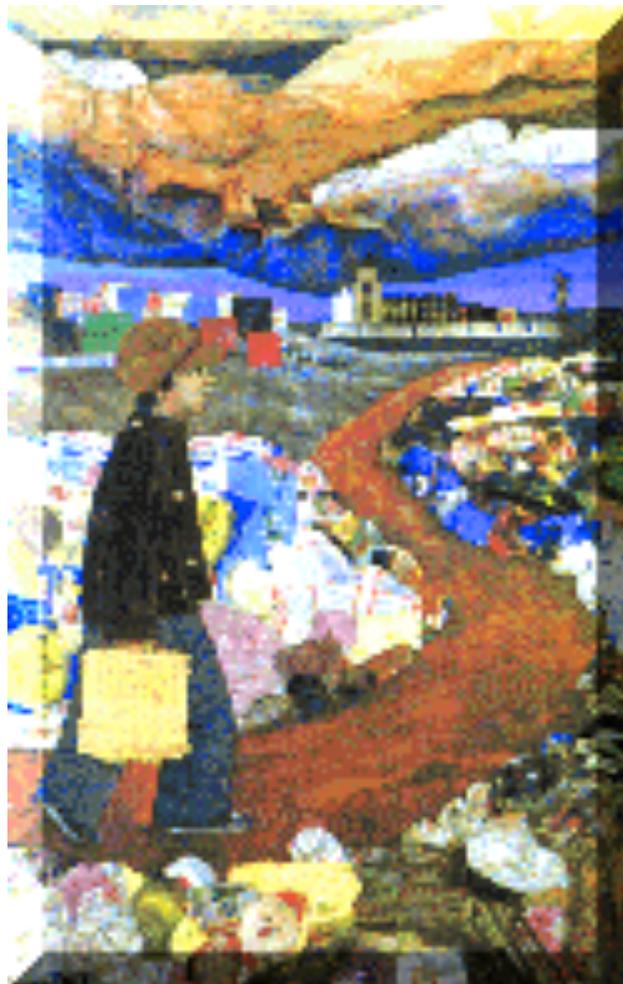


MUSEOS DEL FUTURO
LA IMPLICACIÓN ESTÉTICO-POLÍTICA
EN DISPOSITIVOS DE “EXCLUSIÓN” DEL BIO-PODER

Liliana j. Guzmán

Universidad de Barcelona,
Fundación Carolina (España, becaria)
Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, República Argentina (becaria)



A. BERNI *Juanito Laguna going to the factory*

Resumen:

Este texto considera el arte como acción de vida y poder, o lo que es igual, como *juego estético-político de implicación en el dispositivo biopolítico de nuestro tiempo*, especialmente, en los espacios así llamados de “exclusión”, o de “exclusión social”. En este sentido, se apropia de la interpretación de Saül Karsz sobre la *exclusión* como “concepto falso para un problema verdadero” (*La Exclusión: bordeando sus fronteras. definiciones y matices*. Barcelona: Gedisa, 2004): vale decir, es real la exclusión de grupos, poblaciones, personas... pero también es real el uso que sobre ese problema real (tal es, hay excluidos) hacen las disciplinas que se ocupan de investigar el tema. La *exclusión* como concepto habilita un campo enorme de discursos y prácticas investigativas que hacen devenir el problema verdadero de la exclusión en un concepto falso, en un arma de uso para dar a leer, mirar e interpretar el problema de la exclusión. Sin embargo, *la exclusión existe*. Y hay que pensar cómo podemos ocuparnos de ella sin caer en una retórica vacía o de postura a la moda, ni tampoco en un activismo ciego que despolitice el trabajo de *pensar la exclusión*, en todas sus formas. Después de discutir diversas teorías estéticas contemporáneas, y en particular la de J. Rancière, este trabajo presenta la figura del *museo del futuro* en el que el arte puede ser comprendido como un *juego estético-político capaz de transformar la vida en sus espacios de poder*, una promesa de emancipación e igualdad.

Palabras clave: estética; bio-poder; museo del futuro; J. Rancière; emancipación; igualdad.

Museus do futuro. A implicação estético-política em dispositivos de “exclusão” do biopoder

Resumo:

Este texto considera a arte como ação de vida e poder, ou, o que é igual, como *jogo estético-político de implicação no dispositivo biopolítico de nosso tempo*, especialmente nos espaços assim chamados de “exclusão”, ou de “exclusão social”. Nesse sentido, se apropria da interpretação de Saul Karsz sobre a *exclusão* como “conceito falso para um problema verdadeiro” (*A exclusão: contornando suas fronteiras: definições e nuances*. Barcelona: Gedisa, 2004): vale dizer, é real a exclusão de grupos, populações, pessoas... mas também é real o uso que sobre esse problema real (é fato, há excluídos) fazem as disciplinas que se ocupam de investigar o tema. A exclusão como conceito habita um campo enorme de discursos e práticas de investigação que fazem com que o problema verdadeiro da exclusão se torne um conceito falso, uma arma que se usa para dar o quê ler, olhar e interpretar a respeito do problema da exclusão. Sem dúvida, a exclusão existe. E é preciso pensar como podemos nos ocuparmos dela sem cair em uma retórica vazia ou numa postura da moda, tampouco em um ativismo cego que despolitiza o trabalho de *pensar a exclusão*, em todas suas formas. Depois de discutir diversas teorias estéticas contemporâneas, e em particular o trabalho de J. Rancière, este trabalho apresenta a imagem do *museu do futuro* no qual a arte pode ser compreendida como um *jogo estético-político capaz de transformar a vida em seus espaços de poder*, uma promessa de emancipação e igualdade.

Palavras-chave: estética; bio-poder; museu do futuro; J. Rancière; emancipação; igualdade



Museums of the future. The aesthetic-political implication in dispositives of “exclusion” of bio-power

Abstract:

This text considers art as an action of life and power, or stated slightly differently, how art is an aesthetic-political game of implication in the bio-political device of our time, especially, in the spaces of “exclusion”, or “social exclusion”. In this sense the present paper builds on Saül Karsz’s interpretation of exclusion as a “false concept for a true problem” (*La Exclusión: bordeando sus fronteras. definiciones y matices*. Barcelona: Gedisa, 2004): that is, the exclusion of groups, populations, people is real... but it is also true that the disciplines that to investigate the subject use this real problem (i.e., there are excluded groups) for their own purposes. Exclusion as a concept qualifies an enormous field of discourse and research practices that convert the true problem of exclusion into a false concept: a weapon used to give to read, to watch and to interpret the problem of exclusion. Nevertheless, *exclusion exists*. And it is necessary to think of how we can treat it without relying on empty rhetoric or a fashioned position, or participating in a blind activism that depoliticizes the necessity to think about exclusion in all its forms. After discussing diverse contemporary aesthetic theories, and in particular the theories of J. Rancière, this work presents the figure of the museum of the future in which art can be understood as an aesthetic-political game able to transform life in its spaces of power, a promise of emancipation and equality.

Key words: bio-power; museum of the future; J. Rancière; emancipation; equality

MUSEOS DEL FUTURO
LA IMPLICACIÓN ESTÉTICO-POLÍTICA
EN DISPOSITIVOS DE “EXCLUSIÓN” DEL BIO-PODER

Liliana Guzman

I

Trataré de apuntar algún esbozo sobre el arte como acción de vida y poder, o lo que es igual, del arte como *juego estético-político de implicación en el dispositivo biopolítico de nuestro tiempo*, especialmente, en los espacios así llamados de “exclusión”, o de “exclusión social”. Y en este sentido, me apropio de la interpretación de SAÛL KARSZ sobre la *exclusión* como “concepto falso para un problema verdadero”: vale decir, es real la exclusión de grupos, poblaciones, personas... pero también es real el uso que sobre ese problema real (tal es, hay excluidos) hacen las disciplinas que se ocupan de investigar el tema. La *exclusión* como concepto habilita un campo enorme de discursos y prácticas investigativas que hacen devenir el problema verdadero de la exclusión en un concepto falso, en un arma de uso para dar a leer, mirar e interpretar el problema de la exclusión. Sin embargo, *la exclusión existe*. Y hay que pensar cómo podemos ocuparnos de ella sin caer en una retórica vacía o de postura a la moda, ni tampoco en un activismo ciego que despolitice el trabajo de *pensar la exclusión*, en todas sus formas.

Conviene quizás afirmar en primer lugar esa premisa de KARSZ, sobre la *exclusión* como *concepto falso para un problema verdadero*^a, con la descripción que sobre la *exclusión* el autor hace del tema. Descripción que no abordaré en detalle pues este trabajo apunta a otro lugar, al del arte como *implicación* interviniente para contrapesar la exclusión (aún más: para disolver la exclusión). Pero tomaré de la lectura de KARSZ, no sólo la premisa señalada sino también su modo de abordarla en tres planos:

^a S. Karsz (comp.) *La Exclusión: bordeando sus fronteras. definiciones y matices*. Barcelona: Gedisa, 2004.



a) el plano de la *puesta en escena* o representación: la exclusión existe en nuestro mundo, es parte de nuestras vidas, hay que pensarla como *representación*, como un modo de mostrarse al pensamiento, en toda su amplitud y ramificaciones.

b) el plano de la *puesta en cuestión*: la exclusión existe pero puede ser abordada desde una pregunta crítica, *¿qué hace posible la exclusión?* ¿Puede dejar de ser, alguna vez, una realidad?

c) el plano de la *puesta en estructura*: la exclusión, como categoría, se compone de fundamentos teóricos, políticos y, de querer hacerlo, podemos bosquejar las *condiciones de una superación por vía del pensar*, y en ese registro, quizás nos ayude categorizarla en y/o desde el hacer filosófico.

Atendiendo particularmente a que *la exclusión es un problema para pensar* desde preguntas filosóficas, desde preguntas que busquen superar la exclusión sin limitarse al intento de definirla ni describirla, tomo esa premisa del autor para sospechar de la exclusión como “concepto falso y problema verdadero”, pero leyéndola desde esa “puesta en estructura”, desde ese problema que da que pensar, y por tanto, abre un camino de interrogación e inquietud respecto del qué decir y qué hacer con relación a la exclusión, desde el pensar. Pensar que aquí ha comenzado con la imagen de una obra de ANTONIO BERNI (1905-1981): *Juanito Laguna going to the factory*, por ser una imagen donde la infancia va de camino a un espacio de poder de nuestro mundo post-industrial, pero *va de camino con los ojos de la infancia*, quizás en el mismo tono emancipador con que ANTONIO BERNI dio vida a este personaje de *niño transformando el mundo real*. Imagen que también se apoya en otra pintura de BERNI: *Juanito dormido sobre sus sueños*.

Por lo enunciado sobre la premisa de KARSZ, veré de pensar la exclusión como una de las realidades actuales de la condición humana, como uno de los mecanismos infalibles (y acaso de los más crueles) de la *biopolítica* por la que somos atravesados, y como espacio de poder que puede ser pensado como espacio a reconfigurar, precisamente, por otro juego de poder, por un juego tan vital y político como lo es *el juego del arte*. Para ello, haré un esquema de los enunciados sobre vida, condición humana y poder desde las perspectivas de ARENDT, AGAMBEN y RANCIÈRE.

No me detengo en el análisis de FOUCAULT a estos fines, pues amén de instrumentalizar sus categorías en este ejercicio de pensamiento, como autor clave y fundamental desde donde leo esta problemática, amén de eso, soy consciente de que abordar específicamente la problemática desde su tarea genealógica me demandaría un trabajo que excede lo propio de este pequeño ejercicio. Toda la obra de FOUCAULT desmenuza hasta en sus hebras más delgadas el problema del poder y la vida, el sólo detenerme en un texto suyo para pensar la *exclusión* y el arte como *implicación*, sería acotar su hermenéutica y, por ende, limitar este trabajo a lo que la misma obra de FOUCAULT se opone, el reduccionismo. Remito entonces a ARENDT, y su mirada de la condición humana, y a dos lecturas de fuerte raíz foucaulteana, aunque con ciertas variaciones, como son la de AGAMBEN y RANCIÈRE.

II

ARENDR: LAS FORMAS DE LA VITA ACTIVA EN LA CONDICIÓN HUMANA

En su libro *La condición humana*^b, HANNAH ARENDT (1906-1975) define tres actividades fundamentales de la *vita activa*: *labor*, *trabajo* y *acción*:

- La *labor* es la actividad correspondiente al proceso biológico del cuerpo humano. La condición humana de la labor es, entonces, la *vida misma*.
- El *trabajo* es la actividad correspondiente a la producción de lo no natural del hombre, de lo no inmerso en el ciclo vital de la especie, a esta actividad corresponde ese “artificial” mundo de cosas hechas por hombres. La condición humana del trabajo es la *mundanidad*.
- La *acción* es, según ARENDT, la única actividad humana sin mediación entre cosas o materia. La condición humana de la acción es la *pluralidad*, el hecho de que los hombres vivan en la Tierra y habiten en el mundo. *La pluralidad es la condición de toda vida política*. Y la pluralidad no inhabilita

^b H. Arendt *La condición humana* Barcelona: Paidós, 1993.



la singularidad, al contrario: “la pluralidad es la condición de la acción humana debido a que todos somos lo mismo, es decir, somos humanos, y por tanto nadie es igual a cualquier otro que haya vivido, viva o vivirá”^c.

Labor, trabajo y acción están “íntimamente relacionadas con la condición más general de la existencia humana: nacimiento y muerte, natalidad y mortalidad.” La labor asegura la supervivencia del individuo y de la especie. El trabajo concede permanencia y durabilidad a la futilidad de la vida mortal y al efímero carácter del tiempo humano. La acción crea la condición para el recuerdo, para la historia. Por eso la acción es la actividad que mantiene la más estrecha relación con la condición humana de *la natalidad*:

el nuevo comienzo inherente al nacimiento se deja sentir en el mundo sólo porque el recién llegado posee la capacidad de empezar algo nuevo, es decir de *actuar*^d.

Así, ARENDT toma el concepto de *vita activa* como expresión cargada de tradición, y que surge de una concreta constelación histórica: el juicio a SÓCRATES, o el conflicto entre *polis* y filósofo. Pero para precisar mejor el problema de la *vita activa*, ARENDT remite a la división aristotélica entre modos de vida. ARISTÓTELES distingue tres modos de vida que el hombre puede elegir con libertad: la vida de los *placeres corporales*, en la que se consuma lo hermoso pero en un plano acotado al mero placer, la vida de los *asuntos de la polis*, en la que se consuma la excelencia y las bellas hazañas, y la vida filosófica, o *contemplativa* de las cosas eternas.

El hombre es un *bios politikos*, una vida en praxis, en asuntos humanos. Esta vida es acción, ni labor ni trabajo.

Pero la *vita activa* pierde ese peso de contemplativa y de praxis, con SAN AGUSTÍN, donde deja de tener significación política, y comienza a figurarse así la posterior actitud cristiana de liberarse de los asuntos mundanos, los negocios, en un modo de filosofía *apolitia*^e.

Si retomamos lo expuesto por ARISTÓTELES, el modo de *vida contemplativa* devino en *vita activa* por estar ésta mas próxima a la *askholia* (según

^c Ob. cit. p. 22

^d Ob. cit. p. 23

^e Ob. cit. p. 23

ARISTÓTELES, esto es, *inquietud*). En el modo de vida contemplativa, ningún trabajo humano iguala en belleza y verdad al *kosmos* físico (por eso la *vita activa* toma su significación de la *vida contemplativa*). De ahí la relación entre *contemplación* y *theoria*, siendo ésta la facultad humana de la escuela socrática que daba a conocer cierta experiencia de lo eterno. Y en esto también la *vita activa* como contemplación tiene mucho que aportar, respecto de inmortalidad/mortalidad. Sobre todo para pensar el problema del arte. Luego volveré sobre este punto.

La *inmortalidad*, dice Arendt, es la duración en el tiempo, la duración eterna de los dioses y de la naturaleza, en su concepción griega. Sin embargo, los hombres son *mortales*: la *mortalidad* radica en que la *vida individual* surge de la *biológica*, la vida individual tiene un curso rectilíneo en movimiento (que va del nacimiento a la muerte), que interrumpe el movimiento circular de la vida biológica (del universo). De esta manera, la tarea y grandeza de los mortales radica en producir cosas (trabajo, actos, palabras) que puedan ser imperecederas para que los *mortales* tengan lugar en un *cosmos inmortal*. Con esta capacidad de producción, la vida humana entra en la *vita activa* y elige la forma de permanencia y potencial inmortalidad.

En tanto vida humana activamente comprometida en hacer algo, la *vita activa* tiene algunas características:

- está enraizada en un mundo de hombres y cosas realizadas por éstos;
- las actividades humanas están condicionadas por el hecho de que los hombres viven juntos, en sociedad;
- la acción es sólo prerrogativa del hombre, y depende de la constante presencia de los demás;
- al nacer la *polis* (ciudad-estado), el hombre recibe una segunda vida (*bios politikos*) que consta de acción (*praxis*) y discurso (*lexis*), de los que surge la esfera de asuntos humanos, ámbito de lo que lo útil o necesario queda excluido y donde *ser político* (vivir en la *polis*) significa que todo se dice por medio de palabras y persuasión;

Tal como señala ARISTÓTELES, el hombre es *zoon politikon* y *zoon logon ekhon*, es un *ser vivo capaz de discurso*. Pero de discurso puesto en obra por vía de



la acción, del hacer humano, de la capacidad de hacer cosas para trascender la propia mortalidad. Entre ellas, las cosas de la acción y el trabajo.

¿Qué dimensión compone el *trabajo*, en la *vita activa*? El trabajo de nuestras manos fabrica la interminable variedad de cosas cuya suma total constituye el artificio humano: el *homo faber* fabrica, trabaja sobre; el *animal laborans* labora, mezcla con. La capacidad humana de fabricar cosas, además, posibilita la producción de una especie de objetos no utilizables, no intercambiables, y que no se igualan a otros objetos por valor en dinero. Son las *obras de arte*. La permanencia del mundo se da, en el ámbito de la producción humana, en los objetos del arte. Es el arte el que da durabilidad a las producciones humanas, en tanto que sus producciones trascienden la vida mortal del hombre. Y es el arte el que habilita al hombre un espacio de trabajo donde la trascendencia se compone de otra dimensión que le es esencial: la posibilidad de *hacer mundo*.

Sobre el problema del arte como una de las manifestaciones de la *vita activa*, volveré luego. De momento, describo los problemas señalados por ARENDT y AGAMBEN y que nos ayudan a ver, en cierto modo, cierta comprensión de la *exclusión*.

LA BIOPOLÍTICA: ENTRE HOMO SACER Y NUDA VIDA

En *Homo sacer*, GIORGIO AGAMBEN (1942-) describe una analítica de los modos de funcionamiento del poder acerca de la relación entre *poder soberano* y *nuda vida*, y de su puesta en cuestión mediante la figura del *homo sacer* como figura de la vida no sólo excluida, o incluida desde su exclusión, sino más aún, plausible de ser *objeto de muerte*.

Homo sacer sería el hombre como animal vivo, pero cuya sacralidad, su condición de sagrado, le permite a su vez la condición de la *aniquilabilidad*[§]. Para

^f G. Agamben *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pre-Textos, 1998.

[§] La expresión latina usada por Agamben, en el léxico del derecho romano, es *uccidibile insacrificabilitá*, o también *insacrificabile uccidibilitá*... Palabra ésta, *uccidibile* y *uccidibilitá*, que podría traducirse por expresiones similares para las que en castellano no tenemos propiamente

museos del futuro. la implicación estético-política em dispositivos de “exclusión” del bio-poder

llegar a esta definición, AGAMBEN también recurre a la distinción aristotélica entre dos modos de vida: *zoé*, el simple hecho de vivir común a todos los seres vivos, y *bios*, la forma de vivir propia de un individuo o grupo humano. Como decíamos anteriormente, tal como se lee en ARISTÓTELES, las formas de vida varían entre *contemplativa* (*bios theōrētikos*), del *puro placer* (*bios apolūtikos*) y *vida política* (*bios politikos*). Vida política que, sin embargo, en las condiciones históricas y actuales de Occidente, se define no en su condición de *bios* sino más de bien de *zoe*, distinguiéndose entre *tō zen*, el simple hecho de vivir, y *tō eū zēn*, como vida políticamente cualificada.

Pero el *hombre político* no es una mera vida animal, aún definiéndolo como *politikon zoon*. Ser político no es un atributo del viviente como tal, sino más bien una diferencia específica que determina el género *zoon*, una diferencia fundada sobre una comunidad de valores establecidos mediante la politicidad del lenguaje como bien/mal, justo/injusto. En este sentido, AGAMBEN remite a una de las tesis centrales de la *genealogía del poder* realizada por MICHEL FOUCAULT (1926-1984), puntualmente en *Historia de la sexualidad*. Allí FOUCAULT define un modo específico con que la cultura occidental ha hecho determinado gobierno de la vida con específicas prácticas políticas: desde antiguo, la vida era objeto de determinados ejercicios del poder soberano en tanto derecho a “dejar vivir”... poder que hace cierto giro transformador en sus mecanismos y, en los umbrales de la vida moderna, la vida natural empieza a ser incluida en mecanismos y cálculos del poder estatal y la política se transforma en *biopolítica*. Concepto éste que es propuesto por FOUCAULT en un tercer momento de su obra intelectual, pero que responde a una pregunta que ha movido a su generación tanto como a la gestación de su actividad intelectual, tal pregunta es “¿Cómo fue posible Auschwitz?”^h. Cito el problema del *poder sobre la vida*, como *biopolítica*, con palabras de FOUCAULT:

A partir de entonces el derecho de muerte tendió a desplazarse, o al menos a apoyarse en las exigencias de

palabras, pero que aproximadamente significarían “matable”, “suprimible”, “eliminable”, “aniquilable”.

^h J. Varela y F. Álvarez-Uría, en “Ensayo introductorio” a M. Foucault *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, p. 11. Siglo XXI: México, 2005.



un poder que administra la vida, y a conformarse a lo que reclaman dichas exigencias (...) Pero ese formidable poder de muerte –y esto quizás sea lo que le da una parte de su fuerza y el cinismo con que ha llevado tan lejos sus propios límites- parece ahora como el complemento de un poder que se ejerce positivamente sobre la vida, que procura administrarla, aumentarla, multiplicarla, ejercer sobre ella ciertos controles precisos y regulaciones generales. Las guerras ya no se hacen en nombre del soberano al que hay que defender; se hacen en nombre de la existencia de todos; se educa a poblaciones enteras para que se maten mutuamente en nombre de la necesidad que tienen de vivir. Las matanzas han llegado a ser vitales (...) Hoy la situación atómica es el resultado final de ese proceso: el poder de exponer a una población a una muerte general es el envés del poder de garantizar a otra su existencia. El principio de poder matar para poder vivir, que sostenía la táctica de los combates, se ha vuelto principio de estrategia entre Estados; pero la existencia en cuestión ya no es aquella, jurídica, de la soberanía, sino la puramente biológica de una población. Si el genocidio es por cierto el sueño de los poderes modernos, ello no se debe a un retorno, en la actualidad, del viejo derecho de matar; se debe a que el poder reside y se ejerce en el nivel de la vida, de la especie, de la raza y de los fenómenos masivos de población (...) ¿Cómo puede un poder ejercer en el acto de matar sus más altas prerrogativas, si su papel mayor es asegurar, reforzar, sostener, multiplicar la vida y ponerla en orden? (...) Podría decirse que el viejo derecho de *hacer morir* o *dejar vivir* fue reemplaza por el poder de *hacer vivir* o de *arrojar* a la muerte (...) Concretamente, ese poder sobre la vida se desarrolló desde el siglo XVII en dos formas principales: uno de los polos, al parecer el primero en formarse, fue centrado en el cuerpo como máquina: su adiestramiento, el aumento de sus aptitudes, la extorsión de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos, todo ello quedó asegurado por procedimientos de poder característicos de las *disciplinas: anatomopolítica del cuerpo humano*. El segundo, formado algo más tarde, hacia mediados del siglo XVIII, se centró en el cuerpo-especie, en el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlos variar; todos esos problemas los toma a su cargo una serie de intervenciones y de *controles reguladores: una biopolítica de la población*.ⁱ

ⁱ M. Foucault, “Derecho de muerte y poder sobre la vida”, en Ob. cit. pp. 144-148. Cursivas del autor.

Tras esta definición genealógica sobre el modo de constitución del poder *en* la vida de los sujetos, FOUCAULT precisa más aún lo que es la *biopolítica* y dice: “Se inicia así la era de un “bio-poder” (...) Ese bio-poder fue, a no dudarlo, un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo (pero aún más) los rudimentos de la anatomopolítica y de biopolítica inventados en el siglo XVIII como técnicas de poder presentes en todos los niveles del cuerpo social y utilizadas por instituciones muy diversas (la familia, el ejército, la escuela, la policía, la medicina individual o la administración de las colectividades), actuaron en el terreno de los procesos económicos, de su desarrollo, de las fuerzas involucradas en ellos y que los sostienen; operaron también como factores de segregación y jerarquización sociales, incidiendo en las fuerzas respectivas de unos y otros, garantizando relaciones de dominación y efectos de hegemonía (...) En el espacio de juego así adquirido, los procedimientos de poder y saber, organizándolo y ampliándolo, toman en cuenta los procesos de la vida y emprenden la tarea de controlarlos y modificarlos (...) habría que hablar de “biopolítica” para designar lo que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana (...) Durante milenios, el hombre siguió siendo lo que era para ARISTÓTELES: un animal viviente y además capaz de una existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente.”ⁱ De esta manera, el *poder sobre la vida* ha hecho objeto del poder la vida misma, como espacio de gobierno para su control y gestión, para la administración de la vida en un sistema de mecanismos de poder que se constituyen cual dispositivos de hegemonía, vitalidad y utilidad que hace de la vida un espacio de *bio-poder*. Y que como tal, como espacio de poder, delimita configuraciones, asignaciones de lugares, jerarquizaciones, funciones específicas de los sujetos en la trama de ese bio-poder, que como espacio configurador de la vida humana, establece límites entre adentro y afuera, entre normal y anormal, entre vida y vida para la muerte, entre excluidos e incluidos.

ⁱ Ibid. pp. 148-152



El análisis de AGAMBEN, sobre esta genealogía de la *biopolítica*, radica entonces en describir histórica y conceptualmente cómo la política del poder ha hecho una política de la vida. Primero describiendo los alcances y atributos del *poder soberano*, luego enunciando el concepto de *nuda vida*, y ambos abordando el problema de la *exclusión* desde una contradicción fundamental en los dispositivos del poder: hacen exclusión incluida en los propios dispositivos biopolíticos, a fin de que esta misma vida excluida pero incluida desde su propia exclusión sea la condición de una vida plausible de muerte, o en definitiva, la *nuda vida* de un *homo sacer*.

No puedo detenerme en la precisión histórica-conceptual proporcionada por AGAMBEN para definir la vida del *homo sacer* como uno de los espacios de la *biopolítica*. Pero transcribiré sus tesis principales a fin de dar cuenta de los enunciados generales de una mirada de este poder occidental sobre la vida que, más adelante, nos posibilitará pensar las posibilidades del arte como vida activa y de implicación para la emancipación en espacios de exclusión. Básicamente, los postulados de AGAMBEN son:

1. La producción de un *cuerpo biopolítico* es la aportación original del *poder soberano*;^k
2. No la simple vida natural, sino la vida expuesta a la muerte es el *elemento biopolítico originario*;^l
3. La violencia soberana no se funda, en verdad, sobre un pacto, sino sobre la *inclusión exclusiva* de la *nuda vida* en el Estado;^m
4. La novedad de la *biopolítica* moderna es, en rigor, que el *dato biológico* es, como tal, *inmediatamente político* y viceversa;
5. El totalitarismo de nuestro siglo tiene su fundamento en esta identidad dinámica de *vida y política*, y sin ella sigue siendo incomprensible;
6. El “estado de excepción” deja así de referirse a una situación exterior y provisional de peligro real y tiende a confundirse con la propia norma;ⁿ
7. El campo de concentración es el espacio que se abre cuando el “estado de excepción” empieza a convertirse en regla;^o
8. El campo de concentración es un *híbrido de derecho y de hecho*, en el que los dos términos se han hecho indiscernibles;
9. La *norma* se aplica a la excepción desaplicándose, retirándose de ella;^p

^k G. Agamben, ob. cit. p. 16

^l Idem. p. 115

^m Idem. p. 138

ⁿ Idem. p. 214

^o Idem. p. 215

10. La “excepción” soberana es la presuposición de la referencia jurídica en la forma de su *suspensión*;^q
11. La “excepción” es lo que no puede ser incluido en el todo al que pertenece, y que no puede pertenecer al conjunto en el que está ya siempre incluida;^r
12. La culpa no se refiere a la transgresión o determinación de lo lícito e ilícito, sino a la *pura vigencia de la ley*, a su simple referencia a algo;^s
13. La relación originaria de ley con vida no es la aplicación, sino el *abandono*;^t
14. El *nómos* soberano es el principio que, reuniendo derecho y violencia, los hace caer en el riesgo de la indistinción^u.

TESIS DE UMBRAL (O PROVISIONALES)

Considero pertinente aquí citar estas tesis de umbral de *Homo Sacer*, así llamadas por AGAMBEN, puesto que amén de sintetizar su análisis, permiten abordar la pregunta acerca de las posibilidades de disolución de la *biopolítica* como poder sobre la vida en el espacio físico-político constituido cual campo de concentración. Siendo también las conclusiones provisionales a esta primera entrega de *Homo Sacer*, las tesis de umbral enuncian:

1. La relación política originaria es el *bando*. Su contrapartida, la *pertenencia*.
2. La aportación fundamental del poder soberano es la producción de la *nuda vida* como el *elemento político original* y como *umbral de articulación* entre naturaleza (*zoe*) y cultura (*bios*). Por tanto, la política occidental es desde sus inicios una *biopolítica*.
3. El campo de concentración (no la ciudad) es el *paradigma biopolítico de Occidente*. Por eso, los espacios definen la política de los grandes estados totalitarios del siglo XIX.

De todo ello, AGAMBEN infiere que la vida del *homo sacer* es pura *zoe*, lo que explica que en el campo de concentración, *ciudad* y *casa* se han hecho indiscernibles. Y su interrogante sugerente es que habría que hacer un engarce de *bios* en *zoe*... Por la definición de *nuda vida*, así AGAMBEN nos deja con la

^p Idem. p. 30

^q Idem. p. 34

^r Idem. p. 38

^s Idem. p. 41

^t Idem. p. 44

^u Idem. p. 47



pregunta, planteada en sus propios términos, ¿en qué modo, en su desarrollo histórico, (la *nuda vida*) ha llegado a dar con un límite de *catástrofe biopolítica*?

A esta pregunta intentaré responder -indirecta y modestamente- con las posibilidades del *juego del arte* como *espacio de reconfiguración estético-política*, precisamente, por tratarse de una libertad en movimiento de la vida misma producida, precisamente, en los espacios de configuración de la política.

III

INTERVENCIÓN DEL ARTE EN DISPOSITIVOS DE EXCLUSIÓN

Abordaré en este apartado el problema del arte como *estética política* o configuración de un juego libre en *espacios estético-políticos*. Tomo para ello las líneas aportadas por JAQUES RANCIÈRE (1940-), y brindadas en el Seminario *Estética i política, un vincle per replantejar*, que dictó en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) durante el mes de mayo de 2002, pero no sin antes retomar lo descrito por ARENDT y AGAMBEN sobre la relación entre *vida y poder* en nuestra cultural política occidental.

Tal como ARENDT señala, la condición humana se muestra como tal en las actividades mediante las cuales el hombre *hace mundo: labor, trabajo, acción*. O lo que sería la realización de las actividades humanas de la *reproducción, producción y pluralidad*. Y ARENDT aborda el problema de la *vita activa* con cierta vinculación respecto del arte, fundamentalmente por pertenecer el arte a la actividad humana del *trabajo*. El arte, como una de las producciones del trabajo, *produce cosas con durabilidad*. El arte es *representación y producción del pensar*. El arte es un modo por el que los hombres dan permanencia al mundo y se trascienden a sí mismo y a sus propios objetos producidos: *con el arte hacemos mundo*. Como producción humana de un modo específico de trabajo, el arte puede ser comprendido en lo que ARENDT enuncia paradigmáticamente como un *poema*. *Hacer un poema, dice, es hacer pensamiento: es dar vida, a la memoria, en la palabra*. Es un modo de producción humana donde aparece el discurso evocado y creando realidad.

En una línea con derivados fundamentales de las teorías de ARENDT, BENJAMIN y FOUCAULT, AGAMBEN por su parte define el espacio humano del poder en nuestra cultura como el espacio de la biopolítica: el poder tiene por objeto y sujeto esa misma vida humana, una *zoe* (naturaleza) entramada en una *bios* (cultura). Pero en este registro, AGAMBEN define el juego biopolítico como la constitución de esa vida al desnudo, esa vida expuesta al poder de tal suerte que es un objeto de muerte, algo plausible de ser excluido del dispositivo normal de circulación de cuerpos en dispositivos de poder. De este modo, veíamos que *nuda vida* era el elemento político originario en esa articulación entre naturaleza y cultura, y el campo de concentración la figura de un espacio paradigmático donde se constituye y define la *biopolítica*.

En otras palabras, somos el través de un dispositivo de poder configurado cual espacio delimitado como campo de concentración. AGAMBEN da fin a sus análisis de la *biopolítica* con la premisa de invertir el juego biopolítico, sugiriendo tal inversión con una pregunta que, como vimos, dejaba sin resolver: si hay que hacer un engarce de *bios* en *zoe*, y así pensar otra condición para la *nuda vida*, entonces, es preciso preguntarse *¿en qué modo, en su desarrollo histórico, ha llegado a dar con un límite de catástrofe biopolítica?* Como decíamos, AGAMBEN no cierra su libro ni responde a la pregunta y nos la deja ahí, a la escucha del pensar. Y precisamente porque la deja ahí, porque nos la da a pensar, es que aquí me atrevo a pensarla desde la noción de arte como *“intervención estético-política”*: en lo personal, prefiero llamarle *implicación*, en vez de *intervención*, éste último es el término con que lo define RANCIÈRE. Pero que en definitiva, es la *creación del arte como un espacio estético-político en un dispositivo biopolítico donde, como en nuestras sociedades, aparece la exclusión*. Elijo la propuesta de RANCIÈRE para pensar esta problemática, pues nos la estaría dando a pensar en el mismo horizonte hermenéutico con que AGAMBEN piensa la política. Y es que, aún con matices y diferencias en notas a pie, AGAMBEN y RANCIÈRE dan a pensar el problema del poder desde los senderos genealógicos de FOUCAULT: desde la comprensión foucaultiana del poder como *dispositivo de fuerzas donde se constituye la vida*, y donde ese poder configura acciones en



función de las líneas de *enunciación y visibilidad* con que los hombres se dan específicos modos de ser.

En la propuesta de RANCIÈRE, específicamente, voy a buscar definir lo que se dibuja en su planteo del arte como un actividad *estético-política*, y para ello será preciso establecer qué define como tal, qué modos encuentra para el arte como tal, y en fin, qué *educación estética* nos posibilita pensar.

Conviene precisar en primer lugar, antes de detenernos en el problema del arte como estética política, qué entiende RANCIÈRE por *política*.

Retomando también la clásica definición aristotélica en alusión al poder y acerca del hombre como animal capaz de discurso, y con el giro propio de la interpretación foucaultiana del poder desde la escuela neo-marxista, RANCIÈRE concibe la *política* como

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 argumentar sobre ellos^v

Como configuración de ese espacio común del hombre con posibilidad de *palabra y experiencia*, la política es un *juego de fuerzas* donde tiene su aparición lo que RANCIÈRE denomina la "*división de lo sensible*": "esta distribución y esta redistribución de lugares y de identidades, esta participación y esta repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje constituyen eso que yo llamo la *división de lo sensible*"^w.

Sobre esta base de la política como configuración de *espacios de libertad, acción y palabra*, y de la "*división de lo sensible*" como otra distribución de lugares en los dispositivos de poder, RANCIÈRE pone a definir entonces la relación entre *estética y política*. La *estética política* es el contrapunto de una *política estética*: el modo en que prácticas y formas de visibilidad del arte intervienen en la "*division de lo sensible*" y en su reconfiguración. Es decir, *estética y política* son dos formas de "*división de lo sensible*" que dependen de un régimen específico de identificación. En esa relación, el arte hoy sería una

^v J. Rancière *Sobre políticas estéticas*, p. 18, Barcelona: MACBA/UAB, 2005.

^w Ibid. p. 19. Las cursivas son mías.

museos del futuro. la implicación estético-política em dispositivos de “exclusión” del bio-poder

implicación en la constitución de formas de vida en común^x. Idea que desarrollaremos a lo largo de este apartado.

Para que eso sea posible, para que la *implicación* del arte haga realidad la reconstitución de espacios de poder, el arte debe reconfigurarse como un *espacio de juego*, en cierto sentido al propuesto por F. SCHILLER: el arte como juego es un movimiento libre y autónomo que, en sí, es la humanidad misma del hombre. Pero el arte como juego requiere un *régimen de identificación*, es decir, un conjunto de determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad e inteligibilidad específicos, dice RANCIÈRE.

El arte como régimen de identificación es *representación*. Y ahí el arte es un lugar para la *estética*: en tanto su régimen no es dado por criterios estrictamente técnicos sino por formas de aprehensión sensible, como movimiento cuya experiencia *suspende* las relaciones habituales entre apariencia/realidad, forma/materia, actividad/pasividad, entendimiento/sensibilidad. Esta *suspensión* que produce el juego del arte es correlativa de la suspensión del poder y la aparición de cierta sensibilidad heterogénea. El arte es apertura a una *división política sensible* en cuanto forma de *experiencia autónoma*. Como experiencia autónoma y sensible, así el juego del arte funda una nueva humanidad. Por eso la obra de arte es una *promesa política*, porque promete *comunidad* (la comunidad del arte, que hace otra comunidad interrumpiendo el orden común ya establecido para las comunidades), promete *libertad* (en tanto expresión de una comunidad libre) a la vez que promete *emancipación* (emancipación doble: primero, del arte como realidad distinta y ahora transformada en forma de vida diferente, y segundo, consecuentemente emancipada, al hacer posible la aparición de otros espacios).

EL JUEGO DEL ARTE PARA OTRA EDUCACIÓN ESTÉTICA

La educación estética es un proceso transformador de la realidad en tanto movimiento de una comunidad viva. Ésa sería la idea que RANCIÈRE tiene de una educación estética mediante la *intervención estético-política* del arte. Y así como la

^x Cfr. ob. cit. p. 20.



obra de arte es promesa política, la educación estética también lo es, y a modo de su doble representación:

- a) como *forma de vida*,
- b) como emergencia de la *práctica política del disenso* (y como espacio de heterogeneidad).

Dice RANCIÈRE:

salvar lo sensible heterogéneo que es el alma de la autonomía del arte, por lo tanto de su potencial de emancipación, salvarlo de una doble amenaza: la transformación en acto metapolítico y la asimilación a las formas de vida estetizada

La educación es un problema político, también lo es la educación estética. En esta línea, esta educación es una política de la emancipación, en palabras de RANCIÈRE: “una política de l’emancipació ha de mesurar la distància irreductible entre els fins de la “intel·ligència” del sistema i els de la igualtat d’ intel·ligències”^y. Esto hace de la educación estética el *juego polimorfo de la experiencia del arte*, del arte como movimiento estético-político cuya función comunitaria es, precisamente, “construir un espacio específico, una forma inédita del reparto del mundo común”^z. En esa reconfiguración espacial, el arte resignifica material y simbólicamente el territorio común, desespecificando lo propio de cada arte en virtud de cierta energía convergente hacia una práctica del arte como redistribución de relaciones entre cuerpos, imágenes, espacios y tiempos. Esa constitución re-configurativa de un espacio material y simbólico es lo que mantiene viva la necesaria *incertidumbre* de formas de la experiencia sensible. Y es lo que mantiene viva la tarea de una educación estética emancipadora.

En los espacios seguros y estables de la actual política del consenso y la ausencia de conflicto, allí RANCIÈRE ve necesaria la *intervención* del arte. Intervención que, como ya aclaré anteriormente, elijo reemplazar por *implicación*, por parecerme mas cercana al sentido del arte como *juego estético-político* que disuelve los lugares sólidos del poder consensual, esos lugares de

^y J. Rancière *Entrevista en Revista del MACBA*, Num. 0, Estiu 2005, Barcelona. Véase en http://www.macba.es/uploads/20050616/ranciere_cas.pdf

^z J. Rancière *Sobre políticas estéticas*, p.16

museos del futuro. la implicación estético-política em dispositivos de “exclusión” del bio-poder

negación de la política^{aa}. Entiende RANCIÈRE que el estado actual de la política es lo que tiende a la despolitización y a la desaparición de la división de lo sensible. Y el efecto inmediato es una determinación taxativa entre un dentro y un fuera, un modo de visibilidad específico donde lo que aparece no es una división social simbólica sino una *exclusión no simbólica*, una exclusión ¡real! cuyos primeros modos de manifestarse son mediante la violencia y el rechazo respecto de la alteridad. En este sentido, por ejemplo, el artista mismo es *un excluido*: por un lado, es el remanente del consenso... por otro lado, es un “testigo privilegiado que alerta a la sociedad moderna y consensual sobre el reverso de su éxito: el debilitamiento del vínculo social en general”^{bb}.

Entonces, a lo que llamaría un *arte de implicación estético-política*, RANCIÈRE lo define como un programa de intervención y dice: “el gran programa de la “educación estética” que constituye un nuevo tejido comunitario tiende a transformarse en programas de intervención del arte como mediador capaz de restaurar el vínculo social. Este puede ser el trabajo de un arte educativo: talleres de escritura, organización de proyectos artísticos con los habitantes de las ciudades, etc. Este puede ser también el trabajo de los arquitectos y urbanistas sobre las formas espaciales de la división social, que ya no se plantea hoy en día promover nuevas formas de habitar, sino que oscila entre una *función monumental*, expresamente destinada a recalificar mediante edificios de prestigio (universidades o museos) barrios desheredados, y una *función convivencial*: una intervención sobre el mobiliario urbano, un edificio sin función, un objeto o una inscripción insólitos proponen de este modo suscribir nuevas formas de atención a las cosas y a las personas que nos rodean”^{cc}.

^{aa} Si cabe otra aclaración, tampoco RANCIÈRE se refiere al arte como *juego estético-político*, esa lectura es mía y desde mi opción gadameriana para comprender el arte; RANCIÈRE se refiere al *juego* como un *modo de ser del arte*, y a éste como *estética política*.

^{bb} Ob. cit. p. 60

^{cc} Ibid. pp. 60-61. Las cursivas son mías.



LA ESTÉTICA POLÍTICA DISENSUAL DEL ARTE IMPLICATIVO

De este modo, RANCIÈRE entiende que la política del arte (frente a la política consensual) se configura como *estética política* de “uso social”: una implicación que pone en relación la necesidad del arte de desheredados y excluidos, y la necesidad de trabajo de los artistas. Tal sería la función comunitaria de un arte implicativo, relacional: “la reivindicación de un arte relacional, destinado a constituir mini-espacios de sociabilidad, hiperboliza, en función del arte de hoy día, la restauración de vínculos entre los incluidos y los excluidos, o simplemente la restauración de vínculos entre los individuos”^{dd}. Y más aún, este arte relacional e implicativo supera las dicotomías establecidas por la política consensual en vigor, tales como exclusión-inclusión, conexión-desconexión. Pues tales fenómenos, así planteados, son procesos de reducción de “lo social” a sí mismo, de reducción a un social que limita el arte a una actividad cultural de asistencia, y aquí lo que se propone es un trabajo del arte como *estética política* de emancipación. Dice el autor: “El problema no consiste entonces en saber cómo responder a la “desconexión social” según esos programas oficiales que tienden a poner en el mismo plano arte, cultura y asistencia. El problema consiste en trabajar en una reconfiguración de la división de lo sensible donde las categorías de la descripción consensual se encuentran puestas en tela de juicio, donde uno ya no se ocupa de la lucha contra la exclusión, sino de la lucha contra la dominación; no consiste en reparar fracturas sociales o preocuparse por individuos y grupos desheredados, sino en *reconstituir un espacio de división y capacidad de intervención política, poniendo de manifiesto el poder igualitario de la inteligencia*”^{ee}.

El arte como *estética política* implicativa y relacional tiene, en este sentido, dos objetivos básicos:

1. *reedificar un espacio público dividido*
2. *restaurar competencias iguales.*

^{dd} Idem.

^{ee} Ob. cit. p. 61-62

museos del futuro. la implicación estético-política em dispositivos de “exclusión” del bio-poder

Tales objetivos tienen por fin la construcción de un *espacio público disensual*. Es decir, un espacio de discusión de las cosas comunes es, políticamente, “transformar los espacios materiales de la circulación de personas y bienes en espacios disensuales, introduciendo en ellos un objeto incongruente, un tema suplementario, una contradicción”. Tal acción disensual puede tomar distintas formas, al menos dos fundamentales: los *dispositivos* y las *exposiciones*. Ambas formas redistribuyen las cosas del mundo y las miradas históricas para hacer posible el entendimiento en un mundo común. Y ahí el arte es lugar de lo común y, por lo mismo, de *pluralidad*. Cito a RANCIÈRE:

Definir hoy día *una* política del arte es quizás el medio más seguro de asignarle un lugar que la reinscriba en la distribución de las tareas del orden consensual. Lo que hay que oponer a esta asignación, no es la fácil afirmación de las virtudes de lo indeterminado. Es más bien la tentativa de pensar una nueva clase de espacio colectivo, a partir del trabajo sobre las zonas de indeterminación y sobre las capacidades de lo anónimo^{ff}.

Esta tarea supone un doble trabajo: por un lado, evitar la separación entre las actividades específicas (artistas, espectador, productor), y mantener el potencial de espacios separados que invitan a una reconfiguración global de la experiencia.

Así, el espacio del arte implicativo y disensual tanto como comunitario, es un espacio de y para la diversidad. Figura ejemplar de ello sería la metáfora enunciada por el mismo RANCIÈRE, el “museo del futuro”: *espacio de reconfiguración social para responder a imperativos de integración y de reconocimiento de las capacidades de todos*.

MUSEOS DEL FUTURO

La figura del *museo del futuro* plantea ahora una pregunta: ¿qué modo de espacio construye el arte? Y específicamente, ¿qué espacios construye el arte relacional implicativo y disensual?

^{ff} Ob. cit. p. 67. Cursivas del autor.



Los espacios del arte son los espacios donde el arte es expresión de una experiencia espacio-temporal específica. Los espacios del arte son sus instituciones, como también las formas de inscripción y de visibilidad que, a su vez, definen su visibilidad. Para esta comprensión del arte, el espacio específico ya no sería el museo como lugar de patrimonio sino la *construcción de un museo del futuro*, entendido éste como “espacio esencial del arte porque el arte es, ante todo, aquello que es objeto de experiencia estética, y ésta es una reconfiguración de los espacio-tiempos de una sociedad”⁸⁸.

Precisando la diferencia entre el espacio del arte como lugar de política consensual, y el nuevo espacio del arte disensual, RANCIÈRE identifica dos modos de hacer de ellos distintas experiencias con el arte. En primer término, tenemos el modo de las “transacciones programáticas”: éstas asignan a los espacios e instituciones del arte funciones específicas para realizar lo propio de la experiencia estética. Tales programas buscan sistematizar las relaciones contradictorias que definen la experiencia del arte, por ejemplo, entre las dicotomías dentro-fuera, posesión-desposesión, o las frases a la moda de experiencias de lo heterogéneo y reapropiación de lo propio. Los programas de este modo de relación con el espacio del arte son, básicamente, cuatro:

- a) *programa cultural-educativo*: habilita un espacio/enciclopedia que pone el legado común al alcance de todos pero con objetivos contradictorios, tales son, por un lado, ofrece a todos la posibilidad de gozar del distanciamiento estético, pero por otro lado, reduce ese distanciamiento para poner a disposición de todos los goces que proporciona;
- b) *programa estético radical*: centrado en la especificidad de los espacios del arte, de las obras en su singularidad;
- c) *programa militante de denuncia de los espacios del arte*: que hace del arte un espacio de poder que necesita ser transformado, mediante actos simbólicos, en un lugar que ponga en evidencia el funcionamiento del poder;
- d) *transformación del arte como forma de vida*: este programa trata de adaptar los espacios del arte a la perspectiva de un arte sin espacios ni forma propios (que hace de los museos una forma de vida, como edificio o mobiliarios destinados a una nueva vida).

⁸⁸ Ob. cit. p. 69

En segundo lugar, RANCIÈRE identifica otros espacios del arte que unen lo “popular” con lo “artístico”. Tales espacios lo son de dos modos:

- a) *instituciones oficiales* con sus programas específicos de actividades de arte;
- b) espacios “ordinarios” o combinados donde la “educación estética” funciona mediante de la indistinción entre *arte y diversión*.

En estos espacios, el trabajo localizado del arte posibilita un trabajo de *permeabilidad de las fronteras consensuales* y la *incertidumbre de aprendizajes*. Sin embargo, este segundo modo de espacios también se ajusta a las políticas consensuales del arte. Aún así, en este segundo modo de espacios, es interesante ver cómo el arte se configura también como espacio histórico. Pues hay una cierta adopción aquí del carácter errático de los espacios a las características sociales, culturas de las poblaciones a integrar, funcionando como religación social y direccionamiento de determinado público. Estas políticas artísticas adoptan otros espacios diferentes a los habituales para disponer de actividades nuevas, tales como las fábricas, las naves industriales, los talleres. Los mismos son espacios reacondicionados por los mismos artistas y reacondicionados para sus exposiciones, y actividades culturales con fuerte presencia de historias sociales, historias del trabajo, historias de la vida en común.

Pero RANCIÈRE propone otro tipo de espacio para el arte estético-político emancipatorio y disensual: *un espacio extraterritorial*. Y la extraterritorialidad se construye en los espacios que permiten una nueva manera de descubrir disensos, luchar contra la distribución consensual de competencias, de espacios y funciones. Dice:

la fuerza del espacio del arte en relación con esto consiste en ser un espacio metamórfico, dedicado no a la coexistencia de las culturas sino a la mezcla de las artes, a todas las formas mediante las cuales las prácticas de las artes construyen hoy día espacios comunes inéditos^{hh}.

Esos espacios comunes inéditos reúnen, en sí, las posibilidades de realizar prácticas de arte, prácticas de información y prácticas de discusión. Por

^{hh} Ob. cit. p. 76



eso RANCIÈRE les denomina *espacios de intervención*, porque son lugares de cuestionamiento y transformación de los espacios comunes:

el problema consiste en crear formas de intervención que no se limiten a suministrar otros datos, sino que cuestionen esta distribución de lo dado y de sus interpretaciones, de lo real y de lo ficticio. Los espacios del arte pueden servir para este cuestionamiento si se dedican menos a los estereotipos de la denuncia automática o a las facilidades de la parodia indeterminada que a la *producción de dispositivos de ficción nuevos*. Porque la ficción no es la irrealidad, es el descubrimiento de dispositivos que prescinden de las relaciones establecidas entre los signos y las imágenes, entre la manera en que unos significan y otros “hacen ver”ⁱⁱ.

Esos espacios del arte como *producción de dispositivos de ficción nuevos*, son los lugares donde el arte posibilita borrar fronteras, organizar de otros modos la circulación entre espacios para ver, aprender, debatir y, fundamentalmente, reconocer la capacidad inteligente de todos. Por ello, el *museo del futuro* sería ese espacio del arte con “sentido común” paradójico: a la vez de acercamiento y distancia, que hace comunidad en la pluralidad y diferencia. Pues el espacio del arte, así planteado como *dispositivo de ficción*, se configura como como un espacio de la diversidad (de una diversidad que borra los límites y mezcla las formas de experiencia y expresión), y como reafirmación de la distancia estética planteada como espacio de originalidad y de extraterritorialidad donde los dispositivos sensibles específicos borran las marcas de lo próximo y lo distante, lo común y lo diferente.

Dejo sin abordar, en este texto, las acciones específicas que podrían gestionarse en la producción de un *museo del futuro*. En primer lugar, elijo no hacerlo por una cuestión obvia: el *museo del futuro* es una producción de sus protagonistas, en cualquier momento y lugar del universo. En segundo lugar, elijo no hacerlo porque supone diseñar un programa de actividades sobre una base estructural y de recursos que, en este momento, no son el fin de este ensayo. Hasta aquí, he tratado entonces de visualizar cómo el arte puede ser comprendido como un *juego estético-político capaz de transformar la vida en sus espacios de poder*. He tratado de comprender el arte como esa manifestación de

ⁱⁱ Ob. cit. p. 77

museos del futuro. la implicación estético-política em dispositivos de “exclusión” del bio-poder *vita activa* que, en espacios de poder, *hace mundo y produce libertad*. He tratado de comprender cómo la vida del arte tiene en sus manos el hacer posible la inversión (fragmentaria, contingente y siempre pequeña, pero inversión al fin) de situaciones de exclusión producidas por el sometimiento de la vida a la política de nuestra cultura gobernada por la biopolítica. En definitiva, he intentado pensar el problema del arte como *dispositivo de vida y poder en situaciones de exclusión*, no por ver en el arte la panacea universal ni la solución a los conflictos del hombre en el mundo, sino más bien para tratar de imaginar otra educación más próxima a la vida, a la libertad, al poder creador de diversidad. Quizás una *educación estético-política* que, en vez de anular la vida en una guerra absurda contra el poder, la reinvidique haciendola más humana, mas *bios*, más próxima al mundo de los sueños de la infancia y del respeto plural por las condiciones inteligentes de todos. Eso sería una *educación estético-política* comprometida como *implicación en dispositivos de poder*. Y acaso una educación que puedo dejar sugerida con otra pintura de BERNI, esta vez, una imagen de mundo donde lo real transmuta al color, y donde la obra, cual *museo del futuro*, es *promesa de emancipación e igualdad*.



Berni *El mundo prometido a Juanito*

Recebido em: 24/06/2006
Aprovado em: 23/09/2006