campo estético es un campo que necesariamente debe ser conocido para la praxis política lo que significará, en verdad, un conocimiento a fondo de la política misma, en tanto que ella se nutre de capacidades y virtudes estéticas en su acción cotidiana. Su ejercicio es necesariamente estético, por lo que acercarse cognitivamente a este ámbito significa una apuesta política de la política a conocerse de modo más profundo.

A su vez, el mundo del arte también debe ser objeto de conocimiento para la política ya que permite un medio alternativo de acercarse cognitivamente a la realidad. Para Rancière, sin embargo, las artes propias de la nueva era no gozan de la particularidad que Benjamin les atribuye en torno a sus potencialidades cognitivas. Lo que permitió el acercamiento a lo anónimo como objeto (y a la vez sujeto) de conocimiento fue un cambio que sucedió con la emergencia del régimen estético que convirtió a lo anónimo en portador de una belleza específica. Consecuentemente, la causa de ello no se halla en razones de índole onto-tecnológicas, en el avance brusco de la técnica, sino en una revolución a nivel de todo el régimen que permitió que lo anónimo sea objeto y sujeto de la experiencia estética y que las artes mecánicas sean consideradas como artes. Más aún, para Rancière, en algunas ocasiones los nombres del arte que *a priori* resultaban transgresores, como el cine, terminaron pujando por la restauración del paradigma del arte mimético, orden jerárquico que invisibilizaba a lo anónimo. Y, por el contrario, la literatura, por ejemplo, arte que aparentemente contaba con pocas potencialidades para afrontar los envites técnicos de la nueva era, se convirtió en el refugio de la consistencia del arte defendiendo la preeminencia del orden estético.

Ambos también coinciden en la multiplicación de los sujetos de experiencia estética-cognitiva. Las masas, lo anónimo, aparecen en la escena política, estética y cognitiva irrefutablemente, evidenciando las fuerzas democratizadoras del arte, el cual goza entonces de ciertas características específicas para continuar propagando la emergencia de nuevos sujetos que transiten por esta experiencia sensible.

Sin embargo, el uso político del arte y sus dispositivos no está garantizado *a priori*. Por ello Benjamin hace un llamado a la utilización revolucionaria de estas nuevas herramientas político-cognitivas, conjugando el avance técnico en el proceso productivo del arte con la tendencia política. La demanda es hacia una politización del arte en contraposición a la estetización propuesta por el fascismo. Rancière tampoco cree que el arte sea políticamente transgresor por sí mismo, ni siquiera a partir de sus obras ni en la intención de los artistas, sino que invita a que los sujetos políticos asuman el compromiso de cómo operar políticamente desde el arte.

Este arte de la nueva era que tendrá a las masas simultáneamente como nuevo objeto y sujeto de conocimiento, será un arte llamado por Benjamin a la acción revolucionaria. La revolución opera como *telos*, como propósito o fin de la praxis política, aunque se vuelve necesario aclarar que el optimismo revolucionario de Benjamin variará notablemente con la proliferación de sus escritos, pudiéndose establecer incluso momentos en lo que el sueño se ha perdido. Independientemente del optimismo o pesimismo que invada alternativamente sus escritos, es lícito sostener que la revolución en Benjamin es, o al menos fue posible, y que por tanto es una finalidad válida para la praxis política, más aún, la política puede y deber tener fin, *telos*. Otra anotación necesaria a la hora de pensar en la revolución benjaminiana es remarcar que Benjamin no cree que la revolución sea el punto de llegada de una evolución progresiva, no es el resultado natural o inevitable del progreso económico o técnico sino que la concibe como interrupción de una continuidad histórica. Así, la revolución no es el punto de llegada de la historia sino su interrupción, que muchas veces es fallida hasta que finalmente se alcanza y en ese punto se produce la actualización de la lucha, que no es más que introducir el pasado en el tiempo actual, por lo que la revolución es doble liberación: de los oprimidos del pasado y del presente. No obstante, la revolución opera como *telos* de la política, la política tiene esta misión, esta apuesta que, aunque fruto de una interrupción y no de un progreso lineal, es claramente su objetivo.

Por el contrario, en Rancière la apuesta es de otra índole. El autor obliga a romper con las pretensiones de una política teleológica, pensando, en cambio, que la política tiene que ver con la contingencia, con interrupciones de la experiencia sensorial, del régimen de lo sensible, que bregarán por la parte de los sin-parte, pero que serán acciones intermitentes, con intentos continuos de verificación de la igualdad pero sin pensar en la posibilidad de una sociedad emancipada en tanto fin de la política. Por ello mismo, el sujeto rancieriano es elíptico, su praxis es contingente, se resiste a su transformación en el Gran Sujeto y a portar una identidad plena. Precisamente la subjetivación es un proceso nunca acabado que se construye y reconstruye permanentemente en la acción política y que se resiste a toda identificación como modo de resistir al orden de la nominación policial.

Por otra parte, el arte contribuirá a la revolución, para Benjamin, al operar como una herramienta pedagógica, didáctica, al modo brechtiano. El arte para el autor transmite determinados mensajes, enseña, emprende el ejercicio pedagógico de poner de manifiesto las condiciones sociales de producción y reproducción de la dominación burguesa, dejando al descubierto la capilaridad de sus dictados en las conductas cotidianas. El arte ayuda a forjar conciencia reflexiva y colectiva a favor de la lucha proletaria.

En contraposición a ello, para Rancière, el arte no debe cumplir esa función pedagógica. El arte molesta, incomoda, trata de sensibilizar respecto de que el orden social es fallido, que las jerarquizaciones y distribuciones de las partes de la comunidad responden a la arbitrariedad del orden policial, que no hay naturalidad en la dominación sino sólo imposición. Pero, sin embargo, estas fallas deben ser materia de interpretación de cada espectador. No se intenta generar conciencia colectiva ni prescribir determinados cursos de acción ya que, para el autor, ello reproduce las lógicas de dominio propias de las relaciones pedagógicas embrutecedoras que prescriben quién enseña, cómo, qué y a quién. El arte, contrariamente, tiene un gran potencial igualador, permite la desmonopolización del saber y la verdad, habilita la emergencia de nuevos sujetos que relaten sus poemas, poemas que versarán sobre los objetos que ellos escojan.

Finalmente, puede sostenerse que, más allá de las diferencias anotadas en ambos pensadores, de sus propuestas nace este envite, cargado de interrogantes y tensiones problemáticas, a intentar trazar transversalmente esta línea de reflexión en torno a la apuesta epistemológica contenida en sus escritos al pensar la vinculación entre arte y política, conllevando el desafío de reformular el binomio conceptual arte-política y reeditararlo con la tríada arte-política-conocimiento bajo la convicción de que el espacio de lucha por el sentido que se desarrolla en el ámbito del conocimiento se despliega capilarmente, inmiscuyéndose en campos que aparentemente no le son *a priori* específicos, nutriendo además las disputas particulares de estos campos con nuevas formas en las que, más o menos explícitamente, se producen y reproducen los dictados del orden vigente. Al modo de una búsqueda emplazada en un laberinto, la pregunta por los modos del conocer, sus objetos y sujetos, por el qué, el cómo y quién, deberá ser rastreada, siguiendo minuciosamente sus huellas, buscando sus vestigios, sus trazos, que a veces se delinearán decididamente mientras que otras se bosquejarán con líneas sigilosas.

## REFERENCIAS

- [1] Este artículo surge como producto de un escrito presentado en la Maestría en Estudios Culturales del Centro de Estudios Interdisciplinarios de la Universidad Nacional de Rosario.
- [2] Benjamin, W. *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, pág. 18.
- [3] *Ibíd.*, pág. 182.
- [4] *Ibíd.*, pág. 20.
- [5] *Ibíd.*, pág. 24.
- [6] Benjamin, W. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Taurus, Madrid, 1998, pág. 163.
- [7] Benjamin, W. *Discursos interrumpidos I*, op.cit., pág. 22.
- [8] *Ibíd.*, pág. 21.
- [9] *Ibíd.*, pág. 21 y 22.
- [10] *Ibíd.*, pág. 23.
- [11] *Ibíd.*, pág. 25.
- [12] *Ibíd.*
- [13] *Ibíd.*, pág. 32.
- [14] *Ibíd.*, pág. 38.
- [15] *Ibíd.*, pág. 34.
- [16] *Ibíd.*
- [17] *Ibíd.*, pág. 28.
- [18] *Ibíd.*, pág. 30.

- [19] Benjamin, W. Fragmento del capítulo “Apuntes materiales. Punto N. Teoría del conocimiento, teoría del progreso”, en *Libro de los pasajes*, Akal Ediciones, Madrid, 2007. Versión digital: <http://www.slideshare.net/HAV/benjamin-pasajes-de-pars-seleccin>.
- [20] *Ibídem.*
- [21] *Ibídem.*
- [22] Benjamin, W. *Discursos interrumpidos I*, op.cit., pág. 43.
- [23] *Ibídem*, pág. 44.
- [24] *Ibídem.*
- [25] *Ibídem*, pág. 55.
- [26] *Ibídem*, pág. 52.
- [27] *Ibídem*, pág. 51.
- [28] *Ibídem*, pág. 54 y 55.
- [29] Benjamin, W. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Taurus, Madrid, 1999, pág. 118.
- [30] *Ibídem*, pág. 123.
- [31] *Ibídem*, pág. 124.
- [32] *Ibídem*, pág. 125.
- [33] Benjamin, W. *Discursos interrumpidos I*, op.cit., pág. 49.
- [34] *Ibídem*, pág. 19.
- [35] Benjamin, W. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, op.cit., 126 y 127.
- [36] Benjamin ejemplifica estos artilugios del capital en la generación del culto a las estrellas que produce la conservación de la magia de la personalidad pero exaltando el carácter de mercancía de las mismas.
- [37] Benjamin, W. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, op.cit., pág. 127.
- [38] *Ibídem*, pág. 123.
- [39] *Ibídem*, pág. 129.
- [40] *Ibídem.*
- [41] Benjamin, W. *Ensayos*. Tomo VII, Editora Nacional, Madrid, 2002, pág. 7.
- [42] *Ibídem*, pág. 8
- [43] *Ibídem*, pág. 9
- [44] *Ibídem*, pág. 12
- [45] *Ibídem*, pág. 19.
- [46] *Ibídem*, pág. 28.
- [47] Benjamin, W. Fragmento del capítulo “Apuntes materiales. Punto N. Teoría del conocimiento, teoría del progreso” en *Libro de los pasajes*, op.cit.
- [48] Rancière, J. *El desacuerdo. Política y filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2007, pág. 41.
- [49] *Ibídem*, pág. 42.
- [50] Rancière, J. *Política, policía y democracia*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2006, pág. 70.
- [51] Rancière, J. *El desacuerdo. Política y filosofía*, op.cit., pág. 45.
- [52] Rancière, J. *En los bordes de lo político*, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, pág. 29. Versión digital: <http://www.philosophia.cl/Biblioteca/Ranciere>.
- [53] Rancière, J. *El desacuerdo. Política y filosofía*, op.cit., pág. 8.
- [54] Rancière, J. *El reparto de lo sensible. Estética y política*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2009, pág. 10.
- [55] Rancière, J. *La división de lo sensible: estética y política*. Versión digital: <http://mesetas.net/?q=node/5.DS> DIG

- [56] Rancière, J. *El reparto de lo sensible. Estética y política*, op.cit., pág. 10.
- [57] Arcos-Palma, R. “Jacques Rancière: Estética, ética y política”, ponencia presentada en el II Congreso Colombiano de Filosofía, Cartagena de Indias, 2008, pág. 3. Versión digital: <http://esferapublica.org/arcospalma.pdf>. Citado de: Rancière, J. *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris, 2004, pág. 9.
- [58] Rancière, J. *El reparto de lo sensible. Estética y política*, op.cit., pág. 9.
- [59] Rancière, J. *El desacuerdo. Política y filosofía*, op.cit., pág. 78 y 79.
- [60] Rancière, J. *El reparto de lo sensible. Estética y política*, op.cit., pág. 10.
- [61] Arcos-Palma, R. “Jacques Rancière: Estética, ética y política”, op.cit. Citado de: Rancière, J. *Malaise dans l'esthétique*, op.cit., pág. 22.
- [62] Rancière, J. *El reparto de lo sensible. Estética y política*, op.cit., pág. 7.
- [63] Escudero, C. “Cuerpo y subjetividad: una lectura de Jacques Rancière”, ponencia presentada en el 1º Encuentro sobre Juventud “Medios de Comunicación e Industrias Culturales”, La Plata, 2009, pág. 6. Versión digital: <http://www.perio.unlp.edu.ar/observatoriodejovenes/archivos/ponencias/chamorro/cescudero.pdf>
- [64] *Ibídem*, pág. 5.
- [65] Rancière, J. *El reparto de lo sensible. Estética y política*, op.cit., pág. 10.
- [66] *Ibídem*, pág. 10 y 11.
- [67] *Ibídem*, pág. 19.
- [68] Rancière, J. *Sobre políticas estéticas*, Universidad Autónoma de Barcelona – Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona, 2005, pág. 67.
- [69] Holmes, B. “Jeroglíficos del futuro”. Disponible en: <http://brianholmes.wordpress.com/jeroglificos-del-futuro/#sdfootnote16sym>. O en: <http://www.brumaria.net/textos/brianholmes.htm>.
- [70] Rancière, J. *Sobre políticas estéticas*, op.cit., pág. 72.
- [71] *Ibídem*, pág. 73.
- [72] Es preciso aclarar que Rancière es un estudioso de la obra de Jacotot, pedagogo francés de principios del siglo XIX. De esas reflexiones surge su obra *El maestro ignorante*.
- [73] Rancière, J. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Libros del zorzal, Buenos Aires, 2007, pág. 90.
- [74] *Ibídem*, pág. 82.
- [75] *Ibídem*, pág. 43.
- [76] *Ibídem*, pág. 85.
- [77] Rancière, J. “El espectador emancipado”, transcripción de una conferencia dictada en Frankfurt, 2004, pág. 2. Versión digital: <http://esferapublica.org/espectadoremancipado.pdf>.
- [78] Las cursivas no son originales del texto.
- [79] Rancière, J. *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2010, pág. 11.
- [80] *Ibídem*, pág. 13.
- [81] Rancière, J. “El espectador emancipado”, op.cit, pág. 7 y 8
- [82] *Ibídem*, pág. 8
- [83] Rancière, J. *El espectador emancipado*, op.cit., pág. 23.
- [84] Rancière, J. *El reparto de lo sensible. Estética y política*, op.cit., pág. 37. En esta ocasión, con régimen estético del arte, refiere a la tercera de las acepciones que se han mostrado al inicio de esta segunda sección, es decir, como considera al régimen estético como uno de los regímenes de identificación del arte diferente al régimen ético y al representativo.

- [85] Rancière, J. *La división de lo sensible: estética y política*, op.cit.
- [86] Ibídem.
- [87] Ibídem.
- [88] Benjamin, W. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, op.cit., pág. 139.
- [89] Rancière, J. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2005, pág. 20.
- [90] Rancière, J. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 2009, pág. 114.
- [91] Ibídem, pág. 115.
- [92] Ibídem, pág. 223.
- [93] Se utiliza la expresión “nombre del arte” ya que para Rancière la literatura, el cine, la danza, el teatro, etc. no son artes en particular ni denominaciones de un arte sino nombres del arte en general.
- [94] Rancière, J. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, op.cit., pág.15.
- [95] Ibídem, pág. 17.
- [96] Ibídem.
- [97] Ibídem, pág. 18 y 19.
- [98] Ibídem, pág. 19.
- [99] Rancière, J. *Sobre políticas estéticas*, op.cit., pág. 87.