

Organolepsia, pasarela y subasta de órganos. Un *performance* de Felipe Osornio. Su dimensión estética y política según los postulados de J. Ranciére

José Luis López Torres¹
María Luisa González Aguilera²

Introducción

El arte actual y contemporáneo presenta aspectos y acciones diferentes a los que definen el concepto de arte sostenido por la modernidad. Una de las mayores diferencias es que ya no se concibe un arte “puro” aislado de las contingencias de la vida cotidiana. En el presente capítulo intentaremos analizar el *performance* titulado *Organolepsia*, de Felipe Osornio (Querétaro México, 15 marzo 1991) destacando su importancia en el *performance* contemporáneo mexicano; el valor estético y político del cuerpo en tanto herramienta fundamental de *performance*, así como la articulación del *performance* con sus contextos his-

1 Estudiante. Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Correo electrónico: cioran2205@gmail.com

2 Profesora Investigadora. Miembro del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura. marialuisagonzalez.aguilera@gmail.com.

tóricos y sociales. Para ello nos ubicaremos en la perspectiva del pensamiento del filósofo francés Jaques Rancière. (Argel, 1940)

Creemos que es importante utilizar los conceptos de Rancière para comprender los aportes del *performance* contemporáneo mexicano desde una nueva perspectiva más apropiada al arte actual, ya que, de acuerdo con Rancière, estética y política no son campos separados, siempre van juntos en la acción de los cuerpos.

Para desarrollar lo anterior, organizamos el trabajo de la siguiente manera: un primer apartado lo dedicamos a presentar conceptos básicos que sobre estética y política postula J. Rancière. Un segundo apartado está dedicado a la presentación y análisis del *performance Organolepsia* de Felipe Osornio según las propuestas de Rancière.

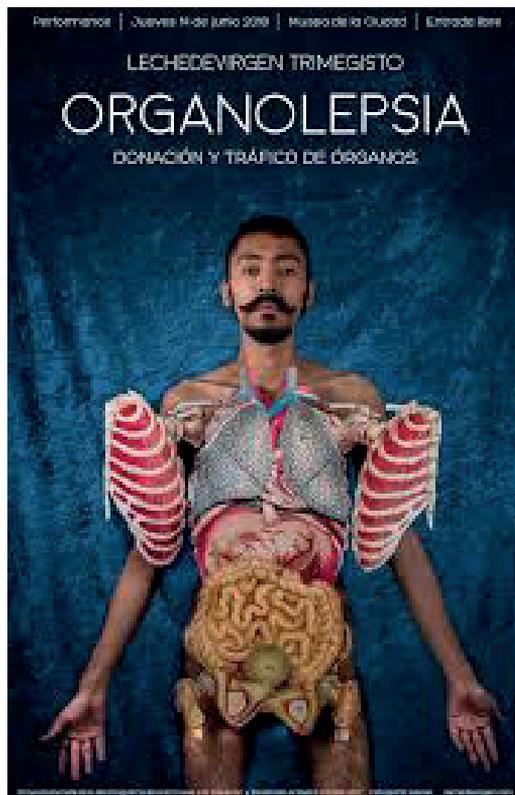


Ilustración 1. Cartel *Organolepsia*, Felipe Osornio, Lechedevirgen Trimegisto.

El reparto de lo sensible, la estética, la política y la policía

Para iniciar, es necesario hacer una breve reseña del pensamiento de Rancière. El filósofo argelino, siguiendo la recomendación deleuzeana, crea conceptos nuevos o recrea otros ya conocidos dotándolos de nuevas posibilidades; caso específico es la estética y sus posibilidades de formar comunidades desde lo estético. Otro ejemplo es la manera en que se entiende el accionar de lo político; no como el arte de gobernar, sino de manera más amplia, como una fuerza que se opone al poder del consenso o el dominio hegemónico de la policía. Veamos algunos de esos conceptos.

Lo sensible

El reparto de lo sensible es el sistema que funda una comunidad en donde se reparten los espacios, tiempos, actividades. Para Aristóteles, el ciudadano es el que tiene parte en el hecho de gobernar y ser gobernado. Es conocida la idea aristotélica que concibe al hombre como el único animal político, ya que se reúne en comunidad para hablar y fundar el Estado. Un hombre aislado no hace política, ya que no tiene parte en esta repartición comunal, el que vive “errante y sin ley, o es mal hombre o es más que hombre” (Aristóteles, p. 15). Pero no cualquiera participa de ese “tener parte”. El artesano y el esclavo, no tienen tiempo de dedicarse a otra cosa que a su trabajo. Por lo tanto “tener tal o cual ocupación define competencias o incompetencias respecto a lo común. Eso define el hecho de ser o no visible en un espacio común”. (Rancière, 2009: p. 10) es decir, el oficio y el lugar donde se realiza, la pertenencia a tal clase social, definen la inclusión o la exclusión en la participación de la toma de decisiones en la ciudad.

Estética

¿Qué papel juega la estética en esto? La estética es, además de la manera de percibir de los cuerpos sensibles, una conformación de lo común, un sistema que abarca los modos de hacer y de ser del arte, así como sus relaciones políticas; es decir, lo estético abarca siempre el cuerpo, el arte y la política.

Para Rancière la estética es:

[...] no la teoría del arte en general o una teoría del arte que lo remitiría a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones, que implican una cierta idea de la efectividad del pensamiento. (Rancière, 2009, p. 7)

Hay entonces una estética en la base de la política. Hay también una política en los cuerpos; en sus acciones, actividades, oficios; en el hecho de ocupar ciertos lugares y administrar ciertos tiempos. Ya que, tanto la estética como la política, son dos maneras de distribución de lo sensible. El esclavo es invisible e ilegible para el espacio político; no participa de la palabra común, su discurso es ignorado y percibido como ruido. Esta situación aún se vive hoy en el siglo XXI, cuando el ciudadano común es requerido sólo en tiempo de elecciones buscando su voto, pero el resto del tiempo es ignorado. La estética es, además, según Rancière, todo un régimen de comprensión que hace posible pensar la idea de *arte* como tal.

Policía

El concepto ranciereano de *policía*, debe entenderse, en un sentido amplio, no como el personaje represivo armado con una macana, sino más bien como la ley, la norma, el consenso sobre lo practicado en la comunidad. Este consenso se extiende sobre los cuerpos, sus funciones, manifestaciones y formas de habitar el mundo. Es la norma que hace que tal o cual expresión sea percibida como discurso articulado, propio del animal racional que posee la palabra o bien, del animal carente de razón que posee una voz limitada a expresar dolor o placer; es decir, el excluido. (Aristóteles, s.f., p. 23)

Política

La política, por otra parte, siempre es la capacidad de los excluidos de hacerse de la palabra y conformar una parte, una comunidad que se aleja del sentido único establecido por la policía y ocupar espacios que les eran prohibidos. La función política consiste en oponerse al orden policial. Es decir, el disenso siempre es parte de la acción política.

La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido. (Rancière, 1996, p. 45)

La política en este sentido, es el desacuerdo, la acción de grupos heterogéneos que se oponen al consenso establecido y buscan alternativas de igualdad entre cualquier ser provisto de la palabra con “cualquier otro ser parlante” (Rancière, 1996, p. 46).

El arte y sus formas de hacer

Para Rancière, las prácticas del arte, o prácticas estéticas, son formas en que se hace visible el arte dentro de sus espacios y la manera en que son percibidas por la mirada de la comunidad. Platón muestra tres grandes formas de prácticas estéticas: el teatro, la escritura, y la “forma coreográfica de la comunidad que canta y danza su propia unidad”; el movimiento auténtico de los cuerpos comunitarios. Estas formas estructuran el régimen de las artes en general (Rancière, 2009, p. 12).

El teatro es el espacio de una actividad pública, en cuya ficción se trastoca la distribución de los cuerpos, sus identidades, lugares y espacios (Rancière, 2009, p. 11).

La escritura no es otra cosa que signos pintados sobre una superficie bidimensional; y el coro de los cuerpos siempre está presente en el sentido de la comunidad.

Tenemos entonces que las prácticas estéticas y artísticas son maneras de hacer esas tres formas que hemos mencionado: “Definen la manera en que las obras o *performances* hacen política” (Rancière, 2009, p. 12), todo esto sin importar sus intenciones o la manera en que el arte refleja las estructuras sociales. En esta cita el filósofo francés emplea la palabra *performance* como la acción o la manera en que cualquier tipo de obra artística incide en su contexto social.

Regímenes del arte

Rancière divide el arte occidental en tres grandes regímenes. Régimen ético de la imagen. Régimen poético de la representación y Régimen estético. El Régimen ético de las imágenes se encarga de la forma en que aparecen las imágenes, siempre unidas a un *ethos*, de individuos y colectividades. Recordemos que, para Platón, no existe el concepto arte; existen formas de hacer oficios, es decir artes en plural. De esta manera se deben considerar las imágenes primero por su origen, es decir por su verdad, segundo por su destino, el uso que de ellas se hace, (en la publicidad, por ejemplo). Así, puede existir una imagen, una escultura de un dios, que en principio no es considerada en su calidad de arte sino como objeto de adoración religiosa, capaz de congregarse a la comunidad y difundir dogmas que inciden en la ética de la población.

Del régimen ético se separa el régimen poético de las artes, se identifica como *poiesis/mimesis*. Es un apartado que tiene un hacer particular: imitar. Este régimen organiza en jerarquías las maneras de hacer (Rancière, 2009, p. 24). El régimen estético se opone tanto al régimen ético como al régimen poético de la representación porque ya no se encarga de los modos de hacer sino de las formas de *ser*, lo cual es la especificidad de los productos del arte. Formas de ser arte. (Rancière, 2009, p. 24) Las cosas del arte habitan un régimen estético “desligado de sus conexiones ordinarias. [...] un pensamiento que se ha vuelto extranjero a sí mismo, producto idéntico al no-producto, saber transformado en no-saber, logos idéntico a un *phatos*, intención de lo inintencional” (Rancière, 2009, p. 25). Lo estético se superpone a lo representativo. En el régimen estético, las artes cobran una singularidad que las alejan de los modos de la ética de las imágenes tanto como de la *mimesis* de la representación. Aunque no se debe entender que estos regímenes actúan

cronológicamente, de manera sucesiva, sino que siempre están presentes en mayor o menor grado.

El arte en el régimen estético

No es el objetivo de este artículo alcanzar una definición de arte, pero conviene aclarar de qué manera empleamos ese concepto en la actualidad. Desde luego, no nos referimos a la idea de arte tradicional, sino al arte contemporáneo de nuestros días, el arte que aparece en el periodo llamado por Rancière *Régimen estético*. Periodo que coincide con el inicio de la modernidad y hasta nuestros días. De hecho, el concepto arte aparece en la modernidad gracias a las condiciones de pensamiento que lo hacen posible. Estrictamente, antes de este momento, durante el medioevo o el periodo griego, no hay arte.

Arthur Danto, aludiendo al historiador alemán Hans Belting, encuentra revelador el subtítulo que éste le dio a su libro donde relata la historia de las imágenes religiosas cristianas desde tiempos romanos hasta 1400 d.C. El subtítulo es: *La imagen antes de la era de arte*. Tales imágenes no eran consideradas *arte*, ya que aún no existía tal concepto; las producciones anteriores al renacimiento cumplían otras funciones diferentes a la noción estética. Es decir, funciones éticas o de representación.

Hay una fractura radical en el modo en que se conciben las artes visuales, un antes y un después de la llamada *era del arte* que inicia en el renacimiento; y según Danto hay otra discontinuidad no menos importante en la década de 1980, cuando finaliza el periodo de la modernidad, lo que nos lleva a pensar “en el arte después del *fin del arte*, como si estuviésemos emergiendo desde la era del arte a otra cosa, cuya exacta forma y estructura, resta ser entendida” (Danto A., 1999, p. 26).

Para intentar comprender los acontecimientos en el arte contemporáneo debemos tener presente que, según muestra Rancière, alrededor del acontecimiento llamado artístico se entrelaza un tejido interpretativo que le da su significación. Hay emergencias artísticas que obligan a modificar los paradigmas del arte. Hay ciertos acontecimientos u objetos que entran en la constelación del arte, es decir hay un régimen donde se forman los modos de afecto, formas de interpretación que definen un paradigma estético (Rancière, 2013, p. 11).

Rancière describe el advenimiento de la democracia de las artes, en el régimen estético, como el momento en que se rompen las jerarquías rígidas en los modos de hacer de las artes. Se trastocan los modos esperados en que las artes debían aparecer. Hay una igualdad democrática en la indiferenciación de los modos.

Es decir, “Se desdibujan las especificidades que definían las artes y las fronteras que las separaban del mundo prosaico” (Rancière, 2013, p. 11). El concepto académico tradicional de arte se desmorona, ya no hay un “arte puro” incontaminado. Sin embargo, el arte no muere, se reinventa al acoger ideas heterogéneas y sensibilidades diversas de su época, de tal manera que “hay arte para nosotros al precio de que sus razones se mezclen sin cesar con las de las otras esferas de la experiencia” (Rancière, 2013, p. 11). El arte contemporáneo se redefine por la intrusión de las cosas del mundo vulgar, cotidiano.

De esta manera, Rancière denuncia ese proceso de indiferenciación en que se confunden las formas y las categorías, ya no solamente entre géneros artísticos sino también entre arte y no-arte. Las formas del llamado “arte puro” se mezclan con artesanías y oficios en el “arte aplicado”; esto demuestra ya una superación de la representación (Rancière, 2009, p. 14).

Es decir que se desdibuja la necesidad de esperar una relación inevitable entre una forma y un contenido. No hay un arte “puro” o no se puede atribuir un medio propio de cada forma de hacer arte. La esfera del arte se abre para acoger retazos de vida. En el proceso de superación de la idea de arte tradicional y de la representación “hay un pensamiento que modifica lo pensable al acoger lo impensable” (Rancière, 2013, p. 12).

En el panorama del arte contemporáneo se puede constatar el fenómeno advertido por Rancière; la esfera del arte se mezcla con la vida cotidiana, acoge lo que antes era impensable. Después de la primera y segunda guerras mundiales, los artistas e intelectuales sabían que nada podría ser como antes. Artistas como John Cage, Marcel Duchamp, Allan Kaprow, Yves Klein, o el japonés Kazuo Shiraga se alejan de los espacios consagrados de las galerías y expresan sus ideas a través de *performances* o acciones en lugares públicos. Es trastocada la concepción del artista como genio individual, se da preponderancia a la idea sobre la producción visual. El movimiento *fluxus* en la década de los años 1960, realiza eventos colectivos en los que involucra al público activamente en sus acciones (Amelia Jones, 2006). Pero veamos ejemplos más recientes aparecidos en bienales y ferias de arte.

Rirkrit Tiravanija organiza una cena en casa de un coleccionista y le deja el material necesario para preparar una sopa thai. Philippe Parreno invita a un grupo de gente a practicar sus hobbies favoritos un 1° de Mayo en la línea de montaje de una fábrica. Vanessa Beecroft viste de la misma manera y peina con una peluca pelirroja a unas veinte mujeres que el visitante sólo ve a través del marco de una puerta... Christine Hill encuentra trabajo de cajera en un supermercado o propone un taller de gimnasia una vez por semana. Carsten Höller recrea la fórmula química de las moléculas segregadas por el cerebro del hombre cuando está enamorado, construye un velero de plástico inflable o cría pájaros para enseñarles un nuevo canto (Bourriaud, 2008).

El arte asume formas relacionales, colectivas, se mezcla con la vida cotidiana, social, indistintamente terrible o banal.

Un punto a tener en cuenta cuando hablamos de arte contemporáneo, es el predominio del significado, hay una preponderancia de lo conceptual sobre lo formal. El filósofo Arthur C. Danto, si bien, se asume como anti relativista, reconoce que al día de hoy el arte puede tomar cualquier forma y el aspecto meramente formal ya es insuficiente para contrastar lo que es arte de lo que no lo es. Hay dos objetos que se parecen demasiado, pero uno es considerado arte y el otro no. El ejemplo paradigmático ofrecido por Danto es una comparación entre la *Caja de brillo*, de Andy Warhol puesta en un museo y otra caja del mismo producto tomada del supermercado. También podríamos pensar en el mingitorio de Duchamp, firmado y colocado sobre un pedestal en el museo, y otro mingitorio cualquiera. Pero lo formal y lo conceptual son aspectos inseparables, aun cuando predomine uno de ellos en mayor o menor grado. La forma es el contenido porque “una obra de arte encarna su significado [...] las obras de arte son significados encarnados” (Danto A. C., 2005), y pueden leerse como un texto.

Es decir, coincidiendo con la afirmación de Rancière: no hay un soporte que pueda llamarse “propio” para tal o cual forma de arte. El significado o aspecto conceptual puede ser alojado indistintamente por variados e inverosímiles soportes.

Es así que un banal desfile de modas puede ser llevado al museo y exhibido como un acontecimiento artístico. O una subasta de órganos humanos sea elevada a la esfera del arte, como sucedió en el *performance Organolepsia* presentado por Felipe Osornio, que enseguida abordaremos.

Organolepsia

Felipe Osornio es un artista del *performance* que se interesa en trabajar sobre temáticas que incluyen la reflexión sobre la fragilidad del cuerpo, dolor, sado-masochismo, sexualidad disidente, muerte y supervivencia. En el *performance* contemporáneo el cuerpo es tomado como soporte de la acción artística; de esta manera el cuerpo deviene territorio político, se convierte en lugar donde se juega lo público y lo privado, la construcción de identidades, la lucha por la emancipación.



Ilustración 2. *Organolepsia*, Felipe Osornio, Lechedevirgen Trimegisto.

Los artistas del *performance* y del *body art* crean identidades diversas que se manifiestan en las apariencias visuales o bien, lingüísticas y de género; abarcan también sexualidad, raza y devienen jerarquías de poder. El cuerpo es empleado como un lenguaje ciertamente impreciso comparado con el lenguaje verbal, pero más rico y expresivo. En la puesta en escena del cuerpo se ponen en cuestión los parámetros de convenciones y expectativas sociales sobre las identidades, géneros o límites entre lo privado y lo público (Amelia Jones, 2006, p. 13). Hannah Wilke, Cindy Sherman, Paul McCarthy o Jurgen Klauke,

cuestionan no sólo los estereotipos de género y sexualidad, sino la noción de una identidad estable y sentimiento de «yo» (Amelia Jones, 2006, p. 14).

Los cuerpos disidentes construyen desde lo estético, nuevas formas de explicar la realidad, más allá del consenso hegemónico de lo que Rancière identifica como la policía.

El *performance* siempre está conectado con temas políticos y sociales porque, al desdibujarse las fronteras que mantenían separado el “gran arte” del mundo prosaico, y al no definirse ya por modos de hacer o por soportes que supuestamente les son propios, el arte se redefine al mezclarse con la vida cotidiana del mundo (Rancière, 2013, p. 10).

Un ejemplo de esto es el *performance* más reciente de Osornio, titulado *Organolepsia*, en el cual se mezclan ciencia, arte, política y rituales médicos. El *performance* fue presentado en el Museo de la Ciudad, en Querétaro, el 14 de junio de 2018. Consta de dos acciones: un desfile de modas y una subasta de órganos (diariodequeretaro.com, 2018).



Ilustración 3. *Organolepsia*, Felipe Osornio, Lechedevirgen Trimegisto.

Nada más banal, superficial y alejado del arte que un desfile de modas, donde esbeltas modelos desfilan luciendo accesorios, ropas coloridas y joyas de la temporada. En esta ocasión se traslada al museo, el lugar del gran arte, un desfile de modas con el fin de exhibir otros accesorios: los órganos con mayor demanda en el mundo: pulmones, corazón, hígado y riñones.



Ilustración 4. *Organolepsia*, Felipe Osornio, Lechedevirgen Trimegisto.

Felipe Osornio, haciendo de maestro de ceremonias, informa sobre la legislación actual en México acerca de la donación y tráfico de órganos; luego anuncia: “Damas y caballeros, con ustedes los órganos más buscados”. Lucas, música *techno* industrial, aparece una modelo contoneándose por la pasarela, la señorita pulmón, lleva sobre el pecho un par de recortes ovalados de cartón

de color azul; mientras tanto el locutor dice: “Los pulmones son los órganos en los cuales la sangre filtra el oxígeno procedente del aire y a su vez se desprende del bióxido de carbono...” (Osornio, 2018) Continúa el evento y desfilan sucesivamente el corazón, el hígado, los riñones, representados por las y los modelos, mientras el público aplaude.

Para la siguiente acción se involucra la participación del público. Un voluntario es llevado al escenario donde se ha dispuesto una mesa de operaciones y gran cantidad de aparatos misteriosos, mangueras y pantallas; se le tiende sobre la mesa y un médico vestido de blanco realiza el simulacro de una operación quirúrgica para extraer los órganos útiles. El locutor informa sobre los precios que alcanzan ciertos órganos en el mercado negro, y los procedimientos empleados por los traficantes para obtenerlos.

Un pulmón puede llegar a costar en México 3 millones y medio de pesos. Pero en la subasta simbólica se vendió más barato, por sólo cien pesos. Un riñón, el más solicitado, puede costar cinco millones y medio de pesos; en la subasta se vendió por 350 pesos. El corazón alcanza hasta 2.6 millones de pesos, vendido por 250 pesos; el hígado llega a costar 3.2 millones; vendido por 200 pesos. Lo recaudado se entregó a pacientes que esperan un trasplante en el Hospital General de Querétaro (Osornio, 2018).

El trabajo artístico de Osornio considera los cambios fisiológicos, farmacológicos, quirúrgicos, emocionales, inmateriales e invisibles que ocurren en su propio cuerpo, pero también las implicaciones sociales, culturales y políticas que lo rodean. En *Organolepsia*, Osornio quiere hacer visibles procesos antes invisibles que acontecen en el cuerpo del artista, entendido metafóricamente como el cuerpo del mundo (Osornio, 2018).

Esta lucha biopolítica sobre el territorio de los cuerpos es más evidente cuando se considera la legislación sobre donación de Órganos en México. El 27 de abril de 2018 fue detenida una ley, según la cual todos los mexicanos mayores de 18 años son considerados donadores de órganos al momento de su muerte, a menos que explícitamente declaren lo contrario mediante un documento legal. El Estado sería dueño de los cuerpos y de sus órganos (Osornio, 2018).

La propuesta de ley detenida invertía lo señalado por la Ley General de Salud en México la cual señala que: “Toda persona es disponente de su cuerpo y podrá donarlo, total o parcialmente”. La donación será expresa cuando lo manifieste por escrito, o tácita, cuando no haya manifestado su negativa,

“siempre y cuando se obtenga también el consentimiento de alguna de las siguientes personas: el o la cónyuge, el concubinario, la concubina, los descendientes, los ascendientes, los hermanos, el adoptado o el adoptante” (Ley General de Salud, 2019).

La posición política de Osornio en este *performance* es incentivar la donación altruista de órganos, para ello utiliza el arte como una herramienta para “ampliar la información y hacer visibles los mecanismos bioéticos, culturales, económicos y políticos que atraviesan dichas prácticas corporales” (Osornio, 2018). De esta manera, de acuerdo con lo planteado por Rancière, Osornio emplea las estrategias que harían eficiente el arte político: visibiliza lo oculto, gestiona los tiempos y espacios, da lugar a los sin lugar; en suma, es una práctica del disenso, del desacuerdo, prácticas éstas que definen lo político.

Conclusiones

– El reparto de lo sensible se refiere a la distribución jerárquica de los tiempos y espacios de los cuerpos en la comunidad. La política y la policía son dos maneras de reparto de lo sensible.

–El poder de la policía mantiene su dominio sobre los dominados mediante varios medios: el consenso y la fuerza. La hegemonía del consenso se logra a través de la seducción, del convencimiento, para imponer una explicación dominante del mundo.

– La política es la capacidad de los excluidos de hacerse de la palabra y conformar una parte que se aleja del sentido único establecido por la policía. El arte de Osornio es político porque, formando parte de los excluidos como minoría; sea por ser artista, sea por ser homosexual; sea por tener una insuficiencia orgánica; se hace de la palabra, el discurso que articula su obra, y el discurso que produce al realizarla. Así, conforma una obra que se aleja del sentido establecido por la policía, en este caso, la forma institucional en que se gestionan las donaciones de órganos. Es decir, que hay política cuando los cuerpos individuales o colectivos se oponen al orden policial mediante el disenso y construyen otra explicación del mundo. En el caso de Osornio, la otra explicación que se da es la evidenciación de lo mafioso del manejo de las donaciones de órganos, así como la propuesta de otra forma solidaria de encararlo.

– Para Rancière la democracia en las artes consiste en el rompimiento de las jerarquías rígidas en los modos de hacer de las artes. Ya no hay artes “puras”, el *performance* contemporáneo es la muestra de ello.

–No hay relación inevitable entre formas y contenidos. Es así que la forma concensadamente asociada a un desfile de modas, se transfigura a otro uso: un desfile de órganos posibles de donación.

–El artista que utiliza su propio cuerpo como soporte, hace el arte que se puede hacer desde el contexto histórico y político donde actúa. Se convierte en referente de su época. Osornio convierte el cuerpo, su cuerpo, el cuerpo humano y el cuerpo del mundo en espacio estético y político. Lugar donde se mezclan el arte y la vida. Es por ello que la forma de hacer arte de Osornio, se ajusta a la definición que Rancière da del régimen estético.

–Para finalizar: “Si la pregunta política es, ¿qué son capaces de hacer los hombres?, ¿qué es posible? Entonces estamos ante una pregunta que atañe a la estética; y la respuesta es: La subversión del consenso hace que los hombres sean capaces de hacer más” (Rancière, 2009).

Referencias

- Amelia Jones, T. W. (2006). *El cuerpo del artista*. Nueva York: Phaidon.
- Aristóteles. (s.f.). *La política*. Madrid: Ediciones Nuestra Raza.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- Danto, A. C. (2005). La crítica de arte moderna y postmoderna. *Artes La Revista. Universidad de Antioquía*, 29-41.
- diariodequeretaro.com*. (5 de junio de 2018). Recuperado el 22 de mayo de 2019, de *Organolepsia*, diálogo entre el arte y la salud: <https://www.diariodequeretaro.com.mx/cultura/organolepsia-dialogo-entre-el-arte-y-la-salud-1737919.html>
- Ley General de Salud*. (20 de 09 de 2019). Obtenido de Justia México: <https://mexico.justia.com/federales/leyes/ley-general-de-salud/titulo-decimo-cuarto/capitulo-ii/>
- Osornio, F. (16 de julio de 2018). *lechedevirgen.com*. Recuperado el 22 de mayo de 2019, de *organolepsia*: <https://www.lechedevirgen.com/obra/organolepsia/>

- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo, política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- Rancière, J. (2009). La experiencia sensible. *los inrockuptibles*.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis*. Manantial: Buenos Aires.