



El arte renacentista como dispositivo de subjetivación

Carlos Bosch¹

Recibido: 13 de marzo de 2015 / Aceptado: 16 de noviembre de 2015

Resumen. Las características que adopta el arte a lo largo del renacimiento no se deben sólo a sus prácticas y discursos sino a toda una época de cambios. Hemos tomado los conceptos de “dispositivo” y “subjetivación” desde la perspectiva de Michel Foucault ya que son el soporte teórico que nos permitirá estudiar, a partir de un enfoque sociológico, este proceso como una dinámica que incluye toda una red de elementos. El concepto de dispositivo nos permite analizar la interacción entre las relaciones de poder y la producción estética, gracias a lo cual se nos hará visible la influencia del arte en un proceso de subjetivación capaz de sostener y reproducir ese nuevo orden.

Palabras clave: arte, renacimiento, discurso, dispositivo, subjetivación.

[en] Renaissance art as dispositif of subjectivation

Abstract. The features that art assumes throughout the Renaissance are not only due to their practices and speeches but to a whole era of changes. We have taken the concepts of "dispositif" and "subjectivation" from the perspective of Michel Foucault because they are the theoretical support that will allow us to study, through a sociological approach, this process as a dynamic that includes a whole network of elements. The concept of dispositif allows us to analyze the interaction between the relations of power and the aesthetic production, thanks to which we will make visible the influence of art in a process of subjectivation capable of sustaining and playing that new order.

Keywords: art, Renaissance, discourse, dispositif, subjectivation.

Sumario. 1. Introducción. 2. Arte y sociedad renacentista. 3. El arte en el centro de la disputa hegemónica. 4. La construcción de la subjetividad. 5. Control y evaluación. 6. Conclusiones.

Cómo citar: Bosch, C. (2016) El arte renacentista como dispositivo de subjetivación, en *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de la Ideas* 10, 43-57.

1. Introducción

Este trabajo considera un problema clásico en los estudios de las ciencias sociales: ¿Cuáles son los efectos del discurso dominante en la construcción de la

¹ FLACSO (Argentina)
E-mail: carlosbosch73@gmail.com

subjetividad? Ante la búsqueda de una organización estable de la sociedad, los sectores dominantes abandonan los mecanismos violentos de orden para pasar a un momento donde se logran institucionalizar sus valores e intereses. Sin duda, los mecanismos de distinción social forman parte de esa organización y el arte del período renacentista, como veremos, fue uno de ellos.

Se parte de una premisa teórica la cual acepta que todo proceso hegemónico implica una construcción discursiva y gracias a esta podremos articular las grandes transformaciones políticas llevadas adelante durante el renacimiento, su influencia en la configuración del arte y sus efectos en la construcción de la subjetividad.

Para afrontar esta temática, decidimos abordarla desde un enfoque sociológico tomando los conceptos de “dispositivo” y “subjetivación” del pensador francés Michel Foucault. El dispositivo es una herramienta conceptual que nos permitirá articular los fenómenos sociales con los cambios producidos en el arte. Por su parte, el proceso de subjetivación entendido desde el mismo autor nos permite analizar los efectos del discurso dominante en el sujeto.

Comenzaremos por exponer cómo se configuran social, política y económicamente las disputas del renacimiento, luego veremos la vinculación de estas relaciones de poder con la producción del discurso estético y sus influencias en la creación misma de las obras de arte y, finalmente, podremos describir el funcionamiento del arte como dispositivo, sus efectos en el valor social y en los procesos de subjetivación.

2. Arte y sociedad renacentista

No tendría sentido en este momento del trabajo realizar una historia detallada del renacimiento. Nuestro objetivo es entender cómo se configuran social, política y económicamente las disputas del renacimiento para luego concluir cómo se vinculan estas relaciones de poder con la producción discursiva del campo artístico y sus efectos sobre los procesos de subjetivación.

Hay que comenzar por aclarar que la gran crisis económica y social de los siglos XIV y XV logró mostrar los límites del modo de producción feudal. Es como consecuencia de esto que surge el estado absolutista. La nobleza sufrió una importante metamorfosis pero nunca fue desalojada del poder. Son los mismos señores feudales que, dos siglos después, continuaron siendo los dueños de los medios de producción. El absolutismo fue la reorganización y potenciación del aparato feudal. Al mismo tiempo, se desarrolló en las ciudades medievales una burguesía mercantil que funcionaba en forma antagónica a la aristocracia. En su libro *El estado absolutista*, Perry Anderson nos describe la relación entre servidumbre, monarquía y burguesía:

Así, cuando los estados absolutistas quedaron constituidos en occidente, su estructura estaba determinada fundamentalmente por el reagrupamiento feudal contra el campesinado, tras la disolución de la servidumbre; pero estaba sobredeterminada secundariamente por el auge de una burguesía urbana que, tras

una serie de avances técnicos y comerciales, estaba desarrollando ya las manufacturas preindustriales en un volumen considerable.²

La paradoja es que los señores feudales se fortalecían mientras la sociedad se hacía más burguesa. En este sentido el derecho romano respondía a las necesidades de las dos clases. Por un lado, el derecho civil regulaba y fortalecía las relaciones mercantiles (incluso reconocía la propiedad privada) y por el otro, el derecho público, regulaba las relaciones del estado con sus súbditos (relaciones que se expresaban desde la soberanía imperial romana). Si bien ya sabemos que fue una época donde se recuperaron muchas de las ideas de la antigüedad griega y romana, la legitimidad necesaria para volver a instaurar el derecho romano vino de la propia Iglesia, la cual ya había utilizado la jurisprudencia romana en la codificación del derecho canónico por parte del sumo pontífice en los siglos XII y XIII. «La afirmación de una *plenitudo potestatis* del papa dentro de la Iglesia estableció el precedente para las pretensiones posteriores de los príncipes seculares, realizadas a menudo, precisamente contra las desorbitadas aspiraciones religiosas.»³

De esta forma el estado absolutista se constituyó sobre la base de grandes ejércitos y burocracias permanentes pero al mismo tiempo se realizaron reformas que incentivaron el comercio: se instauró un sistema nacional de impuestos, se comenzó a establecer un mercado unificado y se recuperó el viejo derecho romano. Es decir, la centralización de las grandes monarquías (España, Francia e Inglaterra) estuvo influenciada por la búsqueda de un equilibrio de clase entre la nueva burguesía y la vieja nobleza feudal.

Tanto la Iglesia (a través de las nuevas interpretaciones de las Santas Escrituras como la de la Reforma Protestante) como la nobleza (por medio del crecimiento de la burguesía) veían amenazados los mecanismos de legitimidad feudal. La forma en la que se logró resolver esa situación fue la máxima concentración de poder sustentado en el estado absolutista. La burguesía, como nuevo grupo social influyente, buscó sus propias bases de legitimación por medio de dos caminos:

- **Sustentación política y eclesiástica:** A parte del propio sustento económico, buscaron formar parte de la nobleza como en los casos del Príncipe Lorenzo de Medici (a quien Maquiavelo le escribe su obra *El príncipe*) o el Duque Giuliano II (que logra su nobleza casándose con la Princesa de Saboya). Otra forma de ascenso social era por medio de la compra de cargos en la burocracia estatal. De esta forma se accedía a lo que se dio en llamar «nobleza de toga» para diferenciarla de los títulos nobiliarios adquiridos por herencia (a los cuales se los denominaba «nobleza de sangre o espada»). Esta mercantilización de la función pública benefició a la monarquía en dos sentidos: por un lado obtenía recursos para la corona y por el otro le permitía romper alianzas con la vieja nobleza a cambio de lealtades mucho más seguras (ya que estos nuevos nobles le debían su ascenso social solamente al rey). En el ámbito eclesiástico, también es bueno recordar a los Medici. Ellos financiaron el ascenso del papa León X

² P. ANDERSON, *El estado absolutista*, México D.F., Siglo XXI Editores, 1998, 17.

³ *Ibid.*, 23.

(1513 a 1521) y luego llegaría el papa Clemente VII (1523 - 1534) el cual era hijo de Giuliano de Medici.

- Sustentación en las nuevas ideas que debilitaban el poder feudal y eclesiástico: Fueron los mecenas burgueses los que apoyaron las grandes reformas en el pensamiento de la época. Los Medici financiaron, entre otros, a Galileo Galilei, Marcilio Figino y Giovanni Pico della Mirandola. También siguieron la misma política con los grandes artistas, como por ejemplo, Filippo Brunelleschi, Sandro Botticelli, Donatello y Leonardo da Vinci. Tanto Nicolás de Cusa como Galileo sostenían la teoría de que el mundo material era un reflejo de dios y por lo tanto, estudiando el mundo de los objetos se podía entender a Dios y llegar a la verdad. Della Mirandola por su parte realiza una exaltación del hombre y lo piensa superior a los ángeles en orden de la creación divina, cuestión fundamental dentro de la mirada homocéntrica del humanismo. Fundamental en nuestra investigación es también Marcilio Figino quien afirmaba que el arte ya se encuentra a priori en el alma y por lo tanto la obra de arte deja de ser una mimesis imperfecta de la materia para ser una consecuencia de la luz de dios. El arte será verdadero siempre y cuando refleje la voluntad de Dios y esta voluntad, como ya sostenía Nicolás de Cusa, se refleja en su creación. Es decir, el arte es bello por gracia de Dios y será verdadero en la medida que refleje la naturaleza. Finalmente, la idea de la Grecia Clásica era recuperada por estos pensadores y también por los artistas de la época, la cual se hacía visible en ciertos cánones estéticos como la búsqueda del equilibrio y la proporción.

No ha sido casualidad que hayamos utilizado tantos ejemplos basados en la dinastía Medici. Es uno de los casos donde se puede constatar con mayor claridad el proceso por el cual una familia de comerciantes y banqueros logra destituir a la familia tradicional de su ciudad, los Pazzi de Florencia, luego ocupa cargos en la nobleza, en el Vaticano y en el estado, desarrollando al mismo tiempo, teorías y obras de arte que discutían la cultura feudal.

En el caso del arte, uno de los ejemplos más notorios a la hora de analizar la disputa cultural es la obra de Rafael Sanzio (1483 – 1520), *La escuela de Atenas*, pintada por encargo del Papa Julio II en las habitaciones papales (*Stanza della Segnatura*) del Vaticano entre los años 1509 y 1517. Aquí, el triunfo de la nueva razón renacentista es evidente. En una pared vemos un mural que busca legitimar la autoridad divina del Papa, *La disputa del sacramento*, pero en la pared contraria (exactamente en frente) se encuentra *La escuela de Atenas*, con Platón y Aristóteles en el centro y todos los pensadores paganos que se exaltaban en esa época (Pitágoras, Anaximandro, Epicuro, Arquímedes, etc). Ya no alcanzaba con la legitimidad divina, ahora había que convocar a los clásicos de la filosofía griega y romana para sostener el poder de la Iglesia.

Hasta este punto del trabajo hemos visto cómo se ha configurado un discurso artístico profundamente relacionado con los discursos y debates de la filosofía, la ciencia y la política al mismo tiempo que se proponía como discurso de «saber-verdad» al considerarse consecuencia de la voluntad de Dios y reflejo de su creación. De todas formas no debemos olvidar que estas nuevas formas de legitimación de la verdad también surgen como consecuencia de las disputas por un

nuevo orden social (nuevas relaciones de poder) que permitieron generar las condiciones para su crecimiento y difusión.

Lo que tenemos aquí es un dispositivo en el cual se genera una nueva forma de legitimación del saber y al mismo tiempo se construye un nuevo sujeto que incorpora los ideales, valores morales y estéticos como también los intereses de ese saber. El punto importante es que esa nueva producción de saber se ubica fuera de las instituciones del poder dominante, se ubica en un método, en una forma de hacer (ya sea la matemática, la experimentación con la naturaleza o la cultura clásica de Grecia y Roma). Esta forma de condicionar al poder no es nueva, Foucault, en *La verdad y las formas jurídicas*, la ubica en la Grecia clásica. Es allí donde surgen formas racionales de prueba y demostración que producen una verdad sin poder y un poder sin verdad, es decir, ya no alcanza el poder para instaurar una verdad sino que existen mecanismos externos a él que permiten legitimarlo.

En el renacimiento también choca la idea de verdad con las tradiciones institucionalizadas y es por eso que surgen las disputas que ya se han comentado: la interpretación de la Biblia tomando como base la experiencia empírica de la ciencia y el valor del arte sometido a una estética coincidente con las nuevas condiciones de producción de saber-verdad.

Aquí lo que tenemos es una batalla cultural entre un sector dominante y un nuevo sector subalterno que busca legitimarse. Antonio Gramsci responde que es en el espacio de la ideología donde se dan las luchas y las transacciones, las victorias y las derrotas, es en ese punto donde se cristalizan las relaciones de fuerza y todo hecho cultural pasa a ser un hecho político. Gramsci expone la última etapa de ese proceso en *Los cuadernos de la cárcel*:

Un tercer momento –de la conciencia colectiva– es aquel en que se alcanza la conciencia de que los propios intereses corporativos, en su desarrollo actual y futuro, superan el círculo corporativo de grupo meramente económico, y pueden y deben convertirse en intereses de otros grupos subordinados. Esta es la fase más estrictamente política, que señala el tránsito neto de la estructura a la esfera de las superestructuras complejas, es la fase en la que las ideologías germinadas anteriormente se convierten en «partido», entran en confrontación y se declaran en lucha hasta que una sola de ellas tiende a prevalecer (...).⁴

Claramente, es en la disputa por la concepción del mundo donde se libra la batalla cultural. En ese sentido, la mejor estrategia que puede tener un sector subalterno es la de desarrollar las herramientas que le permitan construir su propia voz. Construir un discurso articulador de su concepción del mundo, es decir, de sus intereses. El discurso no es el campo en donde se va a dar la lucha, el discurso es la herramienta que nos va a permitir dar la lucha. Un sector social que no puede producir un discurso propio es un sector sin palabra, sin la capacidad de definirse a sí mismo y quedando expuesto a que lo continúe definiendo el sector dominante. Para el sector subalterno, la falta de discurso equivale a estar desarmado, indefenso.

⁴ A. GRAMSCI, *Cuadernos de la Cárcel. Edición crítica del Instituto Gramsci*, México, Editorial ERA, 1999, 36-37.

La influencia de esta red de discursos es empíricamente observable en las obras de arte, es decir, en el discurso estético. Pierre Bourdieu, en su texto *Campo intelectual y proyecto creador*, busca desmitificar el muy difundido concepto de que la obra de arte y el artista no estaría afectados por ningún proceso social (sin dudas, una noción que surge de la idea de que es Dios el que ilumina las almas de los artistas):

Es preciso percibir y plantear que la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual (la cual, a su vez, es función, al menos en parte, de la obra pasada y de la acogida que ha tenido).⁵

Seguidamente, analizaremos cómo las relaciones sociales forman parte de la creación misma de la obra, cómo es que su valor social se encuentra imbricado en el propio discurso estético. Para esto, primero tenemos que definir la noción de discurso. En su libro *Diálogos sobre el poder*, Foucault nos brinda la siguiente definición: «El discurso es una serie de elementos que opera hacia al interior del mecanismo general del poder. En consecuencia es necesario considerar al discurso como una serie de acontecimientos, como acontecimientos políticos, a través de los cuales se vehiculiza y orienta el poder.»⁶

3. El arte en el centro de la disputa hegemónica

En su artículo *La Génesis social de la mirada*, Bourdieu realiza un elogio al libro de Michel Baxandall, *L'Oeil du quattrocento*, por su método a la hora de estudiar la sociología de la percepción. De esas páginas, Bourdieu concluye lo siguiente sobre la relación artista-mecenas:

Mientras la relación entre el patrón y el pintor pueda plantearse como una mera relación comercial en la que el comanditario impone lo que el artista ha de pintar, y en qué plazo, y con qué colores, el valor propiamente estético de las obras no puede verdaderamente ser pensado en tanto que tal, es decir independientemente del valor económico (...) éste resulta cada vez con mayor frecuencia determinado por el costo de los materiales empleados y el virtuosismo técnico del pintor, que ha de quedar bien manifiesto en la propia obra.⁷

Es decir, la valoración de la obra en ese sector social se relacionaba directamente con todo lo que pudiera resaltar su propia distinción personal (costo de los materiales y virtuosismo técnico). Las obras enaltecían al mecenas. De hecho, en un párrafo, describe el valor que se le solía dar a los colores:

⁵ P. BOURDIEU, «Campo intelectual y proyecto creador», en M. BARBUT *et al.*, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967, 135.

⁶ M. FOUCAULT, *Dialogue sur le pouvoir. Dits et Ecrits II*, Paris: Quarto Gallimard, 2001, 465.

⁷ P. BOURDIEU, *La génesis social de la mirada*, Mexico, Historia y Grafía, núm. 4, 1995, 6.

Tras el oro y la plata, el azul de ultramar era el color más valioso y más difícil de utilizar. Habían matices caros y otros baratos, y existía incluso un sustituto todavía más económico que se llamaba el azul alemán (...) Para evitar las desilusiones, los clientes precisaban que el azul empleado sería el azul de ultramar; los clientes todavía más prudentes estipulaban un matiz particular - ultramar de uno o de dos o de cuatro florines la onza-. Los pintores y su público estaban muy atentos a todo eso (...) Alcanzamos a comprender cuando el azul de ultramar se utiliza sencillamente para designar al personaje protagonista, Jesús o María, en una escena bíblica.⁸

Algo muy interesante, y que implica una prueba irrefutable, es cómo el lenguaje utilizado en las prácticas comerciales se integraba al lenguaje artístico y a su comercio:

Puro, facilidad, grácil, adornado, variedad, presto, alegre, pío, relieve, perspectiva, colorido, composición, concepción, escorzo, imitación de la naturaleza, aficionado a las dificultades, así es el utillaje conceptual que propone Landino para aprehender la calidad pictórica del quattrocento. Estos términos tienen una estructura: se oponen o se alían, se solapan o se engloban.⁹

Del mismo modo, vemos que una relación similar se puede encontrar en la relación entre aristocracia y literatura:

Schücking muestra que la dependencia de los escritores respecto a la aristocracia y sus cánones se mantuvo mucho más tiempo en el campo de la literatura que en materia de teatro, porque «quien quería publicar sus obras tenía que asegurarse el patrocinio de un gran señor» y, para conseguir esa aprobación y la del público aristocrático a la cual se dirigía, tenía que plegarse a su ideal cultural, a su gusto por las formas difíciles y artificiales, por el esoterismo y el humanismo clásico, propios de un grupo preocupado por distinguirse de lo común en todas sus prácticas culturales.¹⁰

Nuevamente, observamos la relación comercial y los valores estéticos y sociales del comprador jugando en el momento de la misma creación de la obra. Incluso esto se hace más evidente en el siguiente ejemplo, donde el aristócrata asume claramente la función de *corregir* al artista:

El mismo Shakespeare encarece en su Soneto 78 que su mecenas «purifica el estilo» de los otros poetas, y en el Hamlet presenta a un príncipe que, como director profesional, da lecciones de arte teatral a actores expertos.¹¹

⁸ BOURDIEU, *La génesis social de la mirada*, 8-9.

⁹ *Ibid.*, 8.

¹⁰ BOURDIEU, «Campo intelectual y proyecto creador», 137.

¹¹ *Ibid.*, 139.

La danza sea, tal vez, uno de los ejemplos más claros de esta influencia. Durante siglos había sido condenada por la iglesia por considerarla pagana y pecaminosa. Es en el renacimiento donde el *Ballet de cour* (Baile de la corte) reintroduce el arte en aquellos sectores pero incluyéndole todo tipo de características que lo diferenciaban de los bailes paganos. Nuevamente, en esa distinción de clase, volvemos a encontrar los valores e intereses reflejados en las obras. Poul Bourcier, en su libro *Historia de la danza en Occidente*, nos comenta lo siguiente:

La danza de corte señalará una nueva etapa: ya desde el siglo XII, la danza mesurada se había separado, en Francia, de la danza popular. En el Quattrocento, se convertirá en una danza culta que requerirá no sólo el conocimiento de un ritmo, sino también el de sus pasos.¹²

Hasta este momento, la danza era una expresión relativamente libre pero en este punto comenzaron a surgir los bailarines profesionales y maestros de danza que no podían tomar otro camino que el aumento de la complejidad técnica. La pregunta sería ahora: ¿Qué utilización le daba la nobleza a la danza?

Hasta Luis XIII (1601 – 1643) el ballet será, como podremos comprobar, un medio privilegiado de propaganda. Y cuando la autoridad real se haya restablecido, el ballet se convertirá no ya en un modo de afirmar el principio monárquico, sino en una ceremonia de adulación de la persona del rey.¹³

La necesidad de reafirmación del estado absolutista como la única posibilidad de asegurar la paz y el progreso, llevaba a la necesidad de realizar ciertas acciones que le inculcaran prestigio a esa nueva forma de poder. Pero también había una segunda utilización, la diplomacia. Se solían organizar bailes para los líderes extranjeros o para situaciones de importancia. Bourcier nos da un ejemplo de un bailarín que había participado en varios de esos eventos: «Césare Negri fue un danzarín y maestro de danza precoz. Según él, actuó en presencia de los asistentes al Concilio de Trento. Hallándose en Malta en el momento de la batalla de Lepanto (1571), danzó en una galera ante los almirantes victoriosos.»¹⁴

Una de las similitudes de la danza con la pintura, es que el mecenas elegía el tema. El artista no pintaba ni bailaba lo que su inspiración le guiaba sino que solamente aportaba su técnica y virtuosismo. En el caso de los bailes de la corte, las temáticas se relacionaban con la mitología: «La mitología era la que proporcionaba a los autores de ballets la mayor parte de los temas de sus libretos. Se halla presente en todas partes, como disfraz que apenas si logra disimular a las personas de la realeza».¹⁵

Es decir, se utilizaban los personajes de la mitología griega y romana para identificarlos con la nobleza. De la misma forma, no podía dejar de estar ausente la influencia de las ciencias. Walter Sorell en su libro *La danza en su tiempo*, nos cuenta que la simetría en las coreografías y la forma de utilización del espacio

¹² P. BOURCIER, *Historia de la danza en occidente*, Barcelona, Editorial Blume, 1981, 60-61.

¹³ *Ibid.*, 68.

¹⁴ *Ibid.*, 63.

¹⁵ *Ibid.*, 70.

tuvieron una influencia muy grande del pensamiento de la época: «La coreografía está en una gran deuda con las innovaciones de Brunelleschi. Sin la introducción de sus formas geométricas, de distancia y profundidad, ninguna imagen escénica del ballet podría haberse originado».¹⁶

En la música, surge en Francia el *Ars Nova*, por contraposición al *Ars Antiqua* de Notre Dame. Philippe de Vitry (1291-1361) revolucionó la forma de notación musical permitiendo que a futuro se pudieran realizar obras más complejas. El mecenazgo permite que el desarrollo de la polifonía sacra ya no se encuentre en manos exclusivas de los clérigos y los nuevos músicos aprovechan esa situación para fusionarla con la música de los juglares.

En el siglo XVI aparece la escuela italiana, la cual se divide en tres:

- Escuela Romana: Donde la influencia del Vaticano genera un desarrollo importante de la polifonía. Un ejemplo de ello son las obras de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594).
- Escuela Veneciana: Más influenciada por los comerciantes, desarrollan la pomposidad de las obras instrumentales basadas en orquesta y coro. De aquí surgirá un siglo después el «Concerto Grosso». Es el caso de el gran compositor Giovanni Gabrieli (1563-1612) que en 1597 publica una colección de obras llamadas *Sacrae symphoniae* que lo convierten en uno de los compositores más prestigiosos de su época.
- Escuela de Florencia: Es en esta ciudad que Claudio Giovanni Monteverdi (1567-1643) crea las primeras Ópera de la historia, retomando la tradición griega del drama lírico. Dos de esas óperas son *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641) y *L'incoronazione di Poppea* (1642). También vivió en Florencia Vincenzo Galilei (1520-1591), padre de Galileo Galilei, el cual hizo grandes aportes a la teoría musical incluyendo un estudio sobre la física de la vibración de las cuerdas y las columnas de aire.

Como pudimos comprobar, la influencia de los nuevos valores, intereses e ideales de la burguesía, la nobleza y la Iglesia, se hicieron presentes dejando marcas en la propia obra, en la valoración de las mismas y en los discursos y cánones que se utilizaban para interpretarlas.

Cabe en este punto realizar una última disquisición muy importante para el posterior análisis sobre los discursos y su relación con el poder-saber-verdad. En el libro *Esto no es una pipa*, Michel Foucault analiza la obra del pintor René Magritte ya que pudo comprobar que también se encontraba cuestionando la relación entre las palabras y las cosas. Magritte buscaba hacer conscientes las precondiciones de la percepción y Foucault pretendía lo mismo con respecto a las supuestas verdades eternas de la naturaleza humana.

Al final del libro, se publican dos cartas que Magritte le envía a Foucault y en la primera de ellas realiza una distinción que resulta muy importante a la hora de pensar la mimesis de la naturaleza como fuente de verdad. Sostiene que es necesario marcar una diferencia entre «semejanza» y «similitud»:

¹⁶ W. SORELL, *Dance in its Time*, Traducción Susana Tambutti, New York, Anchor Press/Doubleday, 1981, 7.

Me parece que, por ejemplo, los guisantes entre sí tienen relaciones de similitud, a la vez visibles (su color, su forma, su dimensión) e invisibles (su naturaleza, su sabor, su peso). Lo mismo ocurre con lo falso y lo auténtico, etc. Las cosas no tienen entre sí semejanzas, tienen o no similitudes. Ser semejante no pertenece más que al pensamiento. Se asemeja en tanto que ve, oye o conoce; se convierte en lo que el mundo le ofrece.¹⁷

Es decir, es el pensamiento del hombre el que nota o no ciertas semejanzas entre distintos objetos como podría ser la semejanza entre una obra de arte y la naturaleza. Esto significa que no alcanza con analizar la obra para encontrar la relación entre arte y verdad sino que también habría que analizar los discursos y comentarios que rodeaban al arte. Hay que realizar un análisis de los metadiscursos del arte. En este sentido, E.H. Gombrich coincide con esa hipótesis: «En el análisis de obras de arte, la descripción nunca se puede separar del todo de la crítica».¹⁸ Utilizamos las clasificaciones de los distintos estilos y épocas del arte como si fueran categorías objetivas cuando en realidad siempre esconden una crítica y los parámetros que definen la normalidad.

Esa concepción de la Grecia clásica que el renacimiento le adjudicó al arte de la modernidad, terminó entendiendo a las demás expresiones del arte en términos excluyentes. Gombrich lo expresa de la siguiente forma:

La tradición clásica de la estética normativa fue la primera en formular varias reglas artísticas, y esas reglas es más fácil formularlas negativamente, como un catálogo de pecados que hay que evitar. Igual que la mayor parte de los Diez Mandamientos son en realidad prohibiciones, la mayor parte de las reglas artísticas y estilísticas son admoniciones en contra de ciertos pecados. Hemos asistido a la caracterización de algunos de estos pecados en las citas previas: la desarmonía, lo arbitrario y lo ilógico han de ser tabú para los que sigan el canon clásico.¹⁹

Más adelante veremos que esta comparación de las normas artísticas con los diez mandamientos cristianos es más interesante de lo que parece a simple vista. Por ahora, podemos concluir que el discurso renacentista logró instalar los parámetros del arte clásico como “normales”.

4. La construcción de la subjetividad

Frente a Descartes y su pregunta por la esencia de un sujeto universal y ahistórico, Foucault se pregunta recordando a Kant: «¿Quiénes somos en este momento preciso de la historia?»²⁰ No existe la subjetividad sino **las subjetividades** como construcción histórica, el sujeto es construido a partir de distintas prácticas

¹⁷ M. FOUCAULT, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, 84.

¹⁸ E.H. GOMBRICH, *Norma y forma. Estudios sobre el renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, 185.

¹⁹ *Ibid.*, 192.

²⁰ M. FOUCAULT, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI España Editores, 1998, 10.

históricas, ámbitos y procesos que denomina subjetivación: «Llamaré subjetivación al proceso por el que se obtiene la constitución de un sujeto, más exactamente de una subjetividad, que evidentemente no es sino una de las posibilidades dadas de organización de una conciencia de sí.»²¹

Esto significa que, si rechazamos toda esencia universal de los sujetos, lo que sale a la luz es una diversidad de prácticas que se aplican sobre el individuo para que incorpore ciertas verdades, normalice ciertas costumbres y corrija ciertos actos. Como consecuencia de esto, Foucault llega a la siguiente definición de sujeto: «Hay dos significados de la palabra sujeto: sometido a otro a través del control y la dependencia, y sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí mismo. Ambos significados sugieren una forma de poder que subyuga y somete».²²

A partir de esto, reconoce en *El sujeto y el poder*, que ha logrado desarrollar tres formas de subjetivación: la primera es el conocimiento que se otorga a sí mismo el estatuto de ciencia, el segundo son los estigmas sociales que dividen a los sujetos (loco y cuerdo, enfermo y sano, etc) y finalmente, la conciencia de sí que adquieren los hombres en cada época. Claramente, todas las cuestiones que hemos estado tratando hasta ahora pueden analizarse como discursos de objetivación que disparan un proceso de subjetivación. Para sostener un nuevo orden distinto al feudal, tenía que surgir un nuevo sujeto.

Los efectos sobre el individuo que implica esta nueva concepción del sujeto son evidentes. ¿Cómo se vivencia el sujeto a sí mismo? ¿Cuál es la conciencia de sí que propone el renacimiento? Ahora el sujeto se piensa como el ser superior de toda la creación (incluso superior a los ángeles), ya no es dependiente de las interpretaciones papales de la Biblia porque puede llegar a la verdad por medio de la experimentación con la naturaleza, es más, puede llegar a producir una verdad por medio del arte porque se encuentra en su alma y es consecuencia de la voluntad de Dios. Incluso, un individuo pagano puede llegar a crear una obra de arte que prestigie a su Rey, mecenas o Sumo Pontífice logrando un prestigio social que en la edad media sólo se hubiera reservado a los santos.

Pero como expresa Foucault en su definición de sujeto, no podemos pensar en ese concepto sin tener en cuenta que siempre implica la presencia de un poder que subyuga y somete. Por eso también hay que analizar los efectos del saber sobre el campo artístico ¿Quiénes tenían autoridad para producir los nuevos discursos de saber? Los mecenas, la nobleza y la Iglesia sosteniendo, por supuesto, sus ideales e intereses. ¿Cuáles eran esos ideales? Los ideales del humanismo basados en la autorrealización y la recuperación de las ideas de la Grecia clásica. ¿Cómo se traducían estos valores en la producción artística concreta? Ya hemos dado muchos ejemplos pero para citar algunos: la inclusión de la matemática en el arte (Brunelleschi y la perspectiva), la inclusión de la experiencia empírica (Leonardo da Vinci y los dibujos del cuerpo humano), la inclusión de las tradiciones griegas (como en la Ópera florentina de Monteverdi), la utilización de temáticas, técnicas y elementos a pedido del mecenas (como el oro, el color azul, las temáticas mitológicas o técnicas de realismo). ¿Cuáles eran los aparatos de verificación? La

²¹ M. FOUCAULT, *Estética, ética y hermenéutica*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1999, 390.

²² M. FOUCAULT, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, 7.

naturaleza, las matemáticas y la antigua cultura griega y romana. ¿Cómo se conformaban los discursos del arte que decidían su correcta interpretación? Como ya vimos, se instalaron cánones relacionados con el arte clásico y se creó todo un lenguaje específico del arte que en muchos casos se relacionaba con las prácticas cotidianas de los mecenas. ¿Cuáles fueron las técnicas de registro de ese saber? Se comienzan a firmar las pinturas y las obras de los músicos para que quede constancia del trabajo individual, se perfecciona la notación musical (Philippe de Vitry), se comienzan a escribir libros de danza (*L'art Et Instruction De Bien Dancer* de Michel Toulouze o *Orchésographie* de Thoinot Arbeau), entre el siglo XIII y XV se crearon 52 universidades nuevas en Europa y la transformación cultural fue tan grande que Charles H. Haskins comentó: «en 1100, la escuela seguía al maestro; en 1200, el maestro seguía a la escuela»²³ y, finalmente, la imprenta creada por Johannes Gutenberg (1440) fue la gran herramienta de registro y difusión a partir del siglo XV y XVI.

Ahora bien, todos estos elementos dispersos cobran sentido sólo cuando se los pone a funcionar en red, es decir, cobran sentido cuando funcionan como un dispositivo de poder. Para tal fin, primero vamos a definir el concepto de poder y el de dispositivo. Con respecto al poder, tomaremos el concepto que desarrolla Foucault en *El sujeto y el poder*:

Lo que define una relación de poder es un modo de acción que no actúa directa e inmediatamente sobre los otros, sino que actúa sobre su propia acción. Una acción sobre la acción, sobre acciones eventuales o concretas, futuras o presentes. [...] El poder no es en sí mismo una violencia que en ocasiones podría ocultarse, ni un consentimiento que se reconduciría implícitamente. Es un conjunto de acciones sobre acciones posibles: opera en el terreno de la posibilidad donde se inscribe el comportamiento de los sujetos que actúan: incita, induce, desvía, facilita o vuelve más difícil, amplía o limita, hace que las cosas sean más o menos probables; en última instancia, obliga o impide terminantemente; pero siempre es una manera de actuar sobre uno o sobre varios sujetos activos, y esto en tanto que actúan o son susceptibles de actuar. Una acción sobre acciones.²⁴

Es decir, el poder son «acciones sobre acciones» y la forma de hacer visible y empírico su estudio es por medio del análisis de las estrategias y discursos de tales acciones. Es por eso que debemos observar la forma en que incitan, inducen, desvían, facilitan, etc. Esa red es la que nos hace observable, y por lo tanto analizable, el dispositivo (concepto que también tomaremos de Foucault):

Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente,

²³ C. HASKINS, *El renacimiento del siglo XII*, Barcelona, Colección: Ático Historia, Editorial Ático de los libros, 2013, 358.

²⁴ M. FOUCAULT, *El sujeto y el poder*, Revista Mexicana de Sociología Vol. 50, No. 3, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, 14-15.

lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos.²⁵

5. Control y evaluación

Para confirmar la efectividad de este dispositivo de subjetivación, es necesario que se incluya una instancia de control donde se hagan presentes el saber y el poder. Esa instancia es denominada por Foucault como *examen*:

En él [examen] vienen a unirse la ceremonia del poder y la forma de la experiencia, el despliegue de la fuerza y el establecimiento de la verdad. En el corazón de los procedimientos de disciplina, manifiesta el sometimiento de aquellos que se persiguen como objetos y la objetivación de aquellos que están sometidos. La superposición de las relaciones de poder y de las relaciones de saber adquieren en el examen toda su notoriedad visible.²⁶

Cuando hablamos de las ideas que esconden los cánones del arte renacentista dejamos sin contestar un interrogante que surgía de un fragmento de Gombrich sobre cómo se formulaban las reglas artísticas: «esas reglas es más fácil formularlas negativamente, como un catálogo de pecados que hay que evitar». La nueva apreciación de las obras de arte es la que expone tanto al público como al propio artista a la expresión pública de su concepción estética, evidenciando la incorporación o no de los nuevos mandamientos. En el caso del artista sus pecados lo podrían conducir a la falta de trabajo y reconocimiento y en el caso del público, a la falta de distinción social. En ambos casos, la obediencia se paga con la pertenencia.

En *La historia de la sexualidad*, Foucault analiza distintas formas de sujeción, entre las cuales se encuentra la penitencia cristiana. Analicemos la descripción que Foucault realiza de la instancia de la Confesión:

Ahora bien, la confesión es un ritual de discurso en el cual el sujeto que habla coincide con el sujeto del enunciado; también es un ritual que se despliega en una relación de poder, pues no se confiesa sin la presencia al menos virtual de otro, que no es simplemente el interlocutor sino la instancia que requiere la confesión, la impone, la aprecia e interviene para juzgar, castigar, perdonar, consolar, reconciliar; un ritual donde la verdad se autentifica gracias al obstáculo y las resistencias que ha tenido que vencer para formularse; un ritual, finalmente, donde la sola enunciación, independientemente de sus consecuencias externas, produce en el que la articula modificaciones intrínsecas: lo torna inocente, lo redime, lo purifica, lo descarga de sus faltas, lo libera, le promete la salvación.²⁷

Se pasa de la *Aletheia* griega (búsqueda de la propia verdad, la verdad de sí) al *Ethos* católico (regla de conducta). En la perspectiva de una confrontación, la obra

²⁵ M. FOUCAULT, «El juego de Michel Foucault», *Saber y verdad*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1984, 128.

²⁶ M. FOUCAULT, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2002, 171.

²⁷ M. FOUCAULT, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, 38.

de arte y sus metadiscursos son el campo donde se intercambian distintas modalidades de comunicación, forma y sentido. Esta ceremonia se transforma en vigilancia cuando se logran naturalizar los cánones y cuando la sociedad incorpora como propios los valores e intereses de la nueva cultura dominante, es decir, cuando se convierte en cultura hegemónica. Esto no sucederá hasta los siglos XVII y XVIII gracias a la aparición de tres nuevas concepciones: En primer lugar, el concepto de *cultura* se registra por primera vez en Francia, en el *Dictionnaire universel* de 1690 donde deja de utilizarse en su acepción tradicional como «la acción de cultivar la tierra» y surge como «cultivo del espíritu». Este concepto se impuso de tal forma que hoy en día se utiliza la palabra agricultura para el cultivo de la tierra y cultura circula sólo en su nueva acepción. En segundo lugar, la aparición del concepto de *arte autónomo* en el libro *Aesthetica* de Alexander Baumgarten (1714-1762). El término «autonomía» está compuesto por dos raíces griegas: *autox* (autos) y *nomox* (ley o norma). Es decir, la palabra autonomía expresa la posibilidad de crear su propia legislación. Legislación que exalta la libertad del sujeto más que nunca y es por eso que en ese período surge un tercer concepto atribuible a Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) que, en su libro *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* de 1719, expone la idea del «artista-genio».

Así hemos expuesto los mecanismos por los cuales el arte funcionaba como un dispositivo de subjetivación. Solo resta recordar la acción que posee este tipo de examen sobre los sujetos en la medida que se vuelve más anónimo y funcional:

A medida que el poder se vuelve más anónimo y más funcional, aquellos sobre los que se ejerce tienden a estar más fuertemente individualizados; y por vigilancias más que por ceremonias, por observaciones más que por relatos conmemorativos, por medidas comparativas que tienen la “norma” por referencia, y no por genealogías que dan los antepasados como puntos de mira; por desviaciones más que por hechos señalados. En un sistema de disciplina, el niño está más individualizado que el adulto, el enfermo más que el hombre sano, el loco y el delincuente más que el normal y el no delincuente.²⁸

Claramente podemos llegar a la conclusión de que la obra de arte actúa como una instancia de evaluación de un dispositivo de subjetivación que es la propia institución del arte. Siguiendo los tres modos de subjetivación estudiados por Foucault, vemos que el arte difunde las nuevas concepciones del hombre que la filosofía y la ciencia han desarrollado, crea las instituciones y discursos que generan una división de los sujetos basada en la distinción cultural y el paganismo al mismo tiempo que apela a una autoconciencia de sí que contribuye a construir el nuevo sujeto renacentista.

6. Conclusiones

Pudimos ver cómo las nuevas concepciones del arte se surgían en torno de las nuevas relaciones sociales renacentistas. Ese nuevo mundo necesitaría de nuevas

²⁸ M. FOUCAULT, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, 179.

instituciones y discursos que lo legitimen pero también debía generar un nuevo sujeto que permita la reproducción del sistema. Se debía cambiar el imaginario que tenían los individuos en relación a sus condiciones reales de existencia.

Con cada obra de arte se reproducían las ideas del humanismo, los modos legítimos de producir una verdad, los roles sociales, los esquemas de evaluación, los intereses dominantes y el nuevo sujeto del renacimiento. El lenguaje y los comportamientos asociados a él son, tal vez, el rastro empírico donde se materializó este cambio. Aparece un nuevo concepto de arte, de artista, se resignifica la palabra cultura y toda una serie de palabras que permiten expresar los cánones con los que se debe leer toda obra. Pero también se crearon nuevas identidades. La individualización del disfrute estético también permite individualizar la distinción cultural. La noción de *artista-genio* o de *público culto*, si bien en un primer momento funcionaron como una liberación de las cadenas feudales basadas en la legitimación divina, luego delimitaron el espacio de *confesión pública* que permitía el control de esos sujetos.

El avance de esta cultura se afirmaba en la medida que esos sectores abandonaban los roles feudales y se consolidaban en la nueva realidad. Que la apreciación artística sea vivida como un mérito individual en lugar de entenderse como el resultado de procesos sociales, es lo que convierte al arte en un *hecho social* en términos de Durkheim y, por lo tanto, en una de las mejores formas de incorporar y naturalizar las nuevas relaciones de poder. Poder, saber, norma y naturalización son las cuatro columnas que sostienen este dispositivo de subjetivación. Desarmar esa naturalización para hacer visibles las relaciones sociales que esconde, fue el objetivo de este trabajo.