

## Sujetos en el arte.

por Liliana López

Para responder al interrogante sobre el estatuto del artista en las sociedades contemporáneas resulta ineluctable remontarse a la pregunta sobre la definición del arte; según las respuestas que podamos hallar, la identidad del artista se recortará con mayor o menor nitidez en un campo problemático. En principio, partimos de un presupuesto que consiste en la aceptación de la historicidad del concepto de arte, y por ende, de los individuos o grupos que ejercen una actividad en esa esfera. La condición histórica del arte nos aleja, por un lado, de cualquier respuesta esencialista, y por otro, revela la necesidad de poner en contexto cualquier consideración al respecto.

“Dime a qué teoría del arte adscribes y te diré quién es un artista” podría ser un lema razonable para evitar dos peligros posibles: por un lado, el relativismo absoluto, que consistiría en que la cuestión derivara en una suerte de subjetividad impresionista y caprichosa; por otro, la rigidez de las categorías determinantes, de cuya caducidad ha dado cuenta la experiencia histórica en materia estética. Acabo de introducir otro concepto a esta red, que puede echar un poco de luz a la cuestión. La palabra *estética*, sabemos que deriva del griego clásico “*αἴσθησις*”, que comprende los aspectos relativos a los sentidos y a las sensaciones.

Muchos siglos después daría nombre a una rama de la filosofía, la que se ocupa del pensar el arte.<sup>1</sup> Pero hay que remarcar que ese recorrido estaba asociado a la adjudicación de la finalidad del arte, consistente en alcanzar la *belleza*, en tanto ideal abstracto y al mismo tiempo, perceptible principalmente por los sentidos.

Quizás Immanuel Kant fue el pensador racionalista que llegó más lejos en su intento de explicar el sentimiento de lo bello en su ensayo de 1764, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, previo a la redacción de la Tercera Crítica, más conocida como la *Crítica del juicio* (1790). En su distinción de lo bello y lo sublime, puso el acento en el efecto sobre el receptor, más que en el artista o la naturaleza, a la que también consideraba productora. Un paisaje apacible o una feroz tormenta, según Kant, podrían despertar tanto el sentimiento de lo bello como la aterradora sensación de lo sublime, respectivamente.<sup>2</sup>

Estas concepciones dejarían fuera de la discusión a una buena parte del arte contemporáneo, especialmente las producciones de casi todas las disciplinas artísticas a partir de las vanguardias históricas.

Hasta entrado el siglo XX, el foco de toda discusión sobre arte se centraba en el *objeto estético* como resultado de la adecuada aplicación de ciertas reglas de composición. En 1912, Benedetto Croce concebía el arte como *expresión*, cuya función era la de deshacernos

del caos sensorial. La obra, entonces, sería el resultado de una experiencia estética.

A partir de las teorías de la recepción en los estudios literarios, que luego se amplió hacia otros campos, el centro de interés se desplazó hacia el receptor de la obra de arte, con especial énfasis en los mecanismos de decodificación. El placer estético ya no se limitaba, desde esta perspectiva, a una apropiación exclusivamente sensible: el placer estético también podría generarse a partir de un tipo de conectividad de orden racional con la obra.

Más recientemente, en “Dos hipótesis sobre la muerte del arte”, Umberto Eco nos alerta sobre dos señales anticipatorias del fin del arte.<sup>3</sup> La primera de ellas comprende las obras que se agotan en su propia construcción, al responder al mandato de alguna teoría estética. Cuando el relato sobre la obra resulta más interesante que la misma, el placer estético ha sido sustituido por un tipo de placer *intelectual*.

Son innumerables las propuestas contemporáneas que podrían encuadrarse en esta tipología: el arte conceptual, la *performance* en sus variantes, gran parte de las instalaciones, los *ready-made*, las intervenciones urbanas, los fenómenos de postproducción, del *collage*, el *assamblage*, entre otras. Eco también advierte sobre el peligro de que el arte, en esta torsión, ya no pueda distinguirse de la ciencia o de la filosofía.

Entre tanto, ¿qué ocurrió con la consideración del productor del hecho estético? ¿Ha

1 Alexander Baumgarten en 1750 utilizó el término por primera vez con este sentido disciplinar.

2 Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*.

3 Eco, *La definición del arte*, 250-267.

¿Ha sido desplazado de la discusión? En parte sí, y en parte, no. Pero no cabe duda de que el arte tiene una nueva función cultural a partir de las vanguardias históricas, y que la misma está estrechamente ligada a un rol diferente del artista en la sociedad.

### MUERTE DEL ARTE, ¿MUERTE DEL ARTISTA?

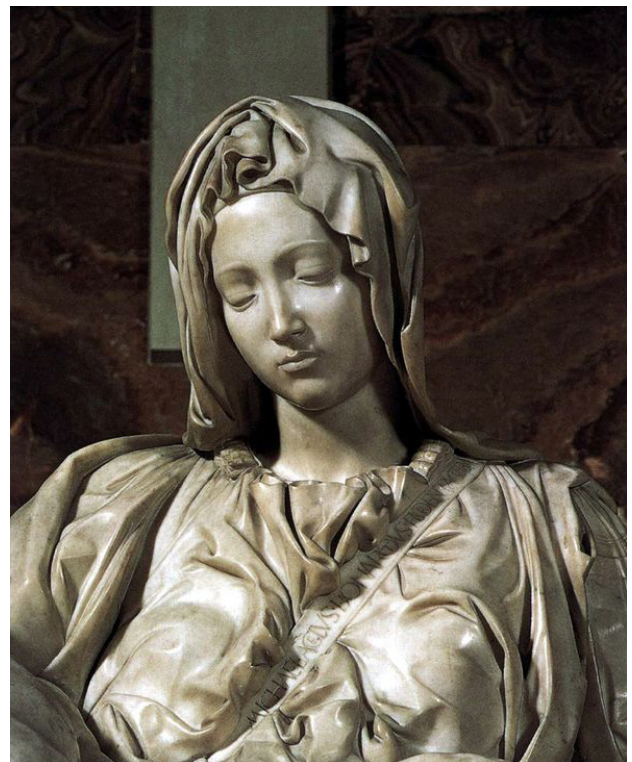
Desde el análisis sociocultural, el concepto de *artista* tal como lo concebimos aún hoy, cobró fuerza en el siglo XIX y fueron varios los factores que contribuyeron a ello.

Los cimientos de la concepción decimonónica fueron construyéndose desde el Renacimiento, cuando empezaron a firmarse las obras. El Manierismo, como predecesor del Barroco histórico, fue crucial en la construcción de la subjetividad del artista. Ya no se trataba de la realización de un arte colectivo y anónimo: la firma deja una huella de identidad, una prueba intransferible del dominio de la materia con fines estéticos. Con el correr de los siglos, la mirada se desplazó de la obra al autor.

En el campo de la escritura, Michel Foucault en la conferencia “¿Qué es un autor?” realizó un recorrido por la variabilidad histórica de la *función autor*, que podría ser ejemplar para nuestro análisis. En los tramos en los que se acerca al escenario contemporáneo, con una cita de Samuel Beckett argumenta su posición al respecto: “¿Qué importa quien habla, dijo alguien, qué importa quién habla”, dando por

sentado la incesante desaparición del autor.<sup>4</sup>

Por su parte, Giorgio Agamben recupera la misma frase para argumentar en sentido contrario, dando un giro al posicionamiento foucaultiano: en el “dijo alguien” se prefigura un sujeto cuya indeterminación no lo borra en cuanto tal. Aunque no pueda identificarse con un sujeto empírico, es sujeto en cuanto emite un discurso y una opinión o un dictamen, aunque sea negativo respecto de la cuestión: “El autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra. Jugada, no expresada; jugada, no concedida. Por esto el autor no puede sino permanecer, en la obra, incumplido y no dicho. Él es lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso”.<sup>5</sup>



Detalle “Piedad del Vaticano” - Miguel Ángel

4 Foucault, *¿Qué es un autor?*

5 Agamben, “El autor como gesto”, 90-91.

Si bien esta discusión hace referencia a la escritura, bien podríamos tomarnos la licencia de verificar su funcionamiento en las artes.

Nos resulta clave en la cita de Agamben la distinción que realiza entre la vida “jugada” y “expresada”, ya que la concepción de la teoría expresiva del arte nos devuelve al siglo XIX. En ella, el artista era comparable a una lámpara que irradiaba desde su subjetividad la luz de su arte. Esta posición será discutida por los realistas y los naturalistas, que prefirieron la metáfora del espejo. En ésta, la función del artista consiste en observar y producir de acuerdo con lo observado, distanciándose o desapareciendo en la misma operación artística. Comparable a un científico, amparado en una supuesta objetividad según leyes que supuestamente eran inobjetables, el artista volvía a recuperar, en parte, la antigua concepción mimética y representativa del arte. Sin embargo, la figura del artista como vate iluminado sobrevivió hasta nuestra época. La no separación entre la vida y la obra, las actitudes vitales excéntricas, la singularidad de una existencia con matices extraordinarios de los que la obra es su expresión, resultaron rasgos demasiado atractivos para ser archivados definitivamente.

En tal sentido, Umberto Eco nos advierte sobre la supervivencia de esta visión:

La idea del arte ha experimentado con el transcurso de los siglos diversas modificaciones, la concepción de un placer estético en el que el destello de la intuición y la vibración del sentimiento son estimulados por la imagen a-lógica en la que se ven expresados constituye una concepción claramente fechable, históricamente determinable, relativa a una serie de «modelos de cultura» muy concretos y como tal ha de con-

siderarse, aunque por casualidad nos encontremos dentro de un universo cultural en el que todavía mantiene una cierta fuerza.<sup>6</sup>

La instauración del discurso del psicoanálisis, al postular la complejidad de la división entre la consciencia y el inconsciente, así como la importancia del mundo onírico, abonó -desde una legitimidad discursiva- un terreno fértil ligado a la productividad artística. El surrealismo fue su máxima expresión, pero no fue el único movimiento afectado por él.

Tal como señala Foucault, tanto el psicoanálisis como el marxismo fueron instauradores de discursividad, cuyos efectos aún son perceptibles.

Los formalistas rusos, luego los estructuralistas y el cruce entre la sociología y la cultura, dieron lugar a otras concepciones del arte y del artista. Si bien se alejan de la primera concepción del marxismo que sólo veía relaciones mecanicistas entre el artista, la sociedad y la obra, los denominados “neomarxistas”, entre los que se ubican Raymond Williams y Pierre Bourdieu, elaboraron marcos teóricos y redes de conceptos apoyados en la comprensión de los componentes socioeconómicos de los que el arte es tributario, aunque reconociendo que constituye una esfera específica y es poseedor de una relativa autonomía respecto de otros campos (de poder, religioso o económico). La opción sociológica se caracteriza por la investigación empírica del arte y lo concibe como una actividad social con características y legalidad propias.

6 Eco, op. cit., 256.

Para dar un ejemplo concreto y reciente de este tipo de abordaje, sintetizaremos el enfoque sociológico del arte propuesto por Nathalie Heinich,<sup>7</sup> enfocado en el análisis del paso del pintor al artista. Los parámetros que incluyó en su estudio son: las instituciones, el contexto político, la reorganización de las jerarquías, la transformación de los públicos, la evolución de las normas estéticas y la semántica de las palabras, con el objeto de describir las mutaciones de la condición del artista entre el Renacimiento y el siglo XIX.

Construye su estudio a partir de tres parámetros o tres tipos de sistemas de actividad, que se sucedieron y a veces, se superpusieron, a saber: 1) el sistema artesanal del oficio, que dominó hasta el Renacimiento; 2) el sistema académico de la profesión, desde el Absolutismo hasta el Impresionismo; y 3) el sistema artístico de la vocación, que surgió a mediados del siglo XIX y siguió en el siglo XX. Su intención no es “explicar las obras” sino reseñar la “identidad” de artista en sus dimensiones subjetivas y objetivas.

La formulación de Pierre Bourdieu sobre el objeto teórico que denomina *campo intelectual* coloca al artista (o productor de hechos de carácter estético) en un sistema de relaciones.<sup>8</sup> Entre otros *agentes*, su meta es la obtención de la *legitimidad cultural*, cuyo otorgamiento articula su proyecto creador con la consideración de los otros agentes del campo, pero muy especialmente, por sus propios pares. La ventaja de este modelo sociológico radica en su

7 Heinich, *La sociología del arte*.

8 Véase Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario y La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*.

cualidad dinámica, lo que explica los cambios de posición en el interior del campo.

Raymond Williams también observó el dinamismo como un rasgo característico de la cultura, que se traduce en determinados -pero temporales- posicionamientos jerárquicos -emergente, residual, arcaico y hegemónico- pero sin dar cuenta de la totalidad de los factores que intervienen en esos movimientos.<sup>9</sup> Resulta un dato verificable que la tragedia griega puede considerarse arcaica por su lejanía temporal, pero que al mismo tiempo conserva su productividad cultural. O que algunas poéticas que en algún momento fueron emergentes y luego hegemónicas, como el naturalismo decimonónico, hoy se perciben desactualizadas. Más interesante aún son los casos de artistas que fueron ignorados durante su existencia, para ser recolocados tiempo después en la más alta consideración.

Bourdieu fue más allá del planteo de Williams al postular y describir las complejas redes de la sociedad y de la cultura que rodean al artista y a su producción estética, que no escapan de factores económicos, religiosos y políticos, ya que -como he señalado antes- la autonomía es siempre relativa. Ahora bien, uno de los pilares de su trabajo radica precisamente allí: que el arte constituye una esfera con legalidad y características específicas. Una esfera parcialmente *separada* de las otras esferas.

Al respecto de tal separación, tanto Jürgen Habermas -que perteneció en sus comienzos a la escuela de Frankfurt y Terry Eagleton -dis-

9 Williams, *Cultura*.

cúpulo de Raymond Williams- coincidieron en ubicar el nacimiento de la crítica de arte en los salones dieciochescos, que otorgaron las condiciones de posibilidad para la emergencia de la opinión pública, así como también cumplieron esa función las cartas de los lectores a los periódicos.

Actualmente, sin embargo, esta separación está cuestionada. Los teóricos que anuncian “la muerte del arte” incluyen como uno de los fenómenos contemporáneos para abonar su hipótesis, que el arte ya no posee una esfera específica. En términos materiales y espaciales, afirman, el arte se ha expandido hacia la vida cotidiana.<sup>10</sup> Ya no se encuentra solamente en el museo, un palacio, una galería o el teatro, en vistas a una contemplación restringida. Ha ganado los espacios públicos, la calle, el subterráneo, las paredes de la ciudad.<sup>11</sup> La reproductibilidad técnica -tal como lo anticipara Walter Benjamin en su célebre ensayo-<sup>12</sup> permite la multiplicación y la expansión infinita de la obra, de modo que el “original” es solamente una versión más de la misma, dejando de lado la espinosa cuestión del *aura*.

Los medios masivos y la *World Wide Web* permiten la accesibilidad de la actividad artística e incluso la genera, como el *Net Art*, que desde la década del 90 se realiza para Internet.

Tanto como la circulación, la producción artística se ha vuelto masiva.

Joseph Beuys afirmaba que “Todo ser hu-

mano es un artista” y quizás, hemos llegado a la época en que esta profecía puede hacerse realidad a través del acceso a los dispositivos tecnológicos.

### ¿QUÉ VES CUANDO ME VES?

La pregunta sobre si cualquiera puede ser artista queda respondida por la evidencia que nos proporcionan las sociedades contemporáneas.

Queda pendiente la cuestión del reconocimiento o legitimación externa y del valor de la obra de arte, en términos de Ian Mukarovsky.<sup>13</sup>

La actitud de quien se considere a sí mismo como artista aún no legitimado debería tener presente que tampoco fue sencillo para los precursores. Incluyo algunas anécdotas que pueden resultar ilustrativas para esta cuestión.

Andy Warhol en 1964 debió pagar tasas de importación de productos comerciales en la aduana de Canadá por las cajas *Brillo* fabricadas por él, en lugar de pasar libremente como estipulaba la legislación local para las obras de arte.

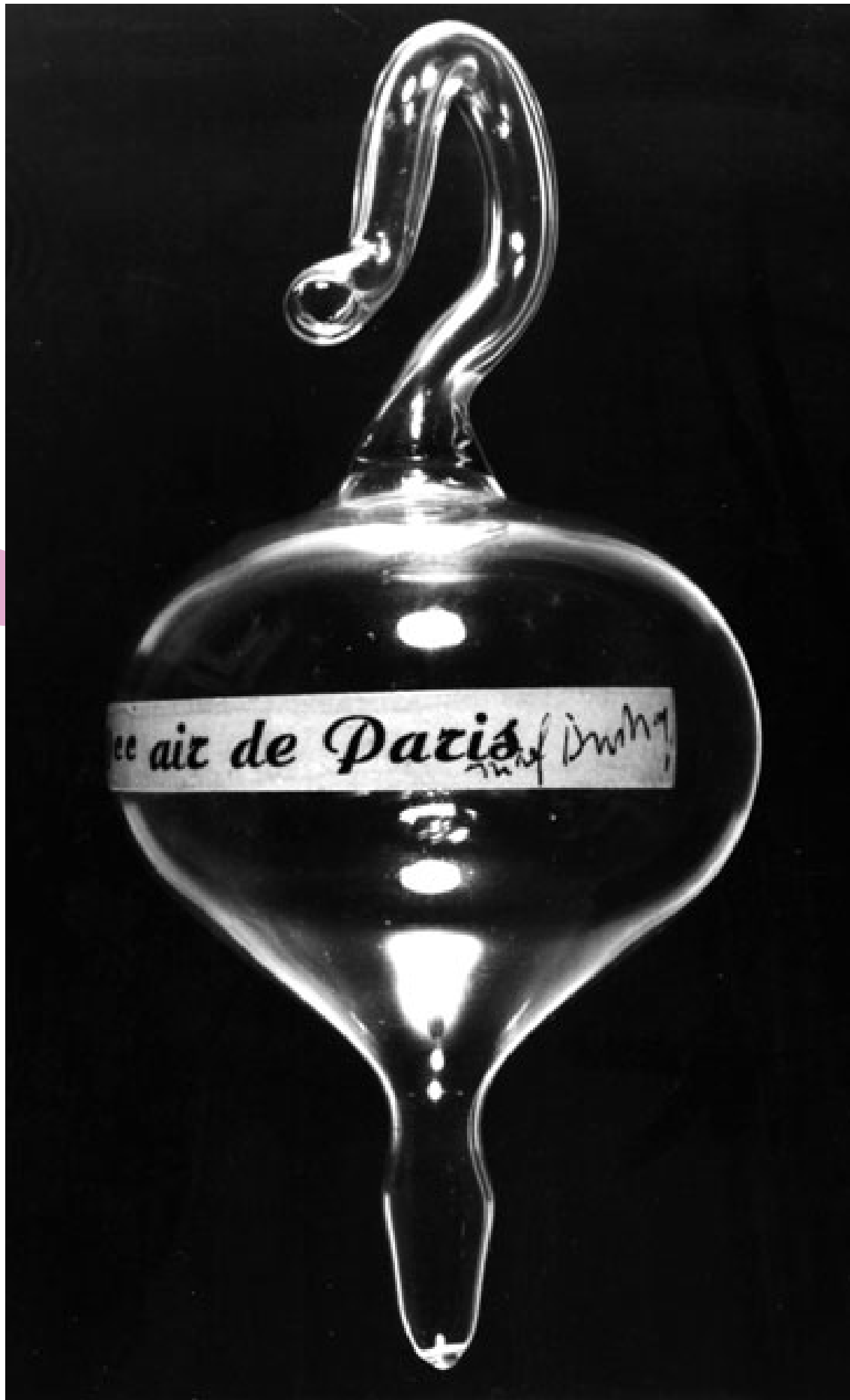
Algo semejante ocurrió con algunos *readymades* de Marcel Duchamp: en 1946, un portero utilizó como tal la pala de nieve (*En previsión del brazo roto*); en 1965, los funcionarios aduaneros de Pasadena intentaron cobrar el impuesto correspondiente a objetos comunes, y en la Bienal de Venecia de 1978, unos obreros

10 Vattimo, *La sociedad transparente*.

11 Danto, *Qué es el arte*.

12 Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.

13 Mukarovsky, *El arte como hecho semiológico*.



“Air de Paris” - Marcel Duchamp

blanquearon con cal la *Porte, 11 rue Larrey*.

Más cercano a nosotros, recuerdo que en 2009, la Fundación Proa, en Buenos Aires, realizó una exposición en homenaje a Marcel Duchamp, bajo el título: *Marcel Duchamp: una obra que no es una obra "de arte"*. Para los organizadores no fue lo suficientemente relevante que en el año 2000 los principales críticos de arte del mundo, puestos a elegir el objeto artístico más representativo del siglo XX, votaran mayoritariamente por la *Fuente* de Marcel Duchamp.

George Dickie en *El círculo del arte* revisa su propia teoría, a la que había denominado "Teoría institucional del arte". Su autocrítica revela el giro contemporáneo sobre la consideración del arte y del artista, ya que incluye la cuestión del valor desde una perspectiva novedosa: "El supuesto final que hay que señalar es que hacer arte es algo que está al alcance de casi todo el mundo. No es una actividad altamente especializada, como lo es la física nuclear, que está vedada a quienes carecen de un alto grado de habilidad matemática".<sup>14</sup>

Hasta aquí, podemos coincidir en que habla del arte y del artista en general, tanto del bueno como del malo. Desde hace centurias, la historia, la teoría y la crítica de arte sólo se habían ocupado del arte al que le otorgaban algún grado de valor, por diversas razones (sujeción a preceptivas, habilidad técnica, complejidad compositiva, entre otras). Dickie sostiene que, en verdad, la teoría del arte debería ocuparse de la totalidad: "Naturalmente, la creación de

obras maestras requiere destrezas de un tipo que pocos pueden lograr, pero las obras maestras constituyen sólo una parte diminuta de la clase de artefactos que conciernen a la teoría del arte".<sup>15</sup> Para esta teoría, basta con la propia consideración, que se suma al deseo de ser artista. Ni siquiera es indispensable la red de relaciones institucionales para determinar la condición de artista u obra de arte.

Quiero concluir con una metáfora, ya adelantada en el título: la red es el arte mismo, y es quien "sujeta" al artista. Será artista todo sujeto que se autodefina como tal, para sí y para los demás, más allá de toda consideración exterior. Retomando el planteo de Giorgio Agamben, es artista cuya vida se pone en juego por el arte.

Arte  
Artista  
Historicidad  
Contexto  
Sociocultura

<sup>14</sup> Dickie, *El círculo del arte. Una teoría del arte*, 26-27.

<sup>15</sup> *Ibidem*, 27.





**Liliana B. López** es Doctora en Artes, Licenciada y Profesora en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Titular ordinaria de Historia del Teatro Moderno y Contemporáneo, adjunta de Análisis del texto teatral I y de Historia del Teatro Argentino en el DAD (UNA). Dirige proyectos de investigación y es autora de numerosas publicaciones. Desde 2013 se desempeña como Secretaria de Investigación y Posgrado en el DAD (UNA).

E-mail: [liliblopez@gmail.com](mailto:liliblopez@gmail.com)

## Bibliografía

- Giorgio Agamben, “El autor como gesto”, en *Profanaciones*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005).
- Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, (Buenos Aires: Taurus, 1989).
- Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*.(Buenos Aires: Taurus, 2012).
- Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (Barcelona: Anagrama, 1992).
- Arthur Danto, *Qué es el arte*. (Buenos Aires: Paidós Estética, 2013).
- George Dickie, *El círculo del arte. Una teoría del arte*. (Buenos Aires: Paidós Estética, 2005).
- Umberto Eco, *La definición del arte* (Barcelona: Ed. Martínez Roca S.A., 1970).
- Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* Trad. de Silvio Mattoni. (Córdoba: Ediciones Literales, 2010).
- Nathalie Heinich, *La sociología del arte* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2003).
- Marc Jiménez, *La querrela del arte contemporáneo* (Buenos Aires: Amorrortu, 2010).
- Inmanuel Kant, *Crítica del juicio*. (Madrid: Espasa Calpe, 1991).
- Inmanuel Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Edición bilingüe alemán-español. (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005).
- Ivan Mukarovsky, *El arte como hecho semiológico*. (Barcelona: Gustavo Gilli, 1977).
- Elena Oliveras, *Estética. La cuestión del arte*. (Buenos Aires: Emecé Arte, 2005).
- Jacques Rancière, *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. (Buenos Aires: Manantial, 2013).
- Gianni Vattimo, *La sociedad transparente*. (Barcelona: Paidós Ibérica, 1996).
- Raymond Williams, *Cultura*. (Barcelona: Paidós Comunicación, 1981).