

¿CÓMO RELACIONARSE CON EL ARTE
EVITANDO LAS TRAMPAS DE LA

SUBJETIVIDAD estética, MAQUÍ NICA?

Por: Laurence Le Bouhellec Guyomar

RESUMEN

Al desmoronarse el Antiguo Régimen, la élite se vio despojada en el proceso de sus principales elementos de distinción social: sus títulos de nobleza. Sin embargo, se las ingenió para mantener algunos de los elementos de la distinción social que eran parte de sus anteriores privilegios. Así que, si bien los siglos de la Ilustración occidental promovieron ideales de emplazamiento libre de la subjetividad sea o no estética, de facto, es la élite, por medio del ejercicio del patrocinio en las artes y el coleccionismo, quien dirigió la producción y conservación de la mayor parte del arte exhibido hasta ahora por las instancias museales, encausando de facto la no élite a comulgar con sus gustos. Se valorará entonces qué otras vías pueden existir para relacionarse con el arte sin repetir el gusto impuesto por la élite.

PALABRAS CLAVE.

Arte · Distinción social · Juicio estético · Subjetividad estética maquínica

ABSTRACT.

When the Old Regime collapsed, the elite was stripped in the process of its main elements of social distinction: its titles of nobility. However, he managed to maintain some of the elements of social distinction that were part of his former privileges. So while the centuries of the Western Enlightenment promoted ideals of free placement of subjectivity, whether or not it is aesthetic, in fact, it is the elite, through the exercise of patronage in the arts and collecting, who directed production and conservation of most of the art exhibited so far by the museum authorities, prosecuting de facto non-elite to communion with their tastes. It will then be assessed what other ways exist to relate to art without repeating the taste imposed by the elite.

KEY WORDS.

Art · Social distinction · Aesthetic judgment · Aesthetic machinic subjectivity

INTRODUCCIÓN

Voluntariamente, el título de esta reflexión se construyó como oxímoron ya que, de manera general, tendemos efectivamente a asociar la idea de «sujeto» con algo muy propio, algo que no se comparte con otras personas, algo que –irremediamente– queda asociado al ám-

bito de lo privado y que, hasta cierto punto puede, incluso, llegar a identificarnos y, sobre todo, diferenciarnos de los demás. Al contrario, lo «maquínico» tiende a referirse a algo parcial o totalmente fuera de nuestro control, algo que puntualmente pudo habernos sido impuesto de manera consciente o inconsciente y que, eventualmente haya sido igualmente impuesto a otros con la exclusiva finalidad de tender a homogeneizar prácticas o comportamientos para servir los intereses de determinado mecanismo de poder. Ahora bien, el haber escogido tal título para la reflexión que se desarrollará a continuación refleja lo que pienso que ha sucedido en el ámbito de la cultura occidental, sea la del Viejo Continente como tal, sea la de cualquier otro polo cultural sobre el cual y por las razones que sean se haya extendido su hegemonía: siglos de desarrollo y arraigo de los valores de la episteme relacionada con la modernidad occidental han emplazado y construido al ser humano en calidad de oxímoron ontológico. Dicho en otros términos: por un lado y acorde con los grandes lemas de la Ilustración y Revolución francesa, vueltos ya paradigmáticos desde hace tiempo, el ser occidental suele reivindicar, en particular y en primer lugar (y hasta la fecha), su libertad –sea por ejemplo de expresión, de gusto, de preferencia sexual, religiosa o política–; pero, por el otro lado y casi al mismo tiempo, en el tránsito que ocurre entre el derrumbe del Antiguo Régimen y la instalación de la primera República Francesa, la nueva élite en el poder, la burguesía, que sueña con seguir diferenciándose de los demás tal como lo había hecho antes y durante siglos su antecesora, pero que necesita hacerlo ahora con mucho sigilo en estos nuevos tiempos sellados por la democracia y la igualdad de derechos, decide proyectar sobre el recién estrenado mundo del arte su necesidad y voluntad de distinción social. Y qué mejor que un terreno aparentemente neutral, desligado o por lo menos muy alejado de cualquier tipo de problemáticas relacionadas con los continuos y recios juegos de poder, un terreno aparentemente movido sólo por las subjetivas y, por ende, libres dinámicas de los juicios de gusto, para minarlo y así, muy sutilmente, asentar no sólo signos de distinción social sino determinadas estrategias de poder. Al ser detenidamente anali-

del juicio subjetivo de gusto como juicio estético y se abre al público el Museo del Louvre (1793) transformando definitivamente lo que fue por siglos la principal residencia de los reyes de Francia en un absoluto paradigma del «moderno sistema del arte» (Shiner, 2004). No cabe la menor duda que la transición entre «la era del arte antes del arte» y «la era del arte durante el arte» ha sido dada y sellada. Sin olvidar la última cereza en el pastel: a finales del siglo XVIII, el término «bellas artes» derivado del francés «beaux arts» «quedó firmemente establecido» (Shiner, 131). En palabras de Shiner:

[...] la nueva categoría y el término se extendieron por toda Europa entre 1750 y 1780. Para finales del siglo XVIII, en casi todas las discusiones sobre las artes que tenían lugar en Alemania, Inglaterra e Italia, ya se empleaba el nuevo agrupamiento y una versión del nombre; «beaux arts» se convirtió en italiano en «belle arti», en alemán en «schönen Künste», y en inglés el término «fine arts» finalmente se impuso sobre «elegant arts» (artes elegantes) y «polite arts» (artes educadas o refinadas) (131).

Si bien un puño de idiomas europeos señala con claridad lo específico del arraigo geográfico de la problemática relacionada con «arte», no se debe olvidar otro elemento igualmente detonante en este asunto y que permite a la problemática cuajar como tal: la práctica, por parte de la élite económica, del coleccionismo no sólo de lo bello y emblemático sino también de lo extraño e incomprensible, aunque «hasta el siglo XVI coleccionar fue una prerrogativa de

lo tanto, ningún estatus especial dentro del ámbito de producción de objetos o imágenes a algunos de ellos. En palabras de Shiner: «Nuestra moderna categoría de arte no tiene equivalente en el mundo antiguo como tampoco lo tienen «literatura» o «música»» (48) así que cuidémonos de «proyectar nuestros ideales modernos al pasado» (60). Definitivamente, tal es la principal característica de «la era del arte antes del arte» para retomar la expresión de Belting (2010) que, por ende, la distingue de «la era del arte durante el arte» que le sucede en el tiempo, de manera preferente en un principio, en unos cuantos países del Viejo Continente. En esta segunda era, destaca que la producción de imágenes en pintura, escultura o grabado viene acompañada no sólo de un nombre específico que las reúne –arte– sino también de escaparates propios –los museos– para su exposición y eventual disfrute por parte de un público pronto guiado por los discursos de los «críticos de arte» enfocados en este primer momento sobre todo a las reseñas de los salones académicos, como sucede por ejemplo con el trabajo pionero llevado a cabo por Diderot en un impreso titulado precisamente «Salones». Dicho en otros términos y desde su origen, mucho más que hacer sólo referencia a un conjunto de objetos específicos compartiendo desde la idea determinadas características que permiten, de manera simbólica, diferenciarlos de otros, «arte» alude a un complejo sistema que articula discursos, prácticas e instituciones. Al respecto, resulta altamente pertinente recalcar que, en el mismo periodo en el que Diderot inicia el género de la crítica de arte (1759), Kant publica la *Crítica del juicio* (1790) que consagra el posicionamiento



LO «MAQUÍNICO» TIENDE A REFERIRSE A ALGO PARCIAL O TOTALMENTE FUERA DE NUESTRO CONTROL, ALGO QUE PUNTUALMENTE PUDO HABERNOS SIDO IMPUESTO DE MANERA CONSCIENTE O INCONSCIENTE.

dental, sino que cualquier objeto que no entre en sus categorías preestablecidas sea necesariamente descalificado simplemente porque, debido a sus mismas condiciones de posibilidad, el histórico discurso de la historia del arte occidental no se puede llegar a ejercer de manera objetiva.

Definitivamente, esta primera parte de la reflexión resulta necesaria para poder esbozar elementos de respuesta a la pregunta planteada en el título de la misma; simplemente porque al desconocer los mecanismos de construcción y posicionamiento de la subjetividad maquínica no se puede, por lógica, ni siquiera pensar en trabajar sobre su posible devenir reversible. Establecido esto, es entonces cuando, en un segundo tiempo de la reflexión, se puede considerar replantear de manera radical la relación que se puede establecer con el ámbito del arte librando esta vez las trampas que nos esperan comúnmente al seguir el camino preasignado por la mayor parte de los libros y guiones de exposiciones realizados por especialistas en la disciplina. En esta tarea, antropólogos, científicos, filósofos, historiadores, psicoanalistas y sociólogos serán de imprescindible ayuda por haber estudiado el mundo de los objetos de arte sin nunca aislarlo del contexto socio-histórico-político-religioso-cultural que no sólo los ha visto aparecer, sino, y sobre todo, funcionar como tal, con aquel peculiar resplandor de valor simbólico, su inconfundible aura según Benjamin (2003), que permite distinguirlos y apartarlos del campo de los demás objetos y, frente a ellos y en el momento apropiado, generar determinadas prácticas de distinción social. Porque sin aquella primera y fundamental distinción que afecta directamente el campo de los objetos producidos por el ser humano, no se puede activar la segunda que permite a un restringido público frente a un selecto campo de objetos específicos posicionarse con extraña singularidad. Pero, ¿qué tal, si en algún momento, se logra desactivar aquella subjetividad maquínica que perturba e interfiere de manera continua en la relación que la gran mayoría de los sujetos establece con el mundo del arte? En última instancia, faltaría saber si pudiese sobrevivir el mundo del arte a un tal radical replanteamiento. Por lo pronto, la historia de esta reflexión iniciará en los tiempos del posicionamiento de la plataforma epistemológica de la modernidad y terminará con la radicalidad de un espectador emplazado desde un cuerpo sin órganos.

● EL MODERNO SISTEMA DEL ARTE Y LA BELLEZA ADHERENTE

Si bien el procesamiento y uso de pigmentos se vienen fechando aproximadamente alrededor de 40 000 a.C., –tomando a las pinturas de la gruta Chauvet en el sur de Francia como uno de los primeros ejemplos históricos de los desarrollos del campo de la imagen que vendrá caracterizando la producción plástica del periodo paleolítico– es sólo muchísimo más tarde que el hombre occidental empezará a recurrir al término «arte» para agrupar la visibilidad matérica de diferentes géneros de producción de la imagen, sea bi o tri dimensionalmente. Es decir que, durante varios milenios, la producción de pintura, escultura y grabado sí existe y se desarrolla conforme las necesidades de cada comunidad, pero sin recibir ninguna mención específica que la hiciera acreedora de algún tipo de plusvalía simbólica, sin conferir, por

EL HABER ESCOGIDO TAL TÍTULO PARA LA REFLEXIÓN QUE SE DESARROLLARÁ A CONTINUACIÓN REFLEJA LO QUE PIENSO QUE HA SUCEDIDO EN EL ÁMBITO DE LA CULTURA OCCIDENTAL.

zado, el proceso resulta, finalmente, bastante simple: en un primer momento se posiciona el juicio de gusto como un tipo de juicio que cualquier sujeto dotado de sensibilidad e imaginación, según lo planteado en su momento por Kant (2007), puede ejercer; pero, de hecho, dicho juicio de gusto no se puede ejercer sobre cualquier obra de arte que haya sido producida sino sólo sobre las que se han conservado, por ende, las que se pueden documentar y conocer, y que, preferentemente se exhiben en determinados escaparates cuyo auge inicia en el siglo XVIII, los museos, y que, además vienen siendo estudiadas, clasificadas, etiquetadas y, puntualmente, jerarquizadas por especialistas en la disciplina: los historiadores del arte. Pero, tomando en cuenta que, de manera general, los museos exhiben colecciones históricamente desarrolladas por la élite, entonces, lo que se termina estudiando es lo que ha sido seleccionado o mandado a hacer ex profeso por la misma élite. De ahí que, no sólo el juicio de gusto del público en general tenga que lidiar necesariamente con el gusto de la élite occi-

taremos catando un *grand cru*. Nuestros sentidos son vagos en sus instrucciones, y nosotros analizamos sus sugerencias basándonos en lo que otros conocimientos puedan sacar a la superficie. Como ha señalado el propio Brochet, nuestras expectativas sobre cómo va a saber un vino «pueden ser mucho más poderosas a la hora de determinar su sabor que las cualidades físicas propiamente reales» (Lehrer, 97).

Frente a tales evidencias, resulta francamente difícil sostener la total e inquebrantable autonomía de nuestra sensibilidad tal como llegó a pensarlo en algún momento Kant y no sólo porque interfiere anticipadamente la información previamente almacenada en nuestro cerebro en la transformación de los nuevos datos colectados por la sensibilidad, sino también porque llegan a imponerse en el transcurso del proceso *modelos del gusto*, un concepto que Kant introduce en su texto a la hora de reflexionar sobre el ideal de la belleza el cual puede llegar puntualmente a imperar sobre nosotros como *prototipo del gusto* (Kant, 2007). De ahí que cualquier persona pueda verse afectada de esta manera y *à son insu*, formulando juicios de gusto con base a una matriz inconscientemente implantada en su mente. Tal propuesta resulta bastante interesante sobre todo en un momento en el que otros intelectuales, al contrario, no dudaban en afirmar que «la fina sensibilidad requerida para el buen gusto faltaba a los laboriosos pobres o a los caballeros budaques [...] las razas de color, la mayor parte de las mujeres y, del lado de los ricos, los ociosos que mezclaban el arte con el lujo» (Shiner, 2004). Así que el siglo XVIII abrió el muy racista debate sobre la capacidad de los menos favorecidos social o económicamente y de *las personas de color* para competir en sensibilidad e intelecto con *los blancos*, un debate en total sintonía con lo planteado en otras partes del mundo, por ejemplo, en México en relación con la población indígena. Y cabe resaltar que, a muy corto plazo, una de las consecuencias directas de aquella postura todavía parcialmente vigente en nuestros días, será el relegar a las mujeres al ámbito de producción de las artes menores o de la artesanía.

● SOBRE LA SUBJETIVIDAD ESTÉTICA MAQUÍNICA

Aunque la hipótesis de la belleza adherente resulta ser la más lógica y contundente de las dos

que, por ende, el objeto de «arte» escape a cualquier tipo de conocimiento. Hasta este punto pareciera establecido que cualquier ser humano se puede emplazar con total libertad para relacionarse e interactuar con placer o no placer, según, con determinado tipo de objetos considerados «arte». Pero eso es sólo el principio de la discusión: de manera ideal, la relación *pura* con un objeto de arte, no debe fundamentarse en la búsqueda de algún tipo de interés por mediocre que sea. Sin embargo, al adentrarse un poco más en la problemática, Kant no puede dejar de tomar en cuenta los múltiples factores que de una manera o de otra interfieren directamente o no, conscientemente o no en la formulación del juicio de gusto, transformando de facto la posibilidad de una *belleza libre* en *belleza adherente*, un tipo de belleza abiertamente condicionada al contrario de lo que sucede con la primera. En los siguientes términos vienen planteadas las diferencias entre cada una de ellas por el filósofo alemán:

[sic] Hay dos conceptos de belleza: *belleza libre (pulchritudo vaga)* y *belleza sólo adherente (pulchritudo adhaerens)*. La primera no presupone concepto alguno de lo que el objeto deba ser; la segunda presupone un concepto y la perfección del objeto según éste. Los modos de la primera llámense *belleza (en sí consistentes) de tal o cual cosa*; la segunda es *añadida, como adherente a un concepto (belleza condicionada)*, a objetos que están bajo el concepto de un fin particular (144).

Cabe resaltar que este planteamiento de finales del siglo XVIII y dicho en los términos de Kant: la belleza que no es libre en su resolución viene guiada y determinada por algún concepto, es decir, por algún elemento no sensible que llega a rebasar por completo las prerrogativas de la facultad de la sensibilidad, siglos después no se ha del todo desechado sino más bien matizado. La problemática queda todavía abierta y ya entre los científicos de nuestro siglo XXI, existe hasta cierto punto consenso sobre el hecho que lo que vemos, sentimos, aprehendemos es mucho más una idea que algo real: «lo que experimentamos nunca está limitado a nuestras sensaciones reales» simplemente porque «nuestras sensaciones están poderosamente influidas por el contexto» (Lehrer, 94-95). A la luz de nuestra contemporaneidad y de múltiples experimentos que se han ido realizando para detectar qué tan autónoma es o no nuestra *facultad de la sensibilidad* en el trabajo que va realizando, ha quedado asentado que la *belleza libre* no puede radicar más que en tierra de utopía, porque lo que pensamos que experimentamos tiende casi siempre a distar mucho de lo que realmente sentimos por causa de las continuas interferencias de nuestro cerebro en el procesamiento de la información previamente recaudada por nuestra sensibilidad. Al respecto un especialista en neurociencia dedicado a *diseccionar el fondo de la sensación* establece que:

Nuestro cerebro humano está diseñado para creerse a sí mismo y está cableado de tal manera que los prejuicios parecen hechos y que las opiniones son indistinguibles de la sensación real. Si creemos que un vino es barato, nos sabrá a barato. Y si creemos estar catando un *grand cru*, es-

UN TERRENO APARENTEMENTE MOVIDO SÓLO POR LAS SUBJETIVAS Y, POR ENDE, LIBRES DINÁMICAS DE LOS JUICIOS DE GUSTO, PARA MINARLO Y ASÍ, MUY SUTILMENTE, ASENTAR NO SÓLO SIGNOS DE DISTINCIÓN SOCIAL SINO DETERMINADAS ESTRATEGIAS DE PODER.

la naturaleza» como testimonio palpable de la grandeza del Creador comparable en muchos casos a las reliquias de los santos –en el techo de la Capilla del Patio de la Naranjos en Sevilla, España, cuelga todavía un cocodrilo– no era ya posible hacer marcha atrás simplemente porque «la naturaleza y las artes se habían liberado de sus ataduras teológicas» (Blom, 37). De ahí que, el ser humano pudiese gozar, a partir de este momento, de la plena posibilidad de aprehenderlos sin referencia ni necesidad a algo más que al uso de sus propias capacidades sensibles e intelectuales. Y este es como tal el arranque de la nueva episteme de la modernidad occidental.

En relación directa con este contexto, se debe entender la reflexión kantiana desarrollada en la *Crítica del juicio* (2007). Desde el principio del texto, Kant deja claro que en este preciso caso y a diferencia de lo planteado con anterioridad en la *Crítica de la razón pura* o la *Crítica de la razón práctica*, el juicio analizado no es lógico sino estético, una mera consecuencia del trabajo de sólo dos de las tres facultades que rigen las actividades de la mente humana: la sensibilidad y la imaginación. Por lo tanto, al no interferir en el proceso de elaboración y producción de este último juicio la tercera facultad, la del entendimiento, facultad cuyo trabajo específico está enfocado en permitirnos conceptualizar y, por ende, llegar a la definición y conocimiento de nuestro objeto de estudio, el hombre queda totalmente incapacitado para poder formular un juicio objetivo, de ahí que el juicio ejercido sobre «arte» sea, en este caso, sola y necesariamente subjetivo (114) y

los príncipes cuyo interés se centraba en objetos que eran a la vez bellos y valiosos y reforzaban su riqueza y poder» (Blom, 29). A la vuelta del siguiente siglo y bajo la inspiración de otro *Zeitgeist*, la voluntad de saber guiará la curiosidad de algunos apasionados mucho más allá de lo que se decía en aquel entonces que el mundo era, empujándolos hacia el conocimiento de lo que el mundo es realmente, desafiando de paso una de las principales virtudes cardinales que debe, cual brújula, orientar con sabiduría y madurez la conducta de cualquier cristiano: la prudencia, y provocando consecuentemente el temor de algunos teólogos frente al desarrollo de colecciones de objetos naturales que bien pudiesen, tarde o temprano, llegar a quebrantar la fe en el dogma católico. «Y no se equivocaban, por supuesto, pues unos trescientos años después las colecciones de curiosidades demostraron ser un auténtico motor de la secularización» (Blom, 34) ya que los diferentes tipos de objetos naturales acumulados progresivamente en gabinetes o armarios privados señalaron con toda tranquilidad a las generaciones posteriores que los pudieron admirar todavía, que nuestro mundo, así como todos sus elementos, está sometido a cambios y transformaciones continuas. En palabras de Blom: «Las colecciones de *naturalia*, de animales, plantas y minerales, proliferaron como hongos por toda Europa, y cada una de ella era una pequeña enciclopedia de la naturaleza, de unos conocimientos que no dependían de la Iglesia» (34). Y si bien algunos cleros no dudaron en su momento en exhibir en las iglesias una que otra «maravilla de



LA DISTINCIÓN SOCIAL ENTRE LA ÉLITE Y LOS DEMÁS GRUPOS SOCIALES SE HA SEGUIDO PRACTICANDO, LOS TÍTULOS DE NOBLEZA SE HAN DESPLAZADO DE MANERA ENCUBIERTA A TÍTULOS DE NOBLEZA CULTURAL.





AL DESCONOCER LOS MECANISMOS DE CONSTRUCCIÓN Y POSICIONAMIENTO DE LA SUBJETIVIDAD MAQUÍNICA NO SE PUEDE, POR LÓGICA, NI SIQUIERA PENSAR EN TRABAJAR SOBRE SU POSIBLE DEVENIR REVERSIBLE.

opciones planteadas por Kant, es la supuesta subjetividad del juicio de gusto –la belleza libre– que más ha permeado y sigue permeando aún el imaginario occidental y no sólo del gran público sino de la mayor parte de la gente (incluyendo también puntualmente y hasta la fecha alumnos de las carreras de Historia del Arte); esta situación que no debe pensarse forzosamente como extraña, resulta acorde con la creencia en la supuesta libertad de origen del sujeto emplazado desde la plataforma epistemológica de la modernidad, como si se prefiriera vivir, mejor acorde con lo aprehendido desde un horizonte de expectativas con base a la escasa flexibilidad del consagrado principio de realidad. Y si bien en el siglo XIX, las investigaciones llevadas a cabo por Karl Marx tendieron a demostrar qué tanto y por qué el ser humano no dispone de la menor autonomía de comportamientos o ideas en el ámbito social en el que le tocó vivir, al ser necesariamente condicionado desde su nacimiento y hasta su muerte por los más diversos y complejos determinismos socio-culturales, el rechazo de un sistema de ideas mucho más por ser profundamente anti religioso que por las ideas mismas, dejó libre cauce a los sueños ilustrados de un grupo de

intelectuales europeos del siglo XVIII que lograron iluminar con la varita mágica de la libertad hasta el último de los más recios y comprobados determinismos socioculturales. Reflexionando al respecto, para el historiador del arte marxista Hauser, queda bastante claro que dentro de un tejido social específico ni el individuo ni la comunidad social logran tomar realmente conciencia de su no libertad, de ahí que su respectiva manipulación ideológica sea no solamente más fácil sino constante.

Y de igual manera que el individuo no tiene conciencia del mecanismo de la racionalización con sus motivos y finalidades, así también los miembros de un grupo social no tienen apenas conciencia de que su pensamiento está determinado por las condiciones materiales de existencia, porque, en otro caso, como dice Engels, «se habrá terminado con toda ideología» (Hauser, 1961).

Y siguiendo con esta línea de reflexión, Hauser insiste, por otra parte, en señalar que si bien «las diversas construcciones del espíritu como religión, filosofía, ciencia y arte se encuentran cada una a diversa distancia de su origen social» (Hauser, 1961), de todas ellas es el arte el campo más manipulable y, de facto, el más manipulado porque:

No muestra casi ni un solo rasgo indiferente a la situación histórica y social [...]. En esta gama, el arte se encuentra en la proximidad inmediata de la realidad social, así como en su lejanía mayor de las llamadas ideas de validez intemporal. El arte, en todo caso, está referido mucho más abierta y directamente a los fines sociales, es mucho más clara y distintamente arma ideológica, panegírico o propaganda que las ciencias objetivas (Hauser, 1961).

Pero a pesar de esta y muchas más advertencias emitidas principalmente por sociólogos o antropólogos del arte, la mayor parte de los discursos sobre «arte» que han empezado a florecer y divulgarse a la par del posicionamiento, desarrollo y posterior fortalecimiento de «la era del arte durante el arte» han tendido a discurrir casi exclusivamente sobre sistemas de representación, juegos de formas, campos iconográficos, clasificaciones estilísticas y demás estremecedores descubrimientos de obras maestras o grandes genios inadvertidos, aprehendiendo de manera casi sistemática a sus objetos de estudio como algo necesariamente atemporal por la misma calidad de su esencia estética. Y al extenderse puntualmente para indagar sobre la vida de algún artista debidamente seleccionado, de manera general, la mayor preocupación de la investigación estará enfocada en lograr destacar su personalidad fuera de lo común, así como su extrema sensibilidad, principales causas de haberlo empujado a idear y representar elementos totalmente fuera de alcance en su época, orillándolo fatalmente a la incompreensión y marginalidad. Sobra decir que en este contexto, investigaciones como las realizadas por Francis Haskell sobre *patronos y pintores* (1984) no han encontrado mucho eco a pesar de desmenuzar y demostrar con detenimiento que tanto obras y artistas estuvieron en su momento completamente sumergidos en las complejidades

de los determinismos socio-histórico-religioso-culturales. De ahí la impresión de que palacios, templos, retablos, esculturas o pinturas, entre muchos más, hubiesen surgido como por acto de magia solamente para honrar y reafirmar nuestro sentido de la belleza, y por ende como si fuese algo necesariamente irreverente sugerir la existencia de algún nexo entre ellos y *el ruido y la furia*¹ del gran juego social. No en vano, precisamente, son estos mismos discursos que se siguen obstinando en hablar de «creación» en lugar de «producción» cuando de arte se trata, para hacer énfasis precisamente sobre su supuesta condición de posibilidad *ex nihilo*. Definitivamente, la situación resulta bastante compleja más aun cuando cada uno de los principales actores involucrados actúa abiertamente como si no hubiese más posibilidad que la de seguir los principios de la política del avestruz. Dicho en los términos de Bourdieu:

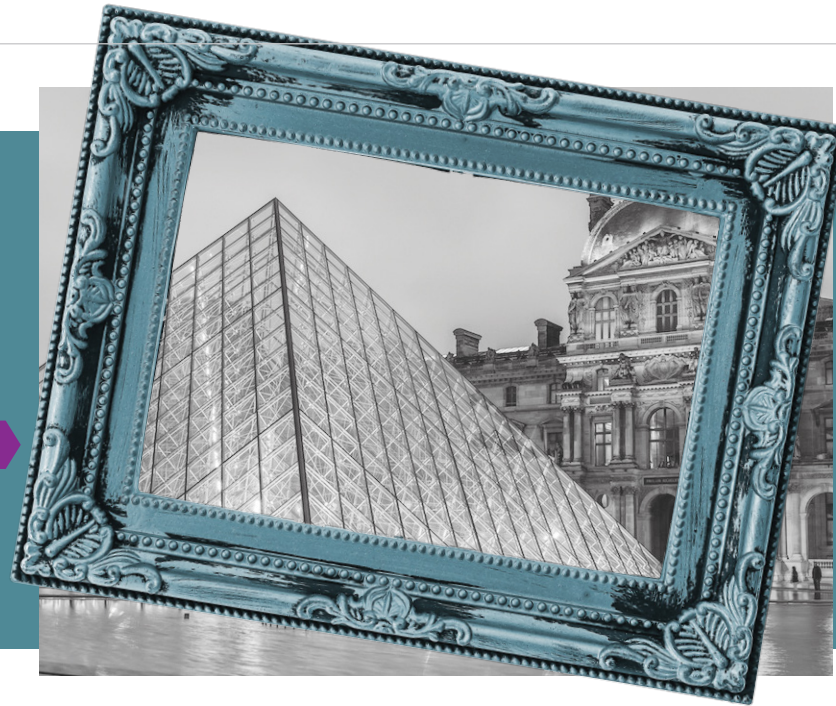
Los juegos culturales están protegidos contra la objetivación por todas las objetivaciones parciales a las que mutuamente se someten todos los agentes comprometidos en el juego: los doctos no pueden aceptar la verdad de los mundanos si no renuncian a llegar a comprender su propia verdad; y lo mismo ocurre con sus adversarios. La misma ley de lucideces y cegueras cruzadas rige el antagonismo entre los «intelectuales» y los «burgueses» (o sus portavoces en el campo de la producción cultural) (Bourdieu, 2000).

Definitivamente, no puede haber comentario más lúcido que este sobre lo que en otro momento de su reflexión Bourdieu llama simplemente el estado de «negación de lo social» (Bourdieu, 2000). Por medio de esta expresión, no se trata sólo de señalar cómo, de manera general, la gente trata de eludir los efectos de cualquier tipo de determinismos sobre su propia conducta, asumiendo por lo tanto seguir actuando con plena libertad, sino de apuntar cómo la élite socio-económica occidental se ha ido apropiando de los parámetros oficiales de conducta verbal o no frente al arte, codificándolos a su gusto hasta lograr transformarlos en la «verdad» del arte, para, en un segundo momento, imponerlos a los demás grupos sociales sin que se den cuenta del juego de poder en el que cayeron. De manera general y directamente, o no, muchos de los discursos fabricados por los historiadores del arte han contribuido a reforzar y afianzar esta situación, sobre qué tanto nuestros gustos y comportamientos están determinados por las palabras y, más específicamente, por los discursos, cabe recordar las múltiples investigaciones llevadas a cabo por Foucault hasta el día de su muerte, en particular sobre la complejidad de nuestra relación entre *las palabras y las cosas*², investigaciones que han permitido destapar qué tanto nuestra relación con las cosas a partir del posicionamiento de la plataforma epistemológica de la modernidad ha ido dependiendo con mayor fuerza del orden y sentido de las palabras, limitando de facto y cada vez más su autonomía de cosas. Poste-



«ARTE» ALUDE A UN COMPLEJO SISTEMA QUE ARTICULA DISCURSOS, PRÁCTICAS E INSTITUCIONES.

1. Retomando el título de la cuarta novela de William Faulkner (1897-1962): *The Sound and the Fury*, 1929.
2. Traducción del título del libro publicado originalmente en francés en 1966: *Les mots et les choses*.



DE MANERA GENERAL, LOS MUSEOS EXHIBEN COLECCIONES HISTÓRICAMENTE DESARROLLADAS POR LA ÉLITE, ENTONCES, LO QUE SE TERMINA ESTUDIANDO ES LO QUE HA SIDO SELECCIONADO O MANDADO A HACER EX PROFESO POR LA MISMA ÉLITE.

riormente, en su famosa conferencia inaugural pronunciada en el Collège de France en diciembre de 1970, Foucault no duda en evidenciar cómo los discursos y sus respectivos contenidos vienen sujetos desde un principio a ciertos tipos de mecanismos de control establecidos con la pretensión de regular, tanto su producción misma como su accesibilidad dentro de un determinado tejido social: «Yo supongo que en toda sociedad la producción está a la vez controlada, seleccionada, [organizada]³ y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad» (Foucault, 2002). Ahora bien: si nuestro juicio de gusto tiende a seguir modelos (Kant, 2007) y si a su vez los propios discursos vienen siendo manipulados desde su mismo contenido y organización: ¿qué esperar de nosotros? La respuesta resulta bastante simple: comulgar con el poder de la élite y reforzar el ejercicio del mismo, aunque sea, aparentemente, de una manera no tan directa.

De manera general, el ejercicio del poder por parte de la élite se ha caracterizado a lo largo del tiempo –y obviamente entre muchos otros elementos– por el establecimiento de ciertas diferencias claramente señaladas desde su visibilidad o decibilidad, comúnmente en la forma de vestir o hablar. Pero no son tanto las diferencias en sí que importan –vestir diferente o hablar diferente de los demás– sino la elección de las características de las mismas que

debe procurar que sean lo más difícil posible en alcanzar o imitar por parte de los demás grupos sociales; históricamente, esta actitud tiene que ver, por ejemplo, para la confección de la vestimenta, con la elección de los materiales más improbables de obtener sea por cuestión de costo u procedencia, pero también con la referencia al linaje para la obtención de un determinado título de nobleza y, por ende, posicionamiento social. Al regresar un poco en el tiempo, queda claro que, entre los efectos inmediatos más destacados a corto plazo de la Revolución francesa, la eliminación de la nobleza histórica y del uso de sus respectivos títulos como distintivo social, es, sin la menor duda, uno de los principales. Pero, de hecho, lo que se ha eliminado es la forma de manifestación sensible y no el contenido como tal de un principio de distinción de raigambre esencialista: la distinción social entre la élite y los demás grupos sociales se ha seguido practicando, los títulos de nobleza se han desplazado de manera encubierta a *títulos de nobleza cultural* (Bourdieu, 2000) y su obtención ha resultado tan compleja y controvertida como lo había sido con sus predecesores. Sobre este punto, las minuciosas investigaciones realizadas por Bourdieu han sido bastante explícitas al dejar claro el *efecto de asignación de estatus* que confiere la peculiar mezcla de *capital cultural heredado* y *capital escolar obtenido* (Bourdieu, 2000). De ahí que: «En la definición tácita de la titulación académica que garantiza *formalmente* una competencia específica (como un título de ingeniero) se inscribe, pues,

EL GUSTO ESTÉTICO ES SÓLO UNO DE LOS MÚLTIPLES ENGRANAJES DEL GRAN JUEGO DE PODER MAQUINADO Y CONTROLADO POR LA ÉLITE Y EN EL QUE NOS QUEDAMOS ATRAPADOS MUCHAS VECES DE MANERA TOTALMENTE INVOLUNTARIA E INCONSCIENTE.



que dicha titulación garantiza *realmente* la posesión de una “cultura general” tanto más considerable y extensa cuanto más prestigiosa sea la misma» (Bourdieu, 2000). Dicho en otros términos, la distinción social no se evidencia con un solo título de nobleza cultural adquirido –el *capital cultural adquirido*– al cual se supone que cada miembro de una comunidad democrática puede pretender sino precisamente con lo que no se puede adquirir en el dominio público: el *capital cultural heredado* que funciona a su vez como arraigo dinámico de determinados *habitus*, que funcionan probablemente como los signos de visibilidad más obvios de nuestro respectivo enclasmamiento social.

[...] el *habitus* es a la vez, en efecto, el principio generador de prácticas objetivamente enclasables y el sistema de enclasmamiento (*principium divisionis*) de estas prácticas. Es en la relación entre las dos capacidades que definen al *habitus* –la capacidad de producir unas prácticas y unas obras enclasables y la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas y estos productos (gusto)– donde se construye el *mundo social representado*, esto es el espacio de los estilos de vida (Bourdieu 2000, 169-170).

Desde la primera reflexión de Kant a finales del siglo XVIII hasta los planteamientos de Bourdieu en la segunda mitad del siglo XX, el moderno sistema del arte se ha ido consolidando y fortaleciendo dejando huellas claras de su presencia cada vez más fuerte en el ámbito de vida de cualquier miembro de la sociedad occidental, tanto así, que, mucho más que una relación específica con el arte como tal, lo que se ha venido estableciendo es, a través o por medio del arte, el posicionamiento de un determinado juego de poder organizado sabiamente por la élite y beneficiándola directa e indirectamente. El simple *modelo de gusto* que se pensaba podía servir de matriz a la formulación de los juicios estéticos se ha transformado en *modus vivendi* que otros pronto buscan imitar.

• ¿CÓMO DESHACERSE DE UNA SUBJETIVIDAD ESTÉTICA MAQUÍNICA?

Si bien determinadas áreas teóricas, como por ejemplo, la sociología del arte, se han dedicado desde un principio a la tarea de señalar la muy puntual colusión existente entre discurso del arte y discurso de poder, de manera general, la mayor parte de los libros que se han escrito y se siguen escribiendo sobre «arte», evitan encarar el problema y nos presentan, por ejemplo, algunos selectos coleccionistas como excepcionales *buscadores de belleza*⁴ cuando no fueron en realidad más que un puño de afortunados económicamente que tuvieron la oportunidad de comprar arte incluso sin tener el menor criterio ni conocimiento al respecto, como sucedió por ejemplo en el caso de Peggy Guggenheim. Por otra parte, y aunque el sueño del siglo XVIII se puede puntualmente equiparar con el famoso lema de la Revolución francesa «libertad, igualdad y fraternidad», aunado a los determinismos socio-histórico-religioso-culturales que nos pueden inducir a ciertos comportamientos o actitudes, otro

de los elementos que marcan nuestro emplazamiento y desarrollo existencial como ser humano es el deseo mimético. Tal es, muy probablemente, uno de los resultados más audaces y controvertidos de las investigaciones realizadas por Girard durante casi medio siglo, sintoniando de cierta manera con lo planteado por Lacan en su momento en el *Estadio del Espejo* (Lacan, 2003) en el sentido que el arraigo existencial del ser humano carece de la menor autonomía. Para Lacan el problema radica en el hecho de que la cría humana nace prematura, de ahí su necesaria dependencia de los demás seres que la rodean para poder lograr construirse y emplazarse a sí misma; para Girard (2007) el problema tiene que ver básicamente con el hecho que la energía humana viene esencialmente movida y gobernada por el deseo mimético: siempre se termina deseando, no lo que uno tiene a su alcance, sino lo que el otro posee y enseña. En este particular sistema de interrelación humana, siempre es la mirada hacia el otro que me desafía y me determina, más aún si goza de fama y poder. Pero, por otra parte, en caso de no poder alcanzar lo deseado, la energía que provocó en un inicio el deseo mimético se termina tornando necesariamente negativa, transformando progresivamente la relación con el otro en franca rivalidad mimética, es decir en un campo abierto de batalla. Así es, según los análisis de Girard, cómo se puede explicar, por lo menos en la mayor parte de los casos, el surgir de la violencia, por lo tanto, nada que ver con el hecho que el ser humano sea o no malo por naturaleza: el problema radica fundamentalmente en la, ni pertinente ni oportuna, administración de la energía que destaca y mueve el deseo mimético. Siguiendo con aquella línea de reflexión, se entiende perfectamente, entonces, por qué los primeros discursos religiosos que acompañaron al ser humano en sus primeros pasos por este mundo, mucho más atentos a la problemática existencial del ser humano de lo que a menudo se cree todavía en la actualidad, han siempre procurado controlar de una manera o de otra aquella situación para que no termine fuera de control y ponga en riesgo la sobrevivencia de la comunidad; así cobran también sentido los diversos tipos de ritos del chivo expiatorio o sacrificios inscritos en los primitivos calendarios sagrados y que tenían como objetivo principal canalizar la energía de la comunidad para evitar precisamente que se tornara negativa. «Lo religioso siempre busca apaciguar

3. La traducción de la palabra «organizada» hace falta en la traducción al castellano. El texto en francés dice: «Je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'évènement aléatoire, d'en esquivar la lourde, la redoutable matérialité» (Bourdieu, 2000).

4. Título del libro de María Dolores Jiménez-Blanco y Cindy Mack, 2007.



EN ESTE PARTICULAR SISTEMA DE INTERRELACIÓN HUMANA, SIEMPRE ES LA MIRADA HACIA EL OTRO QUE ME DESAFÍA Y ME DETERMINA, MÁS AÚN SI GOZA DE FAMA Y PODER.

plejado sufrido por algunos sectores de la población en relación con los que le son jerárquica y económicamente superiores, es que cuanto más bajo está uno posicionado en la escalera social, menos logra percibir y entender que el gusto de la élite que, no solamente se pinta de legítimo sino de natural, es radicalmente ilegítimo, es decir, totalmente fabricado y fundamentalmente artificial. En términos de Bourdieu:

La estadística revela que el acceso a las obras culturales es un privilegio de la clase culta; pero este privilegio se presenta bajo la apariencia de una total legitimidad. En efecto en este terreno social son excluidos los que se excluyen a sí mismos. Dado que nada es más accesible que los museos y que los obstáculos económicos cuya acción se deja percibir en otros dominios no tienen aquí ninguna relevancia, parece fundada la invocación a la desigualdad natural de las «necesidades culturales» (Bourdieu, 2003).

Resulta obvio que, en un mundo liderado desde el imaginario simbólico por el lema ilustrado de la Revolución francesa: «libertad, igualdad y fraternidad», a quien no participa de manera voluntaria en determinada actividad, se termina considerando que, de manera consciente o inconsciente, se está excluyendo a sí mismo. Y, por lo tanto, resulta difícil aceptar que, más que de un supuesto problema de exclusión voluntaria, se trata de facto de un problema de deseo mimético incapacitado en poder realizarse y terminando en una reculada social empapada de frustración. Tal es el resultado del total desconocimiento de los verdaderos nodos de la problemática social que rige nuestra existencia desde el surgir de la plataforma de la modernidad, históricamente asociada al establecimiento de principios democráticos. Sin embargo, tras la cortina de humo de la libertad, la rivalidad mimética que suele ser el imprescindible ingrediente de nuestro arraigo existencial tiene como principal consecuencia detener y puntualmente impedir el desarrollo de nuestra subjetividad privada –sea o no estética– en beneficio de una subjetividad maquínica –sea o no estética– de efectos tanto más perniciosos que desconocidos. Bien señaló en su momento Foucault, en una de sus más esclarecedoras investigaciones sobre la construcción de la modernidad, cómo «ha habido en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco del poder» (Foucault, 2003) cuya culminación quedó cristalizada en el concepto de *hombre-máquina*. Acorde con el pensamiento ilustrado de la época, el cuerpo útil es un cuerpo inteligible y, sobre todo, dócil. Así que, en el tránsito del Antiguo Régimen a la Democracia, el ser humano se fue posicionando como un *sujeto asujetao* para atender asuntos de *governabilidad* entendiendo esta última como «este contacto entre las tecnologías de dominación de los demás y las referidas a uno mismo» (Foucault, 1996). Tal ha sido durante siglos, según lo destapado por las múltiples y diversas investigaciones realizadas por Foucault, el verdadero objetivo de la organización del saber en el ámbito occidental: establecer una total y puntualmente invisible dominación del sujeto en cuerpo y mente.

Por lo tanto, lo único que queda es entonces aprender a deshacer este cuerpo dócil y disciplinado para poder transitar

hacia «una reapropiación, una autopoiesis de los medios de producción de la subjetividad» (Guattari, 1996). Pero es obvio que, para lograr deconstruir exitosamente, nodo tras nodo, el emplazamiento que le ha sido asignado al ser humano desde la histórica plataforma epistemológica de la modernidad, el perfecto conocimiento del mismo es primordial. Y no se trata de intentar (re) encontrarse con el fantasma del sueño de la libertad dieciochesca sino más bien de trabajar nuestro respectivo arraigo existencial desde la toma de conciencia y aprobación de una subjetividad tan heterogénea como compleja con la única finalidad de ajustar y potencializar cada uno de sus distintos niveles –evitando también, de paso, frustraciones y desencuentros si bien anunciados de facto, totalmente innecesarios. Esta propuesta contiene, sin la menor duda, el mayor cambio que ha sido formulado con respecto a la lectura tradicional moderna que se ha estado proponiendo del ser humano desde hace ya más de un par de siglos y que, para la mayoría, es todavía la única vigente; y no es cuestión de género, cabe subrayarlo, de qué tanto el ser hombre o el ser mujer, por ejemplo, pueda eventualmente determinar en la persona algún tipo de reacción o comportamiento sino de enfocarse de una vez por todas a un replanteamiento radical de lo que puede ser el ser humano quien entonces será aprendido desde la heterogeneidad y no desde la homogeneidad. Definitivamente, aquel planteamiento relega en algún cajón del archivo muerto de la historia de las ideas, la tradicional y confortable lectura esencialista comúnmente asumida como «verdad» de lo que somos, doblándonos sin más, y desde hace siglos atrás, a un solo tipo de arraigo existencial estirándose siempre entre dos polos completamente antagónicos: su cabal cumplimiento comúnmente asociado a lo normal o al bien y su puntual incumplimiento comúnmente asociado a lo anormal o al mal. Planteado desde la heterogeneidad, el ser humano abre su dispositivo existencial al campo de lo posible permitiéndose no sólo discrepar sino saber justificarse en la discrepancia voluntaria. [sic] «Lo mejor es la creación, la invención de nuevos universos de referencia; lo peor, la masmediatización embrutecedora a la que millones de individuos están hoy condenados» (Guattari, 1996). Y en los tiempos del cada vez mayor y masivo uso de redes de comunicación e información, aquel llamado lanzado a finales del siglo XX, tiene todavía aún más resonancia cuando gran parte de la información circulando en aquellas redes actuales no es más

que el reciclado de discursos emanados directamente de la plataforma epistemológica de la modernidad; dicho en otros términos, si bien el medio a partir del cual se puede obtener información se distingue por su relativa contemporaneidad, la mayor parte de su contenido, desgraciadamente no, y peor tantito, su bastante fácil acceso para un alto porcentaje de la población de este mundo llega sólo a reforzar y, puntualmente unificar la ya establecida subjetividad estética maquínica. De ahí que, para Guattari, nuestro mayor reto existencial sea lograr la [sic] «comprensión polifónica y heterogénea de la subjetividad» (Guattari, 1996), para así poder reguardar algo de privacidad en nuestro personal proyecto de territorialización existencial.

Pero, en particular, lo que destaca de la propuesta de Guattari es el hecho de asumir que una porción importante de nuestra actividad socio-existencial se queda necesariamente insertada en lo colectivo, sea meramente a nivel de interacción humana, sea a nivel psíquico. Por ejemplo, a la hora de comunicar entre nosotros, nos posicionamos en lo colectivo, no hay de otra, pero a la hora de opinar, al tener habilitado el nivel de subjetividad privada, nuestra opinión puede desarrollarse desde ahí de manera totalmente personal, voluntaria y consciente, de lo contrario, lo único que nos queda es proyectarse al mundo desde el nivel de subjetividad colectiva maquínica emitiendo juicios y opiniones que se han clonado de discursos previamente aprendidos y asimilados como «lo estéticamente correcto», «lo políticamente correcto» o «la verdad». Y, por todo lo anterior, aquel nivel resulta ser el que más se desarrolla y refuerza por haberse situado históricamente como un terreno de arraigo del principio de gobernabilidad tan privilegiado para su adecuado desarrollo. Ahora bien, si desde la conformación y posicionamiento de un determinado nivel de subjetividad, el ser humano puede escapar puntualmente a las continuas presiones del juego de poder, lo puede también intentar desde la des y reterritorialización de su cuerpo, algo quizá más radical que el trabajo de una subjetividad polifónica. A esto responde la metáfora del CsO (Cuerpo sin Órganos) desarrollada por Deleuze y Guattari y, dicho sea de



la violencia, impedir que se desencadene. Las conductas religiosas y morales buscan la no violencia...» (Girard, 2007)⁵.

Si tales son nuestras bases de arraigo existencial, resulta bastante comprensible entonces la dificultad existente en lograr poder escapar de los arranques del deseo mimético, no sólo por haber quedado inscrito en la dinámica de los comportamientos humanos desde hace milenios sino también y, sobre todo, por haber quedado atrapado en los tentáculos del juego de poder de la élite. En lo particular, cuando se trata de los comportamientos relacionados con el ámbito artístico, las minuciosas observaciones realizadas por Bourdieu y sus equipos de trabajo en relación con las peculiares actitudes de los diferentes tipos de público en selectos museos europeos de arte han dejado claro cómo ciertos grupos buscan a como dé lugar parecerse lo más posible a la élite hasta tal punto que prefieren, por ejemplo, mentir en las encuestas sobre el tiempo que realmente han ocupado para admirar determinadas obras de arte, inflándolo sistemáticamente para no quedar señalados con desventaja, que confesar lo propio (Bourdieu, 2003). Pero, por otra parte, y mucho más allá de lo que arrojan tales comportamientos sobre el arraigo existencial acom-

5. Traducción del texto francés: «Le religieux vise toujours à apaiser la violence, à l'empêcher de se déchaîner. Les conduites religieuses et morales visent la non violence...».

paso, para que quede bien clara la propuesta sin la menor confusión al respecto, han insistido una y otra vez los dos autores sobre el estatuto de pura metáfora de la propuesta. Dicho en otros términos: no se trata de autodestruirse y, por lo tanto, reducir el cuerpo a algo inútil e inutilizable, sino de trabajar en un reemplazo del cuerpo entendido y posicionado habitualmente como un mero organismo sometido a determinados juegos de poder, por un conjunto de órganos dispuestos a reacomodarse al antojo de la persona que los administra según así conviene a su puntual propuesta de reterritorialización para que, de esta manera, logre liberar su potencial de producción (artística) y expresión (estética). En palabras de Deleuze y Guattari, el CsO: «De ningún modo es una noción, un concepto, más bien es una práctica, un conjunto de prácticas. [...] En él dormimos, velamos, combatimos y somos vencidos, buscamos nuestro sitio, conocemos nuestras dichas más inauditas y nuestras más fabulosas caídas...» (Mil mesetas, Deleuze y Guattari, 2002). Queda entonces claro que el CsO no puede ser más que un campo de prácticas de des y reterritorialización del ser humano desde su propio cuerpo y que, precisamente y por esta misma razón no cabe en ningún tipo de encuadre ni ajuste teórico que lo podría limitar y procurar definir explícitamente en su campo de propuestas de despegue existencial. Si sólo se puede aprender y entender desde la práctica, por ende, se abre como un abanico de posibilidades según lo que cada ser humano decide al respecto.

CONCLUSIÓN

Definitivamente esta discusión no permite quedar cerrada, por varias razones. La primera de ellas remite directamente al hecho que el campo de las prácticas que buscan escapar de la subjetividad maquínica está todavía iniciándose de manera bastante fragmentada y con demasiado poco tiempo de estarse probando como para poder asegurar que, efectivamente, ése es un camino pertinente; en efecto: ¿cómo deshacerse de algo cuyos mecanismos se desconocen? Sabemos que se han necesitado décadas de investigaciones para poder llegar a desenmascarar las razones de nuestro amor al arte y caer en la evidencia que, de manera general, el gusto no es más que un sentido social y que, de manera particular, el gusto estético es sólo uno de los múltiples engranajes del gran juego de poder maquinado y controlado por la élite y en el que nos quedamos atrapados muchas veces de manera totalmente involuntaria e inconsciente. La segunda razón es, sin la menor duda, la más evidente: la mayor parte de los discursos que, hasta el día de hoy, circulan, presentan, discuten y se relacionan con el arte se han mantenido arraigados a la plataforma epistemológica de la modernidad y, por ende, siguen de una manera o de otra el juego de la élite. Pero, por último, parte de la misma élite, «los individuos UHNW (*Ultra High Net Worth*, individuos de altísimo poder adquisitivo)» (Thompson, 2014) que coleccionan arte contemporáneo y compran en las ferias más selectas del mundo, han decidido hacerlo ya en el total anonimato. Es tal el nivel de exclusividad que los rodea que, para no tropezarse en el camino con personas de otro nivel social, dichas ferias les suelen abrir horarios exclusivos para que puedan escoger y comprar con toda tranquilidad mucho antes de la hora oficial de apertura del evento. En palabras de Thompson y siguiendo lo señalado en su momento por las in-

vestigaciones de Bourdieu (2010), lo que sucede es muy simple de captar: «Las ferias recomendables entienden la idea de distinción». Misma idea, probablemente, que ha llevado renombradas galerías de arte a instalarse en privadas terminales de aeropuertos como es el caso de la Galería Gagosian que ofrece sus servicios en Le Bourget, Francia. Pero, por otra parte, la actitud de quien colecciona en nuestros días puede también cobrar matices antes insospechados; estoy pensando en particular en Charles Saatchi, el controvertido galerista y coleccionista británico quien decide puntualmente deshacerse de alguna obra o de algún artista cuando ya dejó de gustarle (S.A., 2010) con todas las consecuencias que este gesto pueda acarrear no sólo sobre el valor de mercado de la obra de dicho artista sino también sobre los criterios históricos a partir de los cuales se ha construido tradicionalmente «la importancia» de algún artista frente a otros. Entonces, si cierta inestabilidad está ganando el coleccionismo, puedo pensar que terminará contagiando la construcción de los discursos relacionados con el arte propiciando directa o indirectamente la apertura de los juicios estéticos al campo de lo posible. Así que, finalmente, tanto la élite como la no élite pueden contribuir cada quien a su manera a que podamos deshacernos de una subjetividad estética maquínica y permitir que aparezca una grieta en el histórico edificio de la modernidad.

Pero, por otra parte, al revisar con cierto cuidado la línea general de producción artística de las últimas décadas, se pueden detectar ciertos indicios augurando una marcada voluntad de cambio por parte de algunos miembros de las nuevas generaciones de artistas en lo que a campo de manifestación visible de la obra se refiere, cambios que bien podrían detonar tarde o temprano en un replanteamiento radical de la relación que históricamente hemos ido entretejiendo con el mundo del arte y la obra artística en particular. Un poco como si, después de las vanguardias históricas que, en su momento, pretendieron renovar tanto los formatos de representación plástica como sus técnicas y contenidos, las nuevas generaciones de productores que se fueron posicionando en la escena internacional desde la segunda mitad del siglo XX, no tuviesen más que un solo objetivo en la cabeza: des y reterritorializar el concepto mismo de obra de arte y, por ende, nuestra relación con ella. En la práctica, dicho programa se desplegó rápidamente en dos principales líneas de acción: por un lado, luchar abiertamente contra la histórica y creciente fetichización de la obra de arte, anclada

en una determinada realidad matérica. Y, por otro, relacionar el necesario campo de manifestación de la visibilidad de la obra de arte con algún tipo de espacio fuera de sus históricos y consagrados lugares de presentación y promoción, el museo o la galería. Si bien en su momento lo clamó en voz alta el movimiento francés del 68: «L'art dans la rue»⁶, se podría fijar como punto de partida de dichas prácticas artísticas revolucionarias la venta realizada en 1962 por el artista francés Yves Klein de una *Zona de sensibilidad inmaterial*. Está claro que, si bien el comprador en sí no adquirió nada matérico, sólo se le entregó una pequeña tarjeta con algunas precisas instrucciones en caso que deseara revender lo adquirido, lo destacado del suceso es que, a pesar de lo atrevido de la propuesta, ni siquiera se llegó a quebrantar el aura del arte, sino que todo indica que se abrió más bien la posibilidad a que lo efímero, lo inmaterial o lo invisible pudiesen permitir la expansión *ad infinitum* de lo que, como arte, se pudiese entender a partir de este momento. En 2011, en Art Basel, el artista conceptual Lawrence Weiner vendía por \$160,000 la pieza titulada *2 Metal Balls + 2 Metal Rings (Set Down in the Groove)* obviamente sin pelotas ni anillos de metal; como resultado de la transacción, el afortunado comprador de la pieza –mejor dicho, de la idea– recibía un certificado permitiéndole escribir dicha frase en una pieza o encargar la realización de una escultura a partir de sus palabras. Tomando en cuenta la cada vez mayor producción y aceptación de este tipo de piezas, no resulta nada sorprendente la reciente apertura de un Museo de Arte No Visible (MONA, por sus siglas en inglés) en la ciudad de Nueva York, cuyo objetivo es, precisamente, cobijar y resguardar propuestas de arte no visible en todos sus géneros –fotografía, instalación, escultura, pintura, etcétera– a la par de generar ingresos para apoyar a artistas emergentes.

Sin la menor duda, del *street art* al arte invisible o de idea, ha quedado claro que desde el siglo pasado los productores artísticos han ido multiplicando las iniciativas para redefinir y reposicionar el arte, aunque cualquier propuesta ha ido igualmente despertando los intereses del mercado capitalista. Así que, por lo pronto, cada iniciativa, inicialmente presentada como abierta y radicalmente anti arte, desde las primeras propuestas de Dada hasta las últimas obras de arte invisible comercializadas en el transcurso de este año, por lo general siguen terminando en un museo o participando en la lista de venta de alguna casa de subasta. Sin embargo, a la hora que la obra de arte empiece a escapar a su arraigo matérico, piedra angular de su posicionamiento en el discurso de la Historia del Arte, podemos pensar que se irán redefiniendo progresivamente sus posibilidades de aprehensión, aunque como en todos los procesos socio-culturales, es la mediana o larga duración que nos retroalimentará.



Laurence Le Bouhellec AUTOR DE CORRESPONDENCIA

Filósofa. Actualmente es directora académica del Departamento de Letras, Humanidades e Historia del Arte de la UDLAP. Escribe regularmente sobre arte, en particular, arte mexicano. Música de castas en la Nueva España de los siglos XVII y XVIII, su último texto, fue publicado por el Instituto Polaco de Investigación de Arte Mundial. laurence.le@udlap.mx

6. Literalmente: «El arte en la calle».

REFERENCIAS

- Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Trad. Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño. España: Akal, 2010.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México, Ciudad de México: Itaca, 2003.
- Blom, Philipp. *El coleccionista apasionado*. Trad. Daniel Najmias. España: Anagrama, 2013.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción*. Trad. María del Carmen Ruiz de Elvira. España: Taurus, 2000.
- Bourdieu, Pierre y Darbel, Alain. *El amor al arte*. Trad. Jordi Terré. España, Barcelona: Paidós, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto*. Trad. Alicia B. Gutiérrez. Argentina: Siglo XXI, 2010.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas*. Trad. José Vázquez Pérez. España, Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Foucault, Michel. *L'ordre du discours*. France: Gallimard, 1977.
- Foucault, Michel. *Tecnologías del yo*. Trad. Mercedes Allendesalazar. España, Barcelona: Paidós, 1990.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. España, Barcelona: Tusquets, 2002.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Argentina, Buenos Aires: siglo veintiuno, 2003.
- Girard, René. *De la violence à la divinité*. France, Grasset: 2007.
- Gombrich, Ernst. *Arte e ilusión*. Trad. Gabriel Ferrater. España: Debate, 1998.
- Guattari, Félix. *Caosmosis*. Trad. Irene Agoff. Argentina, Buenos Aires: Manantial, 1996.
- Hauser, Arnold. *Introducción a la Historia del Arte*. Trad. Felipe González Vicén. España, Madrid: Guadarrama, 1961.
- Haskell, Francis. *Patronos y pintores*. Trad. Consuelo Luca de Tena. España, Madrid: Cátedra, 1984.
- Jiménez-Blanco, María Dolores y Cindy Mack. *Buscadores de belleza*. España: Ariel, 2007.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García Morente. España: Tecnos, 2007.
- Lacan, Jacques. *Escritos I*. Trad. Tomás Segovia. México: siglo veintiuno, 2003.
- Lehrer, Jonah. *Proust y la neurociencia*. Trad. Bernardo Moreno. España, Madrid: Paidós, 2010.
- Maquet, Jacques. *La experiencia estética*. Trad. Javier García Bresó. España: Celeste, 1999.
- S.A. *Me llamo Charles Saatchi y soy un arthológico*. Trad. Cillero y de Motta. Unión Europea, Londres: Phaidon, 2010.
- Shiner, Larry. *La invención del arte*. Trad. Eduardo Hyde y Elisenda Julibert. España, Barcelona: Paidós, 2004.
- Thompson, Don. *El tiburón de 12 millones de dólares*. Trad. Blanca Ribera. España: Ariel, 2014.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Trad. Francisco Rodríguez Martín. España: Tecnos, 2007.