

Estética y política en *El Siglo* de A. Badiou y en *Malaise dans l'Esthétique* de J. Rancière

*Jean-Claude Lévêque*¹

En la segunda parte de su ensayo *El Siglo*, Alain Badiou se propone definir los caracteres principales de las vanguardias del siglo veinte. Nuestro artículo se propone confrontar las distintas posiciones de Badiou y de Rancière frente a las vanguardias y a la estética contemporánea.

1. BADIOU Y LAS VANGUARDIAS

Uno de los caracteres principales de las vanguardias según Badiou es la tendencia hacia la politización del arte: las poéticas nacen y se concretan en reuniones y decisiones colectivas. Todo esto da lugar a varios procedimientos de exclusión y de depuración. Esta práctica es común en casi todos los movimientos artísticos de las vanguardias y tiene mucho que ver con la convicción de que se pueda llegar a lo «Real», siempre y cuando se elimine lo que desvía de la línea del movimiento. Las exclusiones derivan del hecho de que es muy difícil determinar los criterios de la acción legítima, cuando el fin es la subversión real.

Otra característica de las vanguardias es su relación con el infinito. Según Badiou, la tendencia fundamental procede hacia el desobramiento del arte, lo que significa también una estetización de lo cotidiano.

Unos ejemplos significativos son los filmes de Debord y, al menos en parte, de Godard. Estas tendencias están siempre relacionadas con el Romanticismo y con su idea del arte como descenso de lo ideal en la finitud de la obra.

La idea de cerrar con el Romanticismo el arte pasa por la desacralización de la obra (como en el caso de los *ready-made* de Duchamp), o por la construcción de instalaciones. Sin embargo, estos intentos no han sido exentos de fuertes contradicciones. Badiou hará hincapié en la *Lógica* de Hegel para explicar estas contradicciones. El arte del siglo veinte se caracteriza por su

1 CSIC-CCHS-Instituto de Filosofía-Madrid. Correo electrónico: jeanclaude.leveque@cchs.csic.es.

inquietud hacia la formalización –y no hacia la forma: para él, tiene más interés el proceso, el hacerse de la obra, que el resultado. En palabras de Badiou:

«Hegel parte del hecho de que lo finito, prendido en su realidad concreta es siempre, como toda categoría concreta, un devenir, un movimiento. Lo que confiere este movimiento a la finitud es el hecho de que se repite. Es finito lo que no sale de sí sino para demorar en sí mismo. Es lo que Hegel denomina el «sobrepasar» (*das Hinausgehen*)»².

Es justamente aquí donde Badiou encuentra una posibilidad de interpretar el procedimiento de la vanguardias:

«No obstante, constata Hegel anticipándose a los artistas de hoy, podemos intentar entender y pensar el sobrepasar, no ya en su resultado que no es sino un «malo infinito», sino *en su acto*. Hay aquí que distinguir, e intentar separar, el acto y el resultado, la esencia creadora en que consiste el sobrepasar y el fracaso de la creación. O, diríamos hoy, el gesto y la obra»³.

El texto hegeliano nos permite entender mejor la relación entre finitud e infinitud en las vanguardias a través de dos conceptos: el de «infinito cualitativo» y el de «ir más allá» (*Hinausgehen*). La esencia de lo finito es la «repetición» y no el límite: en este contexto, el *Schlechte Unendliche* corresponde a la repetición estéril del «ir más allá». Sin embargo, el análisis de Hegel da en este punto una vuelta decisiva: hay que pensar el «ir más allá» en su propio «actuar»; hay que separar, en las artes, el gesto y la obra. Algo, según Hegel, hay de verdaderamente infinito en el mismo «malo infinito».

Así podemos pensar el infinito real de manera inmanente al movimiento. Badiou saca de esta interpretación del filósofo alemán la consecuencia de que la obra de arte del siglo veinte se caracteriza por la visibilidad de su actuar. Da muestra de su propia «finitud actuante» y en este sentido sobrepasa al *pathos* romántico de la encarnación del infinito en la finitud de la obra de arte. El arte del siglo veinte se interroga sobre las formas nuevas de la repetición: el ejemplo más conocido es la reflexión de W. Benjamin sobre la potencia de la «reproducción técnica». En fin, según Badiou, la obra de arte del siglo veinte

2 A. Badiou, *Le Siècle*, Seuil, Paris, 2005, p. 221 (trad. nuestra). Las traducciones de los textos de Badiou y de Rancière son nuestras.

3 Ibidem, p. 222.

sería la visibilidad de su acto. Lo que de infinito ella puede mostrar, es sólo su propia finitud «agente».

Surge entonces otro problema: lo de la visibilidad de lo visible. Tenemos entonces que distinguir dos sentidos de la forma: el primero, aristotélico, abogaría por dar forma a una materia; el segundo, más complejo, por concebir la forma en cuanto mostración de un pensamiento nuevo –sentido que es platónico, esta vez. La forma tiene que ser entendida a partir de la *formalización*, y también por esta razón, entre otras, la de Badiou es más bien una Filosofía del Arte que una Estética. Las formas en que se inscribe el arte del siglo son, sobre todo, la danza y el cine. Como subraya Badiou:

«El cine propone una reproducibilidad técnica integral e indiferente a su público. Se realiza en cuanto «iter-obra», impuridad siempre disponible.

La danza es más bien lo contrario: instante puro, siempre borrado. Entre danza y cine se encuentra la cuestión sobre lo que es un arte no-religioso. Un arte en que el infinito no procede de otra cosa sino de los efectos del acto, de los efectos reales, de lo que no se expone en principio sino que como vacuidad repetitiva»⁴.

Se trata de un arte, como hemos dicho, de la formalización, y no de la obra. Un arte, por así decir, des-humanizado. En la reflexión de Badiou hay más: el siglo ha sido el tiempo en que se ha intentado pensar «la univocidad de lo real» y necesitando pensar la Idea en contra de la realidad, la eternidad en contra de la finitud.

Platónicamente, la esencia del pensar está siempre en la potencia de sus formas. Y que el arte tenga que ser sobre-humano o anti-humano. Se trata, en las vanguardias, de activar la verdad, ahora y aquí. Se entiende entonces que en esta perspectiva neo-hegeliana, que es propia de Badiou, la estética como disciplina sea el enemigo y que se trate más bien de afirmar la necesidad de una nueva filosofía del arte.

Entonces, el problema principal vuelve a consistir en las relaciones entre finito e infinito en el marco de una concepción del arte como procedimiento de verdad. En afinidad con Adorno, uno de los protagonistas de la concepción del arte de Badiou es Beckett y, principalmente, sus obras las más enigmáticas. En fin, la interpretación de la vanguardias de Badiou es bastante elitista y no contempla la hibridación de las formas, con la excepción del cine.

4 Ibidem, p. 225.

Vamos a analizar ahora algunas de las críticas que Rancière hace a la «inestética», así como a exponer cual es su propia concepción del arte del siglo veinte.

2. HACIA UNA NUEVA TEORÍA ESTÉTICA EN J. RANCIÈRE

En Rancière, en cambio, nos encontramos frente a una defensa de la estética en su dimensión política. En *Malaise dans l'Esthétique* el autor subraya las dificultades con que se encuentra la estética contemporánea, enfrentándose a la teoría de lo sublime de Lyotard y a la «inestética» de Badiou.

Rancière defiende una concepción kantiana en un sentido amplio de la estética, en la medida en que éste defiende sobre todo el momento «político» de la posibilidad de cambiar las formas de la «partición de lo sensible». Según Rancière, en el siglo XIX el régimen representativo de las artes fue arruinado por el nuevo «régimen estético de las artes», a través de la constante identificación y desidentificación de arte y no-arte y de las exorbitantes promesas de una revolución en el arte. Si todo esto es verdad, hoy, después de las vanguardias y de cierta forma de arte «político», la ruptura posible en la policía propia de las democracias actuales se puede encontrar en una variación crítica en los regímenes de visibilidad, como podemos leer en *Le spectateur émancipé*.

En primer lugar, vamos a analizar la crítica de Rancière a la «inestética» de Badiou y a su teoría de las vanguardias. La crítica de Rancière a la «inestética» de Badiou es muy clara en la segunda parte de *Malaise dans l'Esthétique*. Así se expresa Rancière a propósito del hegelianismo de Badiou:

«Como siempre en Badiou, todo se juega en el nombre de Hegel y, en el caso específico, en la imagen hegeliana fundamental del arte romántico, que no es la cruz, sino el sepulcro vacío, el sepulcro que dejó vacío la Idea en su vuelta al cielo, que es definitiva.

No se trata de la lucha entre la muerte y la inmortalidad. Esta lucha, precisamente, se ha terminado.

Hay que saber, más bien, *dónde* se ha ido el Resucitado que ya es vano buscar aquí en la tierra. El escenario hegeliano compendia este estatuto del arte y de la verdad que pone sin parar al uno y a la otra, por adelantado o por retrasado, en relación con ellos mismos, pues la eternidad de una estatua es constituida por la imposibilidad de la religión para pensar lo eterno»⁵.

5 J. RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris, 2004, p. 98.

El Hegel de Rancière es más bien el de la *Lecciones de Estética* y, en fin, un Hegel que asume las contradicciones de la realidad. Un pensamiento que se aleja del Hegel lacaniano de Badiou.

Lo que Rancière reprocha a su compañero es su desconfianza hacia lo sensible y la estética: para Badiou, como es sabido, el arte es un procedimiento de verdad y su expresión más pura es el teatro. En palabras de Rancière:

«[...] tiene que hacer pasar por el filtro platónico la separación en la indiscernibilidad estética entre las formas del arte y las de la vida, entre las del arte y las del discurso, y entre las del arte y las del no-arte. En el corazón de este platonismo romántico, que afirma la naturaleza anti-mimética de un arte que mantiene una relación esencial con la verdad en cuanto pasaje, Badiou tiene que hacer intervenir otro tipo de platonismo»⁶.

Inestética es un nombre común para tres procesos a través de los cuales el platonismo de Badiou se enfrenta «a los equívocos de la unicidad del arte». Vemos aquí cómo la posición teórica de Badiou no está exenta, para Rancière, de contradicciones en su relectura de Hegel. El enfoque de Rancière, más bien crítico hacia la estética hegeliana, sugiere que Badiou, en el fondo, permanece muy romántico en su intento de alejarse del Romanticismo.

Como en el caso de Lyotard, también la inestética de Badiou tendría que ver con la afirmación de cierta indistinción ética. La visión rancierana del modernismo y de las vanguardias es muy distinta. Para él, al analizar la caída de la estética en la ética,

«[I]a oposición simplista de lo moderno y de lo postmoderno impide entender las transformaciones del presente y sus apuestas. Esa oposición olvida en efecto que el también modernismo ha sido no más que una larga contradicción entre dos políticas estéticas opuestas, pero opuestas a partir de un mismo núcleo común que ligaba la autonomía del arte a la anticipación de una comunidad venidera, y conectaba esta autonomía con la promesa de su propia autosupresión»⁷.

Para Rancière, se trataría de sustituir a la noción de «vanguardias» por la de «régimenes estéticos del arte» que culminan en el modernismo y en el intento de transformar la vida cotidiana a través de los productos artísticos.

6 Ibidem, pp. 99-100.

7 Ibidem, pp.168-169.

2.1. Estética y política: hacia una crítica de las imágenes

Este apartado se propone explicar la transición de la política a la estética en el sentido peculiar del análisis de Rancière. El término «estética» es aquí utilizado en su acepción más amplia, en el sentido de la *aisthesis* griega y no únicamente en el sentido de una disciplina filosófica particular. En las siguientes líneas, vamos a analizar algunos textos en los cuales el autor precisa las razones de su interés por las relaciones entre estética y política y el nuevo régimen de las imágenes que se ha instaurado en la segunda mitad del siglo pasado, así como el problema de lo irrepresentable como límite de la expresión artística.

En primer lugar, vamos a centrar nuestro discurso en un texto en el cual Rancière trata de esclarecer las relaciones entre estética y política. En dicho texto Rancière tiene también un referente crítico: la filosofía de J.-F. Lyotard y su teoría de lo sublime en las artes. Tal y como explica Rancière, la noción de «sublime» en Lyotard se acompaña de la meditación de la *Shoah* y de la afirmación de que el arte ya no puede representar lo que pone en jaque a toda representación. Aquí, en efecto, la estética asume una tonalidad ética o, mejor dicho, es absorbida por la ética. Lo que busca Rancière entonces no es tanto retomar las cuestiones no resueltas de las vanguardias, sino más bien aclarar las relaciones entre las prácticas artística y políticas y las condiciones de visibilidad.

El primer punto analizado por el filósofo francés es la cuestión de las relaciones entre estética y política, y, en primer lugar, la cuestión de la partición de lo sensible. Rancière entiende por estética a «un sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da en la sensación («*ce qui se donne à ressentir*»)». Es la partición de los espacios sensibles en los cuales se produce la subjetivación como afirmación de la política. Para el filósofo toda práctica artística tiene que ser definida a partir de esa estética «primera», de su campo comunitario. Esto pasaba ya en la polis griega, como se puede comprender estudiando los textos de Platón sobre las artes.

En este sentido, la cuestión de la pintura abstracta tiene, según Rancière, otra solución, distinta de las consabidas: la abstracción sería la consecuencia de una nueva y distinta relación entre el hombre y sus espacios, entre las artes y el diseño; y este cambio es político en la medida en que pone en cuestión los espacios representativos tradicionales por la concurrencia de formas distintas de expresión artística (véanse las vanguardias rusas como botón de muestra).

Entonces la trayectoria de la modernidad tiene para Rancière otra de las características propias de las lecturas progresivas que hemos conocido a lo largo del siglo pasado: las vanguardias habrían más bien dado lugar a nuevos

espacios de sensación, pero, sin embargo, habrían sido limitadas por su relación con el pensamiento moderno.

Si Rancière tiene que elegir una interpretación de la modernidad, esta tiene que ser la que privilegia la creación de nuevos espacios «estéticos» relacionados con una transformación del contexto material de una vida futura. Lejos de la mimesis antigua, el sistema schilleriano pone en marcha la educación estética como forma de emancipación.

En todo caso, hay más. El régimen estético de las artes implica la ruina de la representación; o sea, el fin de los géneros definidos por la preceptista aristotélica, entre otras. Rancière ve en la literatura la primera manifestación de ese cambio radical. El realismo literario que se impone con Balzac primero y Zola más tarde no es tal, en el sentido en que representa la realidad tal y como ella es, sino porque da voz al anónimo representado por los que no tienen nombre y que tiene su propia belleza. El régimen estético de las artes es, en primer lugar, como hemos dicho, el final de la representación en cuanto mimesis; así precisa Rancière que «[e]l ordinario es bello en cuanto huella de la verdad que la sociedad oculta». La estructura de la argumentación de Rancière nos revela su profunda pasión por los excluidos y su concepción del arte como posibilidad emancipativa que se juega en el medio de un régimen de visibilidad y, en parte, lo determina.

En el caso del cine, las relaciones entre verdad y ficción se complican aún más; en el cine, en efecto, actúan dos posibilidades distintas: la impresión muda, pero hablante, y el montaje en cuanto cálculo de toda significación y de los valores de verdad –véase el caso emblemático de Eisenstein. Según Rancière, el régimen estético de las artes ha complicado las relaciones entre realidad y ficción; así, escribir la historia o bien escribir «unas historias» son actividades que están sometidas a un mismo régimen de la verdad.

Todo esto nos lleva a considerar la relación entre los discursos de la política y del arte y el régimen de las imágenes. La política y el arte construyen unas «ficciones», o sea, unos «arreglos materiales» de los signos y de las imágenes. De las relaciones entre lo que se ve y lo que decimos, entre lo que se puede hacer y lo que se hace de verdad. El mismo Rancière advierte lo siguiente:

«Nos encontramos aquí con la otra cuestión que habla de la relación entre literalidad e historicidad. Los enunciados políticos o literarios causan un efecto en lo real. Ellos definen unos modelos de palabra o de acción, pero también unos regímenes de intensidad sensible. Trazan unos mapas de lo visible, unas trayectorias entre lo visible y lo decible, unas relaciones entre los modos del Ser, modos de hacer y modos de decir. Definen unas variaciones

de las intensidades sensibles, unas percepciones y capacidades del cuerpo»⁸.

Lo que hay que subrayar de ese texto es, en primer lugar, la capacidad que Rancière concede a la literatura moderna de «reconfigurar el espacio sensible» de los hombres y ciudadanos. Eso depende antes que nada de la posibilidad de poner en escena los anónimos, los que antes no tenían representación; y es un cambio «estético» en el régimen de la visibilidad. El ámbito estético es, como hemos dicho, común a las artes y a la política y allí se determinan los cambios sustanciales en la representación. Falta todavía un aspecto del análisis de Rancière, que tiene que ser analizado antes de ocuparnos más directamente de la cuestión de las imágenes: es el concepto de «fábrica de lo sensible».

Este concepto es menos neutral de lo que parece; se trata, en efecto, de una crítica de la mimesis en cuanto concepto propio de la reflexión del pensamiento clásico sobre las artes, y que tiene como modelo la teoría de la técnica en Platón.

A partir del final del siglo XVIII se da precisamente una revisión del itinerario que empieza con la crítica schilleriana a la facultad del juicio descrita por Kant; como explica Rancière:

«El régimen estético de las artes revoluciona ese reparto de los espacios. No pone en cuestión solamente el desdoblamiento mimético en favor de una inmanencia del pensamiento en la materia sensible. Pone también en cuestión el estatuto «neutro» de la *téchne*, la idea de la técnica como imposición de una forma de pensamiento a una materia inerte. Es decir, que renueva el mundo de las ocupaciones que sostiene el reparto de los dominios de actividad. [...] El «estado estético» de Schiller, suspendiendo la oposición entre el entendimiento activo y la sensibilidad pasiva, quiere arruinar, con una idea del arte, también una idea de la sociedad fundamentada en la oposición entre los que piensan y los que se dedican a los trabajos manuales»⁹.

En el siglo XIX este proceso se va concretando en la suspensión del valor negativo del trabajo: los trabajadores son los que muestran en lo concreto la efectividad del pensamiento y de la comunidad. Esto lleva a una nueva forma de partición de lo sensible, que se opone a todo clasicismo. La revolución de

⁸ JACQUES RANCIÈRE, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, Paris, 2000, p. 62.

⁹ *Ibidem*, pp. 69-70.

siglo XIX provoca la salida de los trabajadores de su invisibilidad, de su ocultación: el arte entonces, en cuanto «trabajo», consigue su carácter de actividad exclusiva sin que se dé una distinción entre el trabajo y el «*art pour l'art*».

La partición de lo sensible es, al mismo tiempo, la apertura de una nueva forma de visibilidad, lo que queda claro en los análisis que Rancière hace de la fotografía de las vanguardias o del cine.

3. DE LAS VANGUARDIAS AL ARTE CONTEMPORÁNEO

Badiou y Rancière, además de habernos proporcionado unos análisis acertados de las vanguardias, se han dedicado y siguen dedicándose al estudio del arte estrictamente contemporáneo. En su *Filosofía del presente*, Alain Badiou nos proporciona un esbozo para un «Manifiesto del afirmacionismo» que tiene mucho interés a la hora de determinar el papel político del arte contemporáneo.

Frente a la actual situación del arte, Badiou propone otra forma de arte a partir de una crítica de la saturación posmoderna: el arte afirmacionista. Sus tesis sobre el arte se apoyan en el hecho de que nuestro mundo no es democrático en absoluto, sino que es la expresión del conservadurismo imperial que se expresa bajo la «fraseología democrática».

Si esto es verdad, ¿de dónde proviene la desolación del arte actual? Badiou responde:

«[...] del hecho de que tiene una simetría total con el arte convencional del comercio masivo de imágenes, un *formalismo romántico*.

Formalismo, porque una sola idea formal, un solo gesto o un solo artesanado mortífero se consideran como soportes de la diferencia con respecto a la serie comercial. Romántico, porque en cada caso se retoma, aunque en un anonimato creciente, el motivo de la expresión insólita, de la puesta en escena –supuestamente sublime y singular– de las particularidades étnicas o yocicas»¹⁰.

Por eso hay que volver críticamente al arte del siglo veinte, «el más inquieto y verdadero»: entre otras cosas, porque en el siglo pasado se produjeron los más valiosos intentos afirmacionistas. Hay varios ejemplos: entre ellos, destacaremos los casos de Berg y Schönberg en la música, de Brecht en el teatro y de Pessoa en la poesía.

10 Ibidem, p. 93.

¿Cuáles son entonces las sentencias más destacadas del «afirmacionismo»? En palabras de Badiou:

«Queremos que se perciba la genealogía de una axiomática. Una axiomática que plantea lo siguiente: en este comienzo de siglo, debemos restituir la voluntad artística a su rigor incorporeal, a su frialdad anti-romántica, a las operaciones sustractivas por las cuales se mantiene muy cerca de ese real sin imagen, que es la única causa del arte. Mediante esta sustracción, el arte borra todo dominio de la particularidad, pues destina a todos el real que descubre»¹¹.

Al fin y al cabo, en mi opinión, los principios del afirmacionismo siguen siendo muy «modernistas» y vanguardistas. No los voy a analizar punto por punto, sino más bien intentar proporcionar una interpretación de conjunto: el arte afirmacionista está muy cerca del ideal artístico propugnado por Adorno en su *Teoría Estética*. No es por casualidad que uno de los autores más queridos por Badiou sea Beckett, querido también por Adorno. Cuando Badiou afirma que el arte es «la producción impersonal de una verdad que se dirige a todos», se puede ver con toda claridad su deuda con el proyecto moderno, bien que revisado a través de la teoría de los conjuntos de Cantor.

Y no solamente con Cantor: de alguna manera, la teoría del arte de Badiou puede ser vista también como una adaptación de la estética hegeliana a las condiciones del siglo veintiuno. Esta adaptación aparece con claridad en el comentario al punto tres del manifiesto del afirmacionismo:

«Aquello que, entre los procesos de verdad, singulariza el arte es que en él el sujeto de la verdad se toma de lo sensible. Mientras que el sujeto de la verdad de la ciencia es tomado del poder de las letras; en la política, del recurso infinito de lo colectivo; y en el amor, del sexo como diferenciación. El arte produce un acontecimiento con el colmo de lo dado: lo sensorial indistinto; y en ese punto el arte llega a ser Idea: por la conversión de lo que está ahí en algo que debe advenir en su propia finitud»¹².

El arte es, además, la purificación de la contingencia a través de la formalización. Por eso, a mi modo de ver, el arte afirmacionista, al fin y al cabo, se

11 Ibidem, p. 97.

12 Ibidem, p. 100. (La cursiva es de Badiou).

queda muy cerca del arte de las vanguardias y, también, de la «luz negra» de la que hablaba Adorno.

El análisis de Rancière es muy distinto. En primer lugar, para Rancière se trata de ir más allá del arte crítico de los setenta: el tema del consumidor acrítico ya no tiene sentido. El autor además no está de acuerdo con la interminable tarea de desenmascarar los fetiches o de criticar el poder sin límites del sistema capitalista.

Se trataría más bien, en sus palabras, de aceptar el hecho de que «toda situación puede hendirse en su interior y ser reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación. Volver a configurar el paisaje de lo percibible y de lo pensable, es también modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y de las incapacidades»¹³.

Lo que ha perdido su eficacia es el arte que pretendía ser por sí mismo «político»: el arte más eficaz es más bien el arte que trabaja en el interior del «régimen estético del arte».

Según Rancière:

«La distancia entre los fines del arte crítico y sus formas reales de eficacia se ha podido mantener mientras el sistema de comprensión del mundo y las formas de movilización política que tenía que favorecer eran tan potentes en sí mismos como para sostenerlo. Ahora, se presenta en su desnudez desde que el sistema ha perdido su evidencia y estas formas su eficacia»¹⁴.

El trabajo del arte crítico tendría que aceptar y considerar la «actividad» del espectador más que su receptividad. El ejemplo que más le gusta a Rancière es el cine de Pedro Costa: es un tipo de cine que no quiere suscitar ningún tipo de compasión para los pobres y los marginados, ni algún tipo de indignación moral o de acción política. Lo que hace el director portugués es poner en marcha una «política de la estética» que subraya la potencia de la mirada y de la palabra. La cuestión política consiste, en primer lugar, en la capacidad que tienen los cuerpos de apoderarse de su destino.

Un film político es entonces, antes que otra cosa, un film que pone en discusión la partición de lo sensible propia de la *policy*. A través de su mirada, el director nos abre un pasaje hacia otras formas de subjetivación política, hasta ahora inéditas y desconocidas.

Se trata entonces de explorar activamente la complejidad de las figuras de lo político que se producen en la obra de arte. De ahí que las vanguardias, para

13 J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p. 55.

14 *Ibidem*, p. 75.

Rancière, pertenezcan a una modernidad que ya no es la nuestra y que haya que dar lugar a un nuevo régimen de lo visible.

Para terminar, merece la pena subrayar el valor de las interpretaciones de Rancière y de Badiou frente al estancamiento teórico de mucha filosofía posmoderna: los dos autores proporcionan herramientas muy valiosas para hacer frente al capitalismo tardío y a la complejidad del panorama artístico contemporáneo. Sin embargo, sus caminos difieren bastante: para Badiou, tal y como lo expresa en su *Manifiesto del afirmacionismo*, hay que producir un arte que pueda «hacer visible lo que el capitalismo oculta» y que pueda ser su propio censor. Un arte radical y casi «ascético» que, como hemos subrayado, se acerca al arte propugnado por la teoría crítica de Adorno.

En cambio, Rancière prefiere hacerse cargo de la complejidad del arte actual y de sus contradicciones: el arte no tiene ninguna misión pedagógica, sino que más bien puede modificar el régimen de visibilidad propio de una época determinada y favorecer una nueva tipología de la «partición de lo sensible». A partir de estas distintas interpretaciones de la modernidad y de las vanguardias, podemos intentar retomar la cuestión de la emancipación y del papel político del arte para oponernos a la ideología dominante.

Recibido: 20 abril de 2011

Aceptado: 12 junio de 2011