

## DEL RÉGIMEN KANTIANO DE LA ESTÉTICA AL RÉGIMEN ESTÉTICO DEL ARTE

Eduardo Maura

Universidad Complutense de Madrid

**Resumen:** La intención de este artículo es plantear, a propósito de la interpretación de Gérard Lebrun de la estética de Kant, la importancia de ésta a la hora de aproximarse al arte moderno y a su relación con el cambio social. Esta interpretación enlaza con algunas ideas de Jacques Rancière sobre el régimen estético del arte y el problema de la relación entre estética y política. Se trata de mostrar, en pocas palabras, un detalle revolucionario del pensamiento de Kant paradójicamente coherente con la lectura que Rancière hace de la modernidad estética.

**Palabras clave:** Kant, Estética, Revolución, Democracia, Lebrun, Rancière

**Abstract:** This article aims to formulate how Gérard Lebrun's classical reading of Kant's aesthetics can become a fruitful way of approaching modern art and its connection with social change. This reading connects with certain ideas posed by Jacques Rancière on the aesthetic regime of art and the issue of democracy. In fewer words, the goal is to stress a revolutionary detail within Kant's thought supported by Rancière's reading of aesthetic modernity.

**Keywords:** Kant, Aesthetics, Revolution, Democracy, Lebrun, Rancière

Es conocido el vínculo entre el pensamiento de Kant y Schiller y las más recientes aportaciones de Rancière a la reflexión estética. Él mismo ha señalado, a propósito de las cartas de Schiller sobre la educación estética del hombre (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*), que allí puede encontrarse la formulación más nítida del problema de la modernidad estética: la existencia de “una promesa sensorial específica –la estética– que contiene la promesa de un nuevo mundo de arte y una nueva vida”<sup>1</sup>. La experiencia estética remite a la práctica artística y a la vida cotidiana por igual, y precisamente a través de este vínculo problemático entre arte y vida cotidiana tiene lugar el cambio de régimen estético que habitualmente se denomina “modernidad” y que tantas veces se ha asociado, según Rancière de manera confusa, con la pureza de

los lenguajes artísticos y con su aislamiento de los problemas y los objetos de la vida cotidiana.

Los regímenes del arte son lógicas discursivas que identifican “el arte como objeto específico con su propia manera de ser, sus propias funciones y su propia historia, mientras que, al mismo tiempo, regulan las condiciones de la relación del arte con el orden social circundante”<sup>2</sup>. Rancière pone todo el énfasis del régimen estético del arte —sucesor del régimen ético de las imágenes y del régimen poético del arte— en la reciprocidad entre el objeto artístico y la vida cotidiana, con la particularidad de que su referente no son las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX y principios del XX, sino el idealismo alemán, que ilumina de manera más temprana y privilegiada el proceso de creciente disolución de las viejas jerarquías artísticas de la poética clasicista<sup>3</sup>.

Este artículo toma pie en una doble perplejidad: en primer lugar, en el hecho de que Rancière se retrotraiga mucho más a menudo a Schiller que a la tercera crítica de Kant o al *Más antiguo programa sistemático del idealismo alemán* (1796/97), dos documentos esenciales para comprender los cambios estéticos de la década de los noventa del siglo XVIII<sup>4</sup>; en segundo lugar, en el hecho de que hay interpretaciones de Kant, muy particularmente la de Gérard Lebrun, que apuntan en esa dirección con anterioridad a Rancière. El objetivo de estas páginas es, por tanto, poner en primer plano la conexión entre la tercera crítica de Kant y el diagnóstico de Rancière. Para ello recurriré a la obra de Lebrun, con ánimo expositivo pero no de estudio de detalle de la *Crítica del Juicio* (KU). Después trazaré brevemente el camino que va de Kant, Schiller y Hegel al siglo XIX tardío, más específicamente a la obra literaria de Zola, para finalmente plantear las posiciones de Rancière respecto a ese tránsito, todo ello con la idea de ubicar a Kant en sus cimientos.

## 1. Kant desde Lebrun

Entre las enseñanzas de Lebrun destacan al menos tres: (1) la *Crítica del Juicio* (KU) no es una obra secundaria respecto a las dos primeras críticas; (2) en ella no se trata de atar algunos cabos; (3) tampoco es el resultado de la suma de sus partes (una estética y una biología filosófica)<sup>5</sup>. Lebrun no es el único que ha leído a Kant en esta dirección —Eric Weil o Gilles Deleuze han hecho lo propio<sup>6</sup>—, pero él ha fundamentado mejor que nadie el rechazo hacia una lectura clasista o residual de la tercera crítica. Más allá de los estudios kantianos, su trabajo podría servir de ayuda para comprender lo que está en juego en la escena originaria de la estética moderna y contemporánea, de Hume a Kant y del joven Goethe a Schiller. Esto incluye la manera en que el arte se vincula con las diferentes esferas de la vida cotidiana; también el modo en que los conceptos filosóficos se retuercen para hacerse cargo del objeto bello, que muy pronto será más que un objeto regular o irregular, simétrico o disimétrico. Se convertirá en obra de arte autónoma (o heterónoma), en mercancía (o en provocación), y de nuevo —precisamente porque mercancía— en objeto poético, para poder ser finalmente cualquier cosa. En suma, en un número incalculable de determinaciones espirituales y materiales que no caben dentro del campo filosófico, y que hacen de la estética uno de los campos más abiertos y decisivos del pensamiento contemporáneo.

Lebrun sugiere que la tarea de la KU es fundamentalmente sistemática. Es el momento de cerrar la etapa crítica y de pasar a la doctrina. En sus palabras, “con ayuda de ciertos juicios en apariencia empíricos, se trata de detectar la presencia de una facultad de juzgar *a priori*”<sup>7</sup>. O lo que es igual, el examen del gusto no se emprende desde un punto de vista comparativo o empírico, como hace Hume, “sino sólo en consideración de un fin trascendental”<sup>8</sup>. El hecho estético no se da por supuesto, no se considera algo dado que deba analizarse por principio, sino una necesidad que se impone paulatinamente como exigencia del edificio crítico: “el examen del gusto no va de suyo, y sólo se impone porque hay que darle unos cimientos a la facultad de reflexión”<sup>9</sup>. Según Lebrun, Kant desplaza el problema del gusto, siguiendo algunos vislumbres de Hutcheson y Baumgarten, hacia el ámbito del conocimiento.

Francis Hutcheson, en su *Investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, había puesto cuerpo a algo que ya estaba presente en los trabajos anteriores de Shaftesbury y Addison, a saber, “la actitud estética”, la atención exclusiva al modo en que un objeto aparece en la sensibilidad. Sólo en la medida en que se adopta una actitud específicamente estética puede la belleza independizarse de otras dimensiones de la realidad (economía, religión, moral y política, fundamentalmente). Señala asimismo que nada puede ser bello de suyo, “sin relación a una mente que lo perciba. Porque ‘belleza’, como los demás nombres de las ideas sensibles, denota propiamente la percepción de alguna mente. [...] si no hubiera una mente con un sentido de la belleza para contemplar los objetos, no veo como podrían llamarse bellos”<sup>10</sup>. Por su parte, Baumgarten indicaba ya en su *Aesthetica* de 1750 claramente que el arte es una forma de conocimiento de la realidad; quizás no la más precisa, pero una al fin y al cabo: “el conocimiento estético media entre las generalidades de la razón y las particularidades de los sentidos”<sup>11</sup>. En este sentido, Kant sugiere que la estética, lejos de ser propiedad exclusiva de los estetas, pertenece de suyo a un ámbito mucho más amplio que el de la representación y la mimesis. De ahí que la *Crítica de la razón pura* (KrV) ponga sobre la mesa una Estética trascendental, y que la KU consista en una crítica de la facultad de juzgar o discernimiento.

De manera muy resumida, sin ningún ánimo de exhaustividad, nos hallamos ante el siguiente escenario: tenemos tres críticas para dos doctrinas (metafísica de la naturaleza y metafísica de las costumbres). Existe una disimetría entre el ser y el deber-ser que exige al pensamiento algo más que una crítica de la razón pura en sus dos formas anteriores (pura y pura práctica). KU, en ese sentido, apela a lo empírico, a una facultad adicional, la de sentir placer o displacer, a la que no corresponde una doctrina; viene a llenar la lógica kantiana de las escisiones (ser/deber-ser y naturaleza/libertad), pero naturaleza y libertad no son regiones, sino sistemas o modos de lectura de una misma cosa: lo que es (el fenómeno), y lo que es increíble que no sea, o inconcebible que no llegue a ser (la libertad). En este preciso sentido se añade las dos facultades anteriores (conocer y desear), una tercera, la de sentir placer o displacer.

Este problema de las facultades se aborda desde un punto de vista peculiar: la relación de las representaciones con el sujeto en tanto que ser viviente, es decir, la conciencia de uno mismo y de las afecciones subjetivas. Las representaciones producen efectos en el sujeto, y la conciencia de estos efectos no es, realmente, ni teórica ni

práctica. ¿Existe un tercer criterio para juzgar el placer y el displacer? En principio no, y de hecho Kant había respondido a esta pregunta en la KrV, donde, a propósito de un enunciado famoso [“la ciencia de todos los principios de la sensibilidad *a priori* la llamo *estética trascendental*”], señala que:

Los alemanes son los únicos que emplean hoy la palabra “estética” para designar lo que otros denominan crítica del gusto. Tal empleo se basa en una equivocada esperanza concebida por el destacado crítico Baumgarten. Esta esperanza consistía en reducir la consideración crítica de lo bello a principios racionales y en elevar al rango de ciencia las reglas de dicha consideración crítica. Pero este empeño es vano, ya que las mencionadas reglas o criterios son, de acuerdo con sus fuentes principales, meramente empíricas y, consiguientemente, jamás pueden servir para establecer determinadas leyes *a priori* por las que debiera regirse nuestro sentido del gusto. Es éste, por el contrario, el que sirve de verdadera prueba para conocer si aquéllas son correctas. Por eso es aconsejable o bien suprimir otra vez esa denominación y reservarla para la doctrina que constituye una verdadera ciencia [...] o bien compartir este nombre con la filosofía especulativa y entender la estética, parte en sentido trascendental, parte en sentido psicológico<sup>12</sup>.

Aquí se aprecia algo que en la primera crítica no parecía problemático: el hecho de que todo juicio del gusto, porque su origen es empírico, no puede servir de ley *a priori* de nada. Sin embargo, en la tercera crítica no se da la teoría del gusto que cabría deducir de la mencionada nota de KrV, sino algo muy diferente, una crítica del juicio estético. De éste sabemos algunas cosas:

1. Tiene la forma de un juicio que afirma o niega que ciertos objetos sean bellos (“X es bello”), o lo que es igual, que dice “bellos” a los objetos que producen placer al sujeto. La belleza no es aquí una propiedad del objeto, aunque lo parezca, sino una experiencia subjetiva que tiene lugar en el encuentro con el objeto (KU, § 1).

2. Es sin-concepto (la representación no se refiere al objeto, sino al sujeto que siente placer con ocasión de la contemplación de un objeto) y sin-interés (el placer se siente al margen de la existencia o no del objeto). Con ello, el juicio estético se desliga del problema de si el objeto es agradable o desagradable, es decir, de si produce o no cierto bienestar, juicio que por definición sólo puede privado e interesado (KU, § 3).

3. Con ello se va delimitando un campo autónomo para la belleza que Kant explotará al máximo y que tiene la virtualidad de que no produce una nueva región ontológica, como si a la naturaleza y la libertad hubiera que añadir la belleza, sino que se tiene lugar en el marco de las capacidades del sujeto. El placer estético no es resultado tangible de la experiencia estética, sino que *el placer estético consiste en la conciencia de la concordancia de las facultades* (KU, § 9). La contemplación de un objeto bello vivifica mis capacidades, estimula mi entendimiento y mi imaginación. Es sabido que a partir de esta coordinación estética de la imaginación y del entendimiento, Kant extraerá el argumento de la comunicabilidad universal de los juicios cuya forma es “X es bello”

con respecto a aquellos cuya forma es “X es agradable”, y de él la lógica del juego de las facultades y de la legalidad sin ley. Quien juega lo hace libremente, pero mientras juegue con otros, tendrá que haber algo comunicable en el juego, como si Kant quisiera recordarnos que en el juicio estético se da la paradoja de que, al mismo tiempo que tiene que haber reglas —aunque no sean reglas determinadas, como en el caso de la legalidad del gusto— para poder jugar a algo, la experiencia de lo bello conlleva precisamente una forma de la reflexión “que no puede depender ni de una estructura heredada ni de una organización previa de los valores”<sup>13</sup>.

Con las facultades ocurre algo similar: las facultades que el discernimiento pone en relación juegan conforme a leyes, libremente, consigo mismo. Quien toca una pieza o escribe una carta lo hace libremente, pero al mismo tiempo conforme a una ley, por ejemplo gramatical o musical. En definitiva, la experiencia estética no es tan singular e inconmensurable, sino algo universalmente comunicable. Asimismo, se aprecia claramente cómo el hecho de que la experiencia estética sea desinteresada tiene consecuencias importantes: la primera, que el objeto bello no debe tener ninguna característica concreta ni ninguna cualidad determinada (regularidad, simetría, elegancia, simplicidad, etc.) Es bello únicamente en la medida en que posibilita una experiencia estética, la cual, a su vez, más que la experiencia intelectual o corporal de un objeto concreto (de un coche azul, de un abrigo rojo, de una novela rusa, de un poema dadaísta, etcétera), reclama el libre juego de nuestras facultades de manera irreductible a un solo principio rector (bien racional bien meramente sensorial). En suma, el *Objekt* (objeto) del placer estético no coincide con el *Gegenstand* (objeto) de los sentidos. La segunda consecuencia es que el desinterés conecta con la libertad, es decir, con el hecho de que el objeto bello o la obra de arte no es ni meramente subjetiva, como el vino que más nos gusta beber en las comidas, ni meramente objetiva, medio para un fin, como un producto de la artesanía u otro utensilio cualquiera. Es un objeto que pone en relación los opuestos: el objeto bello impresiona nuestros sentidos de una manera tal que no podemos someterlo a ningún régimen de valor ordinario (según su utilidad, su dignidad social, etc.) Somos capaces de experimentar los objetos estéticos de manera natural, pero de hecho no lo hacemos con la naturalidad propia del interés, que sí rige en otras esferas de la vida cotidiana. No podemos ubicar el objeto en el campo de los intereses particulares, compararlo con otros como comparamos herramientas o vestidos, y precisamente a causa de esa suspensión de la capacidad para comparar y juzgar instrumentalmente puede Kant establecer que no existe ningún principio rector de lo bello, ninguna norma del gusto, en suma, ningún gobierno de la experiencia estética fijado de antemano<sup>14</sup>.

En este sentido, la tercera crítica ilumina la relación entre el sujeto y el mundo de manera mucho más libre: pone en juego las capacidades de cualquier persona y sus posibilidades de realizar dichas capacidades asumiendo desde el principio que en el ámbito de la belleza la normatividad tradicional es imposible.

Asimismo, Lebrun enfatiza que la autonomía de lo bello debe ser trabajosamente ganada para la reflexión. Avanza con ello hacia la idea de que *la estética kantiana no es una estética*; señala cómo la crítica de la razón ni autoriza la norma del gusto ni ofrece

las condiciones necesarias para una ciencia de lo bello. La conocida hipótesis de la naturaleza como obra de arte, por ejemplo, concierne a la filosofía teórica, mientras que los juicios estéticos puros conciernen al discernimiento o facultad de juzgar, que viene así a llenar la grieta entre naturaleza y libertad que Kant había abierto. En ningún caso puede decirse que los juicios sobre la belleza del objeto tengan, inmediatamente, valor de verdad. No pueden ser perfeccionados a través del contacto directo con obras de arte, o a través de un canon del gusto que pudiera aprenderse. Sin embargo, el juicio estético no deja por ello de remitirse al entendimiento y a la imaginación. Tiene que haber, por tanto, alguna clase de relación entre belleza y conocimiento, aunque siga siendo absurdo hablar, pongamos por caso, de “conocimiento bello”.

Esto se debe a que Kant ha desplazado el sentido de los términos “estética” y “sensibilidad” y ampliado sustancialmente su campo de acción<sup>15</sup>. Aunque no haya ciencias bellas, sí puede decirse que la representación bella de un objeto consiste, en última instancia, en un acuerdo subjetivo (placentero) de las facultades cognitivas. De esta manera, el ámbito de la estética se amplía hacia todo espacio-tiempo en el que sea posible el encuentro con los objetos, también los de la vida cotidiana. Desborda por todos lados la pequeña esfera de la representación bella para adquirir una dimensión prácticamente inagotable. Nos habíamos acostumbrado a llamar “estético” a lo “sensible” y a vincular el placer con la sensibilidad<sup>16</sup>, y si seguimos haciéndolo, diría Kant, es para entendernos con los lectores germano-parlantes, no porque sea una manera precisa de hablar. “Estética”, de manera filosófica, no tiene que ver primordialmente con las ideas tradicionales de la mimesis como imitación, personificación o representación. Sólo puede referirse bien a la estética del conocimiento, la Estética trascendental de KrV, bien a la receptividad del sujeto a ciertas experiencias, a su manera de relacionarse con los objetos y al juego de sus facultades. Por eso, ya se ha dicho, KU se resiste a todo tratamiento deontológico del juicio<sup>17</sup>.

El detalle revolucionario de Kant es decisivo: la emancipación de la reflexión estética del ámbito de los objetos bellos normativizados es una operación democrática<sup>18</sup>. No consiste en una generalización del gusto, ni en una masificación igualitaria del goce, sino en una apertura del arte como objeto a nuevos encuentros. En lo que tiene que ver con el sujeto cuyas facultades se vivifican, el objeto puede ahora vincularse con otros muchos objetos y amplificar sus efectos. La ocasión para el disfrute es también una ocasión para la reflexión, y, por extensión, para la iluminación de aspectos subjetiva y objetivamente relevantes para la vida. Hume todavía interponía una barrera entre el sujeto cualquiera, no familiarizado con la belleza por cercanía o comparación, y el objeto bello, e incluso vinculaba el disfrute de la belleza natural con la dimensión moral individual. Kant, precisamente porque su estética no es una estética más, abre un dominio nuevo, indeterminado, en el que la tiranía de las cualidades sufre un revés sin precedentes. Puesto que lo importante es el encuentro y los efectos subjetivos que éste tiene, no la regularidad o la sobriedad del objeto, ya no es necesario cualificar o jerarquizar los objetos destinados a producir dichos efectos. Ni siquiera pueden predecirse las infinitas maneras en que la imaginación y el entendimiento serán estimuladas. Porque el campo objetivo se ha ampliado, la experiencia se abre a la

combinación de aspectos heterogéneos, y con ello a un número incalculable de conexiones entre palabras, cuerpos y cosas estéticamente descualificadas cuya intensidad democrática no puede ser soslayada.

Aunque existen otras cuestiones decisivas para iluminar la argumentación de Kant, por ejemplo la cuestión de la finalidad sin fin<sup>19</sup>, con estos elementos puede avanzarse hacia su conexión con Rancière.

## **2. Kant hacia Rancière**

Ni sentimiento, ni mera representación ni pura objetividad, por tanto: “estética” es una categoría de la relación entre el sujeto y el objeto, entre las facultades subjetivas y una materialidad que se resiste a ser sometida.

Para comprender el vínculo con la estética contemporánea, además del terreno que Kant gana, es necesario introducir brevemente la variable hegeliana. Hegel lleva a cabo una operación que no puede pensarse sin la ampliación kantiana del campo estético: si con Kant la estética se emancipó de la norma de los objetos bellos y de sus cualidades, con Hegel se aleja de la naturaleza y de lo bello natural. Por hermoso que sea un paisaje, para Hegel el interés filosófico del lienzo que representa ese mismo paisaje es superior. La pintura es el paisaje atravesado por la actividad humana, la técnica, la razón y la libertad. Los partidarios de una estética de la naturaleza podrían aducir que, con esta decisión teórica, Hegel redujo la estética a filosofía del arte. Es evidente que el primado del objeto artístico es un rasgo intensamente hegeliano, pero no es menos cierto que semejante decisión no puede ser tomada exclusivamente por un filósofo. Cuando Hegel dictó sus lecciones de verano de 1826, el arte ya había comenzado a emanciparse de la naturaleza.

A comienzos del siglo XIX este problema es acuciante: ¿cómo pensar la naturaleza cuando el peso de los tiempos mira ya hacia la ciudad, el hogar por antonomasia del artificio y la industria? La dialéctica entre naturaleza y artificio aparece en estas lecciones de Hegel como correlato de otra mucho más importante, si cabe, como la dialéctica entre naturaleza y sociedad, cuya inspiración, aquí sí, económica, se halla en los gigantescos procesos migratorios del campo a la ciudad que pronto tendrían lugar en Irlanda, Inglaterra y Francia, y que dotarán de escenario, formas, temas y sustento a la revolución industrial avanzada, qué duda cabe, pero también a *La Peau de chagrin* (1831) de Balzac, *The Old Curiosity Shop* (1841) de Dickens, *Les Fleurs du Mal* (1857) de Baudelaire, y, algo después, aunque en una estela similar, a *Le Ventre de Paris* (1873) de Zola, entre otras obras literarias y pictóricas. Algo ha cambiado en las dos décadas que van de la KU a las lecciones de Hegel de 1826: el problema de la desigualdad social y económica se acentúa, el interés filosófico se desplaza, emergen nuevas formas literarias para ocupar viejos espacios poéticos y crear otros nuevos, hasta el punto de que una obra tan poco sospechosa como *Faust* (1808/32) puede comenzar con una reflexión dramática sobre la posición social del escritor. El precio creativo a pagar por la aceptación social, por el éxito, se convierte paulatinamente en un *problema estético, no sociológico*. En este sentido, Leo Löwenthal ha argumentado, contra las lecturas que sitúan en KU la escena originaria de la autonomía del arte, que dicho problema no alcanza su grado máximo de intensidad hasta mucho después de Kant<sup>20</sup>. Aunque todavía no se ha producido la querrela entre arte serio y arte de entretenimiento,

la tensión es explícita. Por ejemplo, en las letras inglesas, Wordsworth (1770-1850) y Coleridge (1772-1834), ya se han opuesto explícitamente al segundo.

Esta brecha en la consideración tradicional de la estética debe, sin embargo, ser prolongada más allá del idealismo alemán: con Kant, como hemos visto, tiene lugar la emancipación de las cosas bellas tradicionales; con Hegel, la reducción de la estética a filosofía del arte oculta un segundo ensanchamiento, según el cual el arte ingresa filosóficamente en un mundo en el que los artistas ya se habían aventurado: la ciudad, o lo que es igual, el escenario de los movimientos revolucionarios del capitalismo moderno y de sus compañeros de viaje burgués y proletario.

Jacques Rancière se ha convertido en uno de los intérpretes más destacados de esta escena originaria del arte y la estética modernas, y de la modernidad estética en general, categoría que considera, en su uso general y con razón, un cajón de sastre de todos los desórdenes existentes desde Descartes hasta Duchamp, pasando por Robespierre, Madame Bovary, Nietzsche o Lenin.

Desde un punto de vista post-kantiano, la autonomía del arte no es estrictamente “del arte”, sino de todo un modo de experiencia –la experiencia estética– que no sólo incluye a la obra. Rancière señala, de manera algo opaca, que esta autonomía de la experiencia, que a Kant no le fue dado tematizar, presupone una heterogeneidad, una diferencia entre arte y vida que se conserva siempre y que mantiene viva la promesa de la experiencia autónoma. Por último, ilumina el hecho específicamente moderno de que un objeto de experiencia estética sólo pueda identificarse como “estético” si es algo más que arte, o al menos en la medida en que no sea solamente arte<sup>21</sup>.

Si se acepta, aunque sólo sea provisionalmente, la división de Rancière de los regímenes del arte en ético, representativo y estético, entonces la clave de la modernidad, o del régimen estético del arte, para ser más precisos, es que el arte sea una forma autónoma de vida, que pueda convertirse en vida; o quizás al revés, que la vida, que incluye a los objetos cotidianos, pueda convertirse en arte. En definitiva, que el arte y la vida puedan intercambiar sus propiedades<sup>22</sup>. Esta interpretación descansa, en efecto, en las sucesivas ampliaciones del campo estético de Kant, Schiller y Hegel respecto a Hume, Mendelssohn o Baumgarten, y en la manera en que los artistas la ejecutan: David no es Hume ni Balzac es David, como, por motivos completamente diferentes, tampoco lo es Courbet. En el campo artístico también la filosofía llega siempre *post-festum*... pero llega.

Rancière, igual que Lebrun, se ocupa de la manera en que la voz “estética” es desplazada, o debe ser desplazada, para hacerse cargo de la práctica del arte como ocupación de un lugar “donde se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos. [...] Lo que el singular del *arte* designa es el recorte de un espacio de presentación por el cual ‘las cosas del arte’ son identificadas como tales. Y aquello que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un cierto espacio-tiempo, de una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible”<sup>23</sup>.

Kant y Schiller son importantes porque sin ellos no puede pensarse la explosión de la autonomía como forma de experiencia, no como atributo de un objeto o un sujeto cerrado, dado, o de un procedimiento artístico, sino como experiencia posible para



cualquiera. Asimismo, ambos permiten repensar desde el principio la relación entre arte y política. Obviamente, la dimensión política de la experiencia estética schilleriana no tiene que ver con temas sociales o con formas presuntamente realistas. La manera en que se constituye la doble revolución schilleriana de la vida y del arte no apunta al arte partidista, sino a una pulsión de juego (*Spieltrieb*) destinada a reconstruir el arte... y la vida<sup>24</sup>.

Con ello ganamos un terreno importante para la política: el ámbito de la autonomía de la experiencia. Éste incluye dimensiones sensibles y afectivas muy relevantes y se hace cargo de aspectos comunes vinculados con la palabra y con el movimiento de los cuerpos anónimos en el espacio público, excluidos casi por principio de una gran parte del arte político tradicional, que se resiste a abandonar el modelo del cuerpo masculino del trabajador, y del arte de la revolución, que se prepara en secreto para el ejercicio del poder estatal. Independientemente del recorrido de la posición de Rancière, muy discutible, lo cierto es que permite pensar de manera muy productiva problemas importantes del mundo contemporáneo, tales como la relación entre visibilidad del conflicto y praxis política; entre subjetividad, experiencia de la vida cotidiana y estructura social, o entre movimientos sociales, técnica y cambio político.

Llegamos así a la intersección que buscábamos entre Lebrun y Rancière, es decir, al cruce entre estética, conocimiento y política en clave kantiana. La insistencia del primero en una vis revolucionaria en Kant (la sustracción de las voces “estética” y “sensibilidad” del ámbito de su homogeneidad ilustrada y su desplazamiento hacia el ámbito del conocimiento y de las condiciones de posibilidad de la experiencia –el espacio y el tiempo de la Estética trascendental de la KrV) conduce, en mi opinión, al énfasis del segundo en la política como “reparto de lo sensible”, y no como mero ejercicio del poder. La política es para Rancière, en efecto, “la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común”<sup>25</sup>. Este régimen estético de la política es de suyo democrático, en la medida en que interviene en lo que vemos y en lo que decimos al respecto, en lo que nos ha sido dado ver y decir, y en nuestras posibilidades de transformarlo de manera no interesada y no partidista<sup>26</sup>.

La operación hermenéutica de Lebrun democratiza la estética kantiana a través de su emancipación de la norma del gusto, y permite profundizar en la política de la estética de Rancière como redistribución del espacio-tiempo sensible de la ciudad, independiente del ejercicio del poder. De alguna manera, ambos ofrecen pautas de comprensión de la modernidad que iluminan aspectos irresueltos del presente: Lebrun apunta hacia la necesidad de una clarificación conceptual del ámbito de la estética que, de hecho, tiene efectos democratizadores sobre la crítica. Por su parte, Rancière se apoya en el suelo estético de la política –al que Lebrun quizás no sería hostil– para reconfigurar una relación que el curso del siglo XX había contaminado, a saber, la relación entre vanguardia artística y revolución social, ejemplarmente plasmada, sobre todo por lo que tiene de confusa, en la famosa dicotomía de Walter Benjamin entre la estetización fascista de la política y la politización comunista del arte. Con ello, Rancière da un paso recto adelante y otro atrás, sólo que torcido, con respecto a la Ilustración: devuelve la estética al ámbito de la sensibilidad precisamente para pensar la

política y para repensar la democracia; no para erigirse en un Kant anti-normativo post-moderno, sino para poder pensar democráticamente en un contexto –el declive del Estado moderno tal como lo conocíamos– en el que ya la lógica de las revoluciones políticas del siglo XX no funciona.

El régimen estético del arte que Rancière propone como alternativa al viejo sintagma “modernidad” o “arte moderno” se basa en una potencia heterogénea y en la identidad problemática de arte y no arte. Contiene una promesa de felicidad para todas las personas, no sólo para los proletarios militantes, para los expertos o para los lectores burgueses contemplativos. La insistencia en que la emancipación cultural del proletariado se llevó a cabo leyendo al anti-demócrata Flaubert y al piadoso aunque poco socialista Zola (y no a los escritores militantes), y pergeñando poemas de noche (cuando la lógica aplastante de los cuerpos sugería más bien sueño y reposo antes de una nueva jornada laboral), enlaza con la necesidad kantiana de sustraer la estética a los estetas y a “los que saben”. También el proletario debe sustraer la emancipación a los burgueses, desde luego en las barricadas, donde se ha quedado solo, pero también leyendo sus libros, demostrando en la práctica que su cuerpo no está incapacitado para el descanso y el ocio:

Para que el proletario se dirija “contra lo que se apresta a devorarlo” no es el conocimiento de la explotación lo que le falta, es un conocimiento de sí que le revele que es un ser que está destinado a algo distinto que la explotación: revelación de sí que pasa por el rodeo del secreto de los otros, intelectuales y burgueses, con los cuales, dirán más tarde -y repetiremos más adelante-, no quieren tener nada que ver, y menos aún con la distinción entre buenos y malos<sup>27</sup>.

Si, como señala Rancière, la ambigua diferencia entre el trabajador y su imagen, entre obediencia y revuelta, se halla en los encuentros furtivos y en las conversaciones entre los obreros que buscan conocer las pasiones nobles y los intelectuales que desean atender los dolores del trabajo, entonces Lebrun y Rancière tienen en común, con la tradición kantiana y entre sí, la necesidad de una *ampliación del campo estético* más allá del texto y de la obra de arte cuyas consecuencias son intrínsecamente democráticas. En otras palabras, podría existir, o de hecho existe, una base estética para la democracia.

Dicho fundamento corre el riesgo sesentayochista de caer en la tentación de la crítica radical como obra de arte apresurada; desde otro extremo, también puede ser malinterpretado e instrumentalizado como *performance* colorista de apoyo a los movimientos “verdaderamente” políticos, institucionales y partidistas, o como mera plasticidad urbana de inspiración política. En oposición a ambos malentendidos, la dimensión estética de la política sólo puede aparecer en el espacio que se abre cuando ambas se piensan como procedimientos igualmente constructivos.

La interpretación de Lebrun no llega tan lejos, pero permite enlazar con la decisión teórica de Rancière de leer la democracia en la configuración de la obra de arte, resultado inequívoco de su sensibilidad idealista y romántica. Se esté o no de acuerdo con él, el hecho de cifrar las capacidades de la política democrática en una obra de arte coincide tan poco con una estetización de la política como con el recurso final a la melancolía. Un ejemplo de Rancière permite esclarecer esta relación: se trata de la

manera en que Claude Lantier, un pintor impresionista creado por Zola, redistribuye lo sensible en el escaparate de la tienda de Lisa, una de las protagonistas de *Le Ventre de Paris*<sup>28</sup>:

¡También están buenos esos que meten el arte en una caja de juguetes! – prosiguió Claude tras un silencio. Es su gran frase: no se hace arte con la ciencia, la industria mata la poesía; y todos esos imbéciles se echan a llorar por las flores, ¡como si alguien pensara en portarse mal con las flores!... Me ponen nervioso, al fin y al cabo, en serio. Me dan ganas de responder a esos lloriqueos con obras de desafío. Me divertiría escandalizar un poco a esa buena gente... ¿Quiere usted que le diga cuál ha sido mi obra más hermosa, desde que trabajo, aquella cuyo recuerdo me satisface más? Es toda una historia... el año pasado, la víspera de Navidad, cuando yo me encontraba en la casa de mi tía Lisa, el mozo de la salchichería, Auguste, ese idiota, ya sabe usted, estaba preparando el escaparate. ¡Ah, qué miserable! Me sacó de quicio por la forma blanda en que componía el conjunto. Le rogué que se quitara de allí, diciéndole que yo iba a pintar aquello, limpiamente. ¿Comprende?, tenía todos los tonos vigorosos, el rojo de las lenguas rellenas, el amarillo de los codillos, el azul de los recortes de papel, el rosa de las piezas empezadas, el verde de las hojas de helecho, y sobre todo el negro de las morcillas, un negro soberbio que jamás he podido encontrar en mi paleta. Naturalmente, las tripas, las salchichas, las manos de cerdo empanadas, me daban grises de gran finura. Entonces hice una auténtica obra de arte. Cogí las fuentes, los platos, las cazuelas, los tarros; fui colocando los tonos, tracé un asombroso bodegón, donde estallaban petardos de color, sostenidos por sabias gamas. Las lenguas rojas se alargaban con glotonería de llama, y las morcillas negras, en el canto claro de las salchichas, ponían las tinieblas de una formidable indigestión. Había pintado, ¿no?, la glotonería de Nochebuena, la hora de medianoche consagrada a la comilona, la tragonería de los estómagos vaciados por los cánticos. Arriba, un gran pavo mostraba su pechuga blanca, jaspeada, bajo la piel, por manchas negras de trufas. Era bárbaro y soberbio, algo así como un vientre visto en la gloria, pero con un toque de crueldad, un transporte de burla tales que el gentío se agolpó delante de la vitrina, inquieto por aquel escaparate que llameaba tan toscamente... Cuando mi tía Lisa regresó de la cocina, le dio miedo, imaginándose que yo había prendido fuego a las grasas de la tienda. El pavo, sobre todo, la pareció tan indecente, que me puso en la calle, mientras Auguste restablecía las cosas, desplegando su necesidad. ¡Esos brutos jamás comprenderán el lenguaje de una mancha roja puesta al lado de una mancha gris!... No importa, es mi obra maestra. Nunca he hecho nada mejor<sup>29</sup>.

El paso lo tiene todo: la cuestión de la estética de lo feo, la identificación heterogénea de arte y no-arte, el resto de realidad que sobrevive a todo objeto estético, la radicalidad del negro de las morcillas, y la representación pasiva, crítica, de la necesidad del mozo Auguste, de la tendera Lisa y de las masas agolpadas ante la vitrina, aunque sea digno de mención que las masas al menos se interesen por la obra, cosa que Auguste y Lisa no hacen.

Para profundizar en el paso de Zola, que Rancière menciona a menudo pero no agota, merece la pena seguir una pista de Freud según la cual las novelas psicológicas del siglo XIX son “excéntricas”, en el sentido de que sus personajes principales no son sujetos activos. Al contrario, son protagonistas de una contemplación pasiva. Son otros los personajes que “pasan”, y ellos, aunque principales, permanecen pasivos:

La novela psicológica en su conjunto debe sin duda su especificidad a la inclinación del poeta moderno a escindir su yo, por observación de sí, en yoes-parciales, y a personificar luego en varios héroes las corrientes que entran en conflicto en su propia vida anímica. En particularísima oposición al tipo del sueño diurno parecen encontrarse las novelas que podrían designarse “excéntricas”, en las que la persona introducida como héroe desempeña el mínimo papel activo, y más bien ve pasar, como un espectador, las hazañas y penas de los otros. De esa índole son varias de las últimas novelas de Zola<sup>30</sup>.

Freud considera que el sueño diurno es una prolongación de la fantasía del juego del niño, a través del cual el adulto crea su propio mundo, con sus propias reglas, a partir de materiales diversos de la vida cotidiana. Este sueño es activo, aunque exige discreción y produce en el sujeto la necesidad, por vergüenza, de esconderse de los demás. La actividad se separa del mundo real, adquiriendo la apariencia de pasividad.

Al contrario, los personajes de *Le Ventre de Paris* conviven y conspiran dentro del mercado de Les Halles, aunque realmente no hacen otra cosa que trabajar y contemplar los ajetreos y las conversaciones ajenas. Viven, sueñan y actúan en ellas. Así, el grueso de la acción se separa paulatinamente de los individuos, y pronto cuesta detectar signos concretos de actividad individual, más allá de una tertulia o un paseo. Sin embargo, las acciones no cesan y la trama aumenta de peso, pero de manera objetiva, como si el factor subjetivo, indispensable para la novela, permaneciera pasivo. La intensidad queda de lado del edificio del mercado, de los bares y de los escaparates, que trascienden su condición de escenario. La impresión es que, lejos de ser que el ruido de fondo que enmarca las acciones individuales, la ciudad y el mercado son los protagonistas, mientras que los personajes son meros cómplices de un tráfico que les es tan propio como ajeno. Asisten en primera fila a la circulación de sus vidas, y son, en esa medida, sujetos y objetos de la obra.

El frenético sueño diurno del adulto se opone, según Freud, a las demandas del mundo real, de las que a su vez se alimenta. Respecto a las tareas cotidianas y a las relaciones con los otros que exigen, el sueño diurno es egocéntrico. Por el contrario, los personajes de Zola son pasivos no porque preparen pacientemente su próximo paso, por ejemplo fingiendo calma. Más bien se han convertido en alimento del movimiento autónomo de la ciudad, el único personaje autorizado a decir “yo”. No examinan la ciudad desde dentro. Es ella la que, mirándolos, decide sobre su visibilidad y sobre su posición en la obra. Por ese motivo los personajes de Zola no son egocéntricos y centrales, sino excéntricos y periféricos.

De esta manera, adquiere carta de naturaleza filosófica y política algo que siempre había estado en la mente de los artistas modernos, a saber, que la ciudad es un gran poema o una gran sinfonía. Si el protagonismo viene de fuera, si lo otorga la mera

oportunidad de ver lo que otros hacen o lo que pasa en un espacio social concreto (París), entonces no es que la ciudad sea protagonista, es que el protagonismo se vuelve anónimo, se descentra, y pierde toda relación con el principio de individuación<sup>31</sup>. Cualquiera puede pasar al primer plano porque éste se ha vaciado de individualidades. Zola y la novela realista dan la palabra a ese protagonista anónimo y descentrado que es la ciudad. Porque sus materiales son históricos, reconstruyen, sin reflejarlo en sentido vulgar, el carácter igualmente anónimo y descentrado del proceso histórico capitalista.

El protagonista, finalmente, es el capital —el más literario de los sujetos, el más automático, técnicamente reproducible, global y flexible. Constituye, de hecho, el centro y la periferia de gran parte de la cultura de masas: si las masas han podido existir, si han podido generar imágenes democráticas y no tan democráticas, si han podido convertirse en sujeto literario, es porque el movimiento capitalista las ha delimitado históricamente. Se han vuelto reconocibles, aunque, en tanto que masas, apenas tengan voz. Para ellas, ser protagonistas de su propia cultura (de masas) consiste... en no tener voz, en escindirse en múltiples voces sin cuerpo que el protagonista pasivo de Freud encarna perfecta y problemáticamente. Pero por mucha centralidad que tenga el capital, no debe olvidarse que las personas, los procedimientos artísticos y las cosas corrientes, que en su composición heterogénea hacen posible el régimen estético del arte, conservan la palabra y el cuerpo. La literatura ampliada, que se ha mezclado con la vida cotidiana, más allá de toda jerarquía de géneros y temas, es su espacio privilegiado:

Que una época y una sociedad se lean en los rasgos, los hábitos o en los gestos de un individuo cualquiera (Balzac), que la escoria sea lo revelador de una civilización (Hugo), que la hija del granjero y la mujer del banquero sean comprendidas en la potencia igual del estilo como “manera absoluta de ver las cosas” (Flaubert), todas estas formas de anulación o de inversión de la oposición entre lo alto y lo bajo no solamente preceden a los poderes de la reproducción mecánica. Ellas hacen que ésta sea algo más que una reproducción mecánica.<sup>32</sup>

*La estética que pudiera esclarecer estas palabras y estas cosas*, siguiendo a Lebrun, *no sería tampoco una estética*, precisamente porque tendría que constituirse en algo más que una estética: indagación en las condiciones materiales de posibilidad de los discursos y de las imágenes, análisis del espacio-tiempo social que determina los procesos de subjetivación, lectura de aquellas profundidades a las que sólo se accede desde superficies sociales (prácticas comunes, redes sociales, conversaciones de la mesa de al lado) que se resisten a toda interpretación en términos filosóficos tradicionales. De Kant a Lebrun y Jameson, de Schiller a Bourdieu y Rancière, el campo estético no ha hecho más que ampliarse. La primera vez lo hizo para seguir la estela cambiante de sus objetos: las cosas, los sujetos, sus nuevas formas de espacialidad y temporalidad, y sus nuevas relaciones. Es probable que la estética contemporánea, y todo lo que la rodea, siga reclamando en nuestros días, una y otra vez, el mismo movimiento.

<sup>1</sup> Rancière, J., “The Aesthetic Revolution and Its Outcomes”, *New Left Review*, nº 14, Marzo-Abril 2002,

p. 133.

<sup>2</sup> Ladegaard, J., "Impossible Crossings. Friedrich Hölderlin's Hyperion and the Aesthetic Foundation of Democracy", en Orgel, M. (ed.), *(Re-) Writing the Radical. Enlightenment, Revolution and Cultural Transfer in 1790's Germany, Britain and France*, Berlín/Boston, Walter de Gruyter, 2012, p. 173.

<sup>3</sup> Para la cuestión de los regímenes del arte puede verse Rancière, J., *Le Partage du sensible*, París, La Fabrique, 2000, pp. 26-45.

<sup>4</sup> Cfr. Ladegaard, J., "Impossible Crossings. Friedrich Hölderlin's Hyperion and the Aesthetic Foundation of Democracy", ob. cit., pp. 174-176.

<sup>5</sup> Lebrun, G., *Kant et la fin de la métaphysique : essai sur la "Critique de la faculté de juger"*, París, Armand Colin, 1970, p. 1. Se cita la traducción de Alejandro García Mayo: Lebrun, G., *Kant y el final de la metafísica. Ensayo sobre la Crítica del Juicio*, Madrid, Escolar y Mayo, 2008, p. 9 (en adelante, KFM seguido de número de página).

<sup>6</sup> Cfr. Weil, E., *Problèmes kantians. Seconde édition, revue et augmentée*, París, Vrin, 1990 [hay traducción de Alejandro García Mayo: Weil, E., *Problemas kantianos*, Madrid, Escolar y Mayo, 2008]; Deleuze, G., *La philosophie critique de Kant*, París, PUF, 1963, y las clases de Vincennes entre el 14 de marzo y el 4 de abril de 1978 ([www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)), entre otros lugares clásicos. Hay traducción española del Equipo Cactus: Deleuze, G., *Kant y el tiempo*, Buenos Aires, Cactus, 2008. La bibliografía sobre la tercera crítica es ingente y no puede ser resumida en una sola nota. Por citar algunas referencias clásicas, además de Lebrun, pueden verse los trabajos de Baeumler, A., *Kants Kritik der Urteilskraft: Ihre Geschichte und Systematik*, Halle/ Saale, Niemeyer Verlag, 1923 y Horkheimer, M., *Über Kants Kritik der Urteilskraft als Bindeglied zwischen theoretischer und praktischer Philosophie* (1925), en *Gesammelte Schriften I*, Frankfurt/M, Fischer, 1985. Más recientemente ha visto la luz Crowther, P., *The Kantian Aesthetic. From Knowledge to the Avant-Garde*, Oxford University Press, 2010.

<sup>7</sup> Lebrun, G., KFM, 303.

<sup>8</sup> Kant, I, V, 170. Se cita a Kant según el volumen correspondiente de la *Akademie Ausgabe*, seguido del número de página.

<sup>9</sup> Lebrun, G., KFM, 303-304.

<sup>10</sup> Hutcheson, F., *Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, traducción de Jorge V. Arregui, Madrid, Tecnos, 1992, p. 21.

<sup>11</sup> Eagleton, T., *La estética como ideología*, traducción de Jorge y Germán Cano, Madrid, Trotta, 2006, p. 67.

<sup>12</sup> Kant, I., III, 35-36. Se cita la traducción de P. Ribas: Kant, I., *Crítica de la razón pura*, Madrid, Taurus, 2010, pp. 66-67.

<sup>13</sup> Panagia, D., *The Political Life of Sensation*, Durham/Londres, Duke University Press, 2009, p. 23. Para esta problemática, cfr. Kant, I., V, 217-219.

<sup>14</sup> Cfr. Panagia, D., *The Political Life of Sensation*, ob. cit., pp. 27-31.

<sup>15</sup> Lebrun, G., KFM, 306.

<sup>16</sup> Kant, I., XX, 222 y Lebrun, G., KFM, 312. Cfr. Sánchez Madrid, N., "Contingencia y trascendencia", en Kant, I., *Primera introducción de la Crítica del Juicio*, introducción, edición crítica y traducción de N. Sánchez Madrid, Madrid, Escolar y Mayo, 2011, pp. 11-84.

<sup>17</sup> Cfr. Panagia, D., *The Political Life of Sensation*, ob. cit., pp. 23-24.

<sup>18</sup> Cfr. Kant, I., V, 296-303.

<sup>19</sup> Kant, I., V, 236.

<sup>20</sup> Cfr. Löwenthal, L., *Literature and the Image of Man*, New Jersey, Transaction Publishers, 1986, pp. 133-151. También Löwenthal, L., *Literatur und Massenkultur. Schriften I*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1990.

<sup>21</sup> Esta idea es también crucial para Th. W. Adorno. En sus lecciones de 1958/59, Adorno señala que "la dignidad de las obras de arte siempre depende de que en ellas mismas viva algo que sea algo más que mero arte". Cfr. Adorno, Th. W., *Estética (1958/59)*, traducción de S. Schwarzböck, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2013, p. 129.

<sup>22</sup> Rancière, J., "The Aesthetic Revolution and Its Outcomes", ob. cit., pp. 135-137. Cfr. Rancière, J., *Le Partage du sensible*, ob. cit.

<sup>23</sup> Rancière, J., *El malestar en la estética*, traducción de M. A. Petrecca, L. Vogelfang y M. G. Burello, Madrid, Clave intelectual, 2012, p. 32.

<sup>24</sup> Rancière, J., *El malestar en la estética*, ob. cit., pp. 41-42.

<sup>25</sup> Rancière, J., *El malestar en la estética*, ob. cit., p. 33. Para una lectura más completa, J. Rancière, *La Mésentente. Politique et philosophie*, París, Galilée, pp. 19-40.

<sup>26</sup> Rancière, J., *Le Partage du sensible*, ob. cit., pp. 13-14.

<sup>27</sup> Rancière, J., *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*, traducción y notas de E. Bernini y

E. Biondini, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010, p. 48.

<sup>28</sup> Existe, sin embargo, un punto ciego en ambas propuestas: ninguno ha indagado del todo en la naturaleza ambigua del proceso civilizatorio en que consiste la “cultura de masas”; destino social, a su pesar, de la tercera crítica y de las cartas de Schiller, de Balzac y de la socialdemocracia obrera; espacio mundial de conflicto y de falso consenso que, apenas tres décadas después de Kant, delimitará de manera insoslayable que es plausible y qué no, con qué fuerzas se cuentan y con qué energía se movilizan los recursos artísticos, sociales y políticos. Para el ejemplo de Zola pueden verse, entre otros lugares, Rancière, J., *Le destin des images*, París, La Fabrique, 2003; Rancière, J., “The Aesthetic Revolution And Its Outcomes”, ob. cit., p. 144; y G. Arnall, L. Gandolfi y E. Zaramella, “Aesthetics and Politics Revisited: An Interview with Jacques Rancière”, *Critical Inquiry*, vol. 38, n° 2, 2012.

<sup>29</sup> Zola, E., *El vientre de París*, traducción y notas de Esther Benítez, Madrid, Alianza, 2008, pp. 264-265.

<sup>30</sup> Freud, S., «El creador literario y el fantaseo», en *Obras completas IX*, traducción de J. L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1996, p. 133.

<sup>31</sup> Nótese lo bien que Claude Lèvi-Strauss ve esto, desde otro punto de vista, en *Tristes trópicos* (traducción de N. Bastard, Madrid, Austral, 2006, p. 147): “Las grandes manifestaciones de la vida social tienen en común con la obra de arte el hecho de nacer al nivel de la vida inconsciente; porque si bien en el primer caso son colectivas y en el segundo individuales, la diferencia es secundaria, y hasta aparente, pues las unas son producidas por el público y las otras para el público, y ese público proporciona a ambas su común denominador y determina las condiciones de su creación. Por lo tanto, y no sólo metafóricamente, tenemos el derecho de comparar, como tan a menudo se ha hecho, una ciudad con una sinfonía o con un poema: son objetos de la misma naturaleza. Quizá más preciosa aún, la ciudad se sitúa en la confluencia de la naturaleza y del artificio”.

<sup>32</sup> Rancière, J., *Le Partage du sensible*, ob. cit., p. 48. Se cita la traducción de C. Durán, H. Peralta, C. Rossel, I. Trujillo y F. de Undurraga: Rancière, J., *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, LOM, 2009, p. 39.