



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

LA IMAGEN MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN: EL
DISEÑO DE LO SENSIBLE A PARTIR DE JACQUES RANCIÈRE

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN HUMANIDADES: FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA

PRESENTA:

AURA MARCELA MORENO TIQUET

DAVIDE EUGENIO DATURI
DIRECTOR DE TESIS

GUSTAVO GARDUÑO OROPEZA
CO-DIRECTOR DE TESIS

ROBERTO ANDRÉS GONZÁLEZ HINOJOSA
TUTOR INTERNO DE TESIS

OCTUBRE DEL 2025



<i>Introducción</i>	4
<i>CAPÍTULO I Problematicación de la imagen y nuevas fronteras de lo visual</i>	10
1.1 Carácter problemático de la imagen	10
1.2 Imágenes: una discusión abierta.....	14
1.3 Debate actual, un tema profundo	18
1.4 Del arte y la filosofía a la cultura visual	22
1.5 Walter Benjamin, una aproximación entre estética y política. 25	
1.6 Una perspectiva actual: reflexión filosófica de Andrea Soto ..	32
<i>CAPÍTULO II</i>	39
<i>Estética y política en Jacques Rancière: conceptos claves para una propuesta de emancipación</i>	39
2.1 Política ranceriana, una postura crítica	39
2.2 Archipolítica, parapolítica, metapolítica	43
2.3 El papel de la subjetivación política	47
2.4 Estética ranceriana, hacia una redefinición crítica	49
2.5 Regímenes de identificación: ético, mimético/representativo y estético	57
2.6 Estética y política, su relación y cuándo se instaura.....	62
2.7 Estetización de la política o política de la estética	71
2.8 El camino de la política hacia la emancipación	78
<i>CAPÍTULO III</i>	83
<i>La imagen como horizonte de sentido: entre la ficción y la emancipación ranceriana</i>	83
3.1 Imágenes, hacia un nuevo horizonte de sentido.....	83
3.2 ¿Cuál es el papel de la imagen?.....	85
3.3 Representación, imaginación, apariencias y ficción, ¿categorías de lo posible?	88
3.4 Cultura visual a través del tiempo	95

3.5 Imagen, estética y política	110
3.6 La imagen como presencia	114
3.7 La performatividad de las imágenes	116
3.8 La imagen como dispositivo emancipador	119
3.9 Entre la imagen y la emancipación	124
CONCLUSIONES.....	142
<i>¿Hacia dónde van las reflexiones en torno a la imagen?</i>	<i>142</i>
<i>Bibliografía</i>	<i>153</i>
Principal:.....	153
Secundaria	153
Entrevistas.....	154
Artículos:	154
Tesis	156
NOTAS EN PRENSA.....	156

Introducción

En la filosofía contemporánea la imagen constituye un objeto de estudio problemático que oscila entre su función como instrumento de control social y su capacidad para fracturar el orden dado. Esta ambivalencia será el eje central de esta investigación, abordada desde posturas que analizan la imagen como un elemento dinámico capaz de participar activamente en la configuración de la realidad. Partiendo de esto, se ahondará en preguntas como ¿en qué medida la imagen puede operar como un agente disruptivo? ¿Cómo se relaciona su potencia crítica con lo sensible, el disenso y, en última instancia, con la intersección entre estética y política?

Para abordar estas interrogantes se propone un análisis teórico de la imagen como dispositivo de reproducción del orden hegemónico y de transformación. A fin de explorar esta dualidad, el marco conceptual de Jacques Rancière será fundamental porque su pensamiento ofrece una perspectiva singular sobre la relación entre imagen, política y experiencia sensible. Su enfoque, caracterizado por el rechazo a las categorías fijas y su énfasis en la redistribución de lo perceptible, permite examinar la imagen no como un mero reflejo de lo real, sino como un espacio de conflicto y reconfiguración de lo posible.

El desarrollo de esta investigación se estructurará en tres momentos clave. En primer lugar, se rastrearán diferentes propuestas teóricas que problematizan el tema de la imagen y el qué ocupa este concepto en la filosofía. Posteriormente se establecerán los fundamentos teóricos rancieranos, principalmente conceptos como el reparto de lo sensible, disenso y la política de la estética; se analizarán las implicaciones de estos planteamientos para una teoría crítica de la imagen y su capacidad para cuestionar los consensos visuales dominantes. Finalmente, se explorará cómo esta perspectiva permite repensar el lugar de la imagen en el contexto actual, especialmente en relación con su potencial para abrir nuevos horizontes de sentido en un mundo mediatizado.

Cabe destacar que esta tesis no pretende hacer un repaso del pensamiento de Rancière, la meta es emplear sus categorías como herramientas analíticas para interrogar el estatuto político-estético de la imagen, para contribuir al debate sobre el poder de las imágenes no solo para representar el mundo, sino para intervenir desestabilizando la distribución establecida de lo visible y lo decible. En última instancia, esta investigación aspira a demostrar que el estudio de la imagen, lejos de ser un ejercicio meramente teórico, constituye un gesto estético y político en sí mismo, en tanto cuestiona los modos en que percibimos —y por ende, habitamos— lo real.

Aunque no existe una postura concluyente sobre la imagen en la obra de Rancière, el autor reflexiona ampliamente acerca de las artes visuales y menciona a la imagen pero no ofrece una propuesta específica en torno a ellas. Esboza una relación entre imagen-estética-política y las prácticas de repartición social que determinan la frontera entre lo que es visible y lo que permanece difuso e invisibilizado, lo que abre una serie de preguntas fundamentales: ¿qué decimos cuando nos referimos a la imagen? ¿A qué realidad aludimos? ¿Se trata de una realidad única o de una multiplicidad de potencias reunidas bajo el término imagen? ¿cómo y para qué fracturan el orden establecido?

Estas interrogantes serán terreno fértil para configurar una alternativa a las metodologías propias de la teoría del arte que valoran la cultura visual desde un modelo formalista que limita la reflexión de las potencialidades de la imagen. Más allá de los elementos formales, la imagen no puede ser abordada aisladamente sino como un fenómeno relacional, por lo que se intentará establecer una distancia crítica a la postura que sostienen que la imagen es todo lo que se ve y que se inscribe en un molde determinado por un significado simbólico. Esto también requiere cuestionar la pretensión de explicar las imágenes únicamente desde los nuevos soportes técnicos mediante los cuales se producen; pues, en última instancia, el funcionamiento de las imágenes no remite de forma exclusiva a un avance tecnológico, sino a un gesto, a un modo específico de hacer.

En las siguientes páginas se plantea si las imágenes se pueden entender como dispositivos para reconstruir el mundo social. En este marco, la pregunta que surgirá es: ¿cómo anudar el pensar, ser y decir de los que conforman el espacio social con los modos de hacer de las imágenes? A lo largo de la tesis se ahondará en tres conceptos con los que Rancière desarrolla esto: configuración de lo sensible, reparto de lo sensible y regímenes de sensibilidad. Con dichas ideas se examinará la estructuración de las maneras de sentir, hacer y pensar determinado por las formas en que se instaura el sentido de lo común para la mayoría, porque para Rancière la configuración de lo visible es una máquina de poder y una máquina de visión, un espacio para recortar y repartir funciones y valoraciones en la sociedad, un recorte que distribuye los espacios y los tiempos.

Con estos postulados se dialogará con la tradición del pensamiento filosófico y su evolución hasta la modernidad, es decir, el objetivo no es crear nuevos conceptos, sino darles un nuevo sentido en el contexto actual, como el concepto será de emancipación y disenso, que no se entenderán como toma de conciencia, sino como un cambio de posición, de competencia, deshacer lo estipulado, separarse de lo asignado en el orden establecido.

Los conceptos que atravesarán toda la tesis son: estética y política rancieriana, es importante mencionarlo porque configuran los límites en que actúan las imágenes porque, como se ahondará más adelante, desde la perspectiva de Rancière la acción política también es una acción estética que implica la reconfiguración de las condiciones que posibilitan la experiencia sensible. El término *aisthesis*, según Rancière, se refiere al modo de experiencia sensible, al entramado en el cual se producen esas experiencias, así como a las condiciones que permiten la emergencia de palabras, formas, movimientos y ritmos. En tanto la política se define como la fractura que reorganiza dichos modos de experiencia, emerge así una relación entre lo estético y lo político.

También se acotan términos como ficción y simulación, que se presentarán como medios para la creación de imágenes, la ficción como un trabajo que permite

la aparición de disensos, que cambia los modos de presentación sensible, las formas de enunciación, pero también como puesta en escena, como modo de presentación regulado de apariencias y formas que crean otros sentidos de lo común a través del montaje.

Para desarrollar lo anterior, la tesis se estructura en tres capítulos y las conclusiones. El primer capítulo está destinado a explicar el carácter problemático de la imagen, realizando un recorrido por autores que han colocado en el centro de algunas de sus reflexiones a la imagen, considerando a pensadores clásicos como Platón hasta Walter Benjamin, Adorno, W. J. T. Mitchell, Emmanuel Alloa, entre otros. Esto, con el objetivo de clarificar y situar en qué punto se encuentra la discusión filosófica de las imágenes. Este capítulo se organiza en 6 apartados: en el primero se argumenta el carácter problemático de la imagen; en el segundo se aclara por qué dicho carácter problemático aún es vigente; posteriormente la tesis se instala en el debate actual y los conceptos desarrollados en la modernidad; en el cuarto se habla su relación con el arte, la filosofía y la cultura visual; para continuar con un aproximación estética y política de Walter Benjamin; y finalmente abordar una propuesta actual, la de la filósofa Andrea Soto Calderón.

El segundo capítulo se centra en los conceptos rancerianos que permitirán discutir la relación entre emancipación e imagen, al igual que el papel que juegan en el desarrollo de disenso y cómo se involucra con el orden establecido. Se rastrean diversos conceptos que interpelan o critican la dominación y la desigualdad partiendo de la política y la estética para darle forma a la plataforma conceptual que servirá como punto de salida del tercer capítulo. Para ello hay siete capítulos: Política ranceriana, una postura crítica; Archipolítica, parapolítica, metapolítica; El papel de la subjetivación; Estética ranceriana, hacia una redefinición crítica; Regímenes de identificación: ético, mimético/representativo y estético; Estética y política ¿cuál es su relación y cuándo se instaura?; Estetización de la política o política de la estética y finalmente El camino de la política hacia la emancipación.

En el tercer capítulo se debate cuál es el papel que tiene la imagen y su relación con la estética y la política, se acotan conceptos como representación, imaginación, apariencia y ficción, hasta abordar a la imagen como presencia, performatividad y su relación con la emancipación. Se aborda la crítica que existe en torno a la reproducción masiva de las imágenes que, para algunos autores, implica una banalización de la verdad que existe en las imágenes, ya que hay demasiadas frente a multitudes de individuos que conectan como una gran máquina de información con un funcionamiento predeterminado. Sin embargo, para Rancière, las imágenes tienen el efecto contrario. Lo anterior se desarrolla en ocho apartados: Imágenes, hacia un nuevo horizonte de sentido; Cuál es el papel de la imagen; Representación, imaginación, apariencias y ficción, ¿categorías de lo posible?; Cultura visual a través del tiempo; Imagen, estética y política ¿para qué?; La imagen como presencia; La performatividad de las imágenes; Entre la imagen y la emancipación.

Finalmente, se aterriza en las conclusiones con la cuestión de la concepción hegemónica que asocia la visualidad con una actitud pasiva, debatiendo si las imágenes constituyen meras imposiciones o si se inscriben en un entramado relacional indefinido. Así, la cuestión no radicará en indagar qué es una imagen o cómo se produce, sino en preguntarse qué efectos generan las imágenes y de qué modo actúan.

Desde esta perspectiva, se cuestiona si las imágenes se sitúan frente al espectador de forma estática o si forman parte de su dinámica, lo que abrirá la puerta a nuevas formas de entender la relación entre el espectador y la imagen, y con ello nuevas formas de acción en el medio social en el que se desarrollan. La cuestión de este apartado, por tanto, no es otra que preguntarse cómo transitamos entre las imágenes y de qué manera estas intervienen en la configuración de un mundo compartido. No debe olvidarse que la reflexión se ancla en los regímenes perceptivos y en la constitución de lo sensible.

Al final del recorrido argumental, se expone una propuesta que intenta articular otro destino para las imágenes. Cuestionamientos que surgen en la búsqueda de un destino distinto al de la racionalidad de la representación, que no ancle a las imágenes y a quienes las ven desde un ordenamiento que se subordina. Pensar estas relaciones será un trabajo que atravesará toda la tesis, no como una problemática relacionada con la representación, sino como una labor de construir otra estructura de racionalidad, esto es, otro modo de acceder a los acontecimientos, otra forma de volverse inteligible y perceptible, nuevos accesos a las formas de coexistencia.

CAPÍTULO I

Problematización de la imagen y nuevas fronteras de lo visual

1.1 Carácter problemático de la imagen

Pensar la imagen como un objeto problemático no es un tema nuevo. Desde la antigüedad hasta la actualidad, la imagen ha sido objeto de reflexión, transitando por lo sagrado, lo artístico y la reproducción masiva del mercado. Su análisis ha permeado las artes visuales, los medios de comunicación y la mercadotecnia, dejando una huella profunda en la manera en que lo sensible se conecta y distribuye los hábitos y producciones eidética. Esta relación ha oscilado entre lo contemplativo, lo perceptual, lo subjetivo y, en ocasiones, ha detonado nuevos horizontes de sentido. El camino que recorre la imagen es largo pero inacabado; los cambios en la manera en que se generan y consumen las imágenes invitan a explorar nuevas cuestiones en torno a su naturaleza y su impacto.

Este transitar histórico evidencia que lo visual no se reduce a lo visible. Las imágenes que participan de esa visibilidad no son meras representaciones con fecha de caducidad; sobreviven a las miradas sumergidas en la instantaneidad y dan refugio a la apariencia de lo posible. No es que cuenten con elementos políticos o revolucionarios intrínsecos, sino que su capacidad para visibilizar las fracturas del orden establecido las convierte en una plataforma crítica. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿realmente poseen un potencial disruptivo más allá de ser un reflejo de un momento?

Desde la antigüedad la imagen ha sido objeto de reflexión filosófica. En el *Mito de la Caverna*, Platón problematiza la relación entre la imagen y la realidad, señala la falsedad a la que acceden quienes tienen frente a sí sombras que simulan ser objetos sin serlo. Este mito presenta una dualidad entre lo que es y lo que no es, entre sombras que impiden acceder al conocimiento de las cosas. Platón oscila entre lo verdadero y lo falso, entre el ser y el no ser, planteando así un enigma filosófico en torno a la imagen: muestra lo real sin serlo, contiene un residuo

ontológico que invita a mirar desde una fisura hacia algo distinto a lo dado. En el Sofista, Platón profundiza en ese carácter ontológico de las imágenes a través de la mimesis. En este diálogo, busca distinguir al sofista del filósofo, señalando que el primero se sirve de la imitación y la falsedad (Sof. 234b). Pero es en el pasaje 240 a-c, que Platón cuestiona la definición de imagen. Teeteto la describe como un segundo objeto semejante, una copia del verdadero, lo que lleva al Extranjero a una conclusión paradójica: “Dices entonces que lo que se parece es algo que no es, si afirmas que no es verdadero. Pero existe (...) Lo que decimos que es realmente una imagen ¿acaso no es realmente lo que no es?” (Platón, 1982), ¿Qué queda entonces en ese inter, en ese residual ontológico de la imagen?

Pero el problema no queda ahí. Posteriormente, Aristóteles reflexiona sobre la mimesis de las imágenes. A través de la imitación, se adquieren los primeros conocimientos, y al contemplar el resultado, se aprende y se deduce qué es cada cosa¹. Sin embargo, esto abre una encrucijada: no es lo mismo ver la imagen basada en la naturaleza que la de una obra creada sin referencia directa a algo del mundo. La mimesis en una pintura señala su carácter de representación, mientras que una representación imaginaria permite una ruptura entre lo que es y la ficción producida por la imaginación. Así, la imagen permite vislumbrar lo que no es a través de lo que sí es, desarrollando una autonomía que dialoga a través del tiempo y alberga posibles escenarios a los que se accede cuando se enfrenta a una nueva mirada.

Estos dos autores, precursores de la filosofía abren la puerta a lo que vendrá en el periodo siguiente: la Edad Media. En esta época los pensadores no fueron indiferentes al tema y retomaron las reflexiones de las imágenes para reafirmar su fe, justificar la existencia de Dios y explorar su relación con la divinidad. Analizaron la irrepresentabilidad de lo divino y usaron a las imágenes para difundir sus creencias, otorgándoles un nuevo estatus dentro de la doctrina cristiana.

¹ Aristóteles, (1999), Poética, Biblioteca Románica Hispánica, pp. 135-136

En el artículo *Sobre las imágenes: comentarios de San Agustín al primer mandamiento* de Javier Velázquez-Castellanos se presentan tres posturas predominantes en esa época en torno a las imágenes: la católica, la ortodoxa y la de inspiración protestante. Mientras que la postura protestante consideraba las imágenes como innecesarias e incluso idólatras, las posturas católica y ortodoxa coincidían en su valor comunicativo y en su capacidad para develar lo irrepresentable.

Las restantes posturas, la católica y la ortodoxa, presentan varios puntos en común como son el aprecio del valor comunicativo de las imágenes, y el reconocimiento del fundamento cristológico, que es lo que permite y justifica que por medio de las imágenes lo invisible sea percibido a través de lo visible. No obstante a estos puntos en común, el consenso de los teólogos católicos y ortodoxos difiere en el momento de reflexionar sobre el status que poseen las imágenes en el contexto de la doctrina de la revelación. Aunque ambas posturas consideran que las imágenes pertenecen al depósito transmitido por la Tradición, la diferencia radica en la valoración que se hace de la imagen. (Velázquez-Castellanos, 2004, p.147)

San Agustín rechazó y condenó las representaciones de sus personajes religiosos por considerarlas falsas, influenciado por el pensamiento neoplatónico y las tradiciones judaicas. San Agustín empleó el término “imago” para referirse a la imagen en la que puede ser adorado el Padre y sobre las cuales recae la prohibición. Clasificó las imágenes según su sustancia: aquellas hechas de la misma sustancia que el prototipo (como el Hijo en relación con el Padre) y aquellas de diferente sustancia (como las pinturas y esculturas). Esta distinción permitió a San Agustín argumentar que el hombre fue creado a imagen de Dios, aunque esta imagen pertenece a la segunda categoría.

Las imágenes religiosas medievales no solo sirvieron para teorizar y reflexionar en espacios eclesiásticos, también para adoctrinar y “alfabetizar” a quienes no tenían acceso a las enseñanzas de la Biblia. Posteriormente, en el

Renacimiento, las imágenes religiosas de adoctrinamiento transitaron a un plano más reflexivo.

Aunque aún predominaban las representaciones religiosas, los pasajes se volvieron más variados y cercanos a situaciones cotidianas y emocionales. Artistas como Leonardo da Vinci y Miguel Ángel plasman la divinidad y la iluminación espiritual, pero le dan más peso al carácter técnico. Este periodo, marcado por el Humanismo, conectó con la Grecia antigua y cuestionó la tradición religiosa.

Estos autores renacentistas priorizaron la precisión anatómica y la intensidad emocional, enmarcando la discusión fundamental en cómo representar la experiencia humana. Más adelante esto transitaría a una expresión más dramática en el Romanticismo con una estética donde la belleza no solo era formal, también era una expresión que transmite emociones dramatizando la expresión y exaltando el movimiento.

Estos cambios históricos modificaron las características predominantes de las expresiones visuales. En Europa entre el siglo XVI y XVII la pintura barroca permitió distintas tendencias representando un cambio, no solo en el plano artístico, también en lo social. Por su naturaleza, la transición del Renacimiento hacia nuevas expresiones visuales reflejó un proceso de cambio en las creencias religiosas, de las monarquías absolutistas y de los dirigentes de las nuevas confesiones cristianas.

Lo anterior ocurre entre 1800 y 1850 y converge con la llegada de la cámara y la fotografía en 1824, cuando Joseph Nicéphore Niépce obtuvo las primeras fotografías, dando un giro a la representación de las imágenes, a la par florecieron expresiones artísticas como el impresionismo que se alejaron de las expresiones apegadas a su modelo.

Con el paso del tiempo, la llegada de nuevas propuestas y técnicas, se ha conformado una reflexión importante sobre el papel de esas imágenes en la sociedad y sobre su evolución histórica, culminando en ideas como las de Benjamin sobre cómo la tecnología transformó la relación con las imágenes y las emociones que transmiten. La expresión visual ha evolucionado desde la representación

anatómica y emocional hasta la reflexión sobre la reproducción técnica y su impacto en la experiencia estética.

1.2 Imágenes: una discusión abierta

Autores contemporáneos como Walter Benjamin cuestionan si las imágenes seducen al espectador con su inmediatez y espectacularización, agudizando la incapacidad de imaginar y crear; o como Guy Debord con su texto *La sociedad del espectáculo* (1967) en el que acusa a las imágenes de ser representaciones que alteran, ocultan y alejan al espectador de una realidad más compleja, en sus palabras: “la alienación del espectador en favor del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa de este modo: cuanto más contempla, menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo” (Debord, 1999, p.49).

Hoy en día, esas imágenes tan problematizadas, como sombras reflejadas en la pared, aparecen y desaparecen frenéticamente, descartándose ante la llegada de una nueva, en un flujo sin fin que desafía la atención del espectador. Sobre este W.J.T. Mitchell, señala que la idea de que las imágenes tienen un poder social o psicológico que sumerge a las personas en una sociedad de espectáculo, vigilancia y simulacro es un cliché que impera en la cultura visual contemporánea y no representa una crítica avanzada² con lo que insta a continuar con la reflexión sobre el papel de las imágenes en la configuración de lo sensible y lo político.

Y es que la imagen no se reduce a la representación, tiene una relación con la capacidad imaginal porque posee una cualidad de resonancia única, distinta a otras. Permite espacios de posibilidad desde la ficción, la imaginación y la sensibilidad. Estas cualidades motivan la hipótesis de que las imágenes pueden conducir hacia

² El autor hace referencia a ello en varios textos, uno de ellos es un ensayo titulado MITCHELL, W. J. T.; *October*, Vol. 77 (verano 1996), pp. 71-82., recuperado y traducido por la editorial COCOM Press en 2014 e Impreso en México

una emancipación entendida como la superación de la dependencia de tutores intelectuales como la iglesia que limitan la autonomía, la emancipación como la habilidad de pensar por uno mismo, liberándose de las influencias que obstaculizan el desarrollo del pensamiento autónomo³. Entonces la cuestión será: ¿hay realmente una relación entre la imagen, el pensamiento y la sensibilidad que motive esa emancipación?

En ese sentido, cabe señalar que las imágenes presentan una serie de operaciones que las hacen efectivas, incluso con poco contexto. Enric Jardí dice que a través de las imágenes se pueden ilustrar conceptos complejos, demostrando que existen formas intuitivas de comprender una imagen. Estas formas son más emocionales que racionales y posibilitan crear ficciones que permiten articular una realidad social⁴.

Como se señala, esta condición de la imagen le ha costado críticas, una de ellas es que, dentro de las posibilidades que abre, está la de privilegiar recortes de la realidad para manipular, vender, embrutecer o banalizar de manera masiva. Sin embargo, si se profundiza en su función como dispositivos espacio-temporales de visibilidad, podría tener la misma capacidad para confrontar el orden establecido, generando el efecto contrario al de imponer una única visión del mundo. Así, el problema político-estético no radica en la implementación de fórmulas correctas para embellecer la superficie de una realidad degradada, sino en la sensibilidad que emerge frente a la configuración de ese recorte de la realidad y en la apertura de una posibilidad distinta, incluso distante a la existente. Entre la relación

³ En el texto *Qué es la ilustración*, Kant plantea que la incapacidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro no es por falta de inteligencia sino de decisión y valor, lo que perpetúa el estado de pupilo mientras facilita a otros erguirse como tutores, y dice “¡Es tan cómodo no estar emancipado!”.

⁴ Enric Jardí dice que utilizando imágenes podemos crear ficciones, en las primeras páginas de su libro *Pensar las Imágenes*, plantea el problema sobre cómo la imagen usa herramientas más emocionales que racionales para representar una idea, lo que lleva a generar pensamientos de manera más intuitiva, como ejemplo, presenta la imagen que representa a la “restricción de los créditos bancarios”:



imagen/emancipación se articula un pensamiento; según Enric Jardí, el proceso de interpretación de los signos visuales es similar al de los signos verbales, ya que no nos detenemos a analizar cada elemento de manera consciente. Al igual que aprendemos las palabras sin reflexionar demasiado, las imágenes también se integran en nuestro entendimiento de manera natural. Sin embargo, a pesar de su importancia y de la facilidad con la que nos manejamos en este lenguaje, su reflexión ha sido relegada en comparación con el lenguaje verbal.

Sin ahondar en teorías sociales o psicológicas de la imagen y del lenguaje visual, Jardí plantea que las imágenes pertenecen a una cultura más primitiva que la escritura y representan la primera forma de conocimiento al que se accede, después de la experiencia auditiva. Esta primacía sugiere que las imágenes tienen un poder intrínseco para comunicar y representar ideas de manera inmediata. Pero su función no se limita a la mera representación.

Hemos aprendido casi todas las palabras de forma inconsciente y creamos otras nuevas sin pensar demasiado. Con las imágenes sucede lo mismo. El lenguaje visual pertenece a una cultura más primitiva que el lenguaje escrito y es de los primeros que aprenden los niños. A pesar de la importancia que tiene en nuestras vidas y la naturalidad con la que nos manejamos dentro de él, su estudio está poco extendido, sobre todo en comparación con el lenguaje verbal (Jardí, 2012, p.7).

Frente a esto, ¿tienen las imágenes la capacidad de abrir un espacio crítico que introduce nuevas posibilidades de sentido?, ¿cómo operaría un pensamiento a través de las imágenes que no estuviera pendiente de expresar las ideas de lo que ya hay? ¿Dónde reside esa potencia crítica de las imágenes?, ¿siempre se tuvo?, ¿de cierta forma, se ha perdido? ¿Por qué?

La teoría crítica de pensadores como Theodor Adorno y Max Horkheimer también ofrece herramientas para analizar el potencial crítico de las imágenes. En la *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer argumentan que la racionalidad instrumental ha dominado el pensamiento moderno, reduciendo la realidad a categorías funcionales y utilitarias, este es el escenario en el que se desarrollan y difunden las imágenes, una realidad que acaba con el pensamiento autónomo, realidad en la que las imágenes pueden ofrecer otras posibilidades de existencia.

Lo que los hombres quieren aprender de la naturaleza es la manera de servirse de ella para dominarla por completo; y también a los hombres. Nada más que eso. Sin consideración hacia sí misma. La Ilustración ha consumido hasta el último resto de su propia autoconciencia. Sólo el pensamiento que se hace violencia a sí mismo es lo suficientemente duro para triturar los mitos. Frente al triunfo actual del sentido de los hechos, incluso el credo nominalista de Bacon resultaría sospechoso de ser una metafísica y caería bajo el veredicto de vanidad que él mismo dictó sobre la escolástica. Poder y conocimiento son sinónimos (Horkheimer M., Adorno T. W., 2007, p. 20)

Frente a esto, ¿las imágenes pueden operar como una forma de resistencia, dando espacios a un pensamiento no instrumental que cuestione los modelos dominantes de ser, hacer y estar en el mundo? Walter Benjamin sugiere que sí tienen el poder de interrumpir el flujo de la experiencia cotidiana y revelar nuevas dimensiones de la realidad, ¿pero hasta qué punto y para qué? La búsqueda apunta hacia un pensamiento emancipado, que sorprende y desestabiliza, que invita a cuestionar los modelos dominantes y a explorar nuevas formas de ser y estar en el mundo. En un contexto donde el pensamiento verbal y conceptual ha dominado la reflexión filosófica y crítica ¿las imágenes pueden funcionar como una herramienta para desafiar las estructuras establecidas, para abrir caminos hacia una comprensión más auténtica y transformadora de la realidad?

1.3 Debate actual, un tema profundo

A continuación, se desarrollarán de manera más detalladas algunas posturas y problematizaciones recientes en torno a las imágenes que ponen sobre la mesa la vigencia del tema y presentan ideas preliminares relacionadas con la hipótesis de nuestro trabajo. El primer caso es el filósofo W. J. T. Mitchell; para él las imágenes no son simples objetos inertes, son complejas y su contenido adquiere un carácter dinámico. Las imágenes son entes animados con deseos, necesidades, anhelos, exigencias e instintos propios. Esto nos lleva a pensar que las imágenes no son únicamente vehículos de significado o instrumentos de poder, ni que siempre nacen y mueren en el tránsito efímero de un acontecimiento histórico; según Mitchell, las imágenes *desean*, pero ¿qué es lo que las imágenes quieren?

Lo que las imágenes quieren de nosotros, lo que hemos fallado en darles a ellas, es una idea de visualidad adecuada para su propia ontología (...) Los deseos de las imágenes pueden ser inhumanos o no humanos, modelados por figuras de animales, máquinas o cyborgs, o incluso por imágenes más básicas —que Erasmus Darwin llamó ‘los amores de las plantas’. Lo que las imágenes en última instancia quieren es simplemente ser preguntadas qué quieren, con la comprensión de que la respuesta pueda ser nada en absoluto (Mitchell, 2014, p.22).

Es interesante que en textos como *¿Qué quieren realmente las imágenes?*, Mitchell cuestione si las imágenes son el terreno donde debe librarse la lucha política o el sitio en el que se articule una nueva ética. Esta cuestión requiere ahondar en cuál es el poder que tienen las imágenes, transformando la pregunta sobre ¿qué es lo que hacen las imágenes? por ¿qué es lo que quieren? Lo que se logra con esto es una dislocación de la idea que se tiene de las imágenes, sin confundir el deseo de la imagen con los deseos del artista, el espectador o incluso el de las figuras representadas en la imagen.

Las imágenes no solo reflejan lo que vemos, participan en la construcción de la realidad, en la creación de ideas y en la mediación entre lo visual y lo conceptual. En este sentido, Mitchell aborda la dialéctica entre el texto y la imagen, sugiriendo que, aunque las imágenes pueden ser interpretadas y controladas de diversas maneras, siempre tienen una capacidad de resistencia y ambigüedad que les permite escapar del dominio total del lenguaje o del poder. Con esto, se refuerza que las imágenes no son meras representaciones, sino que pueden actuar como sujetos, invadiendo el ámbito de lo visual y promoviendo una interacción más fluida entre lo que vemos y cómo pensamos sobre lo que vemos. Las imágenes son potentes medios de expresión y manipulación, pero también agentes de cambio en la forma en que entendemos la cultura, la política y la historia, invitando a una reflexión crítica constante sobre su influencia. En este sentido, las imágenes no son simples representaciones de algo; por el contrario, Mitchell dirá que son mundos en sí mismos, capaces de generar no solo nuevas representaciones, sino también nuevas realidades y significados.

Es así que nos encontramos con imágenes que no existen solo para ser interpretadas, decodificadas, adoradas, expuestas, desmitificadas o incluso para fascinar a sus espectadores. De acuerdo con el debate que abre el autor, lo que las imágenes quieren, en última instancia, es simplemente ser cuestionadas sobre qué es lo que quieren, conscientes de que la respuesta pueda ser "nada". No obstante, la pregunta por una imagen que, en estos términos, deja de ser un objeto inerte requiere reflexionarse sobre todo desde su relación con el espectador. En este sentido, pensadores como Emmanuel Alloa han reflexionado sobre la problemática que subyace a la coexistencia permanente entre las personas y las imágenes.

Partiendo de un planteamiento arraigado en la fenomenología, Alloa propone un análisis sobre la configuración visual que constituye la estructura del mundo y sobre la urgencia de aprender a descifrarla. En su libro *Cómo (no) leer la imagen*, afirma que las imágenes no tienen una presentación particular de los elementos que las componen; no hay un desglose de las partes para interpretar lo que se presenta como totalidad. El sujeto que mira recibe todos los elementos juntos, por lo que,

para profundizar, se requiere de un segundo (o tercer) vistazo para desentrañar lo que hay en la imagen. Finalmente: para que las imágenes vivan, exigen paciencia.

Hay que admitir de entrada que no todo es claro en las imágenes. A diferencia de una obra de teatro, donde se introduce a los personajes uno tras otro, en la superficie material de las imágenes todos los elementos están ahí, aunque esto no quiere decir que todo pueda ser comprendido de un primer vistazo. Por el contrario, muy a menudo, las imágenes requieren paciencia. Cuando irrumpen en nuestra vida cotidiana a veces ruidosamente, a veces discretamente, buscan nuestra atención. Imagen artística o imagen publicitaria, obra maestra hábilmente compuesta o foto robada, se necesita tiempo para desplegar el significado de una imagen, comprender lo que ella muestra, reconstruir los protocolos de su dramaturgia. (Alloa, 2021, p. 20)

Alloa introduce un concepto de interés para la presente tesis: la alfabetización visual. Con este concepto surge la necesidad de aprender a leer el mundo de las imágenes, para salir de una lectura obligada e impuesta. La alfabetización visual significa aprender a decodificar y sobrepasar las instrucciones de lectura dictadas, ya sea por la publicidad o el imaginario social, desarrollando una contra-instrucción. Con esto, el pensador propone desprenderse de cualquier modelo lectoral y reaprender a ver. La otra solución, dice, es repensar sobre nuevas bases el vínculo entre lo visible y lo legible, e inventar nuevos modelos de lectura, lo que plantea una actitud de disenso frente al que Rancière, como veremos, llama “reparto de lo sensible”.

Esto implicaría, especialmente, la posibilidad de adjuntar otras leyendas a las imágenes, leyendas que contradigan lo que vemos y obliguen al espectador a contraver (deberíamos inventar un equivalente visual a la contradicción, una especie de contra-visión o inclusión contra-la-visión). Este es sin duda el precio al que el modelo lectoral puede ser salvado de las críticas legítimas y acceder verdaderamente al estatuto de lo que Walter Benjamin llamaba lectura crítica. (Alloa, 2021, p. 46).

Apelar a una lectura de las imágenes implica paciencia, porque las imágenes irrumpen en la vida cotidiana buscando atención, ya sea una imagen artística o una publicitaria. Se necesita tiempo para ahondar en su significado. Esto plantea que quien mira no lo hace de manera arbitraria ni desde la pasividad. Desde el corazón de la misma imagen se establecen las prácticas y códigos que determinan el lugar de sus espectadores. Así, se plantea una lectura que exige no detenerse en la apariencia, ya que requiere una mirada que atraviese el carácter visual de los signos. Al respecto, el autor dice:

Ampliando un poco la mirada, nos damos cuenta de que hay numerosas técnicas de lectura que deben abstraerse de todo alfabeto, porque éste no existe. El *modus legendi* está mucho más allá del dominio de la escritura, del cifrado o de la codificación. No son solo los textos lo que leemos, lejos de ello; se aprende a leer partituras, una notación coreográfica, un mapa con curvas de nivel o incluso una estadística. Asimismo, también se aprende a leer el movimiento de las nubes, de la lluvia, el sentido de tal maullido de un gato o las huellas de los pasos en la arena mojada. Y, por supuesto, aprendemos también a leer los cuadros. Leer no es solo interpretar la unión de letras, (Alloa, 2021, p. 30).

Alloa defiende que las imágenes no deben ser vistas solo como representaciones de lo real, sino como agentes activos que permiten que cosas invisibles se hagan visibles a través de su estructura material. De esta manera, las imágenes no solo representan, sino que generan una visibilidad que va más allá de lo representativo.

También existen posturas relacionadas con el discurso y la figura, como la propuesta temprana de Jean-François Lyotard, quien presenta una tesis sobre el cambio de estatuto del material estético y de lo sensible, que posteriormente deriva en abandonar la idea de representar lo irrepresentable. El origen de las nociones de figura es múltiple: tiene un antecedente directo en la tradición fenomenológica y fue utilizado por Hegel y Merleau-Ponty. Sin profundizar en el tema, es importante recordar que su origen fenomenológico puede rastrearse en autores como Merleau-

Ponty en su *Fenomenología de la percepción* (1945), que parece quedarse en reflexiones gestálticas y en una imagen que se destaca sobre un fondo, pero ya apela a la misma singularidad constitutiva de lo figural que trabajará más adelante. Lyotard agrega que la figura-imagen corresponde a la transgresión del discurso desde la torsión de la forma del objeto, sin llegar a lo informe. Su procedimiento es alucinatorio, propio de la oniria, y, aunque no lo especifique, corresponde a la puesta en imágenes de procesos del sueño, tales como la condensación o el desplazamiento. Estas figuras son las que renuncian al naturalismo, pero no a la figuración, manteniendo cierto espacio escénico y apolíneo en sus obras. Algunos ejemplos de la figura-imagen son los cuadros de Van Gogh, Picasso o Tanguy (Meijide, 2022, p.55).

Por otro lado, se encuentran autoras como Andrea Soto Calderón que estudian la imagen en el marco de nociones como “forma”, “representación” y “cultura visual”, desarrollando principalmente una teoría estética. Calderón afirma que, hace 20 años, la opinión dominante se instaló en la denuncia y en la complicidad ruinosa del arte con las utopías emancipatorias. Esta propuesta es relevante porque pone sobre la mesa una ampliación de las lecturas hacia los signos de la vida moderna y de las visibilidades en el espacio urbano. Como veremos en el siguiente apartado, Benjamin ya había anticipado esta apertura para rearmar la mirada y decodificar lo que nos rodea. Frente a las instrucciones transmitidas por la publicidad o el imaginario social, se debe instruir, desarrollar una contra-instrucción, una alfabetización.

1.4 Del arte y la filosofía a la cultura visual

Cabe precisar que, en autores como Adorno (amigo cercano de Walter Benjamin, con quien intercambió cartas y reflexiones antes y durante la persecución nazi hacia los judíos), la estética se relaciona con el concepto de autonomía del arte, es decir, con una independencia respecto de la verdad y la moral. Las obras

de arte pueden estudiarse porque no son un reflejo inmediato de otros órdenes; el arte tiene una objetividad específica. Por ello, la historia del arte, señala Adorno, “es la historia del progreso de su autonomía. (...) La experiencia artística sólo es autónoma cuando rechaza el paladeo y el goce. El camino hacia ello atraviesa el hito del desinterés; la emancipación del arte respecto de los productos de la cocina y la pornografía es irrevocable” (Adorno, 1984, pp. 17-24).

En este recorrido hacia la autonomía del arte y, posteriormente, hacia la cultura visual desde la reflexión estética, es necesario dar un paso atrás y hacer una parada importante en la *Crítica del juicio* de Kant (1790), donde la esfera estética se separa de la esfera práctica y empírica. En Kant, el juicio estético es autónomo porque no requiere de una sensación ni de un interés práctico. En palabras del autor: “Cuando se trata de si algo es bello, no quiere saberse si la existencia de la cosa importa o solamente puede importar algo a nosotros o a algún otro, sino de cómo la juzgamos en la mera contemplación” (Kant, 1989, p. 129).

El desarrollo del arte hasta llegar a su carácter autónomo parte de la propia fundamentación kantiana, aunque no planteara la autonomía como tal, fungió como base para su reflexión y entendimiento, ya que apela a una especificidad irreductible del juicio estético. Con esto, la recepción de las obras de arte se instala en la contemplación desinteresada, en una actitud de recogimiento separada de la vida práctica y de la propia sociedad. Esta idea, retomada por Adorno, nos dirá que la obra de arte autónoma es resultado de la voluntad y testimonio del artista bajo el concepto de genio.

Esta expresión de la voluntad del autor se cuestiona a partir de la reproductibilidad técnica del arte. La producción abandona su carácter individual para depender de un mecanismo técnico impersonal. Su distribución ya no busca una contemplación pasiva, sino que apunta a las masas para ser colectiva. Esto da lugar a una praxis política desde lo social, dejando atrás la unidad de sentido e introduciendo elementos heterogéneos. De acuerdo con el propio Adorno en su libro *Teoría estética*, las teorías del arte comprometido también son puestas en

cuestión por la técnica del montaje. Las obras determinadas por este principio, “en cuanto desmontajes de la apariencia, hacen estallar desde dentro el arte que el tan cacareado compromiso sojuzga desde fuera y, por tanto, solo aparentemente. Su carácter implacable obliga a ese cambio de comportamiento que las obras comprometidas meramente reclaman” (D’Ottavio, 2011, p. 15).

La obra de arte autónoma aparece como una objetividad con valor propio, que no busca solo existir sin función social. Lo visual llega a ser absolutizado como una realidad estética que se basta a sí misma, en oposición a la sociedad, que no se deja determinar por las leyes de esta, sino que se da su propia ley inmanente. Pero este es solo un momento que dará espacio a nuevas reflexiones del arte y la vida, el individuo y la sociedad, o incluso “el arte por el arte”. Benjamin critica al fascismo que estetiza la política en una cultura visual impregnada con su mensaje. Se esboza así la idea benjaminiana de “estética materialista”, que Rancière usa como opuesta a una “estética idealista”, cuyos conceptos utiliza el fascismo. Benjamin atiende en particular a la idea de que el desarrollo técnico conlleva una transformación de la naturaleza del arte, derribando las barreras levantadas por el pensamiento idealista. En este sentido, las siguientes líneas buscan explorar e introducir un primer cuestionamiento a partir de ese nuevo concepto de arte, su importancia política en la obra de Benjamin y cómo transita hacia la problematización de las imágenes, sobre todo de la fotografía actual.

Para una comprensión de la inclinación materialista descrita, es necesario hacer referencia a un filósofo más cercano a nosotros, Louis Althusser, quien en su obra *Para un materialismo aleatorio* (2002) parte de una relectura de Marx, principalmente en torno al tema del materialismo dialéctico, proponiendo un materialismo del encuentro (más tarde materialismo aleatorio). Esta propuesta busca oponerse al materialismo de la necesidad y de la teleología, apuntando hacia un modo de pensar la historia diferente al propuesto desde el materialismo dialéctico. Desde este punto de vista, no hay ni necesidad ni sentido previo al encuentro; es posible un nuevo orden, pero no hay nada que determine que esto ocurra. De acuerdo con Soto Calderón, esto generó diversos debates que señalaron

la postura como un corte epistemológico, como un transitar del materialismo estructuralista a uno del encuentro, como una problemática de la trascendencia o como una versión propia de la discontinuidad. Pero ¿cómo puede esto ayudar a la comprensión y aproximación de las imágenes en el escenario abierto por la noción de Benjamin de una estética materialista?

Para lograr un acercamiento, es necesario mencionar a Georges Didi-Huberman, quien en obras como *Arde la imagen* (2012) explora cómo las imágenes pueden preservar la memoria de situaciones de violencia, destrucción y resistencia. En el contexto de las imágenes como artefactos históricos, Didi-Huberman presenta imágenes que han sido quemadas, ocultadas o distorsionadas a lo largo de la historia, pero que de alguna manera logran perdurar, desafiando las formas de censura, represión o violencia que han intentado borrar su existencia. El propio título de la obra hace referencia a las imágenes que, a pesar de ser destruidas físicamente o en su contenido visual, siguen conservando su poder de resistencia y evocación. En este sentido, las imágenes no son solo representaciones, sino portadoras de un testimonio que trasciende la acción de la destrucción. Didi-Huberman utiliza ejemplos como las imágenes de la Shoá (el Holocausto) para reflexionar sobre el poder de las imágenes para revelar verdades históricas y políticas, y cómo su interpretación y resurgimiento pueden abrir nuevas formas de reflexión y resistencia. En resumen, no solo se trata de la resiliencia de las imágenes frente a la destrucción, sino también de su capacidad para transgredir los límites de lo visible, manteniendo viva la memoria histórica y luchando contra el olvido impuesto por las estructuras de poder y el orden establecido en un momento específico. Y es así, por tanto, que se daría paso a una estética materialista.

1.5 Walter Benjamin, una aproximación entre estética y política

Desde la invención de la fotografía y el cine, el desarrollo de la cultura visual se dio de forma rápida y particular, muy distinta a la pintura. En este sentido, Walter

Benjamin escribió en 1936 uno de sus textos más emblemáticos, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1936), en el que analizó el arte tradicional y su dislocación en tanto su carácter visual. En este apartado, se ahondará en estos planteamientos benjaminianos que muestran hasta dónde puede llegar la problematización en torno a las imágenes, planteamientos que posicionaron a Benjamin como uno de los principales antecedentes teóricos de esta tesis.

La relación entre el arte, lo político, la técnica y las fuerzas productivas son la base para cuestionar las tendencias del desarrollo de la cultura visual frente a la reproductibilidad, así como el aumento de la exhibición de las obras, su alcance y recepción masiva. Benjamin identifica la separación entre la obra de arte y el ritual tras la llegada de las técnicas de reproducción moderna, y con ello, la transformación social del propio arte. De acuerdo con el autor, inicialmente la obra de arte auténtica se fundamentó en el ritual, derivado de una secularización de la cual no escapó del todo, ni siquiera en sus posteriores formas profanas, que se pueden observar más claramente durante el Renacimiento, en la transición histórica de la Edad Media a la Edad Moderna. Es aquí donde el autor habla del aura de la obra, señalando que, en la época de la reproductibilidad técnica, estas imágenes se alejan de la tradición artística porque se elimina su existencia única y se sustituye con una reproductibilidad masiva. Cada reproducción tiene una relación diferente con el nuevo espectador, quien impregna la obra con su propio contexto e intencionalidad.

El proceso es sintomático; su significado apunta más allá del ámbito del arte. La técnica de la reproducción, podría decirse en términos generales, separa lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar la reproducción, sustituye su existencia única por su presencia masiva. Y actualiza lo reproducido al permitir que la reproducción se adapte al receptor en su situación particular. Ambos procesos conducen a una tremenda conmoción de lo transmitido, a una sacudida de la tradición, que es la otra cara de la crisis y renovación actual de la humanidad. Ambos se encuentran en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. (Benjamin, 2021, p.70).

La fotografía y el cine multiplican los contenidos y formas de las nuevas creaciones visuales. Benjamin detecta en ese nuevo paradigma visual creado para la reproducción masiva la ruina de la autenticidad. Pese a esto, advierte que no todo está perdido. En esta nueva plataforma de visibilidad, encuentra una posibilidad emancipatoria. Para él, la cinematografía ofrece la posibilidad de plasmar una realidad alterna significativa, porque tiene la capacidad de brindar escenarios libres del orden dado, a los que puede acceder el trabajador, como quien se planta frente a una vitrina de experiencias nuevas a las que no puede acceder en su cotidianidad. Lo interesante es que lo hacen justamente entablando un vínculo con el mismo sistema de aparatos. Más allá de eso, el cine y la fotografía cumplen una función que ningún otro arte cumplía hasta ese momento: pueden adoptar un carácter político como alternativa a la alienación de la jornada laboral, permitiendo marcar una distancia frente a una sociedad capitalista en la que el sujeto es despojado de su humanidad frente a la máquina, frente a la automatización. Es decir, mientras cumplen una función pedagógica, muestran alternativas a la servidumbre de las fuerzas de producción.

Pero en el momento en que el criterio de autenticidad falla en relación con la producción artística, toda la función social del arte se ve trastocada. Su fundamentación en el ritual se sustituye por su fundamentación en otra praxis: a saber, su fundamentación política. (...) Para el hombre de hoy, la representación cinematográfica de la realidad es la representación más significativa porque brinda el aspecto de la realidad libre de aparatos que él tiene derecho a exigir a la obra de arte, pero precisamente a través de su más intensa penetración con el aparataje. (Benjamin, 2021, p.76-94)

En cuanto a la fotografía, el autor dirá que es la imagen que soltó la mano del artista, dando un giro a la producción de las imágenes. Se separó de la tradición y dio lugar a una nueva relación de la imagen con su contexto a través del tiempo. Esto abonó a la transformación de los modos de recepción de las nuevas formas de arte y dio pie a cambios sociales. La imagen ya no se crea exclusivamente para representar una cosa, sino para ser reproducida, y la técnica se vuelve accesible a

la mayoría. Así, masas mucho más grandes participan en la recepción y creación de fotos, dando lugar a una experiencia diferente. El valor de exposición empieza a desplazar el valor de culto en todos los ámbitos.

En su efecto de shock, el cine contribuye a esta forma de percepción. El cine hace retroceder el valor de culto no solo por situar al público en la postura de quien dictamina, sino también por el hecho de que la postura dictaminadora en el cine no incluye la atención. El público es un examinador, pero ciertamente no distraído. (Benjamin, 2021, p. 94)

La creación fotográfica se ancla al anuncio publicitario y a la multiplicación de las vistas, a la mera reproducción de la realidad que, por sí misma, no dice nada acerca de la realidad. Con la fotografía, la noción sobre la utilidad de la imagen contemporánea se amplía, la fotografía como mercancía capitalista se observa en la distinción que hace Benjamin de las imágenes productivas. Por un lado, la reproducción técnica de la obra de arte es un elemento nuevo que se impone de manera creciente, dejando atrás velozmente las técnicas de reproducción manual que resultaban en creaciones únicas e irrepetibles y, por ende, en la pérdida del aura que, como se menciona anteriormente, es una señal importante de los cambios que se dan en la experiencia y las estructuras perceptivas. El autor muestra el impacto que tienen los medios técnicos de reproducción en la construcción social y la percepción que se acopla al desvanecimiento histórico del aura. De esta forma, se evidencia que la reproducibilidad amenaza la unicidad y autenticidad de la obra en un momento en que la distribución de las imágenes se daba a través de medios impresos.

A pesar de este cambio histórico, Benjamin visualiza en esta nueva concepción de imagen un potencial transformador, como aquel que le permite al sujeto enajenado por el trabajo, un vistazo hacia una realidad diferente de la que encuentra al regresar a casa. Esto refleja un guiño a la premisa platónica que coloca a la imagen y a su mimesis en un intervalo entre lo que es y lo que no es, y que

daría paso a la pregunta ¿Qué podemos encontrar en esa ruptura imaginaria de lo dado?

Con esto, no se intenta profundizar en el pensamiento del autor, el cual ha sido ampliamente discutido, sino mostrar la discusión que abrió en torno al vínculo que existe entre lo social y las formas de experiencia posibles, y cuestionar cómo la transformación técnica en la producción de imágenes impactó en la forma en que se relacionan con la experiencia sensible.

La imagen, la cultura visual y la fotografía actual responden a las predicciones benjaminianas, ya que puso énfasis en las transformaciones históricas de las formas de percepción en el marco de sus esfuerzos por desarrollar una estética materialista. En este camino, reflexionó sobre la ruptura de la tradición, las transformaciones de la experiencia y el papel de la técnica, con lo que se vislumbró un potencial emancipatorio. Hay que recordar que la técnica ocupa el lugar de la producción individual que se recibe desde una contemplación pasiva, lo que le da a la técnica un potencial revolucionario, pero dicho potencial no está dado como tal, sino que constituye una oportunidad. Como ya se había mencionado, la percepción vinculada a la obra de arte aurática se desvanece frente al desarrollo de la reproducción técnica, esa que pretende captar la singularidad, una presencia irrepetible que se vincula directamente con quien la percibe. El filósofo alemán comprende a la imagen como herencia, la función ritual, que vincula con el fetichismo de la mercancía; es así que la politización del arte representa un salto, desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición, provocando un cambio en lo que se transmite. La política para Benjamin consiste en mostrar la heterogeneidad, arrancar el contexto que explica y trasladarlo a otro que actualice sus potencialidades no realizadas, para mostrar así su diferencia.

Es importante recordar que estas ideas están enmarcadas en la urgencia de movilizar la fuerza del arte en contra del fascismo. Por ello, su reflexión fue parte de debates sobre estética al interior del marxismo, lo cual es retomado por autores como el propio Jacques Rancière y que determinan el rumbo de algunos conceptos

y planteamientos de la presente tesis. Benjamin era judío, encaminó su estudio al materialismo y fue crítico de la teoría fascista que, para los años 20, 30 y 40, imperó con personajes como Franco en España (1936), Stalin en la Unión Soviética (1924 a 1953) y el propio Hitler. Esto último fue fundamental para el pensamiento e incluso el desenlace de Benjamin, pues con la asunción al poder de los nazis en Alemania comenzó la persecución de los judíos y marxistas.

En este contexto, Benjamin rastrea el surgimiento de la multitud desde el siglo XIX francés para destacar la supresión de las condiciones de propiedad, mientras que el fascismo que critica busca controlar a las masas para conservar dicha propiedad, obstruyendo el desarrollo de la contradicción entre las fuerzas productivas inmersas en la técnica y las relaciones de producción que proporcionaban una oportunidad de derribar las desigualdades sostenidas por la sociedad burguesa. La técnica, para Benjamin, no es un fetiche del hundimiento, sino una llave para la felicidad. Con esto, se vislumbra una importante propuesta de politización del arte que consiste en desvincular lo reproducido del ámbito de la tradición, lo que provoca una conmoción de lo transmitido y de la tradición. La política toma un nuevo rumbo como concepto en tanto su relación con el arte, porque los efectos del arte en la percepción abren un ámbito de acción presente en la propia obra del autor que guía esta tesis, Jacques Rancière. A la par, el desarrollo técnico juega un papel importante porque posibilita esta percepción emancipada de la tradición, produciendo la vivencia moderna del shock.

Con esto en el aire, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), se plantea una estética materialista desde el análisis del marxismo a partir de conceptos fundamentales como el de “estructura” y “superestructura”. Con la identificación de los cambios técnicos que impulsaron cambios en el arte, el autor planteó la posibilidad de estudiar el arte no como una esfera separada de la vida y la sociedad, sino como parte de ella, como parte de su transformación, como un catalizador que permite deshacer la alienación de la percepción. Con esta estética materialista, da cuenta del re-encantamiento de la sociedad moderna, del fetichismo de la mercancía. El arte ya no limita su validez a la experiencia estética;

ahora, esta experiencia cuestiona la percepción en general, la vivencia cotidiana, las formas de transmisión del pensamiento, la manera de entender la historia y las posibilidades de acción. El arte politizado crea una nueva forma de percepción y conmociona a la tradición.

Es por ello, que este autor planteó la estetización de la política, concepto que hace referencia a cuando los regímenes políticos se sirven del arte, símbolos y medios de comunicación para embellecer y glorificar el poder, presentándolo como algo estéticamente atractivo y emocionalmente movilizador, aunque mantengan estructuras de opresión o violencia. Por ejemplo, los desfiles militares, la arquitectura monumental o el uso del cine son formas de estetizar la política: hacen que el poder se vea majestuoso, armonioso o natural, así se convierte la política en un espectáculo, en algo que se consume visualmente en lugar de analizarse críticamente.

La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. De esto se trata en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo. El comunismo* le responde con la politización del arte. (Benjamin, 2021, p.99)

Domin Choi considera que nunca hubo una estetización de la política en la modernidad como la plantea Benjamin porque la política tuvo siempre una base estética. En el prólogo que este autor realiza al libro de Rancière, *El destino de las imágenes* (2011), aseguró que en la búsqueda que hace Benjamin de un vínculo entre arte y política se puede encontrar goce estético por la alienación sensorial en la autodestrucción de regímenes como el facismo, y lo revolucionario sería disolver esa alienación sensorial. Pero para autores como Rancière emanciparse radica en buscar el modo de modificar esa alienación en lo sensible teniendo a la política y estética como vínculo necesario.

La alienación en el sensorium significa aquí que lo percibido domina sobre la percepción, así, el deber del arte revolucionario residiría para Benjamin en disolver la alienación sensorial. Por el contrario, el proyecto rancièriano, que parte de un vínculo necesario entre política y estética, parece consistir en cómo transformar en emancipación la alienación en el sensorium, en cuanto que el campo de su dominio, necesario para toda política, es también el lugar mismo del conflicto que puede llevara la igualdad. (Rancière, 2011a, p. 12)

1.6 Una perspectiva actual: reflexión filosófica de Andrea Soto

A las imágenes se les ha acusado de manipular y mentir desde su refinamiento tecnológico, banalización y masificación de su reproducción. Sin embargo, pensar la imagen como un plano de conexión permite reflexionar sobre lo común y lo que no es visto. Actualmente, la pregunta que surge es si ese exceso de imágenes presenta una diversidad o solo es una repetición masiva, si hay una hegemonía en la reproducción de las imágenes más que una masificación de múltiples y diferentes expresiones visuales que sobreestiman a quien las mira, porque el efecto de unas u otras es distinto y la reflexión en torno a ello también lo es.

La aplicabilidad de la imagen superó la simulación que va de la mano de la manipulación, pero señalarlo y realizar una crítica en torno a ello, ¿qué tan fecundo puede ser? No se descarta el papel que juega el sistema ni su participación en la determinación de lo que es visible y lo que no a través de imágenes. El problema es que, si solo se desconfía de las imágenes, se descarta la posibilidad de que ofrezcan herramientas que permitan a una sociedad, en un momento específico, reconocerse a sí misma. Plantear un análisis crítico de la cultura visual requiere reconciliarnos con las imágenes, con las posibilidades que da la apariencia que la constituyen. Con esta reflexión, se pone sobre la mesa una cuestión que será fundamental para el desarrollo del último capítulo de la presente tesis: si el reto sobre la reflexión de las imágenes no radica en su transmisión o expresión, ¿cuál es entonces el desafío actual en el tema?

Una de las autoras que ahonda en esto es Andrea Soto Calderón⁵. Ella defiende que, en el régimen de visibilidad capitalista, las imágenes contribuyen a la organización de la vida social, lo que mantiene latente la potencialidad que poseen las imágenes de ser más que reproducciones de algo. Reconoce en la imagen una realidad útil a través de la simulación de la representación, que puede informar, entretener, distraer, alienar o crear miradas. Sin embargo, esta potencia se ve limitada por la reproducción estandarizada de las mismas imágenes con un solo contenido.

Lo visible es una compleja escena de montaje que se ha intentado reunir y estabilizar bajo el nombre de imagen. El hecho de que exista un gran número de imágenes no significa que haya mucha visibilidad, el mercado de las imágenes muestra más bien lo contrario, estandariza un tipo reducido de formas y las pone a circular, creando imágenes para consumir objetos y no para construir miradas (Soto, 2020, p.35-36)

Es interesante que, desde la línea de pensamiento que retoma y desarrolla la autora, la imagen no es solo una reproducción de las cosas, sino un plano de conexión que abre una ventana que permite mirar hacia una realidad diferente e inaugura una mirada que se desapega del sistema dominante. Sin embargo, acceder a este tipo de relación con las imágenes está impedido por aquellas que bloquean la propia práctica de cambio. Ante esto, la autora considera que el desafío de esta época es explorar la capacidad que tienen las imágenes para modificar una situación. Teniendo frente a nosotros imágenes que actúan, que quieren, que dicen o que incluso manipulan, la pregunta que surge es: ¿cómo participar de ellas?

⁵ Actualmente es doctora en Filosofía y profesora de Estética y Teorías del Arte en la Universidad Autónoma de Barcelona, sus líneas de investigación se centran en las transformaciones de la experiencia estética en la cultura contemporánea, la investigación artística, el estudio de la imagen y los medios, así como en la relación entre la estética y la política. Entre sus publicaciones se encuentran libros como *El trabajo de las imágenes* escrito con Jacques Rancière (Casus Belli, 2022), *La performatividad de las imágenes* (Metales Pesados, 2020), *Imaginación material* (Metales Pesados, 2022) e *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico* (La Virreina Centre de la Imatge, 2023), de acuerdo a su perfil del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

El problema de la inflación visual no se resuelve eliminando las imágenes o intentando reducir su número, tampoco dejando las pantallas en negro -como si esto no fuera también una imagen-, gesto que no sería menos ingenuo que pensar que el problema de la dependencia con los dispositivos móviles se resuelve eliminando los smartphones. El desafío está en cómo liberar los dispositivos de su captura, cómo establecer otras relaciones con ellos para que se abran sus fuerzas creativas (Soto, 2020, p.41)

Soto considera que la imagen es un encuentro entre lo real y lo posible. El desafío es, entonces, soltar la lógica de la representación, liberar otras operaciones imaginarias, evitar el prejuicio referencial y distanciarse del modelo de producción de las imágenes, su argumento y su esquema sintético que organiza y da sentido a un argumento específico. El interés en este argumento radica en que, por un lado, las imágenes ofrecen una forma que parte de una producción específica, pero contienen en sí mismas la posibilidad de una autonomía que permite, en su relación con el espectador, crear una narrativa diferente a la inicial. Esto coloca a la imagen en una dualidad constante entre la semejanza y la diferencia: para que exista una imagen, debe haber un objeto referencial y una relación con la mirada que lo distancia de dicho objeto. Al respecto, la pensadora española explica que:

Ese potencial diferencial es el que le permite hacer y deshacer estereotipos, para formar otros sentidos de lo común, pero en un juego que es siempre conflictivo, un trabajo que ha de lidiar con la promesa y su incumplimiento. El reto es no constreñir la figura a la inmovilidad, sino repensar el estatuto de la figura más allá de la representación. Figura entendida como un umbral de variación, situarse en los bordes en donde un elemento desborda su identidad. Desborde que por desagregación o por exceso puede conducirnos a experiencias poéticas o políticas visionarias. (Soto, 2020, p.55).

Las imágenes no se presentan como la expresión de una realidad única, sino como un espacio de exploración que permite vislumbrar algo que no es visto en el espacio visual dado. Con este recurso, la tarea es intervenir en la superficie sensible de la ideología, levantar nuevas articulaciones, nuevos flujos de deseo, un nuevo medio de sensibilidad que dará paso a otro tipo de experiencia. Esto es importante

porque más adelante el trabajo ahondará no en lo que las imágenes hacen (como un análisis social de la manipulación y enajenación de las imágenes sobre las masas), sino en entender su funcionamiento en tanto la construcción de relaciones.

En este punto, cabe introducir el planteamiento de Soto Calderón sobre la performatividad de las imágenes, con el que considera que las imágenes actúan e interpelan los modos de ser, ver, estar y pensar. La performatividad como una grieta que se sostiene de la relación entre imagen, estética y, como veremos más adelante, política. La autora señala que la performatividad adquiere un papel activo en las relaciones no previstas entre la materia y la forma.

Con todo, podemos preguntarnos qué aporta la noción de performatividad en la comprensión de las imágenes. Por una parte, toda epistemología visual es también una configuración política, de ahí que sea fundamental cambiar nuestras gramáticas y discursos en relación a las imágenes; por otro, esta noción nos permite pensar la compleja tensión entre formas de ser, formas de ver, formas de hacer cuestionando la categoría de acción. Por último, estudiar metódicamente su fuerza y sus excesos hace posible pasar de la pregunta por ¿qué son las imágenes?, a ¿qué hacen las imágenes? (...) pensar el estatuto performativo de las imágenes implica reubicar la dimensión figurativa, detenerse en la fábrica de las imágenes, en sus prácticas, en su poiesis. (Soto, 2020, p.72)

Es entonces la imagen un dispositivo con la capacidad de accionar en el que mira realidades y formas distintas a las que se reproducen originalmente. Soto dirá que tienen la capacidad de conjugar las formas existentes con semejanzas desapropiadas, lo que permite tomar un camino diferente a la postura de que la imagen homogeneiza lo real tejiendo continuidad, para colocarla como un instrumento que produce rupturas e interrumpe la homogeneidad imperante. Se entiende entonces que las imágenes tienen la capacidad para generar nuevos vínculos pero ¿cómo? Si bien no todas las imágenes tienen el mismo potencial performativo, hay otras que desafían la mirada entre las que circulan. En este contexto, el que observa no es el protagonista de la relación cognitiva con la imagen, tampoco lo es su interpretación. El espectador se enfrenta a la imagen como

acontecimiento, dentro del campo visual no determina ni aclara los alcances de su propia visibilidad en una realidad que no es una cosa o una sustancia, sino un nodo de relaciones.

Comprender una imagen significa no comprender necesariamente todos los significados posibles. Como ya nos descubrió Aby Warburg, el tiempo de la imagen no es el tiempo de la historia, sino el de las supervivencias. Las imágenes tienen su propia vida y son ellas las que dejan su pozo. (Soto, 2020, p.20)

Con esto, se clarifica el punto de que las imágenes no son estructuras desvinculadas de la realidad, del espectador, del funcionamiento social ni del contexto. Poseen un carácter activo que se analiza desde diversas vertientes, las cuales apelan a encontrar en las imágenes veredas de escape de lo impuesto y del letargo promovido por la dominación.

En este contexto, otro aspecto a considerar es que el desarrollo de la tecnología, de las cámaras y los medios de comunicación de masas que se instalan en el internet, permitieron crear y compartir imágenes de forma instantánea y masiva. Esto generó una transición significativa: el espectador es también el autor de las imágenes. La pensadora Susan Sontag ha escrito, en el caso fotográfico, que en ese inter el autor ya no dicta lo que la fotografía va a transmitir, la imagen se vuelve autónoma para interactuar con el espectador. La autora de *Sobre las imágenes* (1977) explica que las fotografías son objetos enigmáticos que constituyen y densifican el ambiente reconocido como moderno. Para ella, las fotografías son experiencias capturadas; fotografiar es apropiarse de lo fotografiado.

Lo que se escribe de una persona o acontecimiento es llanamente una interpretación, al igual que los enunciados visuales hechos a mano, como las pinturas o dibujos. Las imágenes fotográficas menos parecen enunciados acerca del mundo que sus fragmentos, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer adquirir. (Sontag, 2006, p.17)

Las fotografías, dice, alteran y amplían la noción de lo que vale la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar, es decir, participan en un reparto de lo visible, de lo sensible y, por ende, son una gramática, una ética de la visión, con la capacidad de enseñar un nuevo código visual. Susan Sontag reflexiona sobre el poder y los efectos de las imágenes fotográficas en la sociedad. Sontag considera que las imágenes fotográficas son una forma de apropiación del mundo, que convierten las experiencias en objetos y permiten una relación distante con la realidad. Esto le da a la fotografía cierto poder, ya que quien fotografía tiene control sobre cómo se presenta la realidad. Las imágenes pueden capturar, reducir y transformar lo que fotografían en algo consumible: "Fotografiar es apropiarse de la cosa fotografiada. Significa situarse en una relación particular con el mundo que se parece al conocimiento, y por lo tanto al poder" (Sontag, 2006, p.16).

La obra de Susan Sontag tiene un enfoque crítico sobre las imágenes, reflexiona sobre cómo las imágenes afectan nuestra percepción del mundo, sobre su poder político y estético. Ve las imágenes como instrumentos de poder, capaces de apropiarse y estetizar la realidad. La fotografía puede convertir el sufrimiento en un espectáculo, neutralizando su impacto moral y político. La autora muestra escepticismo sobre la capacidad de las imágenes para movilizar políticamente, ya que la saturación de imágenes de violencia puede generar indiferencia, mientras que autores como Rancière sostienen que las imágenes tienen la capacidad de generar disenso al romper con las jerarquías tradicionales del sentido y crear nuevos significados, permitiendo la aparición de sujetos políticos. Sontag se preocupa por la estetización de las imágenes, especialmente en el contexto del sufrimiento y la violencia, argumentando que puede desactivar la acción política.

Finalmente, cabe recalcar, que la pregunta que nos convoca no es simplemente si las imágenes reflejan una realidad social o un mensaje específico, sino si tienen la capacidad de transformar dicha realidad, su sentido y el reparto de lo que es visible y lo que no es visible, es decir, la cuestión es: ¿pueden las imágenes participar activamente en la emancipación?

Esta interrogación exige desplazar la mirada del estatuto meramente representativo de la imagen hacia su dimensión performativa. No se trata solo de lo que la imagen muestra, sino de lo que hace, de los efectos que produce en quien la mira y del lugar que ocupa en el orden establecido. La imagen de una estatua decapitada no sólo señala un acontecimiento local, se convierte en un icono de disidencia, en un símbolo transnacional de revuelta. La fotografía, en este caso, no es solo un registro, sino una continuación del acto iconoclasta, su extensión visual y afectiva.

Sin embargo, la pregunta sobre el lugar de las imágenes en la transformación de la realidad también debe considerar su capacidad para reconfigurar lo sensible, para redistribuir lo visible y lo decible en una sociedad. Es aquí donde es necesario incorporar una reflexión más amplia sobre la relación entre lo político y lo estético. Si bien no desarrollaremos aún su pensamiento, es pertinente anticipar que Jacques Rancière ofrece una lectura especialmente relevante para entender esta relación. En su obra, se abre la posibilidad de pensar cómo las imágenes, en tanto intervenciones sensibles, pueden romper con los marcos dominantes de percepción y abrir espacios para nuevas formas de experiencia.

Este capítulo ha planteado conceptos e ideas que sirve de antesala a la pregunta: ¿cómo participan las imágenes en la emancipación desde su dimensión política y estética? En el siguiente capítulo, nos detendremos en la propuesta filosófica de Jacques Rancière, apostando a que ofrece herramientas teóricas cruciales para continuar esta indagación. Posteriormente, regresaremos a las problemáticas planteadas en este primer momento, para repensar el lugar de las imágenes en el presente y su potencial transformador desde el marco conceptual que se presentará a continuación.

CAPÍTULO II

Estética y política en Jacques Rancière: conceptos claves para una propuesta de emancipación

En este apartado se delimita el carácter emancipador de las imágenes, su papel en el proceso de disenso y cómo se relacionan con el orden establecido. Para ello, se analizan diversos conceptos del filósofo Jacques Rancière, quien desarrolla términos que interpelan o critican la dominación y la desigualdad partiendo de la política y la estética⁶; esto, con el objetivo de estructurar la plataforma conceptual que será el punto de partida para el tercer capítulo. Este apartado se divide en tres partes: en la primera se habla sobre la política ranceriana y se hace un recorrido de la construcción histórica de sus tres modelos: archipolítica, parapolítica y metapolítica. Se plantea cuál es el alcance conceptual de la política y la policía y concluye con las nociones de desacuerdo, disenso y subjetivación en la obra de este autor. En la segunda parte se hará referencia a la redefinición que hace Rancière de la estética. También se plantea cuál es el vínculo que existe entre estética y política, y se indaga en el papel que tiene la ética. En la tercera, se cuestiona si la postura ranceriana abona a una propuesta sobre la emancipación y si hay en la política-estética una alternativa a lo hegemónico o si legitima la dominación.

2.1 Política ranceriana, una postura crítica

⁶ Esta relación entre ambos conceptos la identifican otros lectores de Rancière como Andrea Soto Calderón, quien ha trabajado con el filósofo francés y dedicó su tesis doctoral a problematizar el discurso de las imágenes rancerianas, la autora insiste en que no es adecuado sostener que existe una escisión entre su pensamiento político y estético, porque ambas figuran desde el inicio de su carrera, a la letra explica: “Si bien es cierto que sus primeros trabajos tiene marcado énfasis por una práctica de pensamiento político y no es hasta la década de los noventa que su reflexión se extiende a la estética y la filosofía del arte, no es menos cierto, que ya desde el comienzo está presente su atención a cuestiones relacionadas con la representación”, (Soto, 2016, p.20)

Para Rancière el concepto de política va más allá de un ejercicio gubernamental de poder o proceso de transformación de los oprimidos a través de estrategias creadas por grupos de expertos. Se trata de un término atravesado por conceptos como sensibilidad, experiencia y transformación social⁷, para el autor la política representa una crisis de lo dado. En su libro, *El desacuerdo, política y filosofía*, el filósofo francés define la política como una ruptura entre la dominación y el disenso, como una pugna por la igualdad, por ser parte de lo común.

La política no es en principio el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos. He tratado en otro lugar de mostrar cómo la política era el conflicto mismo sobre la existencia de este espacio, sobre la designación (los objetos que compartían algo común y de sujetos con una capacidad de lenguaje común). (Rancière, 2005, p. 14)

La política rancieriana se da en tanto la participación de todos los actores de lo social, tal es el caso que plantea que los grupos instruidos, académicos e ilustrados no son los únicos que pueden denunciar y liberar al pueblo de la enajenación, les arrebató el estandarte de libertadores dotando a los oprimidos con herramientas para su propia emancipación⁸. Para Rancière el levantamiento popular

⁷ En ámbito académico, artístico y pedagógico, hay un reconocido impacto de su propuesta política, Andrea Soto explica que “Destaca el interés que ha suscitado su trabajo en Latinoamérica, así como su recepción en la cultura anglosajona. Además de la abundante recepción interpretativa y crítica, recogida en múltiples artículos”, (Soto, 21, 2016)

⁸ Rancière critica duramente a la academia durante sus primeros años de formación. Como lo menciona el investigador argentino Federico Galende en su libro *“Rancière. Una introducción”*, el autor francés estructura su pensamiento político como una herramienta para irrumpir en el orden establecido partiendo de la igualdad de capacidades para pensar e interpretar el mundo común, a la letra explica:

“Cada hombre necesita reanudar la confianza en sus propias capacidades a fin de interrumpir el régimen ficticio que separa a los capaces de los supuestos capaces. La política para Rancière se juega en este nudo sencillo en el que el ‘comunismo de la inteligencia’ es el presupuesto que los hombres retoman a la hora de actualizar una capacidad que les es propia, interrumpir el curso

es una muestra clara de ello, cuando los sectores invisibilizados se hacen ver y pugnan por ser parte del reparto de lo sensible irrumpiendo el orden, como las manifestaciones feministas, la lucha de la comunidad de la diversidad sexual, los levantamientos estudiantiles; sin embargo, no todas las protestas representan una fractura al orden establecido, ni pugnan por el disenso, como se ahondará más adelante. La política ranceriana pensada como tensión del orden es promovida por los segregados del sistema dado, o sea, los invisibilizados. Esta es una de las distinciones primordiales entre lo que comúnmente se entiende por política y la propuesta ranceriana, para él no se trata de relaciones atravesadas por jerarquías ni del ejercicio del poder, sino la rebelión al orden, de la policía.

Pero ¿qué es la policía para Rancière? ¿En qué sentido la introduce y cómo hace uso de este término? Ahondar en ello requiere pensarla como referente de un orden en el cual se distribuyen las partes y que finalmente determina los modos de ser, hacer y decir. Mientras que, en cambio, la política —en el sentido que dimos— pugna por la suspensión de dicho orden consensual, como una actualización de la igualdad. Por tanto, cuando habla de política Rancière se refiere a la fractura que se logra en el orden policial⁹.

naturalizado de la desigualdad y emanciparse de la identidad que este reparto desigual les asigna”, (Galende, 2012, p. 14).

⁹ Esta idea tiene similitudes con propuestas como la de Foucault, la política como opuesto de la policía, y la idea de que existe un orden, una división impuesta y excluyente, que funciona dentro de los límites del aparato represivo y de control del estado. En su *Historia de la Locura en la época clásica* dice “ahora, va a destacarse sobre el fondo de un problema de “policía”, concerniente al orden de los individuos en la ciudad. Antes se le recibía porque venía de otra parte; ahora se le va a excluir porque viene de aquí mismo y ocupa un lugar entre los pobres, los míseros, los vagabundos”. (Foucault, 1998, p. 48)

Al hablar específicamente del internamiento y el régimen policíaco que lo rodea, considera que sirve para controlar cierto orden de la estructura familiar, que vale a la vez de regla social y de norma de la razón. Para Foucault, la familia y sus exigencias, “se convierte en uno de los criterios esenciales de la razón; y es ella, antes que nada, la que exige y obtiene el internamiento” (Foucault, 1998, p. 68). La relación entre ambos autores es importante ya que Michel Foucault y Jacques Rancière compartieron nacionalidad, época y espacio intelectual. Pertenecieron al Centro Universitario Experimental de Vincennes, ahora Paris VIII, creado después de mayo 68. Varios autores los han relacionado como el investigador chileno Carlos Ossandón, quien afirmó que ambos fueron críticos

Hay política cuando la contingencia igualitaria interrumpe como libertad del pueblo el orden natural de las dominaciones, cuando esta interrupción produce un dispositivo específico: una división de la sociedad en partes que no son verdaderas partes. (Rancière, 1996, p. 32-33)

Si la política es un conflicto impulsado por la separación de realidades o mundos que conviven en uno solo, los actores de cambio son los invisibilizados que irrumpen como una alteración de la distribución que coloca a cada sujeto en un lugar determinado de acuerdo con sus características y su función en un orden específico, la cuestión que surge es ¿cómo se origina esta capacidad general para interrumpir el discurso policial?

El pensador francés es claro, la política no es un conjunto de procesos para lograr el consentimiento de la colectividad o para organizar los poderes y legitimar la distribución de los lugares, ese papel es de la policía. Mientras tanto, a lo que la palabra policía evoca normalmente, se llamará “baja policía”, entendida como la fuerza del orden.

De este modo, la policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos de decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo decible que hace que tal actividad sea visible y que otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido. (Rancière, 1996, p. 44)

Por lo anterior, es importante recalcar que nada es en sí mismo política, para que haya política la lógica policial y la lógica igualitaria deben tener un punto de coincidencia, porque la política se reencuentra en todos lados con la policía. Para que sea política, es necesario que dé lugar al encuentro de la lógica policial y la

de la filosófica y política que surgió en ese periodo, momento en que se distanciaron de corrientes marxistas principalmente no comunistas (Ossandón, 2020).

lógica igualitaria hacia la emancipación, entendiendo a la emancipación como el efecto de la igualdad y como condición de comunicación. Rancière da algunos ejemplos de acciones que muestran dicha ruptura del orden establecido, de la búsqueda de emancipación desde la igualdad:

Puede ser la acción de esos obreros del siglo XIX que ponen en razones colectivas relaciones de trabajo que no competen sino a una infinidad de relaciones individuales privadas. O también la de esos manifestantes o constructores de barricadas que naturalizan como espacio público las vías de comunicación urbana. (Rancière, 1996, p.45)

Como parte de su análisis en torno a la política, Rancière desarrolla tres categorías: la archipolítica, donde habla de la teoría de Platón; la parapolítica como un repaso de la propuesta de Aristóteles y la metapolítica instalada en los conceptos marxistas.

2.2 Archipolítica, parapolítica, metapolítica

La archipolítica tiene como referencia a Platón, quien expone una comunidad fundada en ciertas características, reemplazando la configuración democrática de la política. En su lugar, habla de tres razas, los tres metales que establecen el orden jerárquico de la ciudad: artesanos, guardianes y gobernantes, cada uno con particularidades distintas que determinan su lugar y papel dentro de la sociedad. Dichas características son determinantes para la conformación de alguno de los cinco tipos de constitución política: la aristocracia, encabezada por un Filósofo Rey; timocracia, en el que mandan los guardianes; oligarquía, gobernada por ricos; democracia, donde el pueblo decide y por último la tiranía, en el que el poder recae en un solo hombre.

Platón afirma que el proyecto político para una sociedad mejor es la aristocracia que privilegia a una clase y se sustenta en un modelo de división en el que cada quien debe cumplir con lo que le toca, la determinación de su papel dentro

del entramado social. En la República también se establecen las categorías de estado -que antecede y nace cuando el individuo necesita de otros y se asocia con los demás para alimentarse, conseguir vivienda o vestirse- el cual será justo cuando esté conformado por sabiduría, moderación y valentía, cuando se reduce la vida privada y la autoridad del Filósofo Rey surge porque es el único que accede a las ideas y no las confunde con las cosas que de ella participan. Lo que cuestiona Rancière de esto, es que se conforma desde una división social impuesta y determinada por las características de sus miembros que los obliga a situarse y participar de un modo específico del cual no podrán deslindarse ni cambiar.

Por otro lado, surge la idea de *parapolítica*, que se remite a Aristóteles y el planteamiento de que hay un vínculo entre el orden policial entendido como la organización y la distribución de la vida en común. Su dificultad radica en que intenta conciliar dos principios opuestos: por un lado, la idea de que lo mejor es el gobierno del más apto lo que la vuelve jerárquica, y por otro, la de que lo mejor es la igualdad. Aristóteles marca aquí una ruptura respecto a Platón: mientras este último propone desde el inicio un modelo ideal de gobierno (*arquipolítica*), Aristóteles introduce el concepto de *telos* (fin o propósito), que convierte la política en un régimen normativo. Esto transforma los conflictos y acciones propias de la vida política en formas de distribución y regulación dentro del orden social.

Aristóteles fija a la 'filosofía política' en un centro que luego de él parecerá completamente natural aunque no lo sea de ninguna manera. Ese centro es el dispositivo institucional de las *arkhai* y la relación de dominación que se juega en él, lo que los modernos llamarán poder y para lo cual Aristóteles no posee un sustantivo, sino únicamente un adjetivo: "*kurion*", el elemento dominante, el que, al ejercer su dominación sobre el otro, da a la comunidad su dominante, su estilo propio. (Rancière, 1996, p.95)

La parapolítica entiende la política en relación con el poder, en tanto cómo se legitima, cómo se distribuye y bajo qué formas se organiza. Según Rancière (1996), Aristóteles desplaza el núcleo de la política —ese vínculo singular entre la igualdad

y la desigualdad de los cuerpos sociales— hacia un plano institucional, es decir, hacia “lo político” como espacio propio de las instituciones.

El autor recuerda que, en oposición al *demos*, se encuentra la aristocracia, es decir, una ciudad dividida entre ricos y pobres, entre *aristoi* y *demos*. Para los antiguos, esta división constituía el principio mismo de lo político, entendido como la pugna y convivencia entre ambas clases. Sin embargo, para Rancière esa realidad social no define la política, como se ahondará más adelante.

En un tercer momento, Rancière habla de la metapolítica como un exceso de injusticia y desigualdad, exceso de la distorsión que arruina toda conducción política de la argumentación igualitaria. No es la idea del bien, la justicia o la verdadera igualdad que permitirían una verdadera comunidad en lugar de la mentira política. En esta verdad de la política está la manifestación de su falsedad, esta realidad puede nombrarse en lo social, las clases sociales y el movimiento real de la sociedad. Es por eso que sentencia que la “metapolítica moderna se presenta como una sintomatología que, en cada diferencia política, por ejemplo la del hombre y el ciudadano, detecta un signo de no verdad” (Rancière, 1996, p.108).

Para Jacques Rancière, la metapolítica es una forma de pensar la política que la reduce a otra cosa distinta de sí misma, negándole su carácter propio. En vez de ver la política como un espacio de disputa e igualdad, la metapolítica la convierte en una apariencia o ilusión que debe ser explicada desde otro campo. En otras palabras: la metapolítica niega que la política tenga autonomía; la trata como un “reflejo” de lo económico, lo social o lo filosófico. Señala especialmente a Karl Marx y a la tradición marxista, porque en su lectura, el marxismo convierte la política en un efecto secundario de la lucha de clases y de las estructuras económicas. Es decir, no hay “política” en sentido propio, sino una “superestructura” que refleja lo económico.

Pero, contrario a lo que se propone en estos hitos de la filosofía política, Rancière dice que en la política no hay orden social natural que divida y ordene la sociedad humana, como el orden natural que capitalizaron los reyes y monarcas.

Solo hay política cuando esas maquinarias son interrumpidas por el efecto de un supuesto que le es completamente ajeno y sin el cual, sin embargo, en última instancia, ninguna de ellas podría funcionar: el supuesto de la igualdad de cualquiera con cualquiera, esto es, en definitiva, la eficacia paradójica de la pura contingencia de todo orden. (Rancière, 1996, p.32)

En este sentido, la política aparece como la pluralidad de los hombres, el estar juntos los unos con los otros, planteamiento rancieriano que coincide con autores como Hannah Arendt, con quien nuestro autor comparte la idea de que la política se da en la relación entre los hombres. En este sentido, Arendt afirma que la filosofía no puede encontrar el lugar donde surge la política, porque no existe el “zoon politikon” con una esencia política, dado que el hombre es a-político.

La política nace en el entre-los-hombres, por lo tanto completamente fuera del hombre. De ahí que no haya ninguna substancia propiamente política. La política surge en el entre y se establece como relación. Así lo entendió Hobbes. (Arendt, 1977, p. 46)

Arendt dice que, para hablar de la política, hay que hablar primero de los prejuicios comunes a todos, porque representan por sí mismo algo político, representa el espacio entre los hombres, el mundo común no puede existir sin ello.

Pues el mundo y las cosas del mundo, en cuyo centro suceden los asuntos humanos, no son la expresión o la reproducción impuesta al exterior de la esencia humana, sino al contrario, el resultado de que los hombres son capaces de producir algo que no son ellos mismos, a saber, cosas. (Arendt, 1977, p. 49)

Este mundo común que conforma lo político es un elemento que también Rancière desarrolla y que es fundamental para su propuesta, en el mismo sentido que Hannah Arendt, porque sin el mundo común no hay sociedad. Para la pensadora alemana el sentido de la política es la libertad, mientras que para Rancière el eje de la política es la igualdad, como se analizará más adelante. Ambos casos coinciden que la política es un encuentro de lo común a muchos.

Solamente en la libertad de conversar surge en su objetividad visible desde todos lados del mundo del que se habla” (...) vivir en un mundo real y hablar sobre él con otros son en el fondo lo mismo (...) esta libertad de movimiento, sea la de ejercer la libertad y comenzar algo nuevo e inaudito sea la libertad de hablar con muchos y así darse cuenta de que el mundo es la totalidad de estos muchos. (Arendt, 1977, p.79).

Es entonces la política un indicio del ser-juntos en el ámbito social, bajo parámetros de disrupción que buscan la igualdad entre las partes, una igualdad que evidencia que entre los dominadores y los dominados las diferencias que colocan a unos en un lado y a otros en otro es impuesta, creada para mantener el orden establecido en beneficio de unos cuantos.

2.3 El papel de la subjetivación política

En la política de Rancière se juegan los sujetos políticos y su subjetivación, entendiendo por sujeto político el que junta o separa las identidades y funciones, el que desata el nudo entre el reparto del orden. Mientras que, la subjetivación¹⁰ es la producción de los que no eran identificables en un campo de experiencia dado, mediante la capacidad de enunciación, cuya identificación va de la mano de la nueva representación del campo de experiencia. Entonces la subjetivación política

¹⁰ En Rancière el “proceso de subjetivación” no se separa de la desestabilización de determinados regímenes de verdad, de reconstrucción de sí en Foucault y de desclasificación o desorganización de ese común sensible que Rancière asigna a la policía.

aparece como la capacidad de producir esos escenarios polémicos, paradójicos, que evidencian las contradicciones del orden establecido.

La subjetivación política produce una multiplicidad que no estaba dada en la constitución policial de la comunidad, una multiplicidad cuya existencia se postula como contrario a lo policial. (Rancière, 1996, p.52).

La subjetivación consiste en transformar las identidades establecidas, lo que abre múltiples fracturas dentro del orden social. Esto da lugar a la política, entendida como una irrupción igualitaria que interrumpe el orden de la dominación y se manifiesta como libertad del pueblo. Dicha interrupción crea un dispositivo específico para que quienes no habían sido reconocidos puedan reclamar su lugar. En la propuesta de Rancière, el “aparecer” es fundamental, porque implica hacerse visible: una existencia que se manifiesta al irrumpir en el reparto de lo sensible y cuestionar quién puede ser visto, escuchado o contado en la comunidad.

Esta capacidad de aparecer es la práctica de un ‘como si’, es la afirmación de una capacidad que nos pertenece a todos. Es, en cierto modo, la introducción de una existencia presunta. La posibilidad de introducir una interrupción en el reparto de lo sensible. (Soto, A. 2016)

No se plantea el aparecer desde la fenomenología, el estructuralismo, la sociología crítica o los estudios visuales, sino desde la tradición materialista¹¹. Este aparecer se introduce como posibilitador de una realidad distinta a la establecida y al orden dominante. Mientras que lo policial va en contra de la subjetivación que da lugar a otros horizontes de sentidos. A través de la subjetivación los individuos se reconocen como sujetos políticos. No es solo una cuestión de identidades

¹¹ Como lo menciona Andrea Soto Calderón, Rancière se instala en dicha tradición materialista desde sus primeras investigaciones, en su trabajo sobre la emancipación obrera ponía en evidencia que la reivindicación primordial planteada por los trabajadores y los pobres era precisamente la reivindicación de visibilidad, una voluntad de entrar en el ámbito político de la apariencia, la afirmación de una capacidad de aparecer, (Soto, A. 2020).

preexistentes, sino un proceso continuo donde las personas crean y reclaman su lugar en la sociedad. El arte juega un papel crucial en dicha subjetivación porque ofrece una experiencia sensorial y emocional que permite a los individuos reconfigurar su relación con el mundo. En este sentido, Rancière está interesado en cómo los sujetos se constituyen políticamente a través del arte y la política, que en una noción estática de identidad.

2.4 Estética rancieriana, hacia una redefinición crítica

En este apartado se tratará de responder ¿cuál es el nuevo sentido que el filósofo francés le da a la estética?, ¿cuál es su relación con la política?, ¿cómo es que su reflexión da paso a un análisis del reparto de lo sensible, el disenso y la emancipación? Como el propio autor lo menciona, la estética como campo del conocimiento se fundamenta en 1750 en la obra "*Aesthetica*" de Alexander G. Baumgarten, donde se plantea con este nombre una teoría sobre el conocimiento sensible, para el estudio del arte y lo bello. Baumgarten no sólo acuñó el término *aesthetica* -que deriva del sustantivo griego *aisthesis*, con el que Platón y Aristóteles se refirieron a la percepción sensible- también fue considerado el primer filósofo en reconocer la existencia de una ciencia especificada de la sensibilidad.

La ciencia de la expresión y el conocimiento sensitivos es la estética (lógica de la facultad cognoscitiva inferior, filosofía de las gracias y de las musas, gnoseología inferior, arte de pensar bellamente, arte del análogo de la razón) (...) Estética, teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensar bellamente, arte del análogo de la razón, es la ciencia del conocimiento sensitivo. (Baumgarten, 2013, p.p 15, 30)

Por ello, Rancière apunta hacia una relectura de Baumgarten, pero en un sentido más amplio, recategorizando a la estética desde su relación con la política y la ética. Por tanto, habría que entenderla no sólo como disciplina de lo bello en el arte, sino como un estudio reflexivo dirigido a la comprensión de lo que Rancière

define como “el régimen de sensibilidad” y el “reparto de lo sensible”. Es así que señala que es necesario valorar las condiciones que hacen posible la política y el arte de una manera crítica, yendo más allá de las condiciones actuales en que se desarrollan para ahondar en el marco en el que se dan. En este sentido, se identifica con la concepción de crítica kantiana¹² y, por ello, no se trata de juzgar ideas, prácticas o movimientos sociales, sino de aproximarse al mundo de esas ideas. En su *Crítica del Juicio*, Kant explica que para decidir si algo es bello interviene la imaginación, el sujeto y el sentimiento de placer o dolor, en palabras del autor:

El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es lógico, sino estético, entendiendo por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que subjetiva (...) el sujeto siente de qué modo es afectado por la representación. Este sentir no está determinado por el objeto. (Kant, 1989, p. 101,102)

Lo anterior es clave para trabajar el concepto de estética, porque permite entender que los objetos no contienen en sí mismos la belleza, sino en el sujeto que la aprecia, lo que permite que la sensibilidad y la subjetividad vayan de la mano del concepto de estética, dejando de ser una ciencia de lo bello o estudio de la esencia del arte. En este sentido, las reflexiones de Rancière apuntan más allá de las prácticas artísticas, haciendo referencia a Kant con su paso de lo bello a lo sublime, los límites de la representación y la noción de irrepresentable. Por tanto, el filósofo francés pregunta por lo sensible y su relación con nuevas formas de pensamiento, donde esta pregunta tiene un valor cognitivo. Sin embargo, si para Kant, el concepto de sensación tiene valor cognitivo menor, para Rancière es el lugar de lo no individual.

Para Rancière la configuración del reparto de lo sensible es un a priori histórico, un espacio discriminante que da cuenta de un determinado recorte y repartición de funciones y de valorizaciones en una sociedad, un recorte que

¹² Es decir, separar aquello que la razón puede legítimamente conocer de aquello que está fuera de su alcance.

distribuye los espacios y los tiempos. Estas configuraciones son generadas por lo que Rancière denomina reparto de lo sensible: una economía de espacios, tiempos y formas de actividad, la evidencia sensible que hace visible la existencia de lo que es común en un espacio y tiempo determinado, los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. El reparto de lo sensible determina lo que es común y lo que queda excluido en un lugar y momento específico. Por tanto, en el reparto de lo sensible aparecen quienes pueden tener parte de lo común. Como lo explica el propio autor:

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí defienden los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la partición y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto. (Rancière, 2009, p.9)

En este reparto se definen las competencias o incompetencias respecto de lo común desde el orden policial¹³, el ser o no visible que hace a Rancière afirmar que en la base de la política hay una estética. El reparto de lo sensible es la línea que divide y crea las condiciones perceptuales para la comunidad política y su disenso. Un ejemplo general del reparto de lo sensible es la división de clases, lo cual determina el papel que se juega en el mundo y la forma en que cada uno se relaciona con los demás. De esta división se determina quienes son escuchados y quienes se mantienen en la periferia, quienes pueden acceder a ciertos espacios y

¹³En el libro *Vigilar y Castigar*, Foucault también plantea términos relacionados con el orden, la división y el papel de lo policial, los cuales se acercan al reparto de lo sensible de Rancière, que permiten comprender mejor a qué se refiere con este concepto. En dicho texto habla sobre la división de lo normal y de lo anormal, marcación binaria establecida desde instituciones que se atribuyen como tarea medir y corregir a los anormales, poniendo en funcionamiento dispositivo disciplinarios.

quienes no, cómo usarán su tiempo (por ejemplo, quienes invierten horas en el transporte público mientras otros llegan en helicópteros a eventos públicos).

El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte de lo común en función de lo que hace y el tiempo y el espacio en que esta actividad se ejerce. Tener tal o cual ocupación define competencias o incompetencias respecto a lo común. Eso define o no el hecho de ser visible en un espacio común, dotado de una palabra común, etc. (Rancière, 2009, p.10)

Por ello, Rancière reitera que el reparto de lo sensible configura el ser, estar y pensar de quienes son parte de dicho reparto; sin embargo, este reparto de lo sensible no es una realidad absoluta, ya que siempre existe la posibilidad de que se transite a un reparto igualitario. Esto es fundamental, porque desde la repartición de lo sensible se pone al descubierto la existencia de un común y sus limitaciones, donde la política juega un papel indispensable, como se ha visto anteriormente, se presenta como cambio y disenso del orden establecido, lo que permite problematizar la relación entre política, ética y estética.

Rancière identifica esta estética en una esfera de experiencia específica propia del arte, por ejemplo, las vanguardias. El autor considera que esta corriente artística unió dos formas opuestas entre la autonomía del arte y la promesa de la emancipación. La vanguardia como un movimiento que transformó las formas artísticas para hacerlas idénticas a las formas de un mundo nuevo, donde el arte ya no existía como una realidad separada. Fue un movimiento que preservó la autonomía del arte de cualquier compromiso con las prácticas del poder y la lucha política, o con las formas de estetización de la vida en el mundo capitalista.

Si el concepto de vanguardia tiene un sentido en el régimen estético de las artes, es por este lado: no por el lado de la novedad artística, sino por el lado de la invención de formas sensibles y de marcos materiales de una vida por venir. Esto es lo que la vanguardia estética ha aportado a la vanguardia 'política' o lo que ella ha querido y creído aportarle, al transformar la política en programa total de la vida. (Rancière, 2009, p.35)

En su libro *El inconsciente estético* (2005), el autor aclara que la estética es un modelo de pensamiento relacionado con el arte y no una disciplina filosófica que se ocupa solo del arte:

Estética designa un modo de pensamiento a propósito de las cosas del arte y al que le incumbe decir en qué sentido son objetos de pensamiento. De un modo más fundamental, es un régimen histórico específico de pensamiento del arte, una idea del pensamiento según el cual las cosas del arte son cosas del pensamiento. (Rancière, 2005, p. 22)

Entonces, la estética rancieriana no sólo se presenta como una disciplina filosófica, pero ¿por qué darle también otra significación? Rancière plantea una estética como modo de pensamiento que se infiltra en la manera en que los artistas (pintores, escritores, músicos etc.) han tratado de representarse en mundo y, hoy en día, tratan de reflejar en sus obras la manera en que los seres humanos participamos al reparto de lo sensible. Contrario a las posturas posmodernas que abordan el relativismo estético, Rancière deslinda la estética de propuestas que intentan despojar al arte de su autonomía y la usa, de la mano de la política, para realizar una crítica social sobre la desigualdad. Pero el autor no se limita a un análisis pesimista de las desigualdades sociales, sino que, en el mismo campo abierto por su noción de estética, vislumbra la posibilidad de irrumpir, fracturar, desordenar dicho orden (o como se explicó en el primer apartado una ruptura al orden policial) desde el disenso, desde la redistribución de lo sensible para hacer visible un lugar común donde lo estético y lo político se tocan íntimamente y en lo cual se ahondará más adelante.

En la obra del filósofo francés, la estética va de la mano con la realidad y en consecuencia con la política y la ética que encaran al orden policial para, con el disenso, darle voz a quienes no la tienen; es así que, junto con la política, la estética toma este nuevo sentido mediante su relación tanto con el arte como con la vida cotidiana, ya no se trata de una categoría interna e individual del sujeto, sino del punto medular en la conformación del mundo con el que se relaciona. Para

Rancière, la estética es un régimen de identificación y propone tres. Con régimen de identificación se refiere a las formas de visibilidad y los modos de pensar las relaciones, a poner determinadas prácticas en relación con determinadas formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos. Por ello, trasciende al arte y también permite entender la vida social, lo cotidiano.

Estética es la palabra que expresa el nudo singular, incómodo de pensar, que se ha formado hace dos siglos entre las sublimidades del arte y el ruido de una bomba de agua, entre una veladura de cuerdas y la promesa de una nueva humanidad (...) como régimen de funcionamiento del arte y como matriz discursiva, como forma de identificación de lo propio del arte y como redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible. (Rancière, 2011, p. 25)

Pensar la estética rancieriana es pensar un puente entre lo sensible y la vida social, asumiendo que en dicha vida social las relaciones se dan en la experiencia sensible. La estética contempla la esfera del arte como parte importante de lo sensible pero lo sensible se extiende a la esfera de lo social y, por ende, de la política. Así, la estética muestra su estrecha relación con la política, por sus características y el papel que juega en la conformación de relaciones. Tanto la estética como la política, al ser un conjunto de formas de configuración del espacio y de la experiencia sensible, interviene en la reconfiguración del reparto de lo sensible, lo que representa una acepción diferente al de una disciplina destinada a generar conocimiento en torno al arte y lo bello, ya que, como lo menciona Rancière, la estética no es solo el pensamiento en torno a la sensibilidad, es el pensamiento de un nuevo desorden.

Dicho desorden no es solamente que se mezcle la jerarquía de temas y de públicos: es que las obras de las artes no se relacionen más con quienes las habían comandado, cuya imagen ellas fijaban y cuya grandeza ellas celebraban. Ahora se relacionan con el 'genio' de los pueblos y se ofrecen, al menos legalmente, a la mirada de cualquiera. La naturaleza humana y la social dejan de darse garantías recíprocas. La actividad manufacturera y la emoción sensible se encuentran 'libremente', como dos partes de una naturaleza que no da pruebas de jerarquía alguna de la inteligencia activa por sobre la pasividad

sensible. Esta separación de la naturaleza respecto de sí misma es el sitio de una igualdad inédita. Y dicha igualdad se inscribe en una historia que transporta una promesa nueva a cambio de la pérdida. (Rancière, 2011, p.24)

Esto indica que la estética no parasita en el pensamiento filosófico como una disciplina menor, por eso en su libro *El malestar en la estética* (2005), Rancière aclara que la estética es un régimen general de visibilidad e inteligibilidad del arte (y con visibilidad e inteligibilidad se refiere a las plataformas de exposición) y un modo de discurso interpretativo que pertenece en sí a las formas de dicho régimen.

En su libro *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte* (2013), Rancière explica que las condiciones para que la estética reconfigure el tejido sensible -es decir, el espacio en que se relacionan y comunican los sujetos desde la experiencia sensible- depende de un cambio en las formas de experiencia sensible, una modificación de la manera de percibir y ser afectado por el mundo. Las condiciones, dice, son materiales, expresadas tanto en lugares de representación y reproducción como en modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican y esquemas de pensamiento que las clasifican e interpretan. En palabras del autor:

Se trata del tejido de experiencia sensible, en el seno del cual se producen dichas obras. Son condiciones completamente materiales -lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción- pero también modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican y esquemas de pensamiento, que las clasifican e interpretan. Esas condiciones hacen posible que palabras, formas, movimientos y ritmos sean percibidos y pensados como arte. (Rancière, 2011, p.10)

La estética forma parte del conjunto de aspectos que rigen a toda sociedad desde sus condiciones materiales y sensibles. El desarrollo de los conceptos rancierianos se enlaza para mostrar una nueva propuesta en torno a la estética que está íntimamente relacionada con la realidad y, por consecuencia, con la esfera de lo político y lo ético.

Esta visión, de cierta forma ampliada, de las reflexiones de la percepción, juega un papel tanto en el régimen de funcionamiento e identificación del arte, como en la redistribución de las relaciones de la experiencia sensible. Esta redefinición de la estética no intenta crear un nuevo concepto sino pensarlo en términos de política y confrontar los conceptos que colocan a la estética en discursos subjetivos negando que hay conductas o sentimientos estéticos en general. Así, desde la experiencia sensible, se abre la puerta a los efectos emancipatorios en un sujeto al que se le ha considerado idiotizado por el culto a la mercancía sin capacidad para apropiarse o crear nuevas experiencias, reducido ante una hegemonía que se propone como incontrarrestable. Rancière indaga de dónde viene este planteamiento y desde qué supuestos, para mostrar cómo la estética conlleva una política que implica una ruptura del orden, dándole un nuevo carácter activo. Es decir, la estética -como la política- detona un nuevo desorden enmarcado en nuevas relaciones y abre la puerta a todas las miradas dentro de un nuevo reparto de lo sensible, donde lo que no eran vistos ni escuchados tiene voz, en otras palabras, desde la estética se puede alcanzar la igualdad.

Dicho desorden no es solamente que se mezcle la jerarquía de temas y de públicos (...) La actividad manufacturera y la emoción sensible se encuentran “libremente”, como dos partes de una naturaleza que ya no da pruebas de jerarquía alguna de la inteligencia activa por sobre la pasividad sensible. Esta separación de la naturaleza respecto de sí misma es el sitio de una igualdad inédita. Y dicha igualdad se inscribe en una historia que transporta una promesa nueva a cambio de la pérdida. (Rancière, 2004, p. 24)

Estas líneas enmarcan la redefinición rancieriana de la estética, considerando que el mismo autor afirma que su intención es contribuir a aclarar lo que esa palabra quiere decir, como régimen de funcionamiento del arte y como matriz discursiva, como forma de identificación de lo propio del arte y como redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible.

2.5 Regímenes de identificación: ético, mimético/representativo y estético

En su teoría política y estética, Rancière aborda los "regímenes de identificación" enmarcado en su concepto reparto de lo sensible y su análisis de la política y la estética. Estos regímenes de identificación están relacionados con la manera en que se asignan roles, identidades y posiciones dentro de la estructura social y política, cómo se organiza lo que es visible y audible en la sociedad, y cómo las personas son representadas y reconocidas en diversos contextos.

Un régimen de identificación es una forma específica de asignar visibilidad, valor y roles a los sujetos dentro de esa distribución. Este proceso tiene implicaciones políticas, ya que determina quién puede hablar, quién puede ser escuchado, quién puede ser visto y quién está excluido de esas posibilidades. Los regímenes de identificación son, por lo tanto, formas de visibilizar y hacer reconocibles a los sujetos dentro de una sociedad en un mecanismo de integración, pero también de control. Las identidades son formadas y estructuradas por los dispositivos de visibilidad (por ejemplo, medios de comunicación, representaciones artísticas, leyes, etc.), que dictan quiénes son considerados "legítimos" y "dignos" de ser vistos o escuchados, y quiénes son relegados al anonimato o a la invisibilidad.

Estos regímenes de identificación están profundamente ligados a las estructuras de poder. Las identidades no son simplemente algo que los individuos eligen o construyen de manera autónoma, sino que están mediadas por las condiciones sociales y políticas que determinan cómo se puede ser "algo" (un trabajador, un inmigrante, una mujer, etc.). La política, en este sentido, no solo se trata de la distribución material de recursos, sino también de la distribución de las visibilidades y de la capacidad de hablar y actuar en la esfera pública. Un aspecto clave del pensamiento de Rancière es que la política verdadera implica la interrupción o la alteración de los regímenes de identificación existentes. Esto sucede cuando aquellos que han sido excluidos de los espacios de visibilidad y reconocimiento (como las clases trabajadoras, las minorías o los grupos

marginalizados) se hacen presentes en el escenario público, reivindicando su derecho a ser reconocidos como sujetos políticos. Esta es una forma de resistencia, ya que desafía las estructuras existentes de identificación y visibilidad.

En esta teoría de Rancière, la emancipación no solo consiste en mejorar las condiciones materiales de los individuos o grupos oprimidos, sino también en cambiar las formas de identificación que les han sido impuestas. La transformación de los "régimenes de identificación" es, por lo tanto, un paso crucial hacia la libertad, ya que implica una reconfiguración de los términos en los cuales las personas pueden ser vistas y reconocidas como iguales. Un ejemplo claro de cómo los régimenes de identificación funcionan en la práctica es el concepto de "la política de la identidad". A lo largo de la historia, los grupos que fueron identificados como inferiores o marginales (por ejemplo, las mujeres, las razas no blancas, los trabajadores manuales, etc.) han luchado por cambiar estas identificaciones impuestas, buscando un nuevo lugar de visibilidad, participación y reconocimiento dentro de la sociedad.

Teniendo esto en cuenta, para pensar la relación entre arte y política o una política inherente a las prácticas artísticas, hay que identificarlas, primero que todo, bajo un régimen específico de identificación del arte. El autor plantea tres, con lo que se pone en duda la identidad, la univocidad de las nociones del arte y los parámetros temporales que definen cada momento histórico. Por ello, los régimenes rancierianos no deben pensarse en relación con un campo determinado del arte, sino como tres modos de comprensión de la obra de arte o tres régimenes de identificación¹⁴ de las prácticas artísticas en la tradición del pensamiento occidental, entendiendo cada régimen como una comprensión histórica, porque, aunque parecería que son secuenciales, no se ubican simplemente en un momento

¹⁴Hay que recordar que cuando Rancière habla de régimen de identificación, hace referencia a una relación específica entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad que permiten identificar sus productos como pertenecientes al arte o a un arte. El filósofo aborda este tema en varios textos, tal es el caso de *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*; *El reparto de lo sensible, estética y política* o en *el Malestar en la Cultura* donde ejemplifica con varias piezas, que una obra puede o no ser arte según el régimen de identificación sobre el que se asiente.

específico, retornan y se cruzan entre ellas, distinguiendo aquello que es arte de aquello que no lo es, por ello, un régimen es un régimen de comprensión o identificación. Desarrolla estos modos de comprensión de la obra arte poniendo sobre la mesa las razones y condiciones que determinan que una obra de arte sea considerada como tal o que se disfrute de verla, ya que se requiere una mirada y un pensamiento que lo identifique como tal -a lo que se refiere cuando habla de régimen de identificación-, para lo cual se necesita un proceso de diferenciación que se desarrolla a lo largo de la historia como parte del propio contexto y que se desborda de su función artística hacia la vida cotidiana.

Es preciso que se perciba otra cosa que el producto de un arte, es decir, del ejercicio reglamentario de un saber hacer. La danza no es un arte en tanto solo se la ve como consumación de un ritual religioso o terapéutico (...) para que se le tenga por arte, se precisa otra cosa. Y esa otra cosa, hasta la época de Stendhal, se llamó historia. (Rancière, 2004, p. 15)

Andrea Soto Calderón, una de las lectoras y teóricas de la obra Rancière más actuales, hace una puntualización importante sobre el propio método rancieriano el cual se sostiene en una arqueología y no en una comprensión de una historia recta, lo que hace que el autor haga un análisis, no de los hechos narrados, sino de ruptura específicas prestando atención a las incidencias de las interrupciones.

Se trata de poner en debate el terreno inestable sobre el que se construye nuestro saber; de poner en evidencia que ese suelo positivo, que se predica como fundamento es en realidad un suelo hecho de rupturas, inestabilidades y fallas. (Soto, 2016, p.66)

Los regímenes son: ético, mimético -o representativo- y el estético. Pero, no lo plantea como una distribución histórica lineal, sino como un análisis de los procedimientos que han definido los modos de sentir, hacer, ver y pensar en un contexto específico, es decir, se presentan como diferentes maneras de configurar sentido en la comunidad. Con esta perspectiva, Rancière plantea que en el régimen

ético, el arte está relacionado con los rituales, con la divinidad, con lo sagrado. Las producciones artísticas tienen un valor atribuido a las imágenes con un origen divino y por considerar que son portadoras de una verdad trascendente relacionada con su ser. Además de su origen, también se valora la utilidad que se les asigna y los efectos que se cree que puedan generar, lo que determina en muchos casos la manera en que, quien se relaciona con la obra se relaciona con el mundo.

En este régimen las diferentes producciones artísticas no son agrupadas o identificadas por el común denominador “arte”, son clasificadas por el valor que se les otorga. Se valora el origen y destino de las imágenes en términos de la utilidad que se les asigna y de los efectos que se cree que puedan generar.

En este régimen no existe, propiamente hablando, arte, sino imágenes que son juzgadas en función de su verdad intrínseca y de sus efectos sobre la manera de ser de los individuos y la colectividad. Es por eso que yo he propuesto llamar a este régimen de indistinción del arte un régimen ético de imágenes. (Rancière, 2011, p.39)

El segundo régimen que establece Rancière es el régimen representativo o poético, en el que se identifica a las artes bajo el binomio *poiesis/mimesis*. En este régimen el hacer artístico se entiende en términos de imitación, entre lo representable y lo irrepresentable. En este régimen ya no se pregunta por el origen de la imagen, o la relación entre el modelo y la copia, sino por las condiciones que hacen que las imitaciones sean reconocidas como parte de una determinada expresión artística desde varios principios: temáticos, expresivos y técnico-artísticos, los cuales, siendo la representación o mimesis la guía de esas maneras de hacer, de ver y de juzgar.

Llamo a este régimen poético en el sentido en que identifica a las artes al interior de una clasificación de las maneras de hacer, y por consiguiente define las maneras de hacer bien y de apreciar las imitaciones. Lo llamo representativo, en tanto que es la noción de representación o de mimesis la que organiza las maneras de hacer, de ver y de juzgar. (Rancière, 2009, p. 30)

El régimen representativo determina lo que es arte desde la dupla *poiesis-mimesis* que establece los modos del buen hacer y que se puede observar claramente en las Bellas Artes. En este régimen, el hacer artístico se da en términos de imitaciones que se consideran válidas. Se establecen divisiones entre lo representable y lo irrepresentable, como una instauración de un modelo normativo que hace que las imitaciones sean reconocidas como pertenecientes a una determinada expresión artística al cumplir con los requerimientos que la hacen susceptible de una aceptación y recepción, por ejemplo:

La manera en la cual una destreza de escultor, dándole forma a la materia bruta, puede coincidir con una capacidad de artista para darles a las figuras convenientes las formas de expresión convenientes. A este régimen de identificación lo denominó régimen representativo de las artes. (Rancière, 2004, p.40)

Finalmente, el régimen estético se libera del estándar regulado por las relaciones entre forma y materia, este régimen se caracteriza por la coexistencia de diversos regímenes de expresión. Se diferencia del régimen representativo porque la identificación del arte ya no se hace por medio de su especificidad en las maneras de hacer, sino por una caracterización de un modo de ser sensible que ha de distinguir de ahora en adelante a las producciones artísticas. Entonces, la lógica de este régimen de percepción y pensamiento que Rancière denominó “régimen estético del arte”, no solo engloba a las bellas artes o artes cultas, sino también experiencias ligadas a las artes menores porque también con ello se buscó establecer una fusión entre arte y vida. Un régimen implica una modificación radical del sistema de la representación que antes prevalecía en las artes, en tanto destituyó la preeminencia de la dignidad de ciertos temas ligados a personalidades y a ciertos géneros de la representación.

El régimen estético del arte será el de mayor interés para este trabajo, en el que la obra de arte no deriva de la divinidad o de los cánones de la representación.

La propiedad de ser un objeto del arte no remite a una distinción entre los modos de hacer, sino a una distinción entre los modelos de ser. Este régimen instala una relación entre el arte y la política, ya que cuenta con una autonomía de una forma de experiencia sensible, que lo aleja del deber hacer del arte y lo acerca a una nueva humanidad y forma de vida.

El régimen estético del arte instaura la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de comunidad política de una manera que recusa de antemano toda oposición entre un arte autónomo y un arte heterónimo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte del museo y un arte de la calle. Porque la autonomía estética no es esta autonomía del 'hacer' artístico que el modernismo ha celebrado. Es la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia la que aparece como el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida. (Rancière, 2011, p. 44)

El régimen estético del arte no depende de criterios de perfección técnica sino de la asignación de una cierta forma de aprehensión sensible. Esto sucede dentro de una experiencia específica que suspende las conexiones entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad. Los regímenes que plantea Rancière no llevan una secuencia, no se desarrollan en una línea temporal específica, por ello, podrían parecer poco claros en torno a su comienzo y su papel; sin embargo, parece que la manera en que los plantea Rancière muestra que no pertenecen a una época sino a un dispositivo de exposición que responde a un momento determinado que les permite permanecer en conflicto y coexistencia en diferentes momentos y lugares.

2.6 Estética y política, su relación y cuándo se instaura

La relación entre estética y política es central en el pensamiento de Jacques Rancière, propone una visión radicalmente diferente de cómo se deben entender ambas disciplinas. Para él, la estética no es simplemente un campo relacionado con

el arte o la belleza, sino que está profundamente vinculada con la repartición de lo sensible, es decir, a cómo se organiza lo que es visible, audible y, en general, lo que se puede experimentar en una sociedad. En su visión, la política está estrechamente relacionada con esta distribución, pues es a través de las formas de percepción y representación que se establecen las relaciones de poder y las identidades sociales. Esto es debido a que, según Rancière, la política no es únicamente una cuestión de leyes, instituciones o disputas de poder en un sentido tradicional. La política comienza cuando se cuestionan las estructuras de visibilidad y de lo sensible, las formas en que las sociedades organizan lo que es visible, lo que es representado y lo que puede ser experimentado. La política, en este sentido, se da cuando los sujetos o los grupos oprimidos se hacen visibles y cuestionan las normas establecidas sobre quién tiene derecho a ser escuchado, visto o reconocido.

La estética no se refiere solo a lo que se percibe en el arte, sino a la forma en que lo sensible se distribuye en la sociedad. Esto abarca, por tanto, no solo el mundo de la producción conocida como “artística”, sino también lo que es un medio de representación de lo socialmente aceptable como visible o audible, lo que es permitido o negado en la esfera pública. Las decisiones sobre lo que se puede ver, oír, decir y hacer en la sociedad están profundamente entrelazadas con las estructuras de poder. Por tanto, la política y la estética no son disciplinas separadas, sino que ambas están relacionadas con la organización de las percepciones y las experiencias de los individuos dentro de la sociedad.

Así, la política estética implica la posibilidad de romper con la distribución tradicional de lo sensible. Un ejemplo de esto es cuando grupos oprimidos, como los trabajadores, las mujeres, o las minorías, reclaman su lugar en el espacio público y desafían las representaciones y roles impuestos por el sistema dominante. Esta es una intervención estética y política, ya que cuestiona las identidades y roles preestablecidos que estructuran la sociedad y la política, pero ¿cómo se instaura esta relación entre estética y política?

Para Rancière, la relación entre estética y política no es algo que se instaure en un momento específico, es un aspecto intrínseco de la modernidad y de los cambios históricos en la organización social. A lo largo de la historia, las formas de organización social han determinado lo que es posible percibir y experimentar. Sin embargo, el vínculo explícito entre estética y política se instaure como un concepto claro en los movimientos revolucionarios modernos y en el desafío al orden social establecido, particularmente en la revolución francesa y en otras revoluciones modernas. Por ejemplo, la Revolución Francesa: fue, en muchos sentidos, un momento crucial en la instauración de la relación entre estética y política, ya que puso en cuestión no solo las formas de gobierno, sino también las formas de organización social y cultural. Durante esta época, se trató de transformar lo que se considera "sensible", esto es, lo que las personas podían percibir, experimentar y discutir. La Revolución instauró nuevas formas de representación y visibilidad política, cuestionando las jerarquías y las identidades impuestas.

En el contexto de la modernidad, los movimientos artísticos y sociales fueron fundamentales para cuestionar las viejas estructuras del poder y para abrir espacios de visibilidad para sujetos previamente excluidos. Las revoluciones sociales, los movimientos obreros, feministas y otros, comenzaron a disputar el campo de la representación y la visibilidad, proponiendo nuevas formas de organización social y política que implicaban una nueva distribución de lo sensible. Una vez más, se debe aclarar: el término "distribución de lo sensible" se refiere a cómo las sociedades distribuyen y organizan las formas de organización de lo que es visible, audible, lo que puede ser dicho o mostrado, lo que se puede reconocer como válido en la esfera pública. Es, por tanto, un concepto que abarca no solo el arte, sino la manera en que las identidades y los sujetos son representados y reconocidos.

Rancière sostiene que la política surge cuando esa distribución se altera. Es decir, cuando los "invisibles", los marginados o los oprimidos, irrumpen en el espacio público, modificando las categorías de lo visible y audible, y exigiendo su lugar en la sociedad. Este momento es profundamente estético porque tiene que ver con la percepción, con la forma en que puede distribuir el tiempo y los espacios con base

en lo que se puede ver, escuchar y entender en un contexto determinado. La relación entre estética y política en el pensamiento de Jacques Rancière es fundamentalmente una cuestión de distribución y representación. Ambas disciplinas están profundamente entrelazadas, ya que la política no solo se trata de luchar por el poder, sino también de luchar por el derecho a ser visto, escuchado y reconocido en la sociedad, y la percepción del tiempo y el espacio, y las acciones posibles en dicho marco, es fundamental. La política se instaaura cuando los sujetos oprimidos irrumpen en el espacio público y alteran la distribución de lo sensible, cambiando las formas en las que la sociedad percibe y organiza la realidad. La estética, en este contexto, no es un campo aislado, sino una herramienta para reorganizar lo que es posible experimentar y comprender en la esfera social y política.

Si la política no conlleva la presencia del poder y el arte no siempre va de la mano de la pintura, la poesía, etc., ¿qué condiciones determinan el estatus político o estético? ¿Una interacción, una situación? En ambos casos, el autor encuentra elementos que constituyen la reconfiguración de lo sensible, es decir, del ser, estar, pensar y actuar en el mundo. En *El malestar de la estética*, Rancière deja claro que la estética y la política no tienen que ver con las formas del poder, la estética está íntimamente vinculada con la realidad, lo está también con la esfera de lo político y lo ético. La estética no es simplemente una especificidad del mundo del arte sino que forma parte del conjunto de aspectos que rigen a toda sociedad y que afectan lo sensible. La estética, entonces, no está desligada del mundo real, ni de la sociedad, ni de las reglas que la rigen.

La estética se vuelve un dispositivo de exposición que se relaciona con un nuevo reparto de lo sensible, una nueva división y distribución que conlleva una nueva manera de ver el mundo y una reelaboración de la jerarquía de poder. Lo cual está estrechamente relacionado con la política, ya que se desarrolla en las prácticas y las formas de visibilidad, en el reparto de lo sensible y en su configuración de espacios, tiempos, sujetos, objetos, de lo común y de lo singular.

Esto quiere decir que arte y política no son dos realidades permanentes y separadas acerca de las cuales se trataría de preguntar si deben ser puestas en relación. Son dos formas de división de lo sensible dependientes, tanto una como la otra, de un régimen específico de identificación. No siempre hay política, aunque haya formas de poder. De la misma manera, no siempre hay arte, incluso si hay siempre poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza. (Rancière, 2004, pp. 35-36)

Como se explica, estos dos términos no son realidades permanentes ni separadas, son regímenes específicos de identidad que se dan en el tejido de experiencias sensibles inscritos en lo material, en los sitios de actuación y exposición, en las formas de circulación y reproducción, en los modos de percepción y emoción, en las categorías de identificación y en las estructuras del pensamiento interpretativo.

Por un lado, la estética rancieriana se plantea desde un régimen de identificación^[3] que relaciona lo que, en el mundo común, se encuentra distante y que al reunirlo dan un nuevo discurso con un nuevo sentido. Rancière da varios ejemplos, uno de ellos es Martha Rosler y su serie *Bringing The War Home* (1967). La artista realizó montajes mezclando imágenes de espacios residenciales y de la guerra de Vietnam. Rancière ve en este trabajo una conexión de dos realidades que cotidianamente no se tocaban, con lo que realiza una crítica uniéndolos en un dispositivo de exposición que le da un nuevo sentido.

Se suponía que la conexión de las dos imágenes produjera un doble efecto: la conciencia del sistema de dominación que ligaba la felicidad doméstica norteamericana con la violencia de la guerra imperialista, pero también un sentimiento de complicidad culpable dentro de ese sistema, por un lado la imagen decía, esta es la realidad oculta que ustedes no saben ver (...) el dispositivo crítico apuntaba así a un efecto doble: una toma de conciencia de la realidad oculta y un sentimiento de culpabilidad en relación con la realidad negada. (Rancière, 2008, p. 31)

Por otro lado, la política también se expresa como una red de relaciones, lo cual se da en el disenso, en la manifestación de la ruptura de un orden establecido hacia un nuevo régimen de identificación. Con esta concepción el autor crea un

punto directo entre estética y política, ambos permiten nuevos repartos de lo sensible desde la irrupción de un disenso que modifica la evidencia sensible que distribuye el espacio, tiempo y las actividades humanas. Señala que con esto se anuncia el fin de la utopía estética, como se muestra en la siguiente imagen *Balloons* de la serie *House Beautiful: Bringing the War Home*:



En el apartado “Políticas de la estética”, del *Malestar en la estética*, Rancière plantea dos concepciones de un presente “post-utópico” del arte: primero habla de una actitud que es característica de filósofos e historiadores del arte, quienes intentan aislar la radicalidad de la búsqueda y creación artística de lado de los grandes proyectos totalitarios y de “la estetización mercantil de la vida”, como presentación heterogénea e irreductible de lo sensible. La otra manera radicalizada es la idea de lo sublime como separación irreductible entre la idea y lo sensible.

La primera actitud concierne sobre todo a las consideraciones de filósofos o de historiadores del arte. Se pretende así aislar la radicalidad de la investigación y la creación artísticas de las utopías estéticas de la vida nueva que las han comprometido, ya sea en los grandes proyectos totalitarios, o en la estetización mercantil de la vida. La radicalidad del arte consistiría entonces en una potencia singular de presencia, de aparición y de inscripción que rasgaría lo ordinario de la experiencia. Esta potencia es pensada insistentemente, mediante el concepto

kantiano de lo «sublime», como presencia en el corazón de lo sensible de una fuerza heterogénea e irreductible que lo supera (Ranciere, 2004, p.28) .

Esto habla de un arte que no se instaura en la singularidad de la forma, sino en la redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común, en la creación de situaciones adecuadas para modificar nuestra perspectiva y nuestra actitud en relación con el entorno colectivo, lo que crea relaciones específicas entre los sujetos.

Estas micro situaciones, apenas distinguibles de aquellas de la vida cotidiana y presentadas de un modo más lúdico que crítico y denunciante, apuntan a crear o recrear lazos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos. (Rancière, 2004, p.30)

Sin embargo, Rancière no se instala en ninguna de estas dos concepciones, sino que analiza la manera en qué son posibles como una alianza entre la radicalidad artística y la radicalidad política, desde dos actitudes: la que opone una potencia liberadora del arte por su distancia con la experiencia ordinaria y la utopía a la que se le oponen las formas de la política. Reafirman una misma función comunitaria del arte: la de construir un espacio específico, una forma inédita de división del mundo común. La estética relacional, dice, rechaza las pretensiones de autosuficiencia del arte al igual que los sueños de transformación de la vida a través del arte, pero reafirma una idea esencial: el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar simbólicamente el territorio de lo común.

Por ello, el arte no es político por los contenidos, los mensajes y los sentimientos que transmite acerca del orden del mundo. No es político por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacios que instituye, por la manera en que recorta el tiempo y puebla el espacio.

La relación del arte con la política se da porque la primera también opera como un nuevo recorte del espacio material y simbólico que funge como un desordenamiento. Por ello, como la política ranceriana, el arte no busca ejercer un poder, busca reconfigurar un espacio específico, como un recorte de la experiencia, de objetos comunes y dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de identificar estos objetos y de argumentar sobre ellos.

De la misma manera, no todo arte es político ni depende de la obra por sí misma, sino de la propia cualidad del arte de operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico. La política ranceriana no es aquella que se da en el ejercicio del poder, es la configuración de un espacio, el recorte de una esfera particular de experiencia de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común. Así, la estética y la política se dan en la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración, de donde recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y singular.

La estética como “régimen de identificación específico del arte”, se da en el terreno de lo perceptivo, de lo sensorial, en el cuerpo y en el mundo. La estrecha relación con el mundo amplía la visión de la percepción más allá del mundo del arte.

Además, el arte no es necesariamente político pero la política es inherente en las formas reconfiguradas, a aquellos que buscan transformar la vida colectiva para convertir el escenario teatral en un sitio para la acción colectiva o quienes reelaboran imágenes en las que una comunidad se reconoce a sí misma y a su mundo. La vida cotidiana se convirtió en el sujeto del arte, lo que significó un cambio en el régimen del discurso, ya que dejó de ser la expresión de una voluntad con propósito y se convirtió en la manifestación de un significado de la vida.

Para Rancière, la política no es la puesta en marcha de lo ideológico a través del arte, sino una experiencia encaminada a hacer visible; para ello, señala que se requiere un nuevo reparto de lo sensible que conlleve una forma diferente de ver el

mundo del arte. En este orden de ideas, la ética no se reduce a una serie de normas o principios morales preestablecidos, implica la capacidad de producir juicios y actuar desde la igualdad y emancipación. Desde una perspectiva ética todos los individuos son iguales en su capacidad de comprender y actuar en el mundo.

La ética no es el juicio moral sobre las operaciones del arte o las acciones de la política. Al contrario, implica la constitución de una esfera indistinta en la que se disuelven la especificidad de las prácticas políticas o artísticas, pero también lo que constituía el propio corazón de la antigua moral, la distinción entre el hecho y el derecho, el ser y el deber ser. (Rancière, 2004, p. 134)

Para Rancière la ética disuelve la norma en el hecho, da la posibilidad de ver las formas, los discursos y las prácticas desde un punto de vista distinto. Con ella, el autor añade a su teoría un pensamiento que permite tener una identidad, una manera de ser y un principio de acción en un espacio determinado. Rancière lo explica en una conferencia dictada en la Universidad chilena ARCIS de la siguiente manera:

Ética es efectivamente una palabra que se presta a equívocos. A menudo se piensa a la ética como una instancia general de normatividad, a la luz de la cual se juzgará la validez de prácticas y de discursos de diferentes esferas de acción (...) pero este reino de la ética no es el del juicio moral sobre las operaciones del arte o las acciones políticas. A la inversa, significan la constitución de una esfera indistinta, en donde se disuelve la especificidad de las prácticas políticas o artísticas. (Rancière, 2005, p.p.21-22)

Rancière da un paso más y habla del viraje ético, es decir, la capacidad de recodificar y de invertir las formas de pensamiento y las actitudes que apuntan a un cambio. Lo que llama viraje ético, no es el apaciguamiento de los disensos de la política y del arte hacia un orden consensual. Es más bien la forma extrema que toma la voluntad de absolutizar esos disensos.

El filósofo francés defiende la idea de que la ética implica la afirmación de la igualdad en la sociedad y la desestabilización de las estructuras de poder que perpetúan la opresión y la exclusión. Su enfoque ético se basa en la posibilidad de

transformar las relaciones sociales y políticas desde la capacidad de los individuos para organizarse y desafiar las desigualdades existentes.

Salir de la configuración ética de hoy, es devolver a la diferencia las invenciones de la política y el arte, eso también quiere decir, justamente, recusar el fantasma de sus purezas, quiere decir devolver a esas invenciones de la política y del arte su carácter de cortes siempre ambiguos, precarios y litigiosos. Este trabajo supone en todo caso una condición esencial, que es sustraer las invenciones de la política y del arte a toda teología del tiempo, a todo pensamiento de trauma original o de salvación por venir. (Rancière, 2005, p. 51)

Entender la ética, en su relación con la política y la estética, es una afirmación de la igualdad y la lucha por la emancipación, es conceder a la estética la capacidad de hacer juicios y actuar en relación con estas demandas políticas, desafiando las jerarquías establecidas y trabajando hacia una sociedad más igualitaria. Rancière defiende la idea de que la ética en la política implica la afirmación de la igualdad en la sociedad y la desestabilización de las estructuras de poder que perpetúan la opresión y la exclusión. Su enfoque ético se basa en la posibilidad de transformar las relaciones sociales y políticas, y en la capacidad de los individuos para organizarse y desafiar las desigualdades existentes.

2.7 Estetización de la política o política de la estética

En la obra de Jacques Rancière, la estetización de la política y la política de la estética son dos conceptos fundamentales que se relacionan con su crítica a las formas en que la política y el arte se entrelazan, y cómo las estructuras de poder influyen en la percepción y la experiencia social. La estetización de la política hace referencia al proceso mediante el cual la política se transforma en un espectáculo, una representación visual o una imagen que es consumida y procesada principalmente a través de los sentidos, especialmente la vista. Este fenómeno es típico de regímenes autoritarios o de sistemas que buscan mantener el poder

mediante la manipulación de las percepciones públicas, la imagen y la estética en general.

Entre sus características se encuentra la despolitización, cuando la política se estetiza, las cuestiones políticas reales (como la lucha por la igualdad, la justicia social, los derechos humanos, etc.) son desplazadas por una representación visual que convierte lo político en una imagen o en una narrativa visual fácilmente consumible. Así, la política se convierte en una forma de entretenimiento o espectáculo, desvinculándose de las luchas reales por el cambio social. También en ella se lleva a cabo un proceso de fetichización del poder: en este proceso, los líderes o las instituciones pueden ser representados de manera heroica o idealizada, lo que desvirtúa las relaciones de poder reales y su naturaleza conflictiva. La política se vuelve así algo que se "mira" más que algo que se "hace", donde el poder se presenta de manera estética, como algo irreal o simbólico, desvinculado de las relaciones materiales y las luchas sociales.

Por otro lado, la política de la estética se refiere a una perspectiva radicalmente diferente: es la idea de que la estética (en el sentido más amplio que hemos introducido, que no solo incluye el arte, sino también las formas en que en las sociedades se lleva a cabo la distribución de lo visible, lo audible y lo decible) es una herramienta fundamental para la política. En esta concepción, lo político no se limita a la lucha por el poder o el control de los recursos materiales, sino que también está vinculado a las formas de distribución de lo sensible: qué se ve, qué se oye, y cómo se representan las identidades y las voces en el espacio público. Entre sus características se encuentra que la política de la estética implica una ruptura con las formas tradicionales de organización social y política, subvirtiendo las reglas de visibilidad y representación que dominan una sociedad. Cuando las personas o los grupos excluidos o marginados irrumpen en la esfera pública, exigen una nueva forma de distribución de lo que es visible y audible. También que lo político ocurre cuando algo o alguien se vuelve visible donde antes no era. Este acto de visibilización es, en sí mismo, un acto político. Es un cambio en la distribución de lo sensible, en cómo el poder determina qué puede ser visto, oído y representado.

Los movimientos de protesta social o las luchas políticas son un claro ejemplo, porque subvierten los códigos estéticos dominantes (como las manifestaciones del movimiento obrero, el feminismo, el movimiento por los derechos civiles, y los movimientos de justicia racial) son ejemplos de una política de la estética. Estos movimientos buscan no solo cambiar las leyes o las estructuras materiales, sino también transformar las formas en que se representan y se perciben las identidades y las demandas sociales.

En resumen la estetización de la política convierte lo político en una representación visual superficial, que aleja a los ciudadanos de las luchas reales y las hace consumir la política como un espectáculo. En cambio, la política de la estética ve el arte, la representación y la visibilidad como instrumentos cruciales para la acción política, ya que permite a los individuos y colectivos subvertir las estructuras de poder al redefinir cómo se debe hacer visible lo que es visible, audible lo que es audible y reconocible en la sociedad. La clave en el pensamiento de Rancière es que, mientras que la estetización de la política tiende a neutralizar la política real, reduciéndola a una imagen o espectáculo vacío, la política de la estética subraya que la política verdadera se basa en la transformación de las formas en que las sociedades distribuyen lo que es visible y expresable. Es un proceso de lucha por hacer visibles, por garantizar un lugar en la reorganización de lo sensible) a los sujetos oprimidos y marginados, por cambiar la forma en que el poder organiza la percepción y por romper con las representaciones dominantes que definen las identidades y los roles en una sociedad.

Así, la diferencia entre la estetización de la política y la política de la estética es la forma en que se abordan, comprenden y relacionan la política y la estética, de lo cual habló Walter Benjamin y con lo cual dialoga Rancière. Benjamin dice que la estetización de la política es el proceso en el que la política se convierte en un espectáculo o en una forma de representación estética creada para la manipulación

y establecimiento de un orden policial¹⁵. La estetización de la política implica que la política se reduce a la creación de imágenes y símbolos que no se centran en la transformación social ni en la lucha por la igualdad y la emancipación, solo se enfoca en lo superficial y el control, en lugar de abordar las cuestiones sustanciales de justicia y poder.

Mientras tanto, la política de la estética -la que más interesa en este trabajo- se refiere a la forma en que la estética puede contribuir a la política. Con este enfoque, se reconoce el potencial de la experiencia estética para cuestionar las estructuras de poder, para abrir nuevas perspectivas y para imaginar nuevas formas de relación social y política. La política de la estética considera que el arte y la estética pueden tener un papel activo en la transformación política y en la construcción de una sociedad más igualitaria y emancipada. “Este trabajo de creación de disenso constituye una estética de la política que no tiene nada que ver con las formas de puesta en escena del poder y de movilización de masas que Benjamín designaba como estetización de la política”. (Rancière, 2004, p. 26)

Para Jacques Rancière la relación entre estetización de la política y política de la estética se vincula con su teoría del reparto de lo sensible, que describe cómo se distribuyen y organizan los roles, las posiciones y las formas de ver, escuchar y participar en una comunidad. Estos conceptos no son intercambiables, sino que reflejan dinámicas diferentes, por un lado, la estetización de la política está relacionada con su crítica a las ideas de Walter Benjamin y Carl Schmitt, quienes la veían como un mecanismo propio de los regímenes totalitarios, donde la política se convierte en espectáculo y se dirige a las masas a través de imágenes poderosas que buscan unificar y controlar. En este caso, además, implica una subordinación de las formas estéticas al poder y la propaganda, donde lo estético sirve para legitimar el dominio político. Por otro lado, la política de la estética, según Rancière,

¹⁵ Benjamín dice: “Las masas tienen un derecho a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo intenta darles una expresión que consiste en la conservación de esas relaciones. Es por ello que el fascismo se dirige hacia una estetización de la vida política (...) todos esos esfuerzos hacia una estetización de la política culminan en un punto. Este punto es la guerra” (Benjamín, 2003, p. 33)

se refiere a la capacidad emancipadora del arte y las imágenes para reorganizar el descrito reparto de lo sensible. Aquí, la estética actúa como un campo donde se redefine lo visible, lo decible y lo pensable, desafiando las jerarquías establecidas. La política de la estética no es solo sobre representación, sino sobre la creación de nuevas formas de percepción y subjetivación, donde lo que era excluido puede volverse visible. De esta manera Rancière propone que la política de la estética tiene un potencial emancipador al abrir nuevos espacios para el disenso y la transformación social, mientras que la estetización de la política representa un riesgo de subordinación de lo estético a los intereses del poder. La estética se convierte en un terreno de lucha, donde se redefine qué y quién puede participar en la construcción del mundo común.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), se analiza que los regímenes totalitarios como el fascismo, utilizan la estetización para manipular a las masas. Su contraparte es la politización del arte, donde el arte se convierte en un instrumento de transformación política y social. En este sentido, Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración* (1944) critican la industria cultural, mostrando cómo la cultura de masas y el arte se han subordinado a las lógicas del mercado y del poder.

En obras como *Medios sin fin*, Agamben reflexiona sobre la política y la estética, proponiendo que la verdadera potencia de las imágenes y los medios radica en su capacidad para interrumpir el flujo habitual de la representación y generar nuevas formas de visibilidad. Por otro lado, Jacques Derrida con una perspectiva diferente, en el texto *Memorias de ciego*, estudia cómo las imágenes y la escritura afectan las estructuras políticas al cuestionar las formas tradicionales de representación. Derrida explora la relación entre la visión, la ausencia y la memoria, proponiendo que toda representación visual se inscribe en un juego entre lo visible y lo invisible, lo presente y lo ausente.

Estos autores, desde diferentes marcos teóricos, exploran cómo la estética y la política se entrecruzan, ya sea como mecanismos de control o como herramientas

de emancipación. Por su parte, Rancière dialoga críticamente con varios de ellos, proponiendo que la política de la estética es un campo abierto para la redistribución de lo sensible y la transformación de lo común.

Rancière argumenta que la política de la estética no es solo un asunto de representación o de participación en el sistema existente, sino que implica la capacidad de todos los individuos para intervenir en el orden policial y afirmar su igualdad. Critica la idea de que solo algunos actores sociales tienen el derecho de participar sin la necesidad de irrumpir, modificar, desordenar el orden establecido y sostiene que cualquier persona, independientemente de su posición social o su educación, tiene la capacidad de comprender y actuar en el mundo.

En este sentido, busca subvertir las divisiones y jerarquías, desafiando las formas de poder que perpetúan la dominación, proponiendo una política de la estética basada en la igualdad de inteligencia y capacidades, donde se valoren las voces y experiencias de todos los individuos. Su enfoque político apela a romper con las narrativas hegemónicas y deslegitimar las estructuras de dominación existentes, permitiendo la emergencia de nuevas formas de sensibilidad y, de esta manera, una nueva forma de relación social y política. Para ejemplificar lo anterior, Rancière habla de los trabajadores que internalizan las actitudes estéticas y se desasocian del trabajo que realizaron, tal es el caso que a lo largo de la historia, la emancipación de los trabajadores ha dependido de estos procesos de rupturas que neutralizan la desigualdad.

Pero, junto con los grandes programas de la revolución estética, ocurre un proceso mucho más difuso por el cual los trabajadores, ordinariamente destinados a una vida de producción o reproducción “pasiva,” internalizan las actitudes estéticas, maneras de desasociar sus miradas del trabajo ejecutado por sus brazos o su lenguaje de las formas de lenguaje de su ámbito social. La emancipación de los trabajadores surgió a través de estos procesos de rompimiento, que no son fenómenos contraculturales sino maneras de neutralizar las distinciones y jerarquías en las cuales una condición estaba asociada con una manera de ser, de sentir y de hablar. (Rancière, 2010, p.10)

En un primer momento, se puede ver que funciona como una alternativa a lo hegemónico y a la legitimación de la dominación, al promover la igualdad y la participación activa de todos los individuos en la esfera política, al desafiar y transformar las estructuras de poder que perpetúan la desigualdad y la opresión. Esta lectura, que plantea los rasgos claves del modo en que se da una orden y se desordena a sí misma, genera la siguiente cuestión: si el sistema capitalista, donde se da esta propuesta, establece el orden y el lugar de los sujetos que lo conforman ¿cuál es el detonante de la práctica disruptiva?, ¿cuál es el paso para instaurar un nuevo reparto de lo sensible posterior al disenso?, ya que la política no se identifica por medio del poder, porque no hay política en sí misma, porque emerge de muchas maneras que desafían los límites vigilados por la policía.

Si bien, se habla del carácter ético y estético de la política como elementos que permiten al sujeto ser parte del mundo sensible del cual participan, aunado a que el sujeto que no se presenta pasivo ante la opresión del sistema. Parecería que hay dos caminos: que la irrupción se detone desde factores externos a ese sistema o que se trate de una ruptura episódica que transitará a un nuevo orden en el que el reparto de lo sensible invisibiliza a alguna de las partes, es decir, pasar a un nuevo orden y consenso.

En el camino entre el orden y el desorden hay un concepto fundamental desarrollado por Rancière: el disenso. Este concepto es central para comprender la política y su relación con la estética. El disenso no se refiere simplemente a la diferencia de opiniones, sino a una ruptura en la percepción compartida del mundo. El desacuerdo surge cuando dos grupos, o dos modos de ver la realidad, se enfrentan y uno de ellos reclama visibilidad para lo que normalmente es invisibilizado o marginalizado. Así, el disenso es la manifestación política del desacuerdo: una acción que hace ver lo invisible y que desafía el orden establecido de las percepciones. A través del disenso, se cuestiona lo que se considera legítimo en la política y en el arte. Esto se conecta con la idea de que el arte no es solo una

forma estética, sino una práctica política que tiene el poder de transformar las relaciones de poder y las estructuras sociales.

Dado que los invisibilizados emergen del disenso, el consenso ha enterrado y desvalorizado aquello que impulsa el disenso como el arte, la estética, las humanidades, las ciencias sociales y todo aquello que se aleja de las ciencias duras, dada su “falta de utilidad” en una sociedad que prioriza la producción. En la obra de Jacques Rancière, los conceptos de desacuerdo, disenso y subjetivación son fundamentales para entender su teoría política relacionada con el arte y su reflexión sobre la distribución de lo sensible, es decir, cómo se organizan las percepciones y las visibilidades en una sociedad determinada.

El disenso es un proceso interrelacionado que permite la política, abre un espacio para nuevas formas de visibilidad. El desacuerdo desafía la organización de lo visible y lo sensible. Y, finalmente, la subjetivación permite a los individuos reconocer su agencia en la configuración de la sociedad. Todo esto se articula a través de la acción política y la estética que se convierten en medios para cuestionar las estructuras de poder dominantes.

2.8 El camino de la política hacia la emancipación

Rancière presenta un entramado conceptual para hacer frente a los sistemas sociales que perpetúan la desigualdad y la opresión de forma crítica, proponiendo una política que desafíe y transforme estas estructuras de dominación, estructurando una emancipación entrelazada con la igualdad y la ruptura de las jerarquías sociales que perpetúan la opresión y la exclusión. Esto será la antesala para el siguiente capítulo, donde se cuestionará si realmente permite esbozar una alternativa emancipatoria a lo hegemónico, si estas categorías pueden hacer frente a una realidad social desigual y consensual donde el disenso es opacado por un exceso de visibilidad excluyente.

Se debe tener presente que la crítica ranceriana a las concepciones tradicionales de la emancipación -que se basan en la idea de liberación por parte de una vanguardia iluminada o de una clase dominante- es a favor de una emancipación que representa un proceso que debe ser llevado a cabo por aquellos que han sido excluidos o marginados en la sociedad. Según Rancière, cualquier individuo o grupo tiene la capacidad de actuar y participar en la política y la emancipación se produce cuando los que han sido considerados como "inferiores" o "incapaces" se levantan y afirman su igualdad. Enfatiza en la importancia de la participación activa y la igualdad de voz en el proceso de emancipación. Para él, la política no es solo un asunto de representación, implica la capacidad de todos los individuos para hacerse visibles y hacer valer sus demandas en el espacio público. Rancière defiende la idea de una política basada en la igualdad de inteligencia y capacidad, donde se reconozca y valore la diversidad de voces y experiencias.

Rancière explica en *“El espectador emancipado”* que la emancipación comienza cuando se pone en entredicho la oposición entre mirar y actuar, al asumir la estructura de las relaciones y de la estructura de dominación y de la sujeción.

Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares (...) Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes. (Rancière, 2010, p.p 19-20)

Ese poder de asociar y disociar reside en la emancipación de cada persona como espectador, como un borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo. Esta reconfiguración desarrolla una igualdad, lo que se puede entender en la siguiente cita del autor:

Los trabajadores eran, ellos también, intelectuales, como cualquier otro. Eran visitantes y espectadores, como el investigador que, un siglo y medio más tarde, leía sus cartas en una biblioteca, como los visitantes de la teoría marxista o los que distribuyen pasquines en las puertas de las fábricas. No había ninguna brecha que salvar entre intelectuales y obreros, como no la había entre actores y espectadores. Había que extraer de ello algunas consecuencias para el discurso destinado a dar cuenta de esta experiencia. Contar la historia de sus días y sus noches obligaba a borrar otras fronteras. (Rancière, 2010, p.26)

La emancipación como proceso de lucha por la igualdad y la ruptura de las jerarquías sociales y políticas no debe ser impuesta desde arriba, sino que debe ser llevada a cabo por aquellos que han sido excluidos o marginados. La participación activa y la igualdad de voz son elementos centrales en este proceso de emancipación.

La emancipación por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. (Rancière, 2010, p. 19)

Pese a ello, el propio Rancière reconoce que conocer una problemática no es suficiente para detonar acciones que busquen cambiarlas. En su libro *El espectador emancipado*, menciona que “no existe evidencia de que el conocimiento de una situación acarree el deseo de cambiarla, es por eso que la imagen decía otra cosa. Decía: ésta es la realidad obvia que ustedes no quieren ver, porque ustedes saben que son responsables de ella” (Rancière, 2010, p. 32).

La emancipación, dice Rancière, no es el objetivo final o un estado que se alcanza, es un proceso continuo y en constante desarrollo. Rancière argumenta que la emancipación se logra a través de la política entendida como una acción colectiva que busca desafiar y transformar las relaciones de poder existentes. El camino hacia la emancipación es forjado por los invisibilizados, pero debe haber una emancipación intelectual, entendida como una verificación de las inteligencias,

Rancière la presenta como la verificación de la igualdad de las inteligencias no como igualdad de valor, sino la igualdad de sus manifestaciones.

De ese ignorante que deletrea los signos, al docto que construye hipótesis, es siempre la misma inteligencia la que está en funciones, una inteligencia que traduce signos a otros signos y que procede por comparaciones y figuras para comunicar sus aventuras intelectuales y comprender lo que otra inteligencia se empeña. (Rancière, 2010, p. 17)

En este punto, Rancière destaca la importancia de la igualdad como principio fundamental para la emancipación, no como algo dado, sino como algo que debe ser afirmado y luchado. La igualdad implica el reconocimiento de que todos los individuos son iguales en su capacidad de comprender y actuar en el mundo y que no hay una jerarquía preestablecida que determine quién puede participar en la política. En este sentido, aboga por la participación política de aquellos que han sido considerados como "inferiores" o "incapaces" en la sociedad. La emancipación implica que aquellos que han sido excluidos o marginados se levanten, hagan valer su voz y afirmen su igualdad hacia una política que no se limita a la representación, sino que implica la capacidad de todos los individuos para hacerse visibles y participar activamente en el espacio público.

La resistencia y la disrupción en el proceso de emancipación también son fundamentales. Rancière considera que la política emancipatoria se basa en la capacidad de desafiar las estructuras de poder existentes y romper con las divisiones establecidas. La emancipación implica la creación de espacios de disenso y la capacidad de imaginar y construir nuevas formas de relación social y política. En resumen, la emancipación se logra a través de la política entendida como una acción colectiva e individual basada en la igualdad. Se trata de afirmar la igualdad y desafiar las jerarquías establecidas, permitiendo la participación política de aquellos que han sido excluidos o marginados. La emancipación implica

resistencia, disrupción y la capacidad de imaginar nuevas formas de relación social y política.

La emancipación es la ruptura con los consensos, las divisiones políticas establecidas y defiende la importancia del conflicto y la disensión en la política, pero no se definen posibles distintas policías, ni un criterio que dé cuenta de la transformación que la política provoca en el orden policial de lo sensible y que permita vislumbrar hacia dónde transita la emancipación que resulta de una ruptura al orden establecido. Rancière se ha plantado críticamente contra la filosofía académica por presentarse como una postura jerárquica y policial, en este sentido autores que han escrito al respecto como Juan José Abud Jaso, han señalado que para Rancière el trabajo intelectual no tiene que ver con el análisis de la situación que permita crear conciencia para liberar a los oprimidos, el autor continúa: “sino que es más bien un trabajo de archivo a la Foucault, para estudiar cómo es que los excluidos han intentado -y pensado- liberarse a sí mismos” (Jaso. J. J. A, 2019, p. 94); sin embargo, parecería que no se llega a ese “cómo”.

También habrá que cuestionar si, desde estas categorías que apelan a la realidad, se puede hacer frente a una realidad social cada vez más desigual y consensual donde el disenso se opaca por un exceso de visibilidad que excluye a los que no son vistos, propio de los medios de comunicación y de una sociedad del espectáculo como la contemporánea. Así, no parecen evidentes las consecuencias sensibles, ni si son perdurables, si son mejores o qué implican en el nuevo reparto sensible. Parecería que permite pensar a la política con carácter episódico.

Eso lleva a la pregunta ¿en qué condiciones hay política?, planteada por estudiosos de Rancière como Emiliano Gambarotta, quien considera que el desafío que ofrece Rancière es el de la interrogación por la propia política frente a las distintos condicionantes socio-históricos, la contingencia del orden policial y del carácter episódico de la emancipación.

CAPÍTULO III

La imagen como horizonte de sentido: entre la ficción y la emancipación ranceriana

3.1 Imágenes, hacia un nuevo horizonte de sentido

Se ha criticado la reproducción masiva de las imágenes al señalarlas como banalizadoras de la verdad, porque hay demasiadas imágenes frente a multitudes de individuos que conectan como una gran máquina de información con un funcionamiento predeterminado. Sin embargo, para Rancière, las imágenes tienen el efecto contrario. En su ensayo *El Teatro de las Imágenes*, dice que las imágenes se ordenan antes de ser expuestas; es, de hecho, la manera en que se informa en el sistema dominante: “poner en forma, eliminar toda singularidad de las imágenes, todo lo que en ellas excede la simple redundancia del contenido significable, ponerlas a las distancias que correspondan a la jerarquía de su 'interés', reducirlas en resumidas cuentas a una función estrictamente deíctica, aquella de la materia sobre la que recae la palabra de quienes saben qué imágenes merecen ser retenidas y quién está habilitado para decir qué dicen” (Jaar, 2007, p. 74).

Algunas veces se acusa a las imágenes de ahogarnos con su poder sensible, otras les reprocha por anestesiarse con su desfile indiferente. Las imágenes nos ciegan dice Roy. No es que disimulan la verdad, sino que la banalizan. Demasiadas imágenes de masacres, cuerpos ensangrentados, niños amputados, cuerpos apilados en osarios, nos hacen insensibles frente a algo que para nosotros es un espectáculo (Jaar, 2007, p.60)

Ese orden dado es reproducido por “hablantes autorizados”, “líderes de opinión” que sacan a la luz ideas, hechos y realidades como verdades que no siempre se cuestionan. Tal es el caso de los presentadores, periodistas, editores, políticos, especialistas, académicos, etc., que introducen en lo visible fragmentos de un reparto de lo sensible, ya sea de forma intencional o involuntaria. Los

llamados “golpes blandos” son un claro ejemplo. Actualmente, la prensa de investigación en México y gran parte de Latinoamérica está financiada por organizaciones estadounidenses como la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID), creada por John F. Kennedy; el Instituto para una Sociedad Abierta, de George Soros; Freedom House, que tuvo como presidentes honorarios a Wendell Willkie y Eleanor Roosevelt, entre otros. ¿Por qué personajes estadounidenses están invirtiendo tanto dinero en apoyos y becas para periodistas latinos? Hay que recordar que el golpe blando es una manera de debilitar y destruir actores y grupos de poder e influencia con el objetivo de instaurar un orden, en este caso, el estadounidense.

Sin embargo, el uso de las imágenes como dispositivos que exponen un fragmento de la realidad, a conveniencia no solo se da en el orden político; su aplicación en la vida cotidiana va más allá. Tal es el caso de la transición de las exposiciones y puestas en escena artísticas, que pasaron de buscar una relación contemplativo-estética a una de entretenimiento, donde las instalaciones se vuelven escenarios adecuados para la proliferación de imágenes en series con el mismo entorno, formato y poses, las cuales se reproducen masivamente en internet.

Es así que estas imágenes solo representan fragmentos de lo que es validado en un momento y un espacio determinado, como si fueran las únicas que merecen ser rescatadas de entre todos los sucesos del mundo. Este planteamiento del exceso de imágenes que enmarcan y repiten una realidad específica aparece como un tema que se debe remediar. Sin embargo, no se plantea que se reduzca el número de imágenes; por el contrario, se propone que se presenten de otra manera, una manera en que se tomen en cuenta otras impresiones del mundo. Este exceso implica un borramiento de la singularidad por la repetición que se gesta en el sistema dominante; no hay diversidad en lo múltiple de la reproducción masiva de las imágenes.

Hay demasiadas imágenes” quiere decir simplemente “hay demasiado”. (...) Se las acusa de ahogarnos con un mar de imágenes. Pero lo que hacen es todo lo contrario. No se contentan con reducir el número de imágenes que ponen a

disposición. Ordenan antes que nada su puesta en escena. Eso es lo que quiere decir informar en el sistema dominante: poner en forma, eliminar toda singularidad de las imágenes, todo lo que en ellas excede la simple redundancia del contenido significable, ponerlas a la distancia que corresponden a la jerarquía de su interés, reducirlas en resumidas cuentas a una función estrictamente deíctica, aquella de la materia sobre la que recae la palabra de quienes saben qué imágenes merecen ser retenidas y quién está habilitado para decir qué dicen. (Jaar, 2007, pp. 74-75).

Informar se ha convertido en una selección de imágenes que valen frente a las que no, dentro de un cierto orden establecido. Sin embargo, una redistribución de lo que se toma en cuenta es posible. El sistema de información dominante selecciona imágenes que dicen por sí mismas que no todos son capaces de llevar la cuenta de las imágenes, ni capaces de hablar ni ver. Pero la invención artística y política dicen lo contrario: se oponen y presentan otra manera de construir la relación de lo uno con la diversidad de las imágenes, singularizando lo que se confunde en una masa.

3.2 ¿Cuál es el papel de la imagen?

Si el encuadre de lo sensible es el encuadre de lo pensable, ¿se puede cambiar el orden de ese encuadre? ¿Por qué analizarlo desde el terreno de lo visible? ¿La idea ranceriana de disenso, reparto de lo sensible y emancipación como propuesta político-estética son herramientas para abanderar esta reflexión? ¿Desde lo sensible se puede transitar a la crítica y la reflexión? En este terreno, ¿cuál es el papel de la imagen? Actualmente, la capacidad de producir y consumir imágenes supera cualquier otra etapa de la historia y rebasa el número de personas que acceden a ellas; sin embargo, su multiplicación no implica diversidad. Hay imágenes que se replican en diferentes escenarios pero con la misma forma, repitiéndose innumerable veces y generando una estandarización de lo visual, un recorte de lo real que domina el orden establecido que impera en la cultura visual. En este sentido, la investigadora Soto Calderón lanzó una pregunta que viene al

caso: “¿Qué está ocupando ese lugar de subjetivación hegemónico hoy día? Yo reivindico el derecho a la imagen. Pienso que hemos sido expropiados del derecho a la imagen (...) porque lo que hace imagen no es necesariamente lo que la imagen muestra, sino lo que la imagen abre” (Garmanik, 2024).

Distintos análisis en torno a las imágenes, algunos expuestos anteriormente, describen las imágenes como dispositivos atravesados por una intención resguardada en su contenido, lo que lleva al espectador a desconfiar de ellas. Rancière ha instalado su reflexión en este punto: habla de una imagen que vincula, que germina en las acciones. Aunque puede funcionar como medio para la manipulación, también tiene la capacidad de mover el horizonte de sentido cuando las imágenes escapan de sus autores, de su contexto, incluso de quienes las miran. La imagen se debate entre lo único y lo múltiple, disputa su autonomía en el “entre”, deja de ser unidad y se convierte en una plataforma que permite reorganizar la vida en común.

En ese “entre” se asoma lo que no está representado en el reparto de lo sensible establecido; en ese “entre” se instala su carácter disruptivo para adoptar un nuevo papel en el entramado relacional de lo social. Desde esa fisura que se asoma en la imagen, entre lo que es y lo que no es, se da lugar a la ficción, a la imaginación, a que las partes ocultas por el orden establecido reclamen su lugar y den paso al disenso, a la visibilidad de los invisibilizados como un acto de emancipación. Pero ¿se puede ahondar en cómo se da ese proceso de visibilidad? Para ello, hay que pausar la pregunta sobre qué es la imagen e instalarse en cómo funcionan, cuestionando: ¿cómo modifican las coordenadas de lo visible? ¿De qué forma traspasan su límite ético, estético y político? ¿Cuál es la distancia entre las imágenes y su potencia disruptiva? ¿Se puede alcanzar una a otra? ¿Existe realmente esa relación?

El análisis en torno a su reproductibilidad masiva es indispensable en este punto. La abundancia de imágenes es un arma de doble filo que simula un aumento de imágenes, un aumento de representación, una apertura en el reparto de lo

sensible; sin embargo, autores como Rancière consideran que se trata de una reproducción masiva de la misma imagen. No hay una representación diversa de la realidad, sino la repetición de un fragmento de lo mismo. Pero, aunque se ha tachado a esta imagen reproducida en masa y disfrazada de única como un objeto de manipulación que expresa un mismo sentido, contiene en sí misma la posibilidad de escapar de ese único sentido para habilitar realidades existentes pero ocultas.

Hay demasiadas imágenes, dice un rumor, y es por eso que juzgamos mal. Esta crítica adopta, es cierto, dos formas aparentemente contradictorias. Algunas veces acusa a las imágenes de ahogarnos con su poder sensible, otras les reprocha por anestesiarnos con su desfile indiferente. Las imágenes nos engañan, se decía hace unas décadas. Los amos del mundo disponen su seducción para ocultar los mecanismos de dominio; más aún, para hacernos cómplices, transformando los productos de nuestro despojo en espejos donde nos contemplamos en calidad de felices y orgullosos consumidores, (...) Esa manera de presentar la enfermedad de las imágenes y su antídoto ha sido ampliamente aceptada. ¿Es exacta, sin embargo? (Jaar, A., 2007, p. 69-70)

Esta difusión ilimitada de imágenes disfrazada de exceso de imágenes deriva en una pobreza tanto imaginativa, como interpretativa que modifica la experiencia que se da cuando el espectador se relaciona con dichas imágenes que se repiten incesantemente; pero, aunque se trata de una dinámica explotada actualmente, no es determinante. La imagen contiene en sí misma la contraparte que permite escapar de lo antes expuesto. La investigadora Andrea Soto Calderón lo ha planteado en una entrevista este año en la que dice lo siguiente:

Hay una pobreza de los imaginarios y creo que tiene que ver con la pobreza de las imágenes con las que nos alimentamos. De alguna manera esa capacidad que las imágenes tienen (salvo las que cierran su sentido como la del semáforo) están disminuidas en su capacidad de obertura. La imagen siempre nos desplaza a otra cosa. Esa potencia, esa riqueza, la industria cultural la ha entendido muy bien. No por nada invierten tanto dinero, tantos recursos en crear imágenes, en tener esa hegemonía. Nuestra imaginación se alimenta de las imágenes que vemos, de los contextos en los que estamos. Muchas veces se ha creído que la imaginación es una suerte de eclosión milagrosa, de algo que te viene y que se produce como una suerte de acontecimiento y en más de un sentido es verdad: la imaginación como el acontecimiento no se pueden prever,

pero ello no quiere decir que no se pueden trabajar. La cuestión entonces, es: ¿cómo se trabaja? ¿Cuáles son los gestos amplificantes? (Garmanik, 2024)

3.3 Representación, imaginación, apariencias y ficción, ¿categorías de lo posible?

Teniendo como referencia el planteamiento platónico de la caverna retomado al inicio de esta tesis, las imágenes no solo representan un mundo dicotómico que separa a las ideas de lo sensible, para autores como Rancière, esa analogía fija un imaginario político entre los que saben y los que ignoran, estableciendo una jerarquía a través de una determinada imagen y su representación. Pero hay que aclarar que el término “representación” no hace referencia solo a una categoría de la percepción, a Rancière representativo no le significa figurativo, saturado de significación; tampoco lo plantea como concepto psicológico, metafísico u ontológico, sino como un régimen de identificación del arte, que a su vez es un régimen de experiencia sensible. Lo que llama régimen representativo del arte se diferencia de la idea de representación en el sentido de figuración en tanto la representación de algo. Lo presenta como un régimen ordenado entre palabras e imágenes impregnadas de ficción o de historia, conceptos que también se abordarán más adelante.

El régimen representativo no es un régimen simple de la figuración, es un régimen en el que hay cierto tipo de relación entre las palabras y las formas visibles. Ese régimen no está para mí como tampoco para muchas otras personas, dominado por un paradigma que sería el paradigma de la imago como doble del cuerpo o supervivencia del cuerpo o del verdadero icono. Es un régimen en el que hay una relación ordenada entre las palabras y las imágenes, que viene dado por un concepto que es el de ficción o de historia, a partir del principio aristotélico según el cual la poesía no es una música, sino una ficción, es decir, la construcción de una historia. (Calderon, 2021, p. 38)

El ordenamiento representativo tiene reglas que definen lo que se puede representar, un régimen de normatividad que determina lo que puede ser representado, mientras que, en otros regímenes como el estético, se apunta a un

régimen de lo irrepresentable, sin un límite de lo que puede ser representado. Es así que no opone la forma a la materia y la forma es la estructura del aparecer, por ello se introduce la idea de la apariencia, no como lo contrario de lo real ni como la representación de una máscara que se sobrepone para ocultar lo real, la apariencia estética como él refiere, se mantiene libre sin remitirse a una voluntad, abriendo camino al reparto de lo sensible¹⁶

Es interesante que la apariencia juega un papel distinto al que normalmente refiere, no como una ilusión que se opondría a lo real, sino como aquello que en el campo de la experiencia modifica un régimen de visibilidad, la introducción de una existencia presunta. En este sentido Jacques Rancière afirma que la imagen no pertenece exclusivamente al campo de lo visualmente dado, se instala en el plano de la apariencia como evidencia de lo que no es pero podría ser. La apariencia, no como una ilusión que se opondría a lo real, sino como un agente que modifica un régimen de visibilidad en el campo de la experiencia al introducir escenas que pueden mover el orden de lo visible, el autor lo ejemplifica así: “Intento mostrar, por ejemplo, que el pueblo no es una realidad sustancial. El pueblo es la construcción de un campo de apariencia. Asimismo, los obreros o proletarios son la construcción de cierto campo de apariencia que se crea desplazando las imágenes normales de lo que es el pueblo, de lo que es un obrero o proletario. He insistido, pues, en la positividad de la apariencia, en el hecho de que la apariencia es una apariencia. La apariencia es la creación de una escena en la cual las cosas son visibles, pero también son visibles de cierta manera” (Rancière, Calderón, 2021, p. 43).

Se piensa la historia en relación con una causa material primera, como un proceso de transformación de las formas, lo que remite al análisis de los regímenes de identificación del arte. Estos no pasan por un proceso material que funja como causa primera de un efecto, sino por diferentes regulaciones de desaparecer, por

¹⁶ El autor acota que esta afirmación está fundamentada en la relación entre forma y materia de Kant y Scheler.

disposiciones que permiten percibir un aparecer, ser afectado o interpelado. No es, dice Rancière, una condición del pensamiento, sino una estructuración de lo pensable. Es así que la apariencia no es una ilusión, ni lo contrario a la realidad, sino la antesala de una existencia presunta. Una de las propuestas en torno a la apariencia más analizadas en los últimos tiempos es la de Guy Debord en su libro *La sociedad del espectáculo*. En este texto, plantea los cambios estructurales que resultaron de la dominación de las condiciones modernas de producción y argumenta que la apariencia es una realidad falseada al servicio del consumo. Sostiene que la vida moderna es un espectáculo con espectadores pasivos, donde el espectáculo se presenta como la sociedad misma, pero solo crea miradas engañadas y una falsa conciencia. En la cuarta tesis de *La sociedad del espectáculo*, dice: “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord, 1999, p. 25).

Su postura es una visión de un mundo objetivado, donde la vida socialmente dominante se convierte en un espectáculo perpetuo, al servicio del capital, en el que ni siquiera el ocio es considerado como una liberación del trabajo, sino como otra actividad determinada por el consumo. Dicha espectacularización es resultado de la separación generalizada del trabajador y de su producto, lo que le habría llevado a perder todo punto de vista unitario, hundiéndolo en la enajenación. El espectáculo, entonces, sería el lenguaje que, a través de un simulacro, reúne lo separado, pero manteniendo distantes a las personas y uniéndolas solo como un producto global.

(...) cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa, (Debord, 1999, p. 33).

Rancière da un giro a la postura de Debord y retoma la idea de la ficción en torno a la imagen y su relación con la apariencia, no como algo imaginario, sino

como detonador de otros sentidos, tal como lo hace con el propio término *apariencia*. La ficción no es lo imaginario, ni lo opuesto a lo real, ni algo relativo: “El concepto de ficción, si se entiende correctamente, quiere decir primero el concepto de una racionalización de lo que se nos da a percibir y a experimentar. Así pues, siempre hay ficción, lo cual no significa que ya no haya realidad, que todo es relativo” (Rancière, Calderón, 2021, p. 49).

El concepto de ficción apela a la configuración de escenas de litigio de lo dado para cuestionar el orden establecido. Sin embargo, la crítica se centra principalmente en la relación entre la ficción y la política, dejando en segundo plano la relación entre imágenes y ficción. Cuando Rancière argumenta su noción de ficción y sus implicaciones, separa a la ficción de la experiencia ordinaria, acentuando que no se trata de una diferenciación con la realidad, sino que es una nueva racionalidad de la misma. Es un dispositivo de disposición para añadir fracturas y desincorporación, desde donde se cuestiona cómo desarticular el modelo dispuesto con una finalidad narrativa.

La crisis de esta lógica de articulación del sentido y de representación de cómo la vida se organiza en una línea progresiva y cohesionada de revelación progresiva es lo que autores como Rancière han analizado extensamente en sus reflexiones, sobre todo las relacionadas con la literatura. Para él, esta lógica se rompe con la ficción moderna, donde ocurre un desajuste del orden ficcional que posibilita pensar nuevas relaciones, nuevos modos de entrelazar y diseminar las historias que abren la comprensión a niveles de formación de coexistencia. Esta desarticulación permitiría comprender la ficción en tanto que forjadora de otro sentido común, bajo el entendido de que lo común ya no existe en sí y para sí, sino en el movimiento mismo donde es puesto en cuestión al seno del conflicto.

La articulación que se crea desde la ficción (y la apariencia) permite al pensamiento una contrariedad que libera a los objetos y a las imágenes de la reducción de su concepto, privilegiando la relación performativa en que se constituyen. Desde la ficción y la apariencia, el autor otorga una dimensión

epistémica y estético-política. Para él, lo que distingue a la ficción de la experiencia ordinaria no es una distancia con la realidad, sino que la ficción es una racionalidad, es decir, una lógica con la cual se interpreta el desarrollo de las acciones y acontecimientos. Esto nos lleva a la pregunta por la racionalidad de la ficción, que lleva implícita el intento de fracturar esa racionalidad, de desajustar el modelo en el que se articula la disposición de las acciones.

Esta lógica de la ficción permite esbozar una transformación en el campo de lo sensible porque crea nuevas escenas de lo visible. Desde ahí, se pueden construir formas de ficción que fracturan la ficción dominante, la necesidad o el orden capitalista que usa a la ficción en la conformación de su sistema de dominación y discursos hegemónicos. Para Rancière, el capitalismo es la ficción dominante que presenta un mundo desde el relato dominante, pero este relato no seduce, sino que obliga. Existe un trabajo disensual de la ficción que permite acceder a una realidad distinta, contraria a la ficción que se expresa como inamovible. La ficción como construcción cuestiona la evidencia presentada como irrefutable, como lo único posible y necesario. La ficción abre la puerta al análisis sobre cómo se inscribe lo que no tiene espacio en el sistema de la realidad, en las operaciones desde las que se articula una escena de apariencia para aquellas formas de vida que no tienen infraestructura del aparecer. Buscar otros modelos de conexión que impliquen nuevas fronteras, que elaboren una visibilidad distinta de signos e imágenes, así como de lo que hacemos y lo que podemos hacer, para darle forma a personajes y escenarios que no aparecen en las cuentas del poder. Con esta plataforma conceptual, la imagen se reviste con conceptos que le sirven de puente con el mundo sensible. Es la forma en que se fija un imaginario político entre los que saben y los que ignoran, con la que se establece una jerarquía. La imagen tiene que ver con cómo se despliega y se forma un nuevo imaginario. Por eso, imaginar no es algo separado de la realidad, ni opuesto a ella; imaginar es una manera de crear realidad, de hacerla, de darle visibilidad a lo que no forma parte del reparto dado. Esto implica una lucha por la representación y visibilidad, ya que no hay transformación sin un proceso de confrontación entre lo que es parte del

orden establecido y lo que no. Sin embargo, la cuestión sobre cómo ocurren dichos procesos es determinante.

Las imágenes pueden tener una función representativa, pero hay que tener presente que ciertos hábitos de la representación contribuyen a fijar ideas, ya que existen imágenes que se sedimentan rápidamente. Por ello, el objetivo es explorar las otras capacidades que las imágenes tienen. Hay imágenes artísticas, de la publicidad, de las redes sociales, etc., que, al final del día, articulan modos de aparecer. Para esta tesis, el interés está en la capacidad formadora que puede nacer de su potencial simbólico, de las operaciones de montaje, de su capacidad de generar una realidad de apariencias. Desde ahí, la emancipación se vuelve un proceso que debe realizarse por los excluidos o marginados en la sociedad. El individuo o grupo está facultado para actuar y participar en la política. La emancipación llega cuando los que han sido segregados afirman su igualdad, poniendo énfasis en la importancia de la participación activa y la igualdad de voz. La política implica la capacidad de todos los individuos para hacerse visibles y hacer valer sus demandas en el espacio público, desde una igualdad de inteligencia y capacidades. La emancipación es una ruptura de consensos, una división de la política establecida que defiende la importancia del conflicto y la disensión en la política. Sin embargo, no se definen distintas políticas, ni un criterio claro que permita ver la transformación que la política provoca en el orden policial de lo sensible. Hay que vislumbrar hacia dónde transita la emancipación que resulta de una ruptura al orden establecido.

Así, imaginar no implica separarse de la realidad, ni es lo opuesto a ella; imaginar es una manera de crear realidad. Imaginar es la capacidad de hacer imágenes. Desde la pintura hasta la fotografía, algunos autores rompieron el encuadre de lo que se podía ver, un proceso que ha culminado en las imágenes creadas por inteligencia artificial, que abren simultáneamente múltiples ventanas para que el espectador se asome hacia posibles realidades sin siquiera distinguir que se trata de una ficción. Es así que las imágenes dan testimonio de este mecanismo disruptivo que permite representar lo que existe pero permanece oculto,

o lo que existe solo como posibilidad porque permanece en las sombras como una realidad simulada, inexistente o alterna a lo dado. Autores que rompen con las categorías dadas para darle voz a un tiempo y a un espacio fuera del consenso que aprueba el orden de lo sensible, autores que mostraron el valor político-estético de las imágenes (desde el entender de Rancière de las imágenes).

Entonces, en la obra de Jacques Rancière, la relación entre representación, imaginación, apariencias y ficción se articula principalmente por la distribución de lo sensible, donde las imágenes y las representaciones no solo reflejan la realidad, sino que también participan en la reconfiguración de la experiencia política y social. Es así que la representación no es simplemente una copia de la realidad, sino un acto político que organiza lo visible. La representación está vinculada a lo que es perceptible y nombrado, y define lo que se puede ver y lo que permanece invisible o marginalizado. Implica una reconfiguración de las estructuras de poder, ya que quien controla lo que se representa y cómo se representa tiene el poder de definir la realidad. La imaginación permite crear nuevas formas de ver y de experimentar el mundo. Rancière ve en la imaginación una fuerza capaz de subvertir las divisiones preestablecidas de la sociedad, abriendo espacio para lo que antes estaba excluido o invisibilizado. Este concepto se alinea con su visión del arte como un medio para cuestionar y expandir las fronteras de la percepción común, proponiendo nuevas formas de subjetividad y de participación política.

Mientras tanto, la apariencia no es simplemente la falsificación de la realidad, sino que es parte de la construcción de la realidad misma. Las apariencias permiten ver lo que antes estaba oculto y hacer visibles nuevas formas de realidad, actuando como un dispositivo de cambio social y político. Por último, como ya se mencionó, la ficción permite que lo imaginado se convierta en una herramienta para reconfigurar lo real. La ficción en su obra no se limita a la literatura o al cine, sino que se extiende a toda forma artística que puede alterar la forma en que percibimos lo posible y lo real. La ficción, entonces, tiene un poder subversivo al mostrar otras formas de existencia y nuevas configuraciones de lo sensible.

En resumen, para Rancière, estos elementos (representación, imaginación, apariencias y ficción) están íntimamente conectados en la manera en que los individuos y los colectivos pueden cambiar la percepción del mundo y, por ende, las estructuras sociales y políticas. A través del arte y de la política, estos elementos permiten desafiar lo dado y abrir nuevas formas de existencia, actuando como fuerzas emancipadoras en la sociedad.

3.4 Cultura visual a través del tiempo

A continuación, presento una serie de imágenes que ejemplifican lo anterior. El análisis no es hermenéutico, sociológico o psicológico; las siguientes imágenes se leen desde el entramado conceptual presentado anteriormente para clarificar las implicaciones de dichos conceptos y cómo cobran sentido en la cultura visual a lo largo de la historia, ya que se trata de imágenes que rescatan una realidad que se mantenía oculta. Desde la pintura de Caravaggio, Aníbal, Carracci, Jan Van Eyck, Leonardo Da Vinci, etc., hasta creaciones fotográficas de Oliverio Toscani y Dora Maar, pasando por autores mexicanos como Enrique Metinides, quienes dejaron huella al ser un reflejo de la época pero transgrediendo los límites de lo visible, registrando lo que se dejaba de lado, incluidos ellos mismos, para inaugurar otra forma de entender la época. Como se ha explicado anteriormente, en la Edad Media predominó un arte eclesiástico normado por la Iglesia, con iconografía religiosa y simbolismo que buscaba transmitir el mensaje de Dios a la población iletrada.

Retrataban escenas bíblicas que enaltecen la divinidad; algunos casos, principalmente de la tradición italiana, son las obras de Simone Martini, los hermanos Lorenzetti, Duccio y Giotto. Mostraron con claridad el canon de la época en su última etapa, por lo que fueron el molde que los artistas estudiarían y romperían para retratar la realidad desde una nueva perspectiva.



Ya desde el Renacimiento se anuncia un periodo de transición entre la Edad Media y los inicios de la Edad Moderna, en el que figuraron grandes artistas como Leonardo Da Vinci quien, entre muchas otras cosas, unió la naturaleza, las emociones humanas y los fenómenos científicos, dándole profundidad a las pinturas y ofreciendo a la cultura de las imágenes de la época un giro temático y visual. Aunque en algunos casos retoma personajes religiosos, los gestos, escenarios y la historia son inundados de un ambiente terrenal, ¿por qué buscar nuevos modelos de la seguridad que puede ofrecer la representación que se gesta en la tradición?

Por su parte, en el mismo periodo, Miguel Ángel rompió con el clasicismo y tomó distancia de la simetría y armonía de formas; Rafael Sanzio quien además de dar un giro a la temática de los pintores del medievo incorporó composición y equilibrio; Donatello y Botticelli, quienes usando la tradición de las imágenes de su época filtraron nuevos recortes de lo sensible en sus pinturas, ya sea con la técnica, los elementos plasmados o los temas retomados abriendo la puerta a nuevos cánones.

Lo anterior muestra autores que, con diferentes elementos, plantean una ruptura con lo dado en el ámbito artístico, social y cultural. El Renacimiento, en sí mismo, fue un movimiento que resultó de la fractura gradual que vivió el arte medieval, caracterizado por su estilización y pérdida del naturalismo clásico, en el que la Iglesia y el poder feudal eran la influencia principal, para transitar hacia la Edad Moderna. El fin del arte medieval requirió varios siglos y estuvo marcado por múltiples transformaciones, tanto en el contexto histórico como en las tendencias

artísticas. Entre ellas destacan la representación naturalista y el estudio de la figura humana, elementos que contrastaron fuertemente con las convenciones estilísticas medievales.

Aunque el espectro artístico y visual durante y después de la Edad Media es muy amplio, a continuación se presentan imágenes que, con o sin intención, hablan y desenmascaran la visión dominante de su tiempo, dando cabida a lo que no tenía un espacio en el "reparto de lo sensible", otorgando lugar a otro tipo de relaciones dentro del entramado político y estético.

Aunque en ese periodo, ya se desarrollaba el siglo de oro de la pintura holandesa que presentaba escenas costumbristas, presenta características distintas. Los neerlandeses plasmaron la vida cotidiana presentando un mensaje o con un tono caricaturesco, además, representaban múltiples elementos muy al estilo barroco del periodo.



Annibale Carracci es uno de los pintores más importantes del Barroco temprano, quien rompió con las normas artísticas establecidas en su tiempo. Desafió tanto el manierismo, que tendía al refinamiento y la artificiosidad predominante en la época, como el estilo académico de la escuela de Rafael, que aún influía en muchos artistas. También destacó por su énfasis en la emoción y la observación directa de la figura humana.

Caravaggio, *La vocación de San Mateo*, año 1599-1600: Caravaggio es famoso por su realismo radical, el uso del claroscuro y la representación de temas religiosos con personajes comunes, propuesta con la que reconfiguró las relaciones entre arte,

estética y poder, desafiando los regímenes visuales establecidos en su tiempo. El pintor italiano fue un artista disruptivo que dejó de lado las jerarquías visuales y simbólicas de su época, mostrando lo sagrado como cotidiano e introduciendo el realismo en el arte religioso. Caravaggio replanteó lo que era visible y lo que era políticamente significativo, convirtiéndose en un agente de disenso estético que cuestionó las normas establecidas. El pintor aplicó una técnica impecable para retratar lo ordinario de la vida cotidiana. Guiaba la mirada entre luces y sombras hacia el punto de interés, y con el claroscuro enaltecía rostros y resaltaba los gestos de sus personajes. Sin embargo, no retrataba a los ricos burgueses que tenían acceso a ser pintados, ni a las bellas cortesanas. Le daba visibilidad a los vagabundos, prostitutas y pobres que convivían en las tabernas, reflejando la realidad tal cual era: una realidad que no se retrataba, negada y arrojada a los rincones del "reparto de lo sensible".



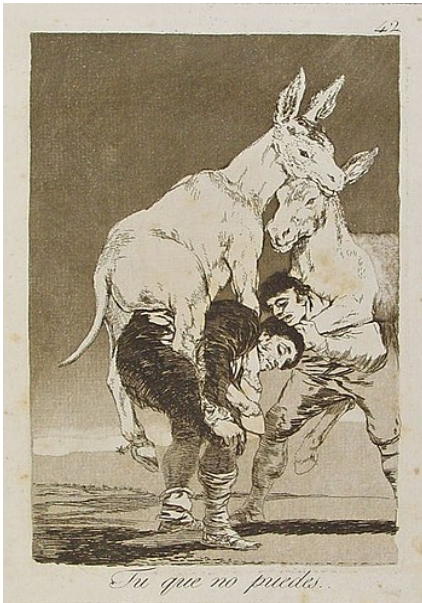
Lo que esta obra representa a nivel estético y político trascendió a lo largo de la historia, superando las jerarquías del maestro y el aprendiz, del que sabe y de quien ignora, de las altas y bajas artes, porque actualmente esta obra no se expone en alguno de los famosos museos

Francisco José de Goya. Obras varias, años 1746-1828: Goya es un claro ejemplo de cómo la ruptura de la tradición es posible a través de las imágenes. Si bien también realizó pinturas para la nobleza de España, llevó su arte a otro nivel y transgredió el orden visual que imperaba en su época con una propuesta crítica y satírica. Plasmó situaciones cotidianas de una manera cruda y con matices oscuros, dándole lugar a personajes y hechos que se alejaron de los estándares de lo bello

y lo correcto: escenas de violencia, muerte, brujas, figuras fantasmagóricas, fusilamientos, rostros deformes, escenas costumbristas, retratos, temas históricos, bodegones, tauromaquia y mitología. Con ello, abordó temas como la guerra, la religión, la locura, las prácticas sociales, la explotación y la sexualidad, todo enmarcado en altos estándares técnicos y estéticos que, mayormente, estaban destinados a plasmar la vida de los ricos. Para clarificar, algunos casos se muestran a continuación.

Con Francisco de Goya, lo bello y lo estético se separaron, mostrando que las imágenes del mundo no siempre se encuadran en lo agradable. Él plasmó la realidad política y social de su época. Su obra representaba una realidad que no era considerada digna de ser representada, mostrando un recorte de una realidad cruda de forma crítica y burlona. Y aunque se observa sátira política, sus obras grotescas no expresan más que lo existente, pero sobresalen y sobrepasan la frontera del tiempo porque clavan en lo visible lo que ha sido enviado a la penumbra, lo que no es nombrado ni tomado en cuenta. Esta "redistribución de lo sensible" se observa en sus series como *Los desastres de la guerra*, las *Pinturas Negras* y sus retratos, donde subvirtió las normas estéticas y sociales de su tiempo, desafiando tanto los regímenes visuales tradicionales como las estructuras de poder político.

Su capacidad para plasmar la belleza y el horror de la realidad lo convirtió en un artista revolucionario. Mientras los pintores académicos seguían representando a los personajes con una belleza idealizada y en composiciones perfectas, Goya optó por un enfoque más crudo y realista, con lo que convirtió al arte en una herramienta de crítica social y política para cuestionar las supersticiones de la sociedad española, así como la hipocresía de la nobleza y la Iglesia. La misma herramienta visual con la que se mostraba el orden establecido se usó para mostrarle al mundo, de su época y posteriores, los horrores e injusticias de la vida cotidiana y de la guerra.



“Tú que no puedes” es un grabado de la serie “Los Caprichos” en el que se critica que las clases útiles de la sociedad lleven todo el peso de la misma. De acuerdo a la descripción del grabado en el Museo del Prado, se representa cómo los pobres y clases útiles de la sociedad son los que llevan a cuestas a los “burros” que representan a los dueños de los medios de producción, también expresa que cargan con todo el peso de las contribuciones del Estado.

“Tampoco” de la serie Los desastres de la Guerra (1810 y 1815)

El horror de la guerra se muestra especialmente crudo y penetrante en esta serie. El grabado denuncia la brutalidad y la crueldad de la guerra, mostrando una ejecución que va más allá de cualquier sentido de justicia. La imagen no glorifica a los caídos, muestra la degradación de la dignidad humana. Goya denuncia que, en la guerra, no hay honor ni heroísmo, solo muerte y sufrimiento.



Pinturas negras (1820-1823), esta serie se realizó sobre los muros de la casa de Goya, es decir, fueron hechas para su propia contemplación y no fueron pensadas para ser expuestas al público, la mirada del otro no fue parte de la idea original de la pintura. La propuesta reflejan una visión pesimista, oscura e

introspectiva del ser humano y la sociedad, resultado en parte de su experiencia de la Guerra de la Independencia Española y la restauración absolutista de Fernando VII.

El aquelarre. La pintura está cargada de simbolismo y su significado ha sido interpretado de diversas maneras, desde una crítica a la superstición hasta una reflexión sobre el poder y la ignorancia, representando una ruptura total con las convenciones del arte de su tiempo porque establece nuevas formas de expresar emociones y la crítica social.



Eugène Delacroix, *La caza de los leones*, año: 1854: Retomo al siguiente autor, quien dio visibilidad a un elemento que, si bien está presente en obras de otras épocas, se volvió el centro de su propuesta visual. Eugène Delacroix, como uno de los principales exponentes del romanticismo, llevó al máximo la representación de las emociones, más allá de la técnica impecable, los temas o sus personajes. Hay que recordar que Rancière sostiene que el arte tiene la capacidad de cambiar la percepción de lo que es visible o importante apelando a la sensibilidad. En *La caza de los leones*, Delacroix no solo representa una escena exótica, sino que desplaza la atención hacia un mundo fuera de lo europeo, en un momento en que la visión colonial y orientalista estaba en auge. En esta obra, se puede leer una "redistribución del campo visual", donde lo lejano y lo salvaje, tradicionalmente marginal, se convierten en el foco central. Si bien, los gestos y los movimientos son

el eje de estas representaciones visuales, en su estilo está la extravagancia del color y la composición, en primera instancia confusa, que emula movimiento sin un contorno delimitado. Con ello, se anuncia el uso expresivo del color que se observará en pintores modernos.



“La caza de los leones” hecha por Delacroix es una obra disruptiva porque rompe con las normas académicas y neoclásicas, ofreciendo una visión emocional, dinámica y compleja de una actividad cotidiana a través del uso expresivo del color, el movimiento y una composición

La obra encarna los principios del romanticismo y anticipa muchas de las técnicas y temas que influirán en el arte moderno. La pintura, por su estilo y elección de tema, desafía las convenciones de su tiempo y establece una nueva forma de concebir la pintura histórica y narrativa, destacándose como un punto clave en la evolución del arte occidental. La lista de pintores es basta; sin embargo, no busco presentar una recopilación de autores por periodo, sino ejemplificar cómo las imágenes juegan un papel importante en el quiebre de los modos de representar la realidad y lo que ello implica. Por ello, pasaré de la pintura a la fotografía, que, desde su invención en 1839, representó un cambio rápido y profundo en la representación visual y en la vida social. La cámara comenzó a capturar imágenes de manera exacta y transformó las expresiones visuales. Frente a los cambios, la fotografía tomó importancia en la rama documental y en la captura de retratos, pero autores como Alfred Stieglitz la instalaron en la categoría de arte, comparable con la pintura

o la escultura. Con él, la fotografía artística se liberó de su propósito documental y comenzó a influir en la evolución de la vanguardia artística. Stieglitz rompió con las convenciones establecidas, desafiando las nociones tradicionales sobre lo que se consideraba arte y promoviendo una nueva visión de la fotografía y el modernismo. Él quebró los esquemas tradicionales al rechazar la idea de que solo la pintura y la escultura eran medios artísticos "nobles" o dignos de exponerse y contemplarse por los espectadores.

Lo que Stieglitz consiguió tomar en aquel momento no fue solo una simple captura de la multitud; es lo que muchos expertos consideran como una de las primeras imágenes en las que podemos observar voluntad por parte del autor de representar la hiriente realidad social desde un punto de vista estrictamente fotográfico. Stieglitz ya era el máximo defensor y fundador del grupo Photo-Secession, el cual defendía la Fotografía Directa como único método para que la fotografía alcanzase su independencia frente a la pintura. (Magaux, M. 2018)

“El entrepunte” (1907), Alfred Stieglitz. En la foto se observa una cubierta superior con una multitud de clase media o alta. Abajo se observa un grupo de personas en condiciones menos favorables. Esto le permitió al autor crear una escena en la que se representó una realidad desde una perspectiva crítica que no permite múltiples interpretaciones; es decir, la realidad social es desigual: unos están arriba y otros abajo.

Es considerada como la primera fotografía en cumplir la función documental y artística, presentar el contraste de clases en un momento cotidiano. La imagen muestra a pasajeros de tercera clase en un barco transatlántico en la parte baja y los de clase media en la parte alta. Los pasajeros parecen inmigrantes europeos y la escena captura una composición llena de geometría, líneas y contrastes de luz y sombra. Con esto, el autor propuso un recorte visual de la realidad que trascendió la simple documentación para convertirse en una obra artística abstracta y emocional, mostrando una realidad que pasa frente a todos pero que prefieren omitir.



"El miliciano muerto" (1936) Robert Capa.



En esta foto no solo se documenta la Guerra Civil Española, también se transforma la manera en que se entiende la muerte en la guerra. Al visibilizar lo vulnerable muestra cómo el arte puede interrumpir las narrativas dominantes y ofrecer nuevas formas de pensar sobre la sociedad.

Su lema era *"Si tus fotos no son lo suficientemente buenas, es porque no estás lo suficientemente cerca"*. Su actitud desafiante hacia las normas del fotoperiodismo tradicional y su decisión de estar físicamente cerca de los hechos rompió con el enfoque distante que muchos fotógrafos adoptaban, redefiniendo la relación del fotoperiodista con el conflicto. El cuerpo en caída, en su vulnerabilidad y fragilidad, se contraponen a las imágenes tradicionales de poder y resistencia que se promovían en torno a la guerra, resaltando la dimensión trágica y personal de la guerra. A diferencia de los reportajes oficiales y propagandísticos, Capa retrató la deshumanización detrás de la guerra. Sus fotos mostraban el sufrimiento y la desesperación de los soldados y civiles. En lugar de glorificar la guerra con un tono patriótico, sus imágenes la presentaban como un evento trágico, desmitificando la narrativa heroica habitual. La muerte del miliciano anónimo se convierte en símbolo de los horrores de la guerra, desplazando el foco de los líderes y héroes tradicionales a los soldados comunes, aquellos que normalmente permanecen invisibles.

Dora Maar (1907-1997). La artista francesa puso el foco en aquellos que no tenían derecho a la palabra: los vagabundos, discapacitados, huérfanos y pobres, creando imágenes de los excluidos de la sociedad que, con el paso del tiempo, dejan ver lo que hoy mismo se mantiene oculto. Con ello, no solo se toma una fotografía, sino que también se hace una intervención político-estética. Marcó a los artistas de su tiempo a través de las imágenes y al propio Pablo Picasso, de quien fue pareja, generándole una sombra que la mantuvo oculta por mucho tiempo. Sin embargo, por méritos propios, su obra es, por sí sola, parte importante de la historia de la fotografía. La autora empezó estudiando pintura, pero fue en el mundo de la fotografía donde destacó con propuestas de fotos callejeras, fotomontajes y surrealismo, con lo que exploró temas como la alienación, la soledad, la angustia, el cuerpo, la crítica social, los sueños, entre otros. Su obra suele estar cargada de simbolismo y del espíritu subversivo del surrealismo.



Es una obra significativa dentro de su producción artística por la manera en que captura la vida cotidiana, ya que no se trata de una foto documental de una escena fortuita, ni la aplicación de una actividad corriente en las calles de la ciudad.

Desde la perspectiva de Jacques Rancière se puede interpretar como una obra que desafía las jerarquías tradicionales entre el arte y el orden dado de la sociedad, situándose en el cruce entre lo visible y lo invisible, lo dicho y lo no dicho.

Con esta propuesta, sobresale una obra que tiene la capacidad de redistribuir lo que se considera visible o importante en una sociedad, alterando el “reparto de lo sensible”. *“Niño con boina”* le da visibilidad a un niño anónimo que no solo se representa a sí mismo, sino que representa a los desfavorecidos en general. El retrato no solo documenta la pobreza, sino que se inscribe dentro de la lógica surrealista que desafía las normas visuales, aunque aquí lo hace desde un enfoque más documental. Desde el entramado conceptual ranceriano, se podría ver esta obra como una ruptura del régimen estético tradicional, donde lo bello ya no reside en lo idealizado, sino en la honestidad y la crudeza del momento capturado.

Mujer y niña en la ventana. Para Dora Maar la cámara era un herramienta de emancipación y de acción. En esta fotografía muestra a dos mujeres en un espacio doméstico, un lugar que tradicionalmente era invisibilizado en el arte de vanguardia. Se enfoca en la cotidianidad haciendo visible una experiencia que suele ser marginal, lo que transforma la ventana en un umbral entre lo privado y lo público.

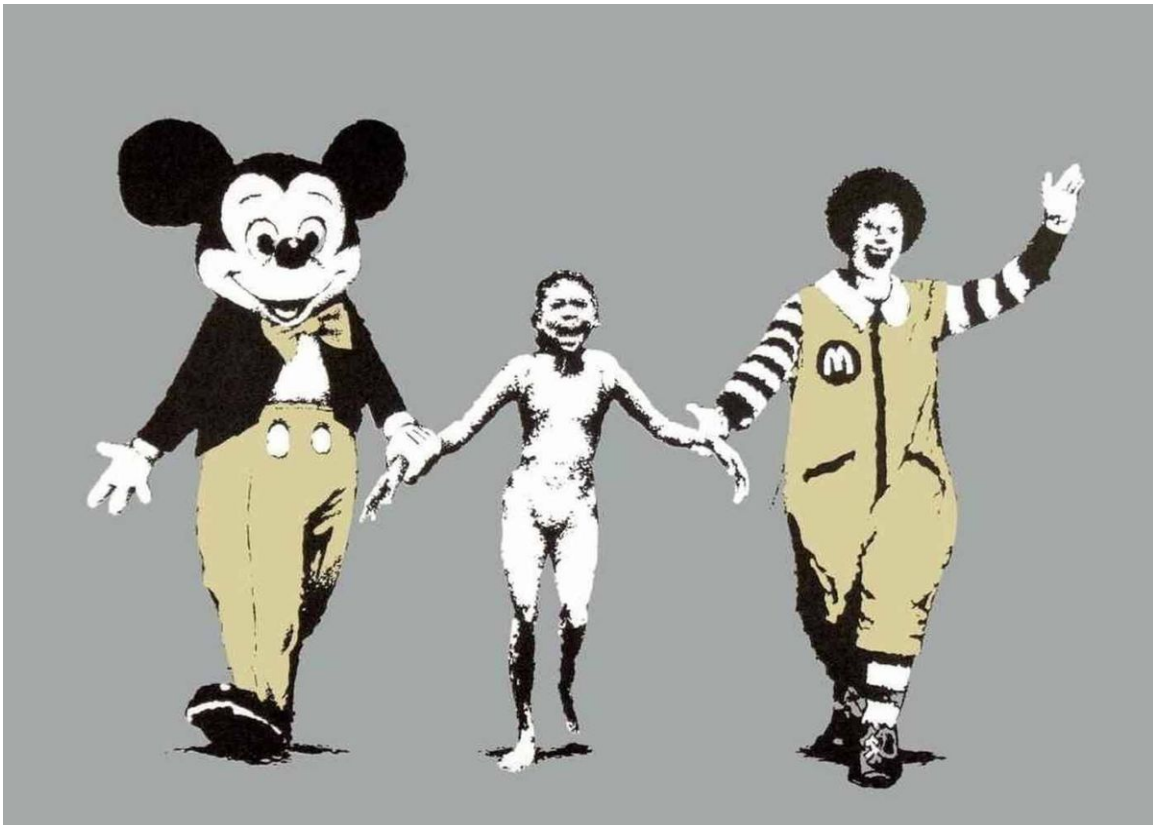
También puede leerse como un acto de disenso que en términos rancierianos ocurre cuando el arte rompe con el orden establecido y crea nuevas formas de percepción. Maar, al mostrar una escena aparentemente sencilla, pero cargada de ambigüedad cuestiona la narrativa visual dominante del surrealismo, que a menudo se centraba en el hombre como el protagonista del deseo y el misterio.



Dora Maar, influenciada por el surrealismo y sus convicciones políticas, buscó romper con la representación convencional de la realidad, explorando elementos oníricos y el subconsciente, lo que Rancière consideraría como una ruptura en el régimen de lo sensible; es decir, una nueva forma de percibir y ordenar el mundo visible que se mantiene como una ranura hacia una realidad que hoy en día sigue marginada, aunque ya es mucho más común verla representada en el arte y en la propia mercadotecnia.

El siguiente autor es Banksy. Desde su comienzo ha cuestionado y transformado las convenciones tanto del arte como de la sociedad. Con una propuesta de subversión del arte tradicional, es conocido por sus intervenciones en espacios públicos, como calles, muros y edificios, desafiando las normas del arte tradicional que generalmente se exhibe en galerías y museos. Al llevar el arte al

espacio público, lo hace accesible para una audiencia más amplia y cuestiona la exclusividad del arte en el contexto institucionalizado.



El trabajo de Banksy está cargado de mensajes políticos y sociales, usando el arte como una herramienta para denunciar temas como la guerra, el consumismo, la desigualdad y la opresión. Su obra se convierte en una forma de activismo, invitando al espectador a reflexionar sobre cuestiones relevantes y complejas. Ha utilizado el humor, la ironía y el arte de lo inesperado para abordar problemas sociales y políticos. Es disruptivo porque utiliza el arte para desafiar normas sociales, culturales y económicas establecidas, transformándolo en una herramienta de activismo, crítica política y reflexión social. Su anonimato y su manera de apropiarse del espacio público convierten a su trabajo en una protesta contra el sistema del arte tradicional y las estructuras de poder dominantes. Hay que recordar que la disrupción en el arte no necesariamente tiene que ver con la destrucción de las normas, sino con la creación de nuevas formas de percepción y entendimiento que cuestionan lo que normalmente se ve o se comprende como arte. En este contexto, el trabajo de Banksy puede ser considerado disruptivo por varias razones, que coinciden con las ideas de Rancière y otros autores, sobre la política del arte.

Por un lado, desafía la jerarquía en el arte, se ha discutido que la idea de que el arte tradicionalmente está subordinado a un sistema de legitimación donde ciertos espacios, instituciones y discursos definen lo que es arte, pero el arte de Banksy desafía estas jerarquías al situarse fuera de las galerías y museos convencionales, utilizando el espacio público como su escenario. Esta “subversión del espacio institucional” es una característica central de su trabajo, que no solo busca cuestionar el arte mismo, sino también las estructuras de poder que lo validan. Además, reconfigura lo visible y lo invisible, el arte tiene un papel en reorganizar lo que es visible en la sociedad y lo que es invisible. La obra de Banksy a menudo aborda temas sociales y políticos de gran relevancia, exponiendo las contradicciones y desigualdades dentro del sistema global. Con sus intervenciones en el espacio público, lleva temas como la pobreza, la guerra, el consumismo o la

injusticia racial a lugares donde a menudo no son reconocidos o discutidos, forzando al espectador a ver lo que generalmente se pasa por alto.

Rancière sostiene que la estética no es simplemente una forma de belleza o expresión, sino que tiene una dimensión política, porque determina las formas en que las personas pueden percibir y entender el mundo. Banksy, al utilizar el grafiti como forma de arte, subraya esta conexión entre arte y política, utilizando una estética que combina la ironía, la crítica social y la sorpresa. De esta manera, el trabajo de Banksy no solo interrumpe el arte, sino que interrumpe también la percepción habitual de los problemas sociales, actuando como una forma de resistencia política. Su trabajo también permite analizar el papel de la intervención en lo cotidiano: según Rancière, el arte puede ser disruptivo cuando interviene en la vida cotidiana y altera las expectativas del espectador sobre lo que debe ser visto o entendido como arte. Al situar su arte en espacios urbanos, Banksy no solo hace que el espectador se cuestione el contexto en el que ve el arte, sino también las condiciones sociales, políticas y económicas que lo rodean. Este acto de intervención es en sí mismo un acto disruptivo, porque genera una nueva forma de interacción entre el arte y el espectador. En resumen, el trabajo de Banksy puede ser visto como disruptivo porque interrumpe tanto el concepto tradicional de lo que es el arte como las normas sociales y políticas que gobiernan las representaciones visuales en la sociedad. La disrupción no proviene solo de la técnica o de la subversión estética, sino de su capacidad para reorganizar lo visible y dar visibilidad a aquello que normalmente está invisible en el discurso público.

3.5 Imagen, estética y política

La imagen permite representar la redistribución de lo que se toma en cuenta, funcionando como un modo de informar y seleccionar aquellas imágenes que valen por todas. Es por ello que, desde la producción y distribución, puede eliminarse toda singularidad y contenido significativo, reduciéndose a la palabra de quienes se autoproclaman jueces para decidir cuáles imágenes merecen ser retenidas y cuáles

pueden salir al mundo. El papel que juega el exceso de imágenes tiene dos caras: por un lado, permite remediar el defecto que se critica a través del artista político; por ende, no se trata de reducir el número de imágenes, sino de oponerlas a aquellas que están ocultas, confrontándolas como un modo de tomarlas en cuenta.

En este mar de imágenes homogéneas y la constante pugna de lo invisibilizado por tomar un lugar, la relación entre estética y política prevé una modificación al reparto de lo sensible. Esta relación se da porque ambas participan de lo sensible y su reconfiguración. Es por ello que la política y la estética abren un sendero hacia la lucha por la emancipación, otorgándole a la estética la capacidad de actuar en relación con las demandas políticas. Para ello, la estética debe desafiar las jerarquías establecidas hacia una sociedad más igualitaria. Rancière afirma que la ética en la política implica la afirmación de la igualdad en la sociedad y la desestabilización de las estructuras de poder que perpetúan la opresión y la exclusión. Este enfoque ético se basa en la posibilidad de transformar las relaciones sociales y políticas, y en la capacidad de los individuos para organizarse y desafiar las desigualdades existentes.

La relación entre estética y política consiste, por lo tanto, más precisamente, en la relación entre esta estética de la política y la política de la estética, es decir, el modo de intervención de las prácticas y las formas de visibilidad del arte en el reparto de lo sensible y en su reconfiguración, distinguiendo espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular. (Rancière, 2004, p. 27)

Para clarificar el tema de la relación entre política y estética, así como la función de la imagen en dicha relación, se debe comprender cómo interviene la ética. Hablar de la estética como régimen de sensibilidad es hablar del derrumbamiento de los estatus y de las prácticas artísticas, al igual que de la naturaleza de su percepción sensorial. Al respecto, Rancière señala que la ética no se reduce a una serie de normas o principios morales preestablecidos, sino que implica la capacidad de producir juicios y actuar desde la igualdad y la emancipación. Desde una perspectiva ética, todos los individuos son iguales en su

capacidad de comprender y actuar en el mundo. Hay que reiterar que cuando se habla de ética, no se hace referencia a los juicios sobre las operaciones del arte o las acciones de la política, sino que:

Hablar de ética implica la constitución de una esfera indistinta en la que se disuelven la especificidad de las prácticas políticas o artísticas, pero también lo que constituía el propio corazón de la antigua moral: la distinción entre el hecho y el derecho, el ser y el deber ser. (Rancière, 2004, p. 134)

Es así que los conceptos rancierianos dan un paso más para postular la política de la estética, que implica la capacidad de todos los individuos para intervenir en el orden policial y afirmar su igualdad, asumiendo que todos los actores sociales tienen el derecho de participar del reparto de lo sensible sin la necesidad de irrumpir, modificar o desordenar el orden establecido. Rancière sostiene que cualquier persona, independientemente de su posición social o su educación, tiene la capacidad de comprender y actuar en el mundo. Se propone una política de la estética basada en la igualdad de inteligencia y capacidad, en la que se da valor a las voces y experiencias. Este enfoque político plantea que se debe romper con las narrativas hegemónicas y deslegitimar las estructuras de dominación, para que existan nuevas formas de sensibilidad, visibilidad y relación. Los trabajadores que internalizan imágenes con realidades diferentes a las suyas y se desasocian del trabajo que realizaron son el faro que encamina al espectador hacia la emancipación y a un proceso de ruptura que neutraliza la desigualdad.

En un primer momento, se puede ver que esta propuesta funciona como una alternativa a lo hegemónico y a la legitimación de la dominación, al promover la igualdad y la participación activa de todos los individuos en la esfera política. Esto desafía y transforma las estructuras de poder que perpetúan la desigualdad y la opresión en el sistema capitalista. El carácter ético y estético de la política como elementos que permiten a los marginados ser parte del mundo sensible del cual participan, presupone un sujeto que no es pasivo ante la opresión del sistema. Del disenso se transitará a un nuevo orden en el que el reparto de lo sensible no

invisibiliza a ninguna de las partes. El disenso se percibe en el fondo de lo que disrumpe, en el fondo de lo establecido.

Es importante tener claro que la sensibilidad en la estética no hace referencia únicamente a lo bello y al arte. Algunos de los artistas antes mencionados lo demuestran: la sensibilidad estética hace referencia a la capacidad de hacer visible lo irrepresentable y postular nuevos horizontes de sentido. Esto permite que la estética y su relación con la política ranceriana no se limiten a un análisis pesimista de las desigualdades sociales. Al contrario, presentan la posibilidad de desordenar lo dado, rechazar el orden policial desde el disenso en busca de una redistribución de lo sensible hacia un común donde lo estético y lo político se tocan.

Para Rancière, la emancipación está entrelazada con la igualdad y la ruptura de las jerarquías sociales que perpetúan la opresión y la exclusión. Sin embargo, habrá que cuestionar si, desde estas categorías que apelan a la realidad, se puede hacer frente a una realidad social desigual y consensual, donde el disenso es opacado por un exceso de visibilidad que excluye a los que no son vistos, propio de los medios de comunicación y de una sociedad del espectáculo como la contemporánea. Rancière explica en *El espectador emancipado* que la emancipación comienza cuando se pone en entredicho la oposición entre mirar y actuar, al asumir la estructura de las relaciones y de la dominación.

Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares (...) Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose, por ejemplo, a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes (Rancière, 2010, pp. 19-20).

Desde la filosofía de Rancière, se puede afirmar y verificar la 'igualdad de las inteligencias', que pasa en un primer momento por el campo de la educación. Esta reflexión se da desde el plano de la estética, la política y, para fines de la presente tesis, en las imágenes. Se debate un escenario que puede liberar o adoctrinar, lo que se puede observar en la investigación que Rancière realiza sobre Jacotot, la cual posteriormente desembocará en una política con su relación con la estética. Sus investigaciones filosóficas tienen un componente histórico y uno político, con lo que plantea una reivindicación de las condiciones estéticas de la experiencia social.

Cuando se retoma el concepto de estética entendido como un conjunto de formas de configuración del espacio político, no se limita solo a ser un conocimiento posible, sino a la configuración misma de cada lugar en la sociedad. Se constituye como un factor determinante en la manera en cómo se distribuye lo común y lo privado, y, por consiguiente, incide en la asignación de todos dentro de los asuntos comunes o, por el contrario, su exclusión o invisibilidad. Desde ahí, las imágenes se configuran como parte de esos comunes y como un elemento para descolocarlos.

No hay política sin estética, en tanto que la política traza los límites de lo visible, de lo decible, las maneras de ver, de hacer, de pensar y sentir, y de la mano de la imagen alcanzan nuevos sentidos. Las escenas que surgen de ese reparto materializan modos de ver, actitudes, sistemas de sensibilidad y de percepción. Esto define el campo de batalla político donde se encuentran los sentidos y percepciones. Lo político y lo estético tienen que ver con la apertura de una nueva disposición de la experiencia humana, la creación de una nueva experiencia de mundo, la apertura de nuevos horizontes, nuevos espacios donde reconfigurar lo existente. Desde la estética y la política, la imagen se reviste de una capacidad creadora y potencializa lo imaginario; sin embargo, la pregunta constante será cómo encarar otro imaginario, qué papel tienen las imágenes en los procesos de articulación de lo sensible.

3.6 La imagen como presencia

Rancière se interesa por un pensamiento que apertura otro comienzo desde el aparecer, con imágenes que no se presentan como objetos instalados ante un sujeto, sino que se presentan desde otro lugar, sin someterlas a un aparecer gestionado desde la racionalidad de la representación. Como se desarrolló en el capítulo anterior, Rancière presenta los regímenes de lo sensible como configuraciones de una idea de pensamiento. La idea de pensamiento del régimen representativo es la idea del pensamiento como acción que se impone a una materia pasiva, es la facultad de actualizar una forma universal. Es esta idea la que ha definido el modelo de relaciones de la representación. Por tanto, cuando hablamos de la representación como régimen de pensamiento, de lo que estamos hablando es de una racionalidad que marca los criterios de identificación.

Pero Rancière da un paso adelante y cuestiona este lugar de inscripción de la representación, indagando en las posibilidades más allá del régimen representativo. El desafío es reconstruir la representación, hacer una reconsideración de lo que se entiende por “forma” y “materia”, de modo que la crisis de la representación no sea la imposibilidad o impotencia de expresar o materializar determinados acontecimientos, sino cuestionar la comprensión de cómo se articula lo inteligible y lo sensible. Para Rancière, el punto no es si existe o no una relación entre materia y forma; porque existe, pero no como imposición del pensamiento activo a una materia pasiva. Para el autor, lo que desaparece en el cambio del régimen representativo al régimen estético es la unión presente y recurrente en diversos debates, de una materia inerte que necesita un principio ajeno a ella para organizarse y adquirir forma.

Como ya se había mencionado, a Rancière no le preocupa polemizar en torno a la representación o las imágenes, sino restablecer las condiciones de inteligibilidad en el debate sobre las imágenes. Distingue la representación que resguarda un aparecer restringido y regulado por un régimen de pensamiento, de la representación como procedimiento particular de pensamiento. Se detiene principalmente en cómo y sobre qué condiciones se ha construido tal concepto y bajo qué régimen se justifica la posibilidad de encontrar una forma de presentación

sensible que corresponda a un esquema de inteligibilidad igual a su potencia sensible. Él presta atención a la posibilidad de un carácter esencial de la idea que se quiere representar.

3.7 La performatividad de las imágenes

La idea de performatividad que antecede a la planteada por el propio Rancière es la desarrollada por John L. Austin en su libro *Cómo hacer las cosas con palabras*, donde hace referencia a la capacidad de algunas expresiones de convertirse en acciones y transformar la realidad o el entorno. Esta idea aplica de igual forma para las imágenes, pero exige contravenir varios de sus elementos estructurales. Trasponer las teorías del lenguaje para estudiar las funciones de las imágenes no parece del todo natural, por lo que se debe determinar en qué condiciones lo haría. Hay que repensar y cuestionar, por un lado, la categoría de acción, que ronda constantemente las reflexiones en torno a lo performativo.

El término performativo fue acuñado en el pensamiento filosófico por Austin para dotar de contenido a un concepto que pretendía dar cuenta de la fuerza transformadora del lenguaje sobre la realidad: enunciados que no describen una realidad, sino que la instituyen. La mayoría de las recepciones teóricas de esta noción provienen de los estudios culturales o los estudios de género, de identidad, como es el caso de Judith Butler, quien retoma este concepto para darle una dimensión corporal, acentuando la idea de que la materia corporal no está dada naturalmente, sino que actúa, está produciéndose constantemente. De ahí que Butler afirme que, en cierto sentido, uno no simplemente es un cuerpo, sino que hace su propio cuerpo. El cuerpo es la configuración de una repetición de gestos y movimientos que son los que lo van constituyendo. (Soto Calderón, 2020, p. 90)

El objetivo de este apartado no es hacer un recuento del término performativo ni darle un giro, sino clarificar de dónde viene, a qué hace alusión y por qué se relaciona con las imágenes en el contexto de la presente investigación, para

proponer las vías que permitan pensar la performatividad de las imágenes. En este sentido, hay que reconocer dónde se tocan las teorías de la performance: en los modos de decir y los modos de hacer, los cuales son autorreferenciales, no se fundan en una referencia externa.

Los enunciados descriptivos tienen una referencia, pero los performativos carecen de un referente único, al igual que la comprensión de quien recibe el performance no responde a un referente. Soto Calderón ha concluido que los enunciados performativos constituyen la realidad que enuncian, se enuncian intentando provocar un estado de cosas que no habían tenido lugar, “una instancia autofundadora que instauro no solo una disidencia epistémica, sino también una posición. Por una parte, se refiere a una realidad que ella misma constituye; por otra, al aislar una situación general, apuesta por la singularidad. Por ejemplo, ‘ven aquí’ es un enunciado que indica la modalidad de enunciación que introduce. De ahí que la dimensión de la performatividad que en este caso me interesa es aquella que, como bien describe Wirth: ‘nos quedaremos entonces con la definición de los performativos como enunciados que sirven a hacer advenir la realidad que ellos representan’.” (Calderón, 2020, p. 65)

Es por medio de actos repetitivos, dice, que se instauran ciertos significados culturales, pero es en esa misma repetición en donde se puede romper con la prescripción de la ley. De esta manera, se desvincula la performatividad de la capacidad afirmativa y abre también otros destinos para lo performativo.

Podríamos decir que lo que es estructural de lo performativo no es tanto su capacidad afirmativa, que subsumiría su gobernanza a la lógica proposicional, sino su capacidad autogenerativa, que se daría desde operaciones diversas. Lo fundamental de la performatividad es que no es el reflejo necesario de una realidad, no se somete a la lógica de la representación, sino que colabora en la conformación de una realidad específica. Lo que tampoco puede ser interpretado como un poder ilimitado o un construccionismo, porque se sujeta a las posibilidades que su realidad. (Soto, 2020, p. 65)

La performatividad de las imágenes es un concepto que explora cómo las imágenes no solo representan o reflejan la realidad, sino que participan activamente en su construcción, transformándola y actuando sobre ella. Esta idea se deriva de la noción de performatividad en la teoría del lenguaje, como la desarrollada por J.L. Austin y Judith Butler, pero aplicada al campo de la visualidad. La performatividad de las imágenes resalta su capacidad de crear significados, alterar realidades y transformar percepciones. En lugar de ser meras representaciones, las imágenes actúan como fuerzas vivas que intervienen en el mundo, modelando subjetividades, identidades y relaciones de poder. Este enfoque nos invita a pensar en las imágenes no solo como objetos pasivos, sino como agentes activos en la construcción de lo social y lo político.

Jacques Rancière sostiene que las imágenes pueden reconfigurar lo que es visible y lo que no lo es, transformando las relaciones de poder. Una imagen puede ser performativa si desafía el orden de lo sensible, mostrando aquello que suele permanecer oculto, como ocurre en muchas obras de arte político o social. Así como los enunciados lingüísticos pueden "hacer cosas", como prometer o declarar, las imágenes también pueden ser entendidas como acciones que producen efectos en el mundo. No solo muestran o significan algo, sino que también producen realidades, emociones o comportamientos.

Desde la perspectiva de la performatividad de autoras como Judith Butler, las imágenes emancipadoras muestran cómo las identidades y normas sociales no son fijas, sino construidas. La repetición de actos visuales puede generar nuevas subjetividades, permitiendo que los espectadores se vean de manera diferente. Desde la perspectiva de Butler, la performatividad de género, por ejemplo, se observa en las representaciones visuales de género en el arte, la moda o la publicidad, que reiteran normas y códigos de género, contribuyendo a construir lo que entendemos como masculino o femenino.

3.8 La imagen como dispositivo emancipador

La imagen es emancipadora cuando se convierte en un instrumento de disenso que contrarresta las normas dominantes y permite la emergencia de nuevas sensibilidades y voces. En lugar de reproducir el orden establecido, las imágenes pueden actuar como vehículos de transformación social, generando nuevas formas de ver y ser en el mundo, sin necesidad de presentarse como revolucionarias o antisistema. Las imágenes tienen la capacidad de crear nuevos horizontes de sentido al alterar nuestra percepción de la realidad, desafiando las formas tradicionales de ver y pensar. Este proceso implica reconfigurar lo visible, lo decible y lo imaginable, lo que permite el surgimiento de nuevas interpretaciones, subjetividades y experiencias.

Pero ¿por qué se relaciona esta idea de imagen con la de dispositivo? Por un lado, porque se refiere a la capacidad que tiene para articular nuevas formas de pensar, percibir y experimentar la realidad, cuestionando las estructuras dominantes de poder y representación. Jacques Rancière sostiene que el arte y las imágenes pueden ser emancipadores porque reconfiguran lo que es visible, decible y pensable. Según su idea de la redistribución de lo sensible, las imágenes muestran aquello que está excluido del discurso dominante, desafiando la jerarquía tradicional de lo que merece ser visto o representado. Por ello, aunque el filósofo francés no lo menciona como tal, su descripción apunta a que las imágenes funcionan como un aparato, un instrumento, un artilugio, es decir, como un dispositivo de emancipación.

Es importante subrayar que una imagen puede visibilizar a grupos o hechos marginados, desafiando la exclusión al integrarlos en la esfera pública y generar nuevas formas de sensibilidad. Recordemos que autores como Benjamin han argumentado que la reproducción técnica de imágenes despoja a las obras de arte de su "aura", es decir, de su singularidad y sacralidad asociadas a un tiempo y espacio únicos. Esto rompe con la autoridad tradicional y permite nuevas formas de experiencia estética y política. La experiencia estética en la era de la reproducción técnica cambia de una experiencia individual a una experiencia colectiva,

proyectándose ante grandes audiencias, lo que genera una nueva forma de interacción comunitaria en la que el arte tiene la posibilidad de convertirse en una experiencia compartida. Desde esta dimensión colectiva de la imagen, se puede lograr la formación de una conciencia social y política colectiva, facilitando la organización y la solidaridad. La imagen ya no se instala en lo sagrado, reservado a unos pocos, sino que se convierte en un medio para que las masas accedan a experiencias estéticas y participen en el debate cultural. Aunque Benjamin reconoce el potencial emancipador de la imagen, también advierte sobre su posible instrumentalización por parte de poderes autoritarios. En manos de regímenes totalitarios, la reproducción técnica puede servir para la propaganda y el control de las masas. La condición para la emancipación es que la imagen solo es verdaderamente emancipadora cuando se usa para promover la crítica, la reflexión y la autonomía, y no para la manipulación ideológica.

También autores como Mitchell sugieren que las imágenes no son solo representaciones pasivas, sino que tienen agencia propia. Al actuar sobre las emociones, el pensamiento y las acciones, las imágenes pueden subvertir narrativas hegemónicas y crear espacios para la reflexión crítica y la acción política. Un ejemplo es la fotografía documental de movimientos sociales o de resistencia, que puede provocar conciencia y solidaridad, generando un cambio en la percepción pública. Así, las imágenes, al conformarse como dispositivos emancipadores, contribuyen a la creación de una memoria colectiva alternativa, al desafiar versiones oficiales de la historia y permitir la emergencia de nuevas narrativas que empoderan a quienes han sido históricamente silenciados.

Uno de los autores que ahondó en la idea del dispositivo, aunque no específicamente desde la imagen, fue Michel Foucault, quien utiliza el término "dispositivo" para referirse a una red de relaciones entre discursos, prácticas, instituciones, leyes, normas y tecnologías que configuran el poder y el saber en la sociedad. Para Foucault, el dispositivo es una estructura flexible y dinámica que regula cómo las personas piensan, actúan y se comportan, y juega un papel central en el ejercicio del poder. En una entrevista titulada *El juego de Michel Foucault*,

define el dispositivo como: “Un conjunto heterogéneo que comprende discursos, instituciones, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales. En resumen, lo dicho y lo no dicho forman parte de este dispositivo. El dispositivo es la red que se puede establecer entre estos elementos” (Foucault, 1978, p. 194).

En el caso de Foucault, "dispositivo" no es lo mismo que "aparato". Para él, el dispositivo es una red de relaciones entre elementos materiales e inmateriales que ejercen poder y generan saber. Michel Foucault entiende el dispositivo como una herramienta clave para comprender cómo operan las dinámicas de poder y saber en la sociedad. Estos dispositivos actúan sobre los individuos y las poblaciones para regular sus conductas, construir subjetividades y controlar el orden social, pero también pueden ser transformados, generando espacios para la resistencia.

Entre las características que Foucault plantea de un dispositivo se encuentran la heterogeneidad de ideas, normas jurídicas, instituciones, prácticas sociales, discursos científicos, entre otros; también, una función reguladora de los comportamientos, creencias y prácticas que organizan o controlan a los individuos o las poblaciones. Otra característica es la relación entre poder y saber, ya que no hay poder sin saber y viceversa. Es por ello que, para este pensador, los dispositivos no son neutros, están diseñados con una finalidad específica que puede variar con el tiempo, como disciplinar, controlar, normalizar o incluso emancipar. Son dinámicos y mutables, no son estructuras fijas, evolucionan y se transforman en respuesta a cambios históricos, sociales y políticos.

Por dispositivo entiendo un conjunto decididamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, normas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas; en una palabra, lo dicho y lo no dicho forman parte de un dispositivo. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos (Foucault, 1978, p. 194).

Aunque diferentes, hay una relación entre el dispositivo de Foucault y la postura de Rancière (que no desarrolla una propuesta teórica propia del dispositivo), en el enfoque sobre el poder y la distribución de lo sensible, aunque difieren en su visión de cómo opera y se transforma el poder. Para Foucault, un dispositivo es una red de prácticas y discursos que regulan y controlan la conducta. Estos dispositivos son formas de poder que moldean subjetividades, como las prisiones, la sexualidad o la biopolítica. Rancière no usa el concepto de dispositivo en el mismo sentido, pero explora cómo las estructuras estéticas y políticas configuran lo que es visible, audible y decible. Rancière se enfoca en la posibilidad de emancipación al redistribuir lo sensible y romper jerarquías. Por un lado, Foucault analiza cómo los dispositivos mantienen el poder, mientras que Rancière enfatiza cómo el arte y la política pueden desafiarlo y redistribuirlo. Ambos se preocupan por cómo se organizan las relaciones entre saber, poder y percepción, aunque con énfasis distintos.

Rancière sugiere que las imágenes no solo representan el mundo, sino que configuran la manera en que percibimos y pensamos sobre la realidad. En ese sentido, pueden ser dispositivos de emancipación. Al romper con la jerarquía de la distribución de lo sensible, las imágenes pueden permitir a los sujetos subalternos ver y actuar de manera diferente, ofreciendo una forma de resistencia frente a las formas dominantes de poder. Por tanto, las imágenes no son solo herramientas de control, sino que tienen una capacidad transformadora cuando se las usa de manera crítica, desafiando la estructura que limita la experiencia perceptiva y política. Las imágenes, en este sentido, funcionan como elementos que rompen el orden establecido al visibilizar lo previamente invisibilizado. Este enfoque se contrapone al pensamiento de otros teóricos como Foucault, que ve el poder más como un sistema de control, mientras que Rancière plantea que las imágenes también pueden ser una vía de transformación social y política.

En su libro *El trabajo de las imágenes* (2022), Rancière explica que hay que pensar las imágenes como un trabajo, es decir, como procesos de articulación y relaciones, en lugar de simples representaciones u objetos estáticos. Sostiene que

las imágenes configuran un espacio donde lo visible y lo decible se entrecruzan, habilitando nuevas formas de subjetivación y disenso político. Las imágenes no deben entenderse simplemente como representaciones estáticas, sino como trabajos que configuran un espacio donde lo visible y lo decible se encuentran de manera dinámica. Este libro insiste en que las imágenes tienen una capacidad emancipadora, no al subordinarse a un discurso único, sino al crear una "arquitectura frágil" que permite nuevos modos de interacción y pensamiento sobre la realidad.

Las imágenes no establecen relaciones armónicas predefinidas; más bien, son escenarios de tensión donde se reconfiguran lo posible y lo pensable, lo que es fundamental para entender su papel en los procesos emancipatorios. La obra subraya que las imágenes no solo informan, sino que también constituyen un lugar de resistencia y disenso, elementos esenciales para la subjetivación y la transformación política y estética del espectador.

(...) la cuestión de las imágenes como forma visual está ligada a algo más amplio, a una manera de pensar lo común o de pensar la historia de las transformaciones del mundo común. Desde el platonismo, la cuestión de la imagen se refiere siempre, en última instancia, a la idea de que la imagen no es simplemente una realidad visual, sino una categoría de lo que llamo el reparto de lo sensible (...) Cuando se habla de imagen, se habla de mucho más que una forma visual, se habla de una estructura del mundo común (Rancière, J., Soto, A.C., 2021, p. 34).

De esta forma, Rancière señala que la reflexión sobre las imágenes no se limita al análisis de lo visual, sino que se vincula con una dimensión más amplia: una forma de pensar lo común y los procesos de transformación que afectan al mundo común. Desde la filosofía platónica, la imagen se constituye como una categoría fundamental que Jacques Rancière instaló en su término *reparto de lo sensible*. En este sentido, hablar de imágenes es hablar de cómo se estructura y organiza el mundo común, determinando qué se ve, qué se dice y quién puede participar en esa experiencia compartida. Esta idea sugiere que las imágenes

participan activamente en la configuración de la realidad social y política, desafiando o reafirmando las estructuras que determinan lo visible y lo decible en una sociedad.

Las imágenes en la cultura contemporánea no solo deben ser analizadas en términos de representaciones, sino como elementos que tienen su propia agencia y que incitan nuevas formas de interacción. No deben considerarse solo como reflejos o representaciones de la realidad, sino como actores que transforman lo colectivo. Según Soto Calderón, las imágenes tienen el poder de alterar las estructuras dominantes de visibilidad, abriendo caminos para nuevas formas de percepción y entendimiento. Esto se relaciona con su crítica a las formas tradicionales de enseñanza visual y cómo las imágenes deben ser entendidas en un contexto más dinámico, participativo y reflexivo. En resumen, se sugiere que las imágenes deben ser vistas no solo como meros objetos de consumo, sino como herramientas activas en la creación de nuevos significados y experiencias estéticas. Las imágenes poseen una capacidad de resistencia que va más allá de los regímenes de visibilidad hegemónicos. Operan como agentes que desafían las estructuras dominantes, proponiendo nuevas formas de visibilidad y posibilitando otros imaginarios. Las imágenes que resisten no se limitan a oponerse frontalmente a las fuerzas de poder, sino que se infiltran en sus dinámicas y las desarticulan, generando nuevas posibilidades de experiencia y percepción. Esta resistencia es clave en la emancipación, al actuar como un "contagio" que introduce la extrañeza y lo inesperado en la cotidianidad controlada por el poder hegemónico. En este sentido, las imágenes no solo representan algo; también crean nuevas configuraciones de lo sensible, abriendo espacios para la subjetivación y el disenso.

3.9 Entre la imagen y la emancipación

Como se presentó en líneas anteriores, la reflexión sobre la imagen va más allá de la crítica de la masificación y espectacularización de las imágenes para influenciar a las masas. Se pasa por poner en duda la inmediatez, cuestionar si la

imagen sobrevive a su flujo incesante, se pone sobre la mesa su relación con el espectador y se apela a una alfabetización de lo visual, hasta decantarse en reflexiones sobre la fotografía y su papel en la conformación de la modernidad, solo por mencionar algunos temas, pero entonces ¿cuál es el trabajo de las imágenes¹⁷? si tiene un potencial político-estético, ¿cuál es su papel como dispositivo? es decir, como un escenario que permite un espacio y tiempo común donde se expresan potencialidades, creaciones múltiples. Esto para definir si sobreviven al ritmo frenético de la producción y consumo de imágenes, y en caso de sobrevivir ¿para qué lo hacen? En este escenario, las imágenes son agentes de cambio, no por tener un contenido denunciador, sino por su capacidad de disidencia y de generar desacuerdos, fracturas, rendijas para ver más a allá de lo dado, porque el mundo sensible no se modifica desde las funciones simbólicas, también requiere un cambio en el orden sensible.

Hay aproximaciones a la imagen desde la fenomenología, la semiótica, la sociología crítica, la historia del arte y la antropología de la imagen. Sin embargo, lo que se busca no es definir qué es la imagen, sino cómo se convierte en un elemento que desajusta lo dado, poniendo en duda el lugar que se ha asignado a las imágenes, en tanto que están relacionadas con las tecnologías de mediación de masas.

Para pensadores como Jacques Rancière, las imágenes no constituyen el eje central de su filosofía, ni han llamado especialmente la atención de sus lectores, a diferencia de otros conceptos como "reparto de lo sensible", "regímenes de sensibilidad" o "la igualdad de las inteligencias". No obstante, las imágenes son un tema recurrente en su obra, especialmente en sus textos relacionados con la estética y el debate sobre la capacidad de aparecer como una reivindicación desde la visibilidad. Por ello, su aparente interés aislado por las imágenes revela la relación

¹⁷Este término "trabajo de las imágenes" es desarrollado por el propio Rancière, por lo que más adelante se abordará con más detalle

entre la realidad visual y la reconstrucción del mundo desde un nuevo paradigma metodológico con el que se analizan las imágenes.

El debate rancieriano en torno a las imágenes se desarrolla en dos direcciones: por un lado, quienes afirman que hay un flujo incontrolable de imágenes que bombardean al espectador y neutralizan su capacidad crítica, y por otro, quienes hablan de imágenes triunfantes frente a la racionalidad discursiva. Sin embargo, Rancière no apela a un equilibrio entre ambas posturas. No critica las imágenes de los medios masivos de información, sino que las posiciona como dispositivos espacio-temporales, en su intento por reivindicar al espectador. Esto no surge de manera espontánea; para fundamentar el tema de las imágenes en su relación con el mundo y sus nuevos sentidos, Rancière hace un recorrido crítico sobre cómo se ha abordado la imagen como tema de análisis y problematización desde la segunda mitad del siglo XX, como se observa en el libro *Malestar en la estética* (2004), en el cual señala que los discursos sobre el arte y las reglas de aparición operan dentro de los márgenes de la lógica de la representación. La pregunta que plantea es: ¿cómo escapar de eso?

Es por ello que la reflexión rancieriana sobre las imágenes apunta a desenmascarar la visión dominante que se tiene sobre la pasividad de la visualidad. Para Rancière, las imágenes están más vinculadas a las relaciones que a la imposición. Hay que entender las imágenes en términos de dispositivos, observarlas desde su funcionamiento, su capacidad de crear una alteración. La pregunta no es "¿qué es y cómo se hace una imagen?", sino "¿qué hacen las imágenes?". De esta manera, las imágenes no se plantan frente al espectador; este se encuentra en medio de ellas. La pregunta que Rancière desarrolla es: ¿cómo circulamos entre ellas? Las imágenes intervienen en la estructura del mundo común, porque es importante recordar que Rancière trabaja sobre los regímenes perceptivos y la configuración de lo sensible, donde la política desplaza un cuerpo y la policía asigna un lugar.

Para él, las imágenes no son cosas ante las cuales estamos; no funcionan como artificios que desfilan ante los ojos de los espectadores, ni son una reproducción pasiva. Más bien, son una operación sobre lo sensible, una operación que no corresponde a la producción de una semejanza, sino a un proceso de alteración. Rancière insiste en que la imagen no es simplemente el producto de una operación intencional o de un acto de fabricación. Una imagen es también algo que resiste, y resiste incluso la voluntad de quien la produce. La imagen resiste por su aspecto performativo, que la distingue de toda simple transmisión de una semejanza, pero también ejerce una resistencia pasiva, escapando a la voluntad de quien quisiera predeterminar su efecto (Soto, 2020 , p. 21)

En la propuesta político-estética de Rancière, se plantea un discurso sobre las imágenes en el que estas son concebidas como dispositivos, como medios de exposición de nuevos modos de ser, estar y pensar. La imagen es vista como una vía para articular formas de existencia que permanecen excluidas del orden impuesto y distanciadas de lo dado. La pregunta para Rancière sería: ¿cómo es posible articular o anudar un modo de pensamiento con los modos de hacer de las imágenes? ¿Cuál es el estatuto de la imagen en la actualidad? Para abordar las imágenes, la pregunta no debe ser “¿qué son?”, sino “¿cuál es su trabajo?”, porque las entiende como una relación de operaciones, como dispositivos que disponen las cosas de una forma específica y producen discursos, formas de vida, narrativas y mundos de referencia.

Como se explicó anteriormente, aunque podría parecer que las imágenes no tienen un lugar destacado en su pensamiento, es un tema recurrente en su obra. Lo menciona en textos como *El destino de las imágenes* y *El trabajo de las imágenes*, en apartados de libros como *La imagen pensativa*, que aparece en *El espectador emancipado*, en *¿Quieren las imágenes realmente vivir?* del libro *Cuadernos de Teoría y Crítica*, y en artículos como “Lo que el médium puede decir: el ejemplo de la fotografía”, entre otros.

A lo largo de estos textos, Rancière piensa las imágenes como entidades para ser tratadas en términos de dispositivos que permiten la disposición de los cuerpos y transforman el pensamiento en una realidad. Por eso, no cuestiona cómo se hacen las imágenes, sino cómo funciona este dispositivo, qué hacen y qué operaciones

construyen. Como él mismo lo dice: “Nunca he intentado construir una teoría de la imagen, o una teoría de las imágenes, como tampoco he intentado hacer una teoría de la política”. El resultado es la identificación de dos posturas en torno a las imágenes: por un lado, la que plantea el fin de las imágenes en los años 90 y afirma que ya no existe alteridad en ellas; por el otro, la que denuncia a las imágenes y a las personas como víctimas de ellas. Sin embargo, para pensadores como Rancière, la cuestión de la imagen como forma visible está vinculada a algo más amplio que estas dos posturas. Está relacionada con la manera de pensar lo común o la historia de las transformaciones del mundo común, como una categoría del reparto de lo sensible y no simplemente como una realidad virtual.

La cuestión de la imagen como forma visual está ligada a algo más amplio, a una manera de pensar lo común o de pensar la historia de las transformaciones del mundo común. Desde el platonismo, la cuestión de la imagen se refiere siempre, en última instancia, a la idea de que la imagen no es siempre una realidad visual, sino una categoría de lo que llamo el reparto de lo sensible (Rancière, 2021, p. 34).

Pero, entonces, ¿cuál es la problemática en torno a las imágenes? Como hemos visto, la cuestión sobre las imágenes es amplia y cuenta con diversas perspectivas de análisis. En este proceso reflexivo se inscribe la noción ranceriana de apariencia, no como la presentación de algo falso, sino como la posibilidad de mostrar un sentido que no se había manifestado anteriormente, pero que es posible en un reparto de lo sensible dado.

Desde sus primeras investigaciones, en su trabajo sobre la emancipación obrera, Rancière ponía en evidencia la importancia de mostrar nuevas formas, nuevas relaciones, nuevos repartos. La reivindicación primordial planteada por los trabajadores y los pobres era precisamente la reivindicación de visibilidad, una voluntad de entrar en el ámbito político de la apariencia, la afirmación de una capacidad de aparecer.

Esta capacidad de aparecer es una práctica del ‘como si’; es la afirmación de una capacidad que le pertenece a todos. Es, en cierto modo, la introducción de una existencia presunta, la posibilidad de introducir una interrupción en el reparto de lo sensible.

Insisto en el hecho de que el poder del pueblo no es simplemente el poder de las personas que descienden a las calles con armas, sino que en realidad es la reestructuración de un universo sensible y visible, en donde lo que no es pensable deviene pensable, porque el orden de lo visible, en consecuencia, la idea de cómo lo visible puede ser transformado, cambia completamente (Rancière, 2019, p. 46).

Esto es lo que enlaza la imagen con la posibilidad de emancipación, ya que, por emancipación, entendemos la refutación en acto del reparto establecido de las formas de vida. Es el movimiento mediante el cual quienes fueron invisibilizados resurgen en la mirada y la palabra. Es decir, mientras que la emancipación, más que un cambio de conciencia, es la puesta en disenso, las apariencias que se vislumbran en las imágenes adoptan este carácter central en su propuesta emancipatoria, porque son capaces de alterar un cuadro espacio-temporal e instalar otra escena de aparición, modificar un régimen de sensibilidad e introducir formas inéditas de experiencia, abriendo materialmente otro tiempo.

Como se ha demostrado, Rancière presenta un discurso implícito sobre el estatuto actual de las imágenes y los conceptos que sirven de herramientas para articular la problemática de las imágenes y el desajuste de la racionalidad de la representación, lo que ha requerido replantear la noción de forma, apariencia o ficción, así como el modo en que se estructura la relación entre dichos conceptos. Esta investigación se sitúa entre una lectura crítica en torno al discurso de las imágenes y la búsqueda de un pensamiento que alterne el esquema de representación para desplazar el interés contemplativo de las imágenes hacia una presentación sensible centrada en las operaciones que ellas construyen. De ahí que la propuesta de esta tesis doctoral se encamine hacia una imagen con el poder de la indeterminación.

Como se ha explicado anteriormente, el concepto de disenso dentro de la imagen juega un papel preponderante, proponiendo desplazar la resistencia como lucha violenta de contrarios hacia una disidencia que crece desde las fisuras. Soto Calderón lo compara con las raíces que rompen piedras, la manera en que una planta emerge del cemento como una potencia de lo que puede alterar un orden existente que se presenta como rígido y estructurado. Desde esta perspectiva, se cuestiona el empobrecimiento de las imágenes y, por ende, de su potencial disruptivo. Con el empobrecimiento de la experiencia, hay imágenes que no permiten imaginar. Pero la imagen está por sí misma; su presencia está presente en tanto que se ha apoderado de su materialidad, de su contenido e incluso de su mensaje.

Pero, ¿qué se entiende cuando se habla de resistencia? ¿Cómo se resiste? ¿Cómo resisten las imágenes? En este tema, es interesante la crítica que le hace Rancière a Foucault, porque considera que Foucault está enfocado en las relaciones del poder, pero Rancière sostiene que resistencia no significa ir al choque. Existen otras maneras de atención o de articulación de la vida. Hay algo en la paradoja misma de la palabra “resistencia” que Rancière desarrolla, que tiene que ver con la ambivalencia de lo que permanece en su forma, pero también resiste, algo que tiene la plasticidad de deformarse y transformar su forma para volverse algo diferente. Esta paradoja de la resistencia es fundamental y tiene que ver con cómo se entiende la categoría de relación y con cómo se pueden modular y formular esos modos de resistencia, que tampoco se relacionan con resistir desde la pasividad y la inactividad, sino en una “tercera cosa”, esa tercera cosa de la que nadie es propietario, la que surge de la relación y la interacción.

Esta resistencia persiste en la imagen, colocándola en un lugar preponderante al hablar de emancipación, disenso y ruptura del orden establecido. Aunque se ha relacionado a las imágenes con discursos sobre manipulación, su rol se ha transformado con el paso del tiempo, por lo que es un reto reposicionar su función y su potencial. El camino en el que nos encaminan autores como Rancière es el de la reflexión sobre los lugares que se articulan desde la imagen y, desde ahí,

entender el lugar de las imágenes en el proceso de globalización y expansión del propio sistema capitalista. Esto va desde su uso en marcas, logotipos y la industria cultural hasta la estructuración de la subjetivación. Andrea Soto Calderón lo compara con la palabra como lo que subjetivaba; así como no hay sujeto sin palabra, tampoco lo hay sin la imagen. Por ello, considera que hemos sido expropiados del derecho a la imagen. Las preguntas que plantea en este sentido son: ¿Y quién está ocupando ese lugar de subjetivación hegemónico hoy en día?

En la imagen se abre un escenario que contiene el recorte y la arquitectura de lo dado y de lo posible, siendo el segundo caso un principio de la emancipación intelectual: “una construcción de pensamiento que aparece como una especie de recorte instantáneo en la distribución de lo sensible en cierto contexto. Eso es lo visible y, en consecuencia, eso es lo pensable” (Rancière, Calderón, p. 47). Desde ahí, la reivindicación de los marginados se convierte en una reivindicación de visibilidad, una voluntad de acceder al ámbito político de la apariencia, en la que se replantea la capacidad de aparecer.

Pero, ¿qué se dice cuando se habla de abrir un escenario desde la imagen? ¿Qué significa fracturar lo dado? Un ejemplo sería el de autores que utilizan la imagen para descolocar al espectador, presentando una realidad que normalmente es descrita de un modo grotesco de manera estética y humana. Tal es el caso del fotoperiodista mexicano Enrique Metinides, quien dedicó su vida a la nota roja, pero desde una mirada estilizada, mostrando una realidad cotidiana y violenta. Cambió el papel de los actores en las escenas y de la muerte misma, abandonando el sensacionalismo para instalarse en lo humano de la catástrofe urbana. Aplastó el morbo con composiciones visuales complejas que interpelan a quienes miran las imágenes desde la empatía, dando espacio y rostro a las víctimas de un sistema que les falló.



Hay que recordar que Enrique Metinides fue un fotógrafo mexicano reconocido por su trabajo en la fotografía de crímenes y accidentes, particularmente a través de su labor con los periódicos de la Ciudad de México. Su principal aportación radica en la transformación del fotoperiodismo, ya que sus imágenes, que documentaban escenas de violencia, tragedias y accidentes, no solo capturaban la crudeza de la vida urbana, sino que también se adentraban en el contexto social y político de México en las décadas de 1960 a 1980.

Metinides ofreció una perspectiva única al abordar el género de la fotografía de sucesos, con una mirada que desafió la forma tradicional de ver estos eventos. Si bien sus fotos están inmersas en el realismo brutal de los accidentes y escenas

sangrientas, también se percibe una reflexión sobre la muerte, la violencia y el sufrimiento humano, elementos que, de alguna manera, lo vinculaban con el arte contemporáneo. A través de su trabajo, Metinides nos invitó a reflexionar sobre los límites éticos del fotoperiodismo y sobre el consumo mediático de la violencia. Además de su impacto en el fotoperiodismo, su obra también constituye una crítica social, pues sus fotos fueron testigos de una sociedad confrontada con la violencia, la pobreza y las desigualdades urbanas. El aporte de Enrique Metinides se puede observar en cómo redefinió la fotografía de sucesos, su capacidad para mostrar la vida y la muerte con una profundidad emocional y estética, y la manera en que cuestionó la ética y la recepción de las imágenes de violencia.

Las imágenes de Metinides pueden vincularse con la idea de la distribución de lo sensible, es decir, con la forma en que los sentidos son organizados en la sociedad, lo que es visible y lo que es invisible. Su enfoque hacia los accidentes y la violencia en las calles de la Ciudad de México podría verse como una violación de los límites convencionales de lo que se considera "digno" de ser visto y mostrado en la sociedad. Las fotos de Metinides no solo documentan la tragedia, sino que la exponen como una parte cotidiana del orden social que debe ser visibilizada, lo que desafía la idea de que solo ciertos tipos de imágenes deben ocupar el espacio público. Metinides podría ser considerado un artista que transforma la política de la visibilidad, pues sus imágenes permiten ver lo invisible, lo reprimido por la sociedad o los medios tradicionales, desde una mirada sensible. Las imágenes de Metinides, lejos de ser simplemente ilustraciones de la violencia, actúan como agentes emancipadores que permiten una nueva experiencia del mundo y una nueva comprensión de lo social.

Por otro lado, en las esferas públicas donde se debate lo visible y lo invisible, las fotografías de Metinides pueden ser vistas como una forma de interrumpir esa división. Al mostrar la violencia en su forma más cruda, invita al espectador a cuestionar la manera en que las imágenes de la violencia son consumidas, ignoradas o naturalizadas en el contexto de la sociedad. Se podría decir que el fotógrafo transforma el campo visual al hacer visible lo que normalmente se

considera marginal o anómalo, llevando al espectador a reevaluar la percepción del sufrimiento humano en el contexto urbano. Esto resalta una de las características clave de la obra de Metinides: su desafío a las normas del espectador común y su capacidad para movilizar la conciencia política y social.



Por otro lado, hay imágenes que desde la interrupción matan. Tal es el caso de la conocida historia de Kevin Carter, fotoperiodista sudafricano, autor de “La niña y el buitre”, imagen en la que se observa una niña desnutrida en el suelo escoltada por un buitre durante la hambruna de Sudán en 1993 la cual se publicó en el New York Times. Este trabajo le valió el premio Pulitzer en 1994 pero también fue una

sentencia de muerte que lo llevó al suicidio ese mismo año. En el pie de la fotografía decía “Una niña pequeña, debilitada por el hambre, se derrumbó recientemente a lo largo del camino hacia un centro de alimentación en Ayod. Cerca, un buitre esperaba” (Redacción, La Unión, 2022).

Las imágenes de violencia y crisis humanitaria detonan en el espectador una sensación de distanciamiento cuando se mira desde un lugar seguro, en el caso de las imágenes configuradas desde un plano político-estético que rompen los parámetros y encuadres determinados para este tipo de fotografías superan estos esquemas y pueden provocar un involucramiento estético o moral de quien mira, como fue el caso de la Niña y el Buitre, porque lo que Kevin Carter registró fue el horror, una metáfora que retrata la agonía no solo de una niña, sino de un pueblo invisibilizado y olvidado por el resto de la humanidad, los que no se nombran, personas que no formaban parte del reparto de los sensibles, excluidas de los grupos que son nombrados por las naciones, los que tienen voz y derechos; sin embargo el costo fue alto, ya que hubo actores que cuestionaron la ética del autor e incluso lo pusieron como sobrenombre “el segundo buitre” por supuestamente no ayudar a la menor después de fotografiarla.

De acuerdo al Periódico la Unión, el New York Times recibió múltiples llamadas telefónicas y cartas de todo el mundo para informarse sobre el estado de la niña, hasta que el diario tuvo que explicar que se recuperó lo suficiente para reanudar su viaje después de que el buitre fue expulsado. Un año después Carter fue galardonado con el Premio Pulitzer pero el impacto fue tal que las críticas y ataques lo persiguieron hasta quebrarlo. A los 33 años terminó con su vida y de acuerdo a varios medios de comunicación en su nota de despedida explicó su decisión: “Estoy deprimido, sin teléfono, sin dinero para el alquiler, sin dinero para la manutención de mis hijos, dinero para las deudas. Estoy atormentado por los recuerdos vívidos de los asesinatos y los cadáveres y la ira y el dolor, del morir del hambre o los niños heridos, de los locos del gatillo fácil, a menudo de la policía, de los asesinos verdugos. He ido a unirme con Ken, si tengo suerte”. Por su parte, su padre, Jimmy Carter, le dijo a la Asociación de Prensa de Sudáfrica el día que fue hallado el cuerpo

de Carter que Kevin siempre llevó consigo el horror del trabajo que hizo”, horror que mostró al mundo y que enfocó la crítica en torno a quien abrió la ventana de estos hechos al mundo y no en quienes cometen las atrocidades; pese a ello, un nuevo recorte de la realidad había sido expuesto y no había marcha atrás.



Lo que Kevin Carter presencié y visibilizó fue un momento crítico en Sudáfrica, al inicio de una etapa de racismo impulsada por el Partido Nacional, que culminaría con la ascensión de Nelson Mandela al poder en 1994. Carter y su cámara fueron testigos de grandes crímenes humanos: crueles ejecuciones extrajudiciales, niños hambrientos y toda clase de actos violentos. Sin embargo, a través de la composición fotográfica, pudo compartir estas escenas con las masas, cambiando el horizonte de sentido de algunos de sus espectadores, no solo de su época, sino también a lo largo de la historia.

Al respecto, el filósofo Rancière escribió que el caso de Kevin Carter es una muestra de que el éxito de una fotografía radica en presentar otra manera de ocuparse de los niños que mueren de hambre. Mientras quienes lo juzgaron permanecían inactivos frente a la hambruna, él mostró al mundo una cara que pocos querían ver, denunciando el desequilibrio del reparto de lo sensible. No obstante, el fotógrafo murió, y de la niña no se supo más. El autor identifica un problema estético en este caso, ya que no se trata de la técnica que embellece una escena, sin

importar lo atroces que sean, sino de la sensibilidad que se genera frente a la configuración de un espacio y tiempo determinado.

La acusación de 'estetizar el horror' es demasiado confortable, ignora demasiado la compleja intrincación entre la intensidad estética de la situación de excepción capturada por la mirada y la preocupación estética o política por dar testimonio de una realidad que nadie se preocupa de ver. Si Kevin Carter no hubiese sido capaz de fotografiar al buitre acechando a la niña, tampoco hubiese sido capaz de ir con su máquina a un lugar al que nadie va, en medio del desierto sudanés en plena hambruna. El problema estético no es la elección de fórmulas apropiadas para embellecer realidades sórdidas o monstruosas. Es un asunto de sensibilidad ante la configuración de un espacio y, al ritmo propio de un tiempo, un asunto de experiencia de las intensidades que llevan consigo ese espacio y ese tiempo (Jaar, 2007, p. 87).

La imagen de la niña y el buitre presenta una distribución social en la que imperan la desigualdad, la pobreza y la muerte. A través de una representación visual, es posible acceder a ciertos aspectos de la realidad que son excluidos del discurso cotidiano. La fotografía de Carter cuestiona las formas en que la sociedad decide quiénes la conforman y quiénes están destinados a vivir al margen, sin ser vistos ni escuchados. La imagen de la niña y el buitre rompe con la política de la representación, pues muestra una realidad brutal que no solo es difícil de mirar, sino también difícil de representar de manera convencional en los medios. En lugar de enmascarar el sufrimiento o reducirlo a una representación simplificada, la fotografía pone al espectador en contacto directo con la desesperación y la inequidad en su forma más cruda.

Hay un doble papel de la imagen en este contexto: por un lado, la fotografía tiene el poder de sensibilizar al espectador, pero, por otro lado, puede resultar explotadora si no se coloca en un contexto adecuado, algo que también se ha debatido ampliamente sobre la ética de las imágenes de sufrimiento. Esto refleja el dilema entre la "violencia de la representación", al mostrar el sufrimiento sin soluciones claras, y el potencial emancipador de visibilizar lo que normalmente es

invisibilizado por las estructuras de poder y los medios. Sin embargo, el trabajo de Carter apunta a una crítica a la pasividad del espectador. Las imágenes tienen el poder de transformar la política de lo sensible, pero también de dejar a los espectadores inactivos si no logran movilizarse ante lo que ven. La foto permite reflexionar sobre cómo rompe las convenciones sensibles al mostrar una realidad oculta pero vigente, sobre las tensiones entre la capacidad de la imagen para movilizar la conciencia pública y su potencial para dejar al espectador en una posición de impotencia o indiferencia.

Las imágenes de violencia y crisis humanitaria detonan en el espectador una sensación de distanciamiento cuando se observan desde un lugar seguro. Sin embargo, las imágenes configuradas desde un plano político-estético que rompen los parámetros y encuadres determinados para este tipo de fotografías superan estos esquemas y pueden provocar un involucramiento estético o moral en quien las mira, como fue el caso de *La niña y el buitre*. Lo que Kevin Carter registró fue el horror, una metáfora que retrata la agonía no solo de una niña, sino de un pueblo invisibilizado y olvidado por el resto de la humanidad: aquellos que no se nombran, personas que no forman parte del reparto de lo sensible, excluidas de los grupos que son reconocidos por las naciones, los que tienen voz y derechos. Sin embargo, el costo fue alto, ya que hubo quienes cuestionaron la ética del autor e incluso lo apodaron “el segundo buitre” por supuestamente no ayudar a la menor después de fotografiarla.

De acuerdo con el periódico *La Unión*, el *New York Times* recibió múltiples llamadas telefónicas y cartas de todo el mundo para informarse sobre el estado de la niña, hasta que el diario tuvo que explicar que se recuperó lo suficiente para reanudar su viaje después de que el buitre fue expulsado. Un año después, Carter fue galardonado con el Premio Pulitzer, pero el impacto fue tal que las críticas y ataques lo persiguieron hasta quebrarlo. A los 33 años, terminó con su vida y, según varios medios de comunicación, en su nota de despedida explicó su decisión: “Estoy deprimido, sin teléfono, sin dinero para el alquiler, sin dinero para la manutención de mis hijos, sin dinero para las deudas. Estoy atormentado por los recuerdos

vívidos de los asesinatos y los cadáveres, la ira y el dolor, de morir de hambre o de los niños heridos, de los locos con el gatillo fácil, a menudo de la policía, de los asesinos verdugos. He ido a unirme con Ken, si tengo suerte". Por su parte, su padre, Jimmy Carter, le dijo a la Asociación de Prensa de Sudáfrica el día en que se halló el cuerpo de Kevin que él siempre llevó consigo "el horror del trabajo que hizo", horror que mostró al mundo y que enfocó la crítica en torno a quién abrió la ventana de estos hechos al mundo y no en quienes cometieron las atrocidades. Pese a ello, un nuevo recorte de la realidad había sido expuesto, y no había marcha atrás.

Las imágenes presentadas en esta tesis son una pequeña muestra de la capacidad que tienen de generar nuevos discursos y visibilizar lo que no es visible. Esto ejemplifica lo que se presenta en el libro *"El trabajo de las imágenes"* de Jacques Rancière, junto con Andrea Soto Calderón. En este texto se aborda una reflexión profunda sobre el papel de las imágenes en la sociedad, particularmente en cómo influyen en las prácticas políticas, sociales y culturales. Rancière propone un análisis que desafía las formas tradicionales de concebir la relación entre las imágenes y el poder.

El concepto clave que Rancière explora es cómo las imágenes no son meros objetos pasivos, sino activos en la construcción de realidades sociales, políticas y subjetivas. Las imágenes, en este contexto, tienen el poder de "trabajar", es decir, de generar nuevos significados y reorganizar la percepción de las personas sobre el mundo, influyendo en cómo se ven a sí mismas y a los demás dentro de una estructura social. El trabajo de las imágenes es entonces un proceso continuo, donde las imágenes pueden ser tanto liberadoras como limitantes, dependiendo de las formas en que se presentan y se interpretan dentro de las estructuras de poder.

El libro también examina el concepto de la "distribución de lo sensible", una idea central de Rancière, que se refiere a cómo las percepciones de lo que es visible y lo que no lo es, lo que se puede decir y lo que no, están determinadas por una estructura social y política. De esta manera, las imágenes no son solo

representaciones, sino también formas de intervención política que pueden desafiar, modificar o reafirmar esas estructuras. Se propone una reflexión crítica sobre la capacidad de las imágenes para modificar el orden simbólico y social, mostrando que tienen un rol activo en la transformación de las sociedades y en la configuración de lo que es posible ver, decir y pensar.

Este trabajo de las imágenes, también se puede desarrollar desde La performatividad de las imágenes, en el texto de Andrea Soto Calderón con el mismo nombre, dice que las imágenes tienen un carácter performativo, es decir, no solo representan una realidad, también producen efectos sobre esa realidad. Este enfoque se vincula con la teoría de la performatividad de Judith Butler, que describe cómo las acciones y enunciados no solo describen el mundo, sino que lo constituyen y transforman. Soto Calderón argumenta que las imágenes, al ser representaciones, tienen un poder activo en la construcción de sentidos, de identidades y de sujetos. No son simples reflejos de lo que ya existe, sino que incitan a una acción, generando respuestas, reacciones o nuevas formas de interpretar lo que está siendo representado. En este sentido, las imágenes actúan como agentes que participan en la creación y en la transformación de las estructuras sociales, culturales y políticas.

El concepto de performatividad se refiere a cómo las imágenes no se limitan a mostrar algo, sino que generan realidades, afectan a las percepciones de quienes las ven y tienen el poder de transformar o movilizar las acciones dentro de un contexto determinado. Este enfoque se aleja de una visión tradicional de la imagen como algo estático o fijo, proponiendo que las imágenes tienen la capacidad de "hacer" algo, de intervenir en el mundo y de modificar la manera en que entendemos las relaciones sociales, las identidades y los roles de poder. Cómo este concepto de performatividad se vincula con la política de las imágenes, se sugiere que al ser capaces de generar efectos reales en el mundo social, las imágenes pueden jugar un papel central en la resistencia y en las luchas políticas, sociales y culturales. Las imágenes no solo "representan" la política, sino que tienen el poder de ser un vehículo para la acción y el cambio. En *La performatividad de las imágenes* sostiene

que las imágenes no son simplemente representaciones, sino agentes activos que tienen la capacidad de intervenir, transformar y producir efectos en la realidad social, política y cultural, desempeñando un papel crucial en la construcción de significados y en la acción política.

CONCLUSIONES

¿Hacia dónde van las reflexiones en torno a la imagen?

La comunidad¹⁸ —aquellos que participan de lo común, del horizonte compartido de sentido— se configura dentro de un entramado social compuesto por intervalos entre palabras, imágenes y temporalidades. En este tejido, quienes quedan fuera del reparto establecido son relegados a la invisibilidad. Abordar esta problemática desde las imágenes permite repensar la posición de los excluidos hacia una reconfiguración de lo sensible. Esto supone la apertura a lo imposible desde un lugar desprovisto de determinaciones previas, un lugar que se manifiesta en la imagen.

En este camino la emancipación no es comprendida únicamente como la superación de formas tradicionales de opresión social o económica. La emancipación implica un proceso de redistribución de la visibilidad: la capacidad de ser visto, escuchado, reconocido. En este sentido, reconfigurar lo sensible significa cuestionar los marcos que determinan qué puede ser percibido y qué permanece excluido de la experiencia común. Se trata de una política de lo sensible, entendida como la disputa por la organización de lo visible, lo decible y lo inteligible, siempre mediada por las estructuras de poder.

Así, la emancipación se concreta cuando los sujetos históricamente excluidos o silenciados logran irrumpir en el campo de lo visible, alterando la "distribución de lo sensible", categoría central en la filosofía de Rancière. Esta distribución no es neutra, sino que delimita qué cuerpos importan, qué voces cuentan, qué imágenes circulan. Reconfigurarla es, por tanto, un acto político que busca desestabilizar los regímenes de percepción que sostienen la desigualdad.

¹⁸ En el libro *El trabajo de las imágenes*, Rancière describe que poner una forma visible con otra forma visible, una palabra con otra, una frase con una imagen, etc., es una manera de construir comunidad, de construir cierto tejido de lo común, que es siempre un tejido del entr

La emancipación es en la ruptura de los límites, en la alteración de las condiciones bajo las cuales ciertos grupos pueden ser vistos o escuchados. La imagen juega un papel primordial en este proceso por reapropiarse de la visibilidad y reclamar el derecho de estar presentes en el ámbito político. La emancipación, al no ser un acto de simple liberación de una opresión externa, pretende la reafirmación de la capacidad de aparecer. Rancière subrayaría que las personas que han sido históricamente excluidas del mundo de la política (por ejemplo, los pobres, los trabajadores, las mujeres, las personas no blancas) no necesitan recibir la "gracia" de los poderosos, sino que deben reclamar su lugar en el espacio público hasta reconfigurarlo. La emancipación implica la ruptura de la lógica del consenso o de la política institucional establecida, un conflicto de visibilidad, un acto en el que los que no cuentan como sujetos políticos comienzan a ser reconocidos y a interrumpir las estructuras de poder.

Desde la igualdad radical dada por la inteligencia, se da fundamento a esta emancipación. La emancipación no pasa por la integración en las estructuras de poder existentes, sino por el reconocimiento de que todos los seres humanos son iguales en su capacidad para ejercer juicio, pensar y actuar políticamente. De esta manera, la emancipación está ligada a un rechazo a cualquier tipo de jerarquía que subordine a unos a otros. La idea es que la igualdad (en este caso de las inteligencias) no es algo que se dé como un resultado o un objetivo de una lucha, sino como una presencia siempre presente en cualquier acto de desobediencia política. La emancipación no es una meta definitiva o una liberación total que se pueda alcanzar en un punto determinado. Es un proceso continuo de transformación de la distribución de lo sensible. En este sentido, la emancipación es un movimiento permanente de ruptura y redefinición, algo que no puede lograrse solo a través de una serie de reformas, sino que involucra una constante reorganización de las formas en las que entendemos y experimentamos el mundo social y político.

Es por ello que, como hemos visto, la aestheticización de la política juega un papel importante porque las imágenes y las representaciones visuales tienen un poder central en la política. Las imágenes no son solo representaciones pasivas,

sino que tienen el poder de reconfigurar la realidad y crear nuevos sentidos. Las imágenes, el arte y las formas de representación son elementos cruciales en el proceso de emancipación, ya que pueden alterar el régimen de lo sensible y permitir que aquellos que han sido excluidos se visibilicen y reclamen su voz. Es así que la emancipación es una práctica política que implica un cambio, una reorganización. La emancipación es un proceso de visibilidad y de reclamo de la igualdad que no depende de la reforma de las estructuras existentes, sino de la interrupción de esas estructuras y el reconocimiento de la igualdad radical de todos los individuos. Es un proceso continuo de desajuste que permite la aparición de nuevas formas de organización política y social.

Ahora, la reflexión en torno a las imágenes y su relación con esta emancipación parece estar marcado en el campo de la teoría crítica, el arte, la filosofía y la tecnología. La multiplicación y democratización de las imágenes a través de las redes sociales, la inteligencia artificial y la manipulación digital de contenidos están redefiniendo tanto su producción como su consumo, lo que propicia nuevos análisis y problematizaciones desde el pensamiento filosófico. Siguiendo las ideas de filósofos como Jacques Rancière y Walter Benjamin, la reflexión en torno a las imágenes podría enfocarse en cómo las imágenes continúan participando en la distribución del sensible. Es decir, cómo las imágenes siguen definiendo qué es visible y qué es invisible en la sociedad y, por ejemplo, cómo la imagen digital puede alterar nuestra percepción de la realidad sin que esto implique un proceso de emancipación. Las imágenes no son solo representaciones de una realidad objetiva, sino agentes que configuran y reconfiguran la narrativa del mundo y las relaciones de poder que ahí se ejercen. El trabajo de pensadores como Michel Foucault sobre los dispositivos de poder y Jacques Rancière sobre las imágenes como formas de resistencia indica que las imágenes están relacionadas con la manera en que las sociedades las utilizan para reorganizar las relaciones. Con el avance de la tecnología digital, las imágenes ahora pueden ser manipuladas y compartidas a gran velocidad, lo que abre nuevas posibilidades tanto para la opresión como para la resistencia y la emancipación. Esto nos lleva a cuestionar

cómo las imágenes pueden actuar como herramientas de emancipación o, por el contrario, ser utilizadas para ocultar o distorsionar la realidad. En un mundo donde las imágenes se producen y distribuyen masivamente, también surgen cuestiones como: ¿qué imágenes se eligen, quién decide mostrarlas como un fragmento de la realidad y que mundo crean dentro del espectador que las reciben?

En este sentido, es importante señalar que el propio Rancière entiende la imagen, no como un estatuto indefinible e intermedio que se debate entre lo que es y lo que no es, sino como una manera de habitar el "entre". Desde ahí, la reivindicación de los marginados es una reivindicación de visibilidad, una voluntad de acceder al ámbito político de la apariencia, en el que se replantea la capacidad de aparecer o, en este caso, de reaparecer. Para sumergirse en este problema, hay que cuestionar la denuncia a las imágenes como copias de lo inteligible y concebirlas como escenarios de ruptura, en los que caben lo posible, el disenso y la emancipación.

La imagen tiene una presencia activa en la articulación del reparto de lo sensible; nos desplaza a otros escenarios, mete o saca a alguna de las partes del campo de la apariencia, tiene la capacidad de aparecer y no solo de imitar. Las imágenes no son unidades aisladas, sino relaciones; no son semejanzas, sino alteraciones. Esto se observa en el uso que la industria cultural le ha dado a las imágenes, alimentando al espectador con imágenes que simulan una realidad homogénea.

La imagen le suelta la mano a su creador y a su intención creativa; abandona la voluntad de su autor y camina sola. No tiene un público cautivo único, una audiencia prefabricada para recibir la imagen y su lectura unívoca. Así, la imagen se aparta de la semejanza y se abre camino a la alteridad desde donde resiste en tanto su carácter performativo. Por ello, hablar de la imagen es hablar de una estructura del mundo común que implica mucho más que una simple forma visual. La imagen no es pasiva; es más bien una operación, una manera de ligar y aperturar nuevos sentidos. Desde esta perspectiva, no se señala al espectador como víctima

de una imagen que manipula, no se le condena a descifrar lo que oculta, ni se apuesta por la premisa de que todo es imagen, como si se tratara de pura información que se aloja en el observador sin resistencia. Rancière lo plantea de la siguiente manera:

He intentado mostrar los límites de la operatividad de la imagen, mostrar que la imagen no es simplemente el producto de una operación o algo que ha sido fabricado: es también algo que resiste y resiste, especialmente, a la voluntad de quien ha producido la imagen y quiere que tal imagen produzca tal modo de recepción, tal mirada, tales efectos, tal forma de interpretación (Rancière, 2021, p. 36).

Son entonces las imágenes son herramientas de visibilidad con el poder crucial de luchar por la visibilidad de los marginados y excluidos. La emancipación pasa por la capacidad de aparecer en el campo de lo visible. Las imágenes permiten que aquellos que han sido ignorados o invisibilizados en las estructuras de poder se hagan visibles, otorgándoles un lugar en la arena política. Este proceso de visibilidad es una forma clave de emancipación, ya que interrumpe la distribución de lo sensible que margina a ciertos grupos. Recordemos que las imágenes no son simplemente pasivas, ni se limitan a reflejar una realidad existente; por el contrario, tienen la capacidad de intervenir, reconfigurar la percepción y activar nuevas formas de conocimiento, de ser, y de acción. Esta performatividad es fundamental para la emancipación, pues implica que las imágenes pueden movilizar a las personas, cuestionar las estructuras de poder y abrir nuevos horizontes políticos.

En este desarrollo teórico, se conforma la idea del potencial de las imágenes para dislocar la hegemonía: las imágenes no solo sirven para mostrar una realidad alternativa, sino que también tienen el poder de dislocar las representaciones hegemónicas. La imagen puede ofrecer una visión de lo que está fuera de la norma, del orden establecido, y crear un espacio para lo nuevo, lo diferente, lo marginal. Así, las imágenes pueden dismantelar las narrativas dominantes y permitir que emerjan nuevas formas de ver el mundo.

Es de esta manera que la emancipación se asoma a través de la ruptura de los códigos visuales, la emancipación no solo se logra a través de las imágenes que muestran el sufrimiento o la injusticia, sino a través de aquellas que rompen con las convenciones visuales establecidas. Romper con estos códigos es una forma de cuestionar el poder que determina qué debe ser visible y qué no. La ruptura con lo establecido puede, por tanto, ser un acto emancipador, pues crea nuevas formas de experiencia y de relación con lo que es visualmente representado. No hay que dejar de lado que la emancipación es un proceso colectivo y político, las imágenes pueden jugar un rol fundamental en la creación de comunidades emancipadas, que cuestionan las estructuras de poder y redefinen las relaciones sociales. La emancipación, por tanto, no es solo una cuestión de libertad individual, sino un proceso político que involucra una transformación colectiva en la que las imágenes son actores clave.

La capacidad de las imágenes para intervenir en el ámbito político, transformar la visibilidad de los oprimidos y cuestionar las estructuras de poder dominantes desde el territorio estético se logra por la creación de nuevas formas de ver, representar y relacionarse con el mundo, lo que abre un espacio para la acción colectiva y la política de lo sensible. Dejar de pensar las imágenes como entidades o unidades fijas las convierte en puntos de encuentro, donde incluso pueden producirse revoluciones, al volverse una reorganización del campo de lo visible. Lo mismo sucede en el terreno del arte, donde transforman la forma en que se perciben.

La imagen como un espacio de resistencia se sostiene en tanto que no son simplemente reflejos pasivos de la realidad ni herramientas para transmitir un mensaje unívoco. En su lugar, las imágenes actúan como formas de intervención política, capaces de desafiar las estructuras de poder al permitir nuevas formas de ver y pensar. La imagen tiene un "trabajo" que no se reduce a la mera reproducción de la realidad, sino que altera y reconfigura la percepción del mundo. En esta postura, la estética se presenta como un campo de redistribución de lo sensible, es decir, como un espacio en el que se organizan las percepciones y los sentidos en

una sociedad determinada. Las imágenes, en este sentido, son cruciales para esta redistribución, ya que son capaces de reconfigurar lo que es visible y lo que no lo es. La estética no solo involucra el arte, sino también el modo en que las imágenes son producidas y recibidas socialmente, dando lugar a nuevas formas de subjetividad y participación política.

Desde la performatividad de la imagen se insiste en que las imágenes no son pasivas ni se limitan a ilustrar ideas. Ellas son performativas en el sentido de que son capaces de transformar lo que se ve y lo que se entiende, cuestionando las normas establecidas y abriendo nuevos campos de sentido. En este trabajo de las imágenes, se encuentran las bases para una política de emancipación, donde lo que se muestra en una imagen puede transformar la relación entre el espectador y el mundo. Desde esta performatividad el trabajo de las imágenes reflejan las realidades sociales y pueden ser utilizadas para movilizar, cuestionar y reorganizar esas realidades. En el contexto político de la interacción social, las imágenes tienen la capacidad de visibilizar lo que ha sido marginado o silenciado. En este sentido, las imágenes pueden ser una herramienta de resistencia frente a los sistemas de poder dominantes, al ofrecer una alternativa a las narrativas establecidas.

Es por esta performatividad que las imágenes no pueden ser simplemente "manipuladas" para servir intereses específicos. En lugar de ser vistas como objetos neutrales o manipulables, las imágenes poseen una agencia propia que puede escapar a las intenciones de quien las produce. Esto implica que las imágenes pueden tener efectos inesperados y producir formas de resistencia más allá del control de los poderes dominantes. De esta forma, las imágenes tienen un poder intrínseco de transformación, tanto en el plano estético como político. El "trabajo" de las imágenes es, por lo tanto, un proceso activo y dinámico, que puede interrumpir y reconfigurar la percepción del mundo y las relaciones de poder, invitando a una reconsideración crítica de cómo y por qué vemos lo que vemos.

Hay que recordar que se trata de un cuestionamiento de la tradición que concibe las imágenes bajo el paradigma de la representación. Según este enfoque,

la imagen funcionaba como un complemento expresivo, sometido a una lógica de causas y efectos que garantizaba su inteligibilidad. Sin embargo, Rancière desestabiliza esta concepción al rechazar la distinción entre imagen "pura" e imagen "funcional", así como la identificación de la imagen con lo meramente visible. Para él, la imagen no es un elemento aislado, sino un entramado de relaciones donde confluyen lo decible y lo visible, lo narrativo y lo no narrativo.

Este desacoplamiento de la imagen respecto a un destino único implica, a su vez, un rechazo a la idea de que el fin de la mimesis conlleve la pérdida de discursividad. Por el contrario, Rancière insiste en que las imágenes conservan una potencia significativa, pero esta ya no se organiza según una lógica representativa, sino a través de lo que denomina un "régimen estético del arte". En este régimen, la imagen adquiere un carácter litigioso, capaz de desestabilizar los órdenes establecidos y proponer nuevas formas de coexistencia.

Uno de los aportes más significativos de Rancière a esta tesis es la concepción de la imagen como un elemento indeterminado. Esta indeterminación, sin embargo, no equivale a un relativismo vacío, sino a una capacidad de apertura y conflicto. Las imágenes, en su propuesta, operan como agentes de disenso: fracturan lo sensible y reorganizan las relaciones entre miradas y cuerpos. Su potencia política reside precisamente en su capacidad para cuestionar los territorios simbólicos y materiales que habitamos.

Esta perspectiva permite entender por qué se rechaza toda tentativa de jerarquización o mediación en el análisis de las imágenes. En lugar de ello, se enfatiza su dispersión y su naturaleza híbrida, donde medios como el cine, la fotografía, la poesía o el diseño se entrelazan sin subordinarse a un criterio unificador. La materialidad de la imagen ya no remite a una sustancia fija, sino a un conjunto de relaciones dinámicas que modifican constantemente su estatuto.

Esta forma de ver a las imágenes supone un giro epistemológico en el tratamiento de las mismas, desplazando el debate desde la representación hacia una lógica de la presentación y el conflicto. Al desvincularlas de un destino

predeterminado, se sitúan en un campo de posibilidades donde lo estético y lo político se entrelazan. La imagen ya no es un reflejo ni un complemento, sino un operador material que redefine lo perceptible y lo pensable.

En este sentido, el debate no solo cuestiona los presupuestos heredados de la tradición filosófica, sino que también ofrece herramientas para pensar su rol en la construcción de nuevas formas de sensibilidad. Lejos de agotarse en un formalismo estéril, su enfoque revela que la indeterminación de la imagen es, en última instancia, la condición de su potencia transformadora.

En este punto, es importante subrayar que la reflexión crítica siempre ha apuntado hacia los mecanismos que sostienen los regímenes de percepción donde el disenso emerge como una fuerza disruptiva capaz de desarticular los órdenes sensoriales y policiales que delimitan las formas de pensar, sentir y actuar. Se ha concebido el disenso no como un mero desacuerdo, sino como un acto de reconfiguración de lo sensible. Este proceso implica la creación de experiencias que desafían las jerarquías establecidas entre lo activo y lo pasivo, lo visible y lo invisible. Al cuestionar los consensos que naturalizan las desigualdades, el disenso abre espacios para nuevas formas de subjetivación política. En este sentido, la política no se reduce a la gestión de lo existente, sino que se manifiesta como una práctica de redefinición de lo posible.

La relación entre imagen y espectador sostiene que la experiencia visual es siempre un terreno de interpretación y conflicto. Las imágenes, lejos de ser meros vehículos de dominación, pueden operar como dispositivos de ficción que subvierten los órdenes establecidos. Hay que recordar que la ficción, en este contexto, no es sinónimo de falsedad, sino un mecanismo para reimaginar lo real.

A través de ella, se desestabiliza la estetización de la política —denunciada por Walter Benjamin— al exponer las contradicciones de la configuración hegemónica. Rancière ejemplifica esto con el arte, donde la redistribución de lo sensible permite visibilizar voces y cuerpos excluidos. Así, la imagen se convierte

en un acto de disenso que interrumpe la lógica dominante y propone nuevas configuraciones de la experiencia.

Así, la potencia del disenso radica en su capacidad de redefinir los límites de lo político. Las imágenes y la ficción son herramientas clave en este proceso, ya que permiten cuestionar las normas y generar alternativas al statu quo. Si la política tradicional se basa en la distribución jerárquica de los roles y las percepciones, el disenso, articulado a través de prácticas estéticas, revela que toda realidad es susceptible de ser reinterpretada y transformada. En última instancia, el pensamiento de Rancière invita a reconsiderar el vínculo entre estética y política, no como esferas separadas, sino como campos entrelazados donde se disputa el sentido de lo común. El disenso, entonces, no es solo un acto de resistencia, sino un gesto creador que expande las fronteras de lo posible.

En este contexto, la relación entre imágenes y emancipación se fundamenta en la capacidad disruptiva y de disenso de la imagen para cuestionar los órdenes establecidos. Las imágenes funcionan como zonas de indeterminación que revelan la contingencia de lo real, mostrando que el mundo que muestran no es fijo ni unívoco, sino que admite múltiples interpretaciones y posibilidades. Esta cualidad de las imágenes las convierte en instrumentos políticos, pues al presentar fisuras en el régimen de lo visible, permiten imaginar y construir alternativas al status quo.

La emancipación, en el pensamiento de Rancière, trasciende la mera adquisición de conocimientos para convertirse en una transformación radical de la experiencia sensible. Este proceso implica superar la tradicional división entre actividad y pasividad, demostrando que el acto de mirar ya contiene en sí mismo una dimensión activa y crítica. Las imágenes, al desdibujar los límites entre contemplación y acción, posibilitan nuevas formas de subjetivación política donde los espectadores se convierten en agentes de cambio. La política y la emancipación surgen precisamente de esta capacidad de reinterpretar y reconfigurar lo dado.

El papel de la ficción es crear una “contra-narrativa” que desafía los consensos sociales. A través de la construcción de mundos alternativos, la ficción desnaturaliza

las identidades y jerarquías establecidas, abriendo espacios para experiencias políticas diferentes. Rancière destaca cómo la ficción no es un escape de la realidad, sino un medio privilegiado para intervenir en ella, cuestionando las distribuciones aceptadas de lo sensible y proponiendo nuevas formas de comunidad.

Es así que, el aporte fundamental reside en mostrar que la emancipación política está indisolublemente ligada a una transformación estética donde las imágenes y la ficción emergen como herramientas clave en este proceso, pues al alterar los marcos de percepción dominantes, hacen posible imaginar y construir sociedades más igualitarias. La política, desde esta perspectiva, no se limita a la gestión de lo existente, sino que consiste en la permanente reapertura de lo posible a través de prácticas estéticas que redistribuyen lo sensible y amplían los límites de lo común.

Bibliografía

Principal:

Rancière, J.:

- ____(1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión, Argentina
- ____(2003). *El maestro ignorante*. Laertes, España
- ____(2004). *El malestar en la estética*. Capital Intelectual, Argentina
- ____(2005). *Sobre políticas estéticas*. Bellaterra, España
- ____(2005a) *El inconsciente estético*. Editorial del Estante, Argentina
- ____(2005b) *El viraje ético de la estética y la política*. Palinodia, Chile
- ____(2009). *El reparto de lo sensible*. LOM Ediciones, Chile
- ____(2010). *El espectador emancipado*. Bordes Manantial, Argentina
- ____(2011) *Aisthesis*, Contracampo, Francia
- ____(2011a). *El destino de las imágenes*, Prometeo Libros, Argentina

Secundaria

- Adorno, T. (1984) *Teoría estética*. Taurus, España
- Alloa, E. (2021) *Cómo (no) leer las imágenes*. Aguaderramada, España
- Althusser, L. (2002) *Para un materialismo aleatorio*. Arena Libros, España
- Arendt, H. (1977) *Qué es política*. Paídos, España
- Baumgarten, A. (2013) *Estética breve*. CIF Excursus, Argentina
- Benjamin, W. (2001) *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus, España
- Benjamin, W. (2021) *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros ensayos sobre arte, técnica y masas*. Alianza Editorial, España
- Debord, G. (1999) *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos, España
- Derrida, J. (2013) *Artes de lo visible*. Ellago Ensayo, España
- Foucault, M. (1998) *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura

Económica, México

- Foucault, M. (2009) *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, Argentina
- Galende, F. (2012) *Rancière. Una introducción*. Editorial Quadrata, Argentina
- Horkheimer, M., Adorno, T. W. (2007) *Dialéctica de la ilustración*. Akal, España
- Huberman, G. (2012) *Arde la imagen*, Serieive, México
- Jaar, A. (2007) *La política de las imágenes*. Metales Pesados, Chile
- Jardí, E. (2012) *Pensar con imágenes*. Gustavo Gili, España
- Jaso, J. J. A.(2019) *Rebeliones en el pensamiento*. Ediciones Monosílabo, México
- Kant, I. (1989) *Crítica del juicio*. Espasa-Calpe, España
- Mitchell, W. (2014) *¿Qué quieren realmente las imágenes?* COCOM, México
- Platón (1982) *Diálogos V*. Gredos, España
- Platón (2010) *Diálogos I*. Gredos, España
- Soto, A. (2020) *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados. Chile
- Soto, A. (2021) *El trabajo de las imágenes*. Pensamiento A Tiempo, Madrid
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara, México

Entrevistas

- Rancière, J. (2010). La política de la estética / Entrevistado por Nicolas Vieillescazes. *Revista Fin(es) el Arte*. Recuperado de <https://quisqueyaseralibre.com/educacion/educacion-la-politica-de-la-estetica-jacques-ranciere-en-entrevista-con-nicolas-vieillescazes/>
- Garmanik, C. (07 de abril de 2024). Necesitamos una erótica de las imágenes: entrevista a Andrea Soto Calderón. *Visit Project*. Recuperado de <https://vistprojects.com/necesitamos-una-erotica-de-las-imagenes/>

Artículos:

- Soto, A. (2020). Reivindicación de las apariencias en el trabajo de Jacques Rancière. *Revista Internacional de Filosofía*, (79), 21-35. Recuperado de <https://ficcionalarazon.org/2022/10/25/andrea-soto-calderon-reivindicacion-de-las-apariencias-en-el-trabajo-de-jacques-ranciere/>

- D'Ottavio, A. (2011). Arte y política en Walter Benjamin. Hacia una estética materialista. *IX Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <https://cdsa.aacademica.org/000-034/79.pdf>

-Gambarotta, E. (noviembre 2017). Jacques Rancière y el problema acerca de cuándo hay política. La igualdad como fundamento y sus consecuencias (des)politicantes. *Astrolabio*. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/74129/CONICET_Digital_Nro.fbfa72c1-2cf6-470a-b413-bf8537138e1a_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

-López, J. E. Marcano Torres, M., López Salazar, J. E., López Salazar, Y., Fasanella, H. (2004). El arte Barroco. Análisis de las circunstancias que favorecieron su difusión. Las formas en el Barroco: I. Arquitectura y escultura. *Gaceta Médica de Caracas*, 112(2). Recuperado de

https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0367-47622004000200010

-Meijide, S. (2022). El concepto de figura en el pensamiento de Jean-François Lyotard: Arte, política y ontología. *Enraonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, 45-65. Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/enraonar/enraonar_a2022v69/enraonar_a2022v69p45.pdf

Magaux, M. (2018). El entrepuente. Una fotografía para representarlos a todos. *Historia-Arte*. Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/el-entrepunte>

-Ossandón, C. (2020, septiembre). Foucault y Rancière: subjetividad y política. *Revista de Filosofía*, 77. Recuperado de https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-43602020000100147.

-Payán, J. (2021). La imagen rebelde: raíces de lo fantástico en la pintura de Goya. *Dieciocho*, 44, 39-71. Recuperado de <https://dieciocho.uvcreate.virginia.edu/44.1/3.Pay%C3%A1n.44.1.pdf>

-Palma, R. J. (julio 2009). La estética y su dimensión política según Jacques Rancière. *Nómadas*, (31). Recuperado de

http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502009000200010

-Velásquez-Castellanos, J. (2004). Sobre las imágenes: comentarios de San Agustín al primer mandamiento. *Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra*, 145-155. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/83558529.pdf>
Redacción.

Tesis

-Soto, A. (2016). *El discurso sobre las imágenes en el pensamiento de Jacques Rancière* (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona). Recuperado de <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/368563/asc1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

NOTAS EN PRENSA

10 de febrero de 2022. El buitre y la niña: la trágica historia del fotógrafo que conmovió al mundo. *La Unión*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-buitre-y-la-nina-la-tragica-historia-del-fotografo-que-conmovio-al-mundo-nid10022022/>