

UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS PUEBLA

**Escuela de Artes y Humanidades
Departamento de Artes Plásticas e Historia del
Arte y Curaduría**



**Transgredir límites. El replanteamiento de la
Historia del Arte desde una *mirada otra*.
La reaprehensión de la producción artística a través de
procesos de negociación entre el centro y la periferia
cultural**

Tesis que, para completar los requisitos del Programa de
Honores presenta la estudiante

María Fernanda López Canaán

166029

Historia del arte y Curaduría

Laurance Le Bouhellec Goyumar

San Andrés Cholula, Puebla.

Primavera

Hoja de firmas

Tesis que, para completar los requisitos del Programa de Honores presenta el
estudiante **María Fernanda López Canaán, 166029**

Director de Tesis

Laurance Le Bouhellec Goyumar

Presidente de Tesis

<<Nombre del Presidente de Tesis>>

Secretario de Tesis

<<Nombre el Secretario de Tesis>>

Índice

Introducción.....	5
Capítulo 1. El inicio del problema. La instauración de un discurso de la historia del arte.....	12
De la mirada hacia el discurso, y del discurso hacia la prohibición.....	13
La posibilidad del intersticio.....	35
Capítulo 2. Categorías reduccionistas, lo visible e invisible en el discurso.....	42
La asignación comprada, el gusto como categoría.....	43
Entre el bien y el mal, la dicotomía axiológizante.....	57
Capítulo 3. En la configuración del “yo” a través del “otro”.....	72
Introducción al tercer capítulo: los inicios del malestar, la conciencia de uno y el otro.....	73
De Lacan al arte; El estadio del Espejo.....	77
En la determinación y escritura del otro, el reparto de la diferencia.....	88
En la disposición del espacio, cartografías simbólicas otras.....	104
Capítulo 4. El trastrocamiento de la mirada, en la aprehensión del <i>arte otro</i>	114
Introducción al cuarto capítulo: En materia de reaprehensión.....	115
Desde la mirada otra.....	120
Ordenar.....	123
Estructurar.....	126
Construir.....	131

Desde la sensibilidad.....134

Repartir.....142

Desde la producción otra.....148

Conclusión.....163

Referencias.....171



Introducción

Hans Belting mencionaba que “mientras que la naturaleza, con su inabarcable flujo de fenómenos, no puede encerrarse en ningún esquema lógico, la perspectiva representa el mundo tal como solo en la idea puede existir. Construye el mundo para una mirada simbólica. La perspectiva así considerada es antes una invención que un descubrimiento” (2012, p.16-17).

De esta manera, Belting objetivaba que la perspectiva no era más que una idea conceptual, y no un principio fundamental. Esta era un concepto, una teoría más que realmente una ley universal que regía a todos. Y esta idea, dependiendo de quién la definiera, tenía el poder de controlar cómo la misma construía al mundo. Es así como se abre la problemática. Una cuestión entre las palabras y las cosas. Entre los conceptos y los entes. Entre quién dice y quién acata, o, en un sentido más arraigado al mundo del arte, entre quién puede mirar y quién es observado.

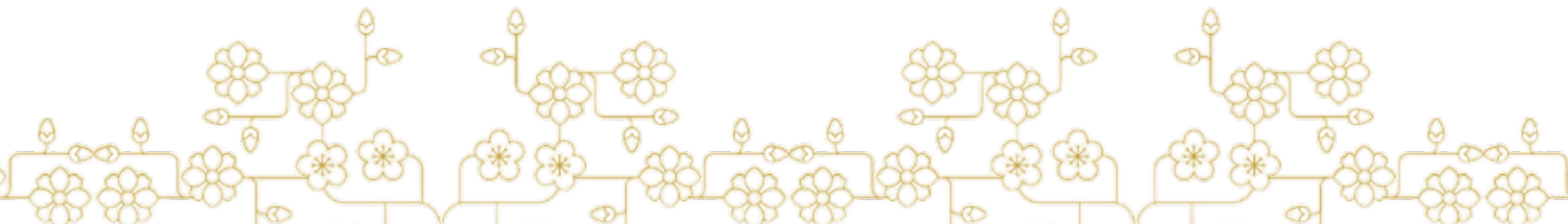
¿Qué tanto conocemos del mundo del arte pensando (valga lo cómico en esta redundancia) desde esta perspectiva? ¿Qué tanto se ha moldeado desde las normativas que este concepto aplica sobre todo aquello que observamos? Y, si bien la mirada se formula a través o por medio de este sentido de organización y estructuración, ¿realmente nos pertenece nuestra propia mirada?

Esta investigación no trata de revocar la formulación sistemática de lo que el concepto de la “perspectiva” indica, para eso Hans Belting ya lo ha formulado. Pero es un parteaguas en esta noción de cuestionamiento sobre los principios que se nos han impuesto como inmutables.

¿Quién iba a pensar que realmente la perspectiva no existía?

Si esta se compara desde el sistema artístico con la noción de la gravedad en las teorías físicas, entonces tenemos un serio problema de relativismo cultural.

Esto es *old news*, y si no se sabía, en estos momentos ya se sabe.



Esta enunciación funciona para entonces comprender que dentro del discurso y *sistema delle Belle Arti*, claramente hay problemas fundamentales en la estructura y por supuesto, en su metodología. Problemas estructurales tan complejos, que si uno quisiera arreglarlos, todo lo que conocemos de la afamada narrativa se caería a pedazos. La cuestión radica en, más que cambiar ciertas cosas que son realmente banales (en sentido de complejidad y profundidad dentro del discurso), como replantearse las características formales de los estilos artísticos, ciertas temporalidades, o en su caso, varias normativas, es trastocar por completo las bases del discurso mismo y por ende, del sistema.

Se debe de pensar en esta manera, retomando el ejemplo anterior. Si la perspectiva funciona para un determinado sistema visual y conceptual, ¿qué sucede en polos culturales donde el concepto mismo de perspectiva no existe?

A partir de este razonamiento se puede introducir, aún más, la gran problemática que el discurso oficial de la historia del arte concede. Principios inmutables que se fundamentan en sustentos vaporosos, y una línea temporal que se reduce sobre sí misma. De esta manera, el problema subyace en aquello invisible, en aquello que se esconde a simple vista y que, por ende, yace por debajo de lo que se nos permite observar. Si no hay una perspectiva universal, entonces se puede formular que de igual manera no hay un modelo artístico universal, y con ello, no hay un objeto artístico que escape de los relativismos culturales e históricos. Si bien el arte entonces no se puede reducir a un simple y sencillo concepto a través de una narrativa determinada, entonces realmente no existe un discurso oficial de la historia del arte que abarque y englobe todo.

Ahora bien, si esta problemática únicamente abarcara este cotejo de instancias apartadas dentro de una disciplina que no tiene implicaciones más allá de su sistema, únicamente tendríamos un error metodológico de una disciplina teórica. Pero este no es el caso.

El sistema del arte se mueve por instancias que sobrepasan su campo. Es por ello que bien se sabe que *no hay imagen inocente*. Las disciplinas de la imagen han sabido adiestrar al espectador para que este la perciba únicamente como un medio de representación nihilista centrado en el placer mal llamado “estético”. Pero más que ser un canal que se reduce únicamente en la apreciación formal, este guarda en sí mismo el poderío de la construcción de la realidad. Dicho poder de aprehensión, se remonta hasta su principio etéreo y oculto entre las sombras que es la mirada.

La mirada siempre ha sido un arma de doble filo, en tanto que esta tiene el poder de conceder un principio de existencia, es, así mismo, capaz de aniquilar cualquier fundamento de presencia. La mirada ordena y estructura, construye y reparte. Esta posibilita aprehender al mundo, y con este, el lugar en el que cada uno forma parte. Si bien esta ha sido la herramienta predilecta de nuestro entendimiento hacia la realidad substancial, como ancla que unifica lo visible de lo invisible, lo profano de lo sagrado, lo simbólico de lo terrenal, el uno con el otro; la mirada en este sentido, unifica a cada una de las partes con el todo, y en este sentido, todo pertenece, nada sobra. Herramienta de interconexión, medio de entendimiento, espacio de comunicación. Sin embargo, esta no se deslinda de su lado ambivalente, ya que, a medida que esta otorga y adjudica existencia, es capaz, así mismo, de negarla. La mirada es una herramienta poderosa; en ella está la posibilidad de construir la realidad, de seleccionar cuidadosamente sus elementos, de otorgarle poderío y resistencia a ciertos agentes, de traducir ciertas instancias y de excluir ciertas partes. Si esta desde un principio fue canal de interconexión, fue a través de la transgresión de Occidente que la mirada revocó su alcance sensible para trastocarse en ser el medio predilecto de control y distanciamiento. Este sentido de rechazo tan antinatural para la visualidad primigenia se volvió su

principio básico en la distribución de posibilidades y la adjudicación de límites y fronteras. Cada parte es lo que la mirada le otorga, ni más, ni menos.

La mirada se redujo ante conceptos, y fue a través de estos que esta se puso ante el orden del discurso predilecto. De esta manera, la mirada occidental fundamentó un desfase, una división entre partes, una configuración basada en el principio básico de la comparación entre ¿quién tiene el privilegio de mirar? Y ¿Quién mira y quién es espectador del propio mirar? (Belting, 2012).

Esta creó un mundo en donde el privilegio de mirar es de pocos, y este pequeño y reservado grupo, configuró cartografías necesarias para desvincular la mirada ajena de su propio poderío. La mirada occidental proclamó un mundo que se divide entre el uno y el otro, el centro y la periferia, Oriente y Occidente, Norte y Sur, arriba y abajo. De esta manera, la nula inocencia de la imagen se presenta ante nosotros como el medio predilecto de la material de la visualidad. Una aprehensión configurada desde las normativas de Occidente, una mirada colonizadora; un dispositivo que domina y construye, la imagen que materializa e impone a la realidad hegemónica.

Hablar entonces del sistema artístico configurado desde Occidente, y por ende, del afamado discurso oficial de la historia del arte, es hablar de una construcción y determinación de una manera única de visibilizar al mundo, y con este, el posicionamiento del sujeto dentro del mismo. El discurso oficial de la historia del arte se proyecta entonces como la forma de aprehender el poderío de Occidente a través de la mirada por medio de las producciones artísticas. En este sentido, la determinación reduccionista sobre quién puede o no ser parte de dicha repartición y representación, y qué tanto del relato externo ha sido excluido, reescrito o, simplemente eliminado se instaura como las posibles interrogantes a resolver.

Entender la historia de las imágenes recae en aprehender que través de la historia, mientras unos pocos han tenido el privilegio de construir su propia mirada mediante la cual, se observan a

sí mismos y aprehenden al resto; estos otros han sido aislados a la periferia, a territorios silenciosos, a intersticios entre lo visible e invisible, entre lo nombrable y lo innombrable. Les autres, han sido aislados, contruidos y traducidos a través y por medio de códigos desvinculados de sí mismos. Estos han sido mirados, pero se les ha quitado la posibilidad de mirar, y con ello, de presentar y representar su historia, y con ello, sus posibilidades de accionar dentro de la esfera social. La esencia de estos agentes des-conocidos, se ha perdido a través de una mirada que los construye ajenos a sí mismos, y por medio del discurso oficial de la historia del arte, estos han sido traducidos y controlados a través de normativas internas, guiadas y estructuradas desde un discurso que se impone desde la prohibición y la exclusión.

De esta manera, la imagen ha sido desvinculada de sí misma, se ha enseñado a leerse bajo códigos específicos y a sentirse mediante conceptos particulares. Esta se ha personificado como herramienta de exclusión cuando fue la primera en conjugar un principio de arraigo colectivo.

Y es por ello que se debe de trastocar su aprehensión.

Es así como se aborda el objetivo de esta tesis, una forma de visualizar los controles que el discurso de la historia del arte (estructurado desde Occidente) ha impuesto sobre la producción artística, y cómo, a través de esta imposición, la mirada categorizada como otra y, por ende, la producción otra han sido borradas y omitidas a las sombras y al silencio. Por medio de esta metodología, se plantea la posibilidad de reaprehender una lectura heterogénea e incluyente ante las diferentes posibilidades fuera de lo que el discurso oficial propone, desde un sentido de desvinculación con los controles que la mirada occidental ha impuesto por medio de una relación basada en el discurso o *logos*.

Es a través del capítulo 1 y 2, que se plantea desglosar los principales controles que operan en la producción, visualización y legitimación de las obras de arte desde Occidente, para así

entender cómo estas han trastocado su principio fundamental afectivo y sensible para convertirse en dispositivos y herramientas de distinción, control y exclusión. De esta manera, posibilitar la aprehensión de, por qué las producciones que no giran en torno a estos principios son rechazadas.


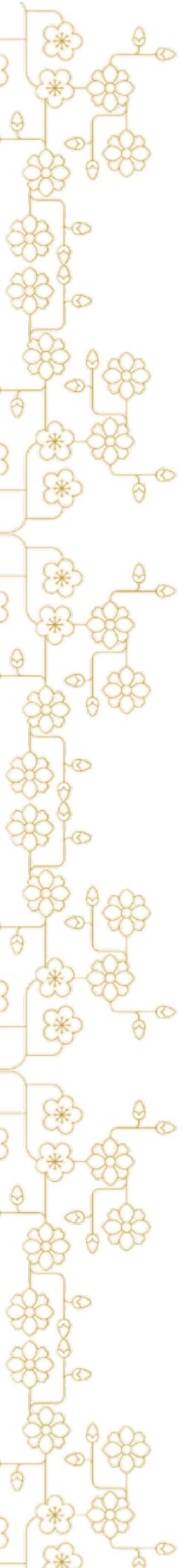
En el capítulo 3, se plantea la problemática de la estructuración del *agente otro*, como personaje secundario creado por y para Occidente que funge como legitimador de su lugar y poderío, así como modelo determinado, que sirve para proclamar distancias y comparativos entre el centro y la periferia cultural; y, a través de ellos, la determinación de la agencia de sus individuos, mediante la producción y la traducción errónea de sus códigos visuales.

En el capítulo 4 se plantea la posibilidad de trastocar las normativas de la visualidad occidental que controlan a la producción artística, a través de la reaprehensión de códigos visuales estructurados mediante una mirada o *razón sensible*, alejada del *logos* occidental, que proporcionan una relación y consciencia a través de maneras “otras” de ver y aprehender la producción artística. De esta manera, se proyecta la posibilidad de ver esta estructura como un campo expandido que no requiere de una organización lineal, sino que se fundamenta en un rizoma de historias discontinuas que no pueden organizarse por medio de normativas reduccionistas occidentales, sino por un ámbito que se relaciona desde lo heterogéneo, a partir de una estructuración propia que se fundamenta (mayoritariamente) por medio de un racionamiento sensible-afectivo.

De esta manera, el presente trabajo formula la posibilidad de un replanteamiento del discurso oficial de la historia del arte hacia una historia global de la imagen. Con ello, replantear el sentido del “discurso oficial” hacia la comprensión de múltiples líneas discursivas y temporales sumamente heterogéneas que se yuxtaponen en vez de reducirse entre ellas, y la posibilidad de

ampliar los límites de la mirada hacia intersticios desconocidos por medio del replanteamiento del *deber ser del arte*, hacia lo que la concepción de “imagen” otorga.

Por último, a manera de conclusión, se abordan las teorías de George Didi-Huberman para comprender la posibilidad y al mismo tiempo, la dificultad de abrir una noción heterogénea y en expansión de la historia del arte, o mejor dicho, de la historia de las imágenes, sin perder el hilo en la conversación y sin procurar una pérdida ante las múltiples narrativas que se yuxtaponen. De esta manera, la tesis concluye en la posibilidad de percibir el amplio espectro de eventualidades hacia una historia de la producción de las imágenes fuera del discurso oficial de la historia del arte occidental.



Capítulo 1
El inicio del problema
La instauración de un discurso oficial de la historia del arte

De la mirada hacia el discurso, y del discurso hacia la prohibición

Considero pertinente abrir la discusión con una interrogante que es en sí problemática en su misma enunciación ¿qué es la mirada?

Probablemente el *mirar* se confunda a priori de entre los muchos términos que conforman el sistema perceptivo visual. PeroPero, aunque estos se parezcan a simple vista en contexto y muchas veces en enunciación, cada uno se encuentra en territorios diferentes y funcionan en torno a objetivos particulares, unos menos inocentes que otros. En este sentido, a simples rasgos, la mirada se vincula a un sinónimo más del acto de ver, acción arraigada a la recepción de estímulos luminosos, los cuales, son transformados en información visual directa y constituyen parte fundamental del mapeo general en la constitución de la realidad (arraigados a la memoria de corto plazo o directa) (Alberich et all, 2014). En cambio, el acto de mirar involucra la toma de consciencia hacia un ente en particular, una observación distintiva y constitutiva a manera de valor, una selección consciente o un enfoque particular que proporciona un ordenamiento específico. De esta manera, si la visión recae en la aprehensión de aquello visible, de hacer consciente la existencia de un ente; mirar significa consagrar esa existencia y otorgarle un respectivo lugar y un correspondiente valor arraigado a un objetivo específico.

En tanto que el ver es el principio del proceso natural de la percepción, la mirada se aleja de toda inocencia; en el estímulo hay una intención detrás de cada elección. Bien lo menciona Régis Debray: “el origen no es la esencia, lo que importa es su devenir” (1994, p.19). La construcción selectiva generada por parte de la mirada es el principio materializador de todo aquello que puede, o no, tener un lugar en la realidad perceptible. Si dicha es su acción, entonces, ¿qué es? Oo mejor dicho, ¿cómo se formula?

La mirada nació y se construyó en los momentos primigenios de la constitución del hombre tal y como lo conocemos hoy en día. Esta surge en el instante primordial de la toma de consciencia de sí mismo, así como de su finitud. Y de la misma manera, perteneció al momento en que el hombre decidió heterogeneizar al ambiente en donde habitaba para seleccionar y ordenar elementos buenos para comer, pero así mismo, *buenos para pensar*¹. En este sentido, la mirada se evoca desde un terruño invisible, en donde esta se relacionó en primera instancia con la consciencia de lo simbólico. Es por ello, que su primera faceta formó parte del momento constitutivo de la constitución del *imago mundi*; una construcción que iba mucho más allá de un simple vistazo de la realidad, para hacerla de sí misma, una aprehensión producida y concientizada, de una realidad.

En la percepción de un macro, se formuló un micro, el principio del fin y el fin del principio. Un ordenamiento determinado, una consolidación específica. Es por ello que su historia se remonta a los principios de nuestro devenir, en donde esta hizo conexión primordial con un medio inmaterial, con un principio existencial, con la toma de consciencia de la realidad. Si bien, esta nace simbólica, fue su paso a través de la selección y percepción de lo sagrado y lo profano que fungió como primer discernimiento en la elección y distribución de partes correspondientes. Bajo este principio, la mirada se volvió visible, se materializó y, junto con ella, el primer intercambio entre las cosas que se encontraban ocultas entre las sombras. En este comienzo, se presenció el trazo, y con este, el inicio de la imagen. La mirada entonces se encuentra siempre arraigada a lo invisible, pero materializada en lo visible, es en sí materia y no materia.

La imagen como primer medio de contenido sensible, fue el primer enlace directo entre aquello visible y aquello decible. La primera forma de comunicación, la primera instancia de un lenguaje. La imagen como significante, como ente material de una idea inmaterial.

¹ Claude Levi-Strauss (1962). *Le totémisme aujourd'hui & La pensée sauvage* (Doble publicación).

De esta manera, la imagen fue la principal herramienta didáctica de intercambio relacionada directamente con el régimen arraigado al racionamiento sensible-afectivo:

Había pues, un gran interés en que lo invisible se conciliara visualizándolo; en negociar con él; en representarlo. La imagen constituía no el objeto, sino el activador de una permuta en el perpetuo comercio del vidente con lo no visto (Debray, 1994, p.29).

Entre idea y materia, la representación se conformó como una retórica que involucraba la producción de un código y la decodificación del mismo. La imagen se instauró en el espacio como un canal simbólico que contenía, en sí mismo, un discurso específico. De esta manera, el mundo se transfiguró en imagen, lo macro permaneció reducido, la realidad se volvió un constructo manipulable y capaz de ser representado en un simple pedazo matérico de origen orgánico. La imagen tomó su lugar como un dispositivo imprescindible en la estructuración de todo aquello que se deseaba hacer visible.

En este sentido, y como ejemplo directo, la pintura parietal del paleolítico se arraiga hacia el principio de la manifestación de la angustia existencial. La consciencia de un más allá involucró la reflexión del plano terrenal, y junto con este, de las fuerzas que lo dominaban. Aunque la pintura parietal suele relacionarse a la etapa “mágica” del individuo, no es más que la primera manifestación de un pensamiento espiritual, anclado a un principio chamánico (religioso), que fungió como materializador de una manera de aprehender y estructurar esta misma consciencia sobre la realidad experimentada. La pintura parietal formula entonces no un repositorio de principios sin razón, sino, una abstracción de un protolenguaje, y de la misma manera, la primera materialización pictórica de la aprehensión y el arraigo hacia la realidad experimentada.

Figura 1:



Grotte Chauvet du Pont d'Arc, Francia.

En este sentido, a través de su larga historia, la imagen experimentó continuamente una metamorfosis que planteó evocar su esencia simbólica (ya trasmutada a la distribución de lo sagrado) como principio de nuestro devenir a través de la concretización y representación de las diferentes religiones. Dependiendo del polo cultural en donde esta se manifestara, fueron cambiando las aprehensiones y las lecturas correspondientes. Pero, ya que la problemática artística comienza en Occidente², las observaciones se basarán en su desarrollo y adaptación.

Es en esta estructuración sagrada/religiosa, que la imagen poco a poco fue cayendo en estatutos reglamentarios en la manera de cómo o por qué representar cada cosa, y de esta manera, en cómo interactuar con ella³. En este sentido, investigaciones, críticas, comentarios y tratados que

² Bien lo menciona Larry Shiner, en su libro *La invención del arte: Una historia cultural* de 2004, “el arte es una invención occidental”.

³ Principalmente en el cristianismo, las imágenes arraigadas a la fe y a la práctica cristiana debían de producirse y entenderse de una manera determinada. Un ejemplo es el tratado de Francisco Pacheco *Arte de la pintura* 1649.

disponían de la misma como medios de determinación en la aprehensión, en la producción y, por ende, en la relación de la imagen hacia su productor, y de la imagen hacia los creyentes; de manera que, principalmente en Occidente, la imagen fue perdiendo su emplazamiento desde lo sensible-afectivo, hacia un replanteamiento inicial guiado por *logos*:

Rafael y Miguel Ángel, en las invenciones de las figuras ó historias, se ajustaron y perfeccionaron con la imitación de las cosas mejores de la naturaleza, porque este ejemplar no se ha de perder de vista jamás: y toda la fuerza de estudios no hecha fuera este original, porque con los preceptos y la buena y hermosa manera, viene bien el juicio y elección de las bellísimas obras de Dios y de la Naturaleza; y aquí se han de ajustar y corregir los buenos pensamientos del pintor (Pacheco, 1871, p.8).

Más tarde, por medio del cambio de una mirada que se desprendía de su sacralidad para adentrarse al terreno de lo simbólico como medio de distinción social desde el régimen de lo estético, la imagen cobró un sentido reducido directamente desde *logos*. Por medio de la determinación discursiva, perdió su potencialidad inicial como medio de representación de un conocimiento concreto, hacia un replanteamiento desde lo abstracto conceptual (Shiner, 2004) (Debray, 1994).

En síntesis, la imagen, permanece arraigada a la mirada y con ella, al estrato simbólico que cada bloque temporal determina (sagrado, estético o económico)⁴. La producción de imágenes significa, por ende, la transfiguración de la mirada hacia un terreno en donde esta se pueda filtrar de entre las sombras, y hacer de su presencia, una manera de aprehender la realidad. En este sentido, la imagen cumple su papel como dispositivo. Como un mecanismo o artificio capaz de producir una acción prevista. Un objeto portador de una determinada visión tangible de la realidad, como un significante (y así mismo como un significado)⁵, como un elemento modelable y que puede modelar, reestructurable y que estructura, y así mismo controlable y que controla. Si en un

⁴ Régis Debray habla en su libro *Vida y Muerte de la Imagen* de 1994, de una historia de la mirada occidental que se caracteriza por tener tres edades fundamentales, aquella simbólica, aquella estética y por último, aquella económica.

⁵ Véase capítulo 3.

principio esta fue canal de vínculo, no tardó mucho en transformarse en un mecanismo por medio del cual, unos pocos serían capaces de configurarla en un principio fundamental de filtración, selección, organización y control de una determinada realidad.

La imagen como instrumento o dispositivo de ordenamiento, involucra siempre una serie de normativas que se le fueron impuestas dependiendo del discurso que esta siguiera. Se habla entonces de una manera específica de hacer imágenes. Como lo menciona Hans Belting (2012): el hacer una imagen involucra plasmar una manera de ver la realidad, una manera de aprehensión y ordenamiento, y materializarlo como ente, formula entonces una determinación hacia la manera directa de cómo se percibió la realidad en un principio. De manera que la imagen se vuelve una representación de una determinada *Weltanschauung*.

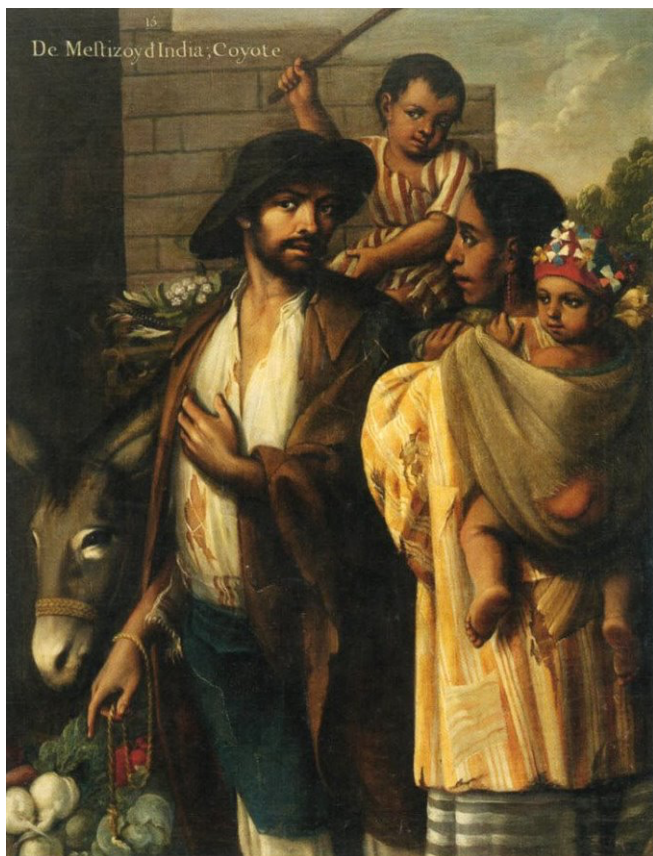
En este sentido, mirar permitió producir el primer acercamiento al más allá, y con este, una consciencia del más acá, “sin un fondo invisible no hay forma visible” (Debray, 1994, p.25). Mirar consolidó el estatuto principal de conceder, estructurar y repartir existencia, y en esta estructuración, conferir un poderío a quien fue y es capaz de dominarla.

Como ejemplo específico, la pintura de castas sirvió como herramienta de determinación social y cultural, y de la misma manera, como representación hacia un ordenamiento que suponía la mirada colonial internacional. En ambos casos, esta fungió como medio de ordenamiento y cohesión. La imagen formuló no solo como un modelo de un determinado modo de aprehensión social, sino que fue arma cohesiva de aplicación de la misma. La estructuración y construcción de sujetos se veía representada y estructurada por medio de imágenes que legitimaban la manera de configurar una división y una distinción (así como una exclusión).

Es por ello que se puede decir que, desde sus inicios, la mirada, como elemento simbólico, ha sido una herramienta poderosa, un instrumento que deviene letal y determinante si uno lo usa

para fines específicos. Un arma de doble filo que es capaz de adjudicar el privilegio de existir, o aniquilar y negar cualquier principio de esencia. Este privilegio de la visualidad otorga en sí mismo el beneficio en la estructuración del mundo, una manera no sólo de aprehender la realidad, sino de ordenarla y redistribuirla (Belting, 2012).

Figura 2:



De mestizo y de India; Coyote. Juan Cabrera 1763. Museo de América Madrid, España

Figura 3:



De Castizo y Mestiza; Chamizo Juan Cabrera 1763. Museo de América Madrid, España

De esta manera, la concientización de la mirada se disuelve en el más puro de los objetivos que es la estructuración⁶. El acto de mirar significó la posibilidad de apoderarse de la realidad, de capturar instantes finitos en principios infinitos, de reestructurar y ordenar, borrar o crear, y así mismo, a todo aquello que la habitaba.

⁶ Por medio de la aprehensión.

Mirar o no mirar, y mirar hacia quién o qué, posibilitó la estructuración de nuevas territorialidades dignas de ser perceptibles y otras, de ser olvidadas. En este sentido, el poderío que se le concede a la imagen regresa siempre a la primera instancia del estatuto de poder que se le otorga a la mirada, de este ente intangible y simbólico, capaz de seleccionar, filtrar y organizar la realidad. En ella se vislumbra el principio de ambición, el deseo de ordenamiento y distribución. Esta se formula desde la selección y distinción, en el anhelo de conexión, o en su parte de segmentación. La imagen se vuelve su cuerpo y materia; esta funge como un dispositivo capaz de seguir con el ordenamiento que se desea establecer. Hans Belting de esta manera habla de una “iconología de la mirada” (2012, p.97), en el sentido que, estos dispositivos visuales generan una representación consciente de una mirada real, y al contrario, las miradas traspasan de su plano sensible para ser aprehendidas como imágenes que tienen incidencia en la realidad cotidiana, y principalmente en las prácticas sociales y culturales. La imagen y la mirada como ente y como idea, como significante y significado. La imagen de esta forma proclama su poderío en el estrato terrenal. Su existencia cobró sentido única y exclusivamente debido a la mirada que, en un primer instante, hizo de ella un dispositivo de percepción. En este sentido, la imagen es el soporte matérico y práctico de esta acción que permanece en lo etéreo, la cual se legitima al contenerse en un cuerpo finito; “representar es hacer presente lo ausente. Por lo tanto, no es simplemente evocar, sino reemplazar. Como si la imagen estuviera ahí para cubrir una carencia” (Debray, 1994, p.35).

Dicho de otra manera, el mundo se reconfiguró desde y a través de estos dispositivos, arraigados a miradas concretas, y con objetivos particulares. En un sentido más amplio, estas son herramientas de determinación, “ las imágenes son siempre específicas tanto porque marcan una cultura como porque vienen marcadas por esta” (Belting, 2012, p.15).

Desde las sombras se deja vislumbrar que la imagen nunca fue el fin, sino el medio. No hay un mundo visible sin un trasfondo invisible. Una vez que la imagen se hizo presente, el mundo se reordenó. Mirar significó aprehender, la imagen una materialización, y una vez que hubo un cuerpo, hubo un discurso que la supo estructurar, y el privilegio de nombrar algo siempre ha sido una instancia de poder.

Bien lo mencionaba Régis Debray:

Hablamos en un mundo, vemos en otro. La imagen es simbólica, pero no tiene las propiedades semánticas de la lengua: es la infancia del signo. Esa originalidad le da una fuerza de transmisión sin igual. La imagen sirve porque hace de vínculo. Pero sin comunidad, no hay vitalidad simbólica (1994, p.41).

¿Qué sería de la imagen sin un discurso que la llenara? La imagen no sería más que un contenedor vacío. ¿Y qué podemos decir de este discurso, si es que se puede decir algo?

Una vez que hubo imagen, hubo alocución detrás de ella. Las palabras y las cosas⁷ se unificaron ante una red que previamente había sido entretejida bajo umbrales específicos. Como se ha mencionado previamente, en lo visible siempre ha habido conocimiento que necesita ser codificado para poder aprehenderlo.

A través de la larga historia de la imagen, el discurso que la llenaba y que circulaba a su alrededor permaneció en un estrato que se codificaba desde lo sensible y afectivo. La imagen se entendía, como bien lo mencionaba Hegel, como un campo de manifestación sensible de un determinado contenido (2003). La imagen fue en principio un medio por el cual, la aprehensión afectiva formulaba el primer principio de conocimiento. Pero, a través de la metamorfosis simbólica de este dispositivo, el discurso que la conformaba, codificaba, y, por ende, que la envolvía y la hacía ser lo que era, se transformó de un estrato sensible a un medio decible. La configuración del lenguaje que envolvió a la imagen, y con este, la estructuración de un campo

⁷ Michel Foucault (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI Editores.

limitado de posibilidades de aprehensión, la volcó de un medio concreto, a un ente abstracto y definido. Como mencionado anteriormente, la imagen pasó de una aprehensión sensible, a un medio estructurado por parte de *logos*. En este sentido, la imagen se estructuró por medio del lenguaje, su instancia de significante se adjudicó un medio compacto que radicaba en los conceptos mismos del discurso. Es por ello que, con la abstracción del contenido sensible de la imagen, vino la vinculación de un discurso determinado que sirviese de cohesionador para una codificación y decodificación específica. La imagen dejó de entenderse como un ente que significaba en ella misma lo visible de lo invisible, la materia de la idea, a ser un medio por el cual, un discurso específico la determinaba y estructuraba. El ordenamiento por parte del lenguaje atribuyó modos específicos de codificarla, de entenderla y configurarla. El discurso decible llegó a cohesionar nuevamente las partículas que todavía permanecían sueltas, y una vez que este lo hizo, no hubo vuelta atrás. Mientras que la imagen ya se determinaba y se evocaba por un tipo de mirada, el discurso, por medio de *logos*, la volvió a reformar en este dispositivo que cumplía su objetivo de ser el contenedor predilecto para fundamentar una específica determinación.

En tanto la mirada adjudicaba principios de selección y construcción desde lo invisible, *logos* procura reglamentos y determinaciones que se hacen visibles y se materializan. El discurso es capaz de seleccionar cuidadosamente qué cosa y de qué manera la imagen tomará sentido y se decodificará. De esta manera, tanto el discurso como la imagen se conjugan en fundamentos que recaen en instancias de poder. Mientras uno abarca la visualidad, el otro se expande a través de las palabras, en aquello decible, este, se distingue por dominar el quién puede decir qué. Y nuevamente se llega a la problemática de ¿quién es aquel que decide dichos parámetros?

Michel Foucault menciona que:

Uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa. Tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla (2005, p.14).

El discurso permite vislumbrar, en lo más recóndito de su ser, una serie de controles y castigos que anulan la posibilidad de decir cualquier cosa en cualquier momento, y de esta manera de decir algo de cualquier cosa. Uno sabe perfectamente que las palabras actúan como armas silenciosas, pero que estas pueden herir más allá de lo invisible. En este sentido, el discurso se plantea con base en una serie de dominaciones y servidumbres que aplacan la distribución de ideas, invisibilizan voces, cancelan realidades. La producción del discurso, que se alió a la manera de configurar y producir a las imágenes, siempre ha estado arraigado a la mirada privilegiada, y sobre el mismo, recaen prohibiciones que, aunque a simple vista parezcan inocentes, estas siempre se vinculan directamente con el deseo y el poder. De esta manera, “la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada (organizada)⁸ y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault, 2005, p.14).

Sea cual sea el discurso, este siempre está fabricado para beneficio de pocos, para miradas específicas que desean controlar, desde las sombras, la circulación de lo que se puede o no decir. Aunque a simple vista, el discurso parezca un simple acto de manifestación o de aprehensión del deseo, este es materia misma del deseo *per se*, puesto que, así como se traduce como un medio, también funge como un bien, un objetivo, un recurso indispensable de poderío y dominación (Foucault, 2005). Aquel que pueda decir algo sobre sí mismo o sobre otros, tiene el poder de nombrarlos, y con esto, de someterlos. El discurso, por ende, es una herramienta de asignación y de alejamiento, de distribución y sometimiento. Este anuncia el hecho y lo produce, así como

⁸ En la edición de Tusquets Editores de 2005 de *El orden del discurso* de Michel Foucault, el enunciado seleccionado únicamente contaba con “controlada, seleccionada y redistribuida”. Pero considero de suma importancia sumarle el verbo “organizada”, ya que el discurso no solo se controla, para después seleccionarse y distribuirse, sino que, es fundamental que se organice primero en una determinada estructura, en una específica configuración que otorgue y sirva para legitimar lo que se está presentando. De tal manera que, en la organización del discurso recaen factores y agentes jerarquizados y en un determinado orden.

también lo excluye y lo somete. El discurso conforma y avala a la imagen; estos forman, en sí mismos, cadenas aprensivas que buscan entre ellas legitimarse.

Pero como se ha mencionado anteriormente, su estadía en el plano terrenal es vaporoso, es fluctuante, son necesarios entonces procesos de asignación, de control y de castigo que se encuentren de manera definitiva en el mundo tangible, y que no solo controlen a estos dispositivos y a su campo expansivo, sino, a quienes los utilizan, o, mejor dicho, quienes son utilizados por ellos. Para que *logos* tenga cuerpo terrenal, necesita de instancias que no solo lo materialicen, sino que lo apliquen y distribuyan.

“La institución responde de una manera irónica, dado que hace los comienzos solemnes los rodea de un círculo de atención y de silencio y les impone, como si quisiera distinguirlos desde lejos, unas formas ritualizadas” (Foucault, 2005, p.12). Los organismos capaces de ordenar y redistribuir el discurso son responsables en su manifestación, y por supuesto, en su retención. Es a través de ellos que el saber fluctúa, y es a través de ellos que este mismo puede borrarse y suprimirse. En este sentido, la historia del arte se presenta desde una causalidad de ordenamiento del discurso por medio de una institucionalización. Y es a través de este *logos institucionalizado*, que las imágenes son reducidas a una aprehensión racionalizada y conceptualizada por medio de un discurso determinado.

“El arte tal y como lo conocemos hoy en día, es una invención europea que tiene apenas unos doscientos años de edad” (Shiner, 2004, p.21). Este es una afirmación bastante hiriente de utilizar si se cree que el arte tal y como lo conocemos hoy en día, se fundamenta en el “origen glorioso” de las bellas artes que distinguían a las civilizaciones iluminadas de aquellas “bárbaras”, que configuró un antes y un después en nuestro “origen” como especie y que ha permanecido intocable desde los orígenes de nuestros quehaceres. El inicio “oficial” que se ha vendido a través del tiempo,

como un principio que distinguió a las civilizaciones ilustradas de aquellas banales, formulando así el principio “clásico” de nuestra historia, fue principalmente una invención para legitimar un acto que a través de la historia y por medio del discurso, se ritualizó para conferirle un estrato tanto místico como fundamental para la aprobación de un modo particular de coerción. En este sentido, la palabra arte es una invención moderna, y antes que ella, los objetos existían para complacer las demandas (mayoritariamente servibles) de lo visible o para lo invisible. De esta manera, el sistema que anteriormente se plasmaba, aquel que fue reconstruido para dar un inicio solemne a la práctica artística, reaccionaba originalmente como medio materializador de la cosmogonía (como lo fueron las pinturas parietales, o en su caso más actual, toda la iconografía religiosa). Por ende, este circulaba en ámbitos que se referían directamente a lo sagrado⁹, y no para un disfrute contemplativo y, mucho menos, estético.

Como dicho anteriormente, este singular terreno de lo simbólico se ha ido transformando a través de la historia, desde la mirada sagrada, hacia la mirada estética y finalmente la mirada económica (Debray, 1994). Aquello simbólico trasmuta su forma en el deseo de la época, en aquello que concede principios de distinción que adjudican instancias de poder y de distanciamiento. De esta manera, la invención del sistema moderno del arte, como lo conocemos hoy en día, surge a partir del siglo XVIII en la afamada Ilustración, en donde este singular objeto, había dejado atrás (de manera parcial) sus principios sagrados, para convertirse en un utensilio arraigado al disfrute y la contemplación por medio de un ordenamiento que había dejado sus principios sensibles y afectivos, hacia un distanciamiento por parte de un *logos* regido por la estética y sus normativas.

⁹ Es pertinente hacer un paréntesis, el “arte” siempre ha sido un producto y medio simbólico. Primeramente la imagen, como se mencionó anteriormente, y luego otros medios de producción como la escultura, talla, la música, entre muchos más, estuvieron primeramente arraigados a un principio en donde cumplían un determinado papel en la materialización de la cosmogonía.

Este régimen de *l'art pour l'art*, se configuró a través de la gran división entre arte y artesanía, y principalmente por el concepto con carga *quasi* mágica de las bellas artes¹⁰. Es así como el primer gran cisma en la historia del arte acontece bajo la instancia de una mirada hacia la realidad desde un nuevo régimen que englobaba lo estético. Con este, producir estos objetos se volvió la principal fuente simbólica de un modelo que dejaba de ser un régimen cultural, para formular una nueva noción separatista de lo que significaba tener poder y dominio sobre otros. Este discurso, “al igual que muchas otras cosas surgidas con la Ilustración...se pensó como universal” (Shiner, 2004, p.22). El mundo se reordenó con base en el discurso de los objetos artísticos y con ellos, la mirada. Una mirada que se sincronizó ante el *Zeitgeist* temporal, y junto con la imagen ahora llamada arte y su contemporánea, la artesanía, fabricaron una serie de determinismos y mediaciones.

El régimen estético enunció un compendio de normativas y controles que se impusieron sobre la realización de las obras, sobre la aprehensión y la codificación de las mismas, y principalmente sobre la mirada que deseaba aprehender de manera sensible a dichos objetos. Los controles que se desplegaban sin miedo a ser vislumbrados fungían en razón a una nueva categoría llamada, “lo bello” (Shiner, 2004). Con esta nueva categoría, el discurso ordenó las conductas, vigiló y castigó las producciones que no cumplían con lo establecido, e impuso como normativa una serie de jerarquías que le sirvieron a Occidente para ser epicentro del valor artístico.

Bien lo menciona Hans Belting:

En la cultura occidental, cuya tendencia a lo visual la condujo a inventar sin cesar nuevas tecnologías de la imagen. Durante mucho tiempo la hemos tenido por una cultura universal, y sólo en la era global podemos contemplarla reflejada en otro espejo (Belting, 2012, p.15).

¹⁰ Consultar capítulo 2

El abuso de la belleza¹¹ se implantó tanto en las producciones como en los productores. Si bien en Europa se había asentado este nuevo dominio, y ya se percibían fases de supresión en este nuevo sistema, el resto del mundo tuvo que reconfigurarse para que pudiera recibir esta serie de nuevos conceptos como el mismo *arte*, que previamente no existían en esencia o en semántica, y junto con ellos, el dominio que estos adjudicaban. Los objetos que más se acercaban a la definición europea fueron clasificados y divididos en categorías, y su valor fue constatado por la mirada occidental que ejerció sobre estos un discurso que se formuló únicamente para Occidente:

Los estudiosos y los críticos adscribieron la creación del arte a los antiguos chinos y egipcios, pero poco después de qué se impusiese firmemente la dominación colonial europea, artistas y críticos, descubrieron que los pueblos conquistados de África, América y el Pacífico hacía tiempo que poseían algo llamado arte primitivo. Esta asimilación de las actividades y los artefactos de todos los pueblos y todas las épocas pasadas a nuestras naciones han estado vigentes durante tanto tiempo que se da por sentado la universalidad de la idea europea del arte (Shiner, 2004, p.22).

El arte por metamorfosis¹² ordenó y sistematizó los objetos que en primera instancia no pertenecían al terreno conocido como artístico, ni mucho menos a su discurso. Lo que el discurso de la historia del arte (por medio de su reconceptualización a través del moderno sistema del arte)¹³ realizó, fue más que producir reelaboraciones conceptuales, fue parcialmente una reestructuración de las relaciones y ramificaciones del poder sobre otros.

Larry Shiner en su libro *La invención del arte* de 2004 comenta que:

Mi perspectiva se formó tras una serie de experiencias que se remontan a un incidente ocurrido hace muchos años. Cuando tenía yo quince años, mis padres nos llevaron de Kansas a Chicago a pasar unas vacaciones... y visitar el Art Institute y otros museos de la ciudad... Me sentí igualmente fascinado por otro museo situado a poca distancia de este, el Museo de Historia Natural, con sus innumerables vitrinas llenas de artefactos africanos, indoamericanos y de Oceanía... algunas máscaras de aspecto aterrador y toda clase de vestimentas. Algunos años después, cuando me trasladé al área de Chicago... volví al Art Institute y comprobé que algunas de aquellas figuras y máscaras africanas... parecían haber migrado por milagro calles arriba, desde el museo de Historia Natural hasta el Art Institute. No vi nada de problemático en qué se transformaran en “arte” hasta que un día, en una clase de antropología, Melville Herkovits observó que no solo no había ninguna categoría de “arte” en la mayoría de las lenguas

¹¹ Para una referencia más completa, revisar *El abuso de la belleza* de Arthur Danto, 2005, Paidós, Barcelona

¹² En Jacques Maquet, (1968). *La experiencia estética, la mirada de un antropólogo sobre el arte*. El “arte por metamorfosis” adjudica una capacidad de ciertos objetos en adquirir el aura o éter que los distancia de los objetos comunes y corrientes, para ser remplazados por estos nuevos dispositivos simbólicos que “permiten” aprehender el valor de una época y, por ende, su explotación ante un mundo mercantil.

¹³ Larry Shiner, (2004). *La invención del arte*, Paidós Estética.

africanas, sino que además, una vez empleadas en los rituales religiosos, esas máscaras y figuras solían ser envueltas y guardadas hasta que hicieran falta de nuevo (2004, pp.15-16).

Figura 4:



Queen Mother Pendant Mask: Iyoba. Artista Edo. Siglo XVI.
Museo Metropolitano de Nueva York.

La abstracción de los objetos artísticos significó un medio de reparto¹⁴ sobre quién podía hacer qué, quién podía entenderlo, y qué significaba qué cosa. El discurso que se constituyó para dar legitimidad y materia al arte, y, por ende, a su historia, produjo un medio de determinación y distanciamiento hacia lo que se podía conocer y des-conocer como *arte*. En este sentido, el discurso del arte superó la noción simplista de “idea” para así convertirse en “un sistema de ideales, prácticas e instituciones” (Shiner, 2004, p.28). Estos ideales fueron impartidos a todo el

mundo sin imparcialidad, en donde pocos fueron los agentes que tuvieron la posibilidad de negar ser estructurados, o, a la inversa, de poder estructurar la misma configuración.

El discurso de la imagen y del arte en general, fue y es “sostenido por todo un sistema de instituciones que los imponen y los acompañan en su vigencia y que finalmente no se ejercen sin coacción y sin cierta violencia” (Foucault, 2005, p.19). La exclusión, la censura y el castigo como parte fundamental del discurso de la historia del arte, han mantenido y reformado la centralización de la mirada, y con esta, del ordenamiento del mundo.

¹⁴ Jacques Rancière, (2014). *El Reparto de lo sensible. Estética y política*. Prometeo libros

La manera de conceptualizar *logos* no solo recae en el discurso interno que formula la historia del arte, sino a la misma disciplina de la historia en sí. Esto permite entender la ramificación y estructuración de relaciones y determinaciones que provocan que la narrativa esté organizada de una forma específica. Durante un largo periodo, la historia y sus disciplinas correspondientes se habían estructurado en organizar un solo tipo de narración temporal que involucraba toda la historia de la humanidad en periodos o bloques llamados siglos, los cuales cumplían o debían cumplir con una relación continua. Estos se estructuraban por cortes bien definidos concebidos a partir de momentos de grandes cambios, los cuales podían entonces generar recortes perfectos en el relato. De esta manera, el gran relato histórico nunca se dividía, sino que, de manera lineal, englobaba una sola línea de discursividad ante la mirada homogénea de la Historia universal. Dicho en otro sentido, la unilateralidad histórica se formuló a partir de la reducción única de las diferencias sociales.

Una historia llamada así global, en donde la organización de la mirada al y hacia el mundo, fue establecida desde un sistema de valores arraigados a una sola tipología de racionalidad, hacia una forma única de ser y pertenecer a un tipo preestablecido de civilización mal llamada “coherente” (Foucault, 2002 p.21). Esta forma de narrativa, asentada a principios del siglo XIX, dispuso una narrativa que perjudicaba de manera directa la conformación de una historia heterogénea. Las narrativas que conformaban a aquel que no fuera el escritor del relato, impusieron una invisibilidad estructural que produjo y mantuvo una sola capa de visibilidad.

Fue un objetivo de centralización, con un afán violento en tener asegurado el camino y la posibilidad de construir la propia historia, en donde siempre salieran victoriosos aquellos que durante varios siglos fueron llamados colonizadores del pensamiento escrito y de la mirada:

Esa historia sería para la soberanía de la conciencia un abrigo privilegiado. La historia continua, es el correlato indispensable de la función fundadora del sujeto¹⁵: la garantía de que todo cuando le ha escapado podrá serle devuelto; la certidumbre de que el tiempo no dispersará nada sin restituirlo en una unidad recompuesta; la promesa de que el sujeto podrá un día -bajo la forma de la conciencia histórica- apropiarse nuevamente de todas esas cosas mantenidas lejanas por la diferencia, restaurará su poderío sobre ellas y en ellas encontrará lo que se puede muy bien llamar su morada (Foucault, 2002, p.20).

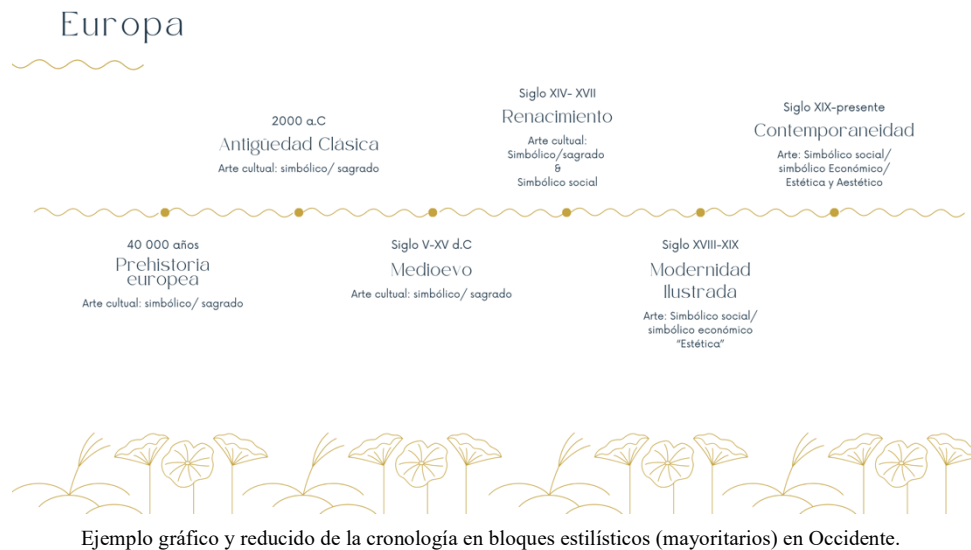
La historia se modeló como un bloque que no permitía ser permeado. Este guardaba en él el deseo de poder instaurar una homogeneización pertinente y parcial, una exclusión totalitaria de realidades y agentes otros que podían disrumpir el orden establecido. Esta narrativa organizó, redistribuyó y ordenó el discurso y la mirada, en jerarquías seriadas en donde se dividió todo aquello que fue considerado pertinente. Esta fijó elementos y describió relaciones que fortalecieron la visión única de una historia contada por el lado vencedor (Foucault, 2002). Debido a esto, las historias ajenas u *otras* se desvanecieron en las sombras. La historia permaneció por siglos como un bloque uniforme, y bajo de esta, todas las historias y realidades alternas permanecieron sepultadas, vislumbrándose únicamente si se tratase de completar o legitimar la coalición principal.

En este sentido, la misma historia del arte se organizó más allá de la estructura historiográfica planteada anteriormente, y formuló en sí misma una narrativa principal que igualmente produjera una subdivisión, categorización y reparto de las visibilidades. Este fue el discurso de los estilos. El régimen de los estilos fundamentó una visión que, al igual que la narrativa histórica unilateral, prosperó con base en la separación y la estructuración de órdenes pertinentes para dar sentido racional a la evolución teleológica occidental del discurso del arte. De esta manera, debía de evolucionar en torno a una serie de características puras que únicamente le pertenecían a este limitado sistema, y que conferían un estatuto superior a cualquier manifestación producida por el

¹⁵ Como sujeto, refiero directamente a la teoría social de Michel Foucault en *Tecnologías del yo y otros textos afines* 1998, Paidós, Argentina 2008. Dicha teoría analiza al sujeto de una sociedad como *asujetao*, es decir, que deja de pensarse a sí mismo y a la sociedad, para que este más bien sea pensado. Un sujeto asujetao es aquel, que, bajo las normativas sociales y las tecnologías del yo, ha cedido a su individualidad, a su libertad, y es entonces un miembro más que legitimized y trabaja para legitimar los poderes y controles que la sociedad establece sobre los cuerpos y los discursos.

hombre. La totalización en el discurso de los estilos unificó bloques que en sus orígenes pertenecían fragmentados, buscó, desde el control y la selección, categorías formales que permitían relacionar y bajo este sentido, unificar elementos que funcionaran como modelos representativos de una determinada época como se observa en la figura 5:

Figura 5:



De esta manera, se subyugaron visibilidades que no se podían organizar en dicha clasificación. La historia del arte utilizó a los estilos como una forma de jerarquizar la producción bajo la decibilidad de normativas estables y exactas que permitían, bajo la mirada de una historia única, ordenar y distribuir sensibilidades y posibilidades de producción. Bien lo menciona Foucault:

El juego de las determinaciones materiales, de las reglas de práctica, de los sistemas inconscientes, de las relaciones rigurosas, pero no reflexivas, de las correlaciones, que escapan a toda experiencia vivida; lo que se añora es ese uso ideológico de la historia, por el cual se trata de restituir al hombre, todo cuanto, desde hace más de un siglo, no ha cesado de escaparle y se había amontonado todos los tesoros de otro tiempo en la vieja ciudadela de esa historia (2002, pp.23-24).

El discurso de los estilos dentro de la historia del arte siempre ha estado arraigado al sistema occidental, que piensa que todo fin tiene un objetivo, y que, por lo tanto, que se requiere de una

evolución que le permita alcanzar su estadio más puro. De esta manera, los estilos formulan una estratificación mediante la cual se piensa que el arte debe alcanzar un punto máximo en algún momento de su recorrido. Los estilos en el arte, desde la forma clásica, hasta el barroco, rococó o las vanguardias europeas, se han fijado únicamente en la narrativa que les corresponde, esta, siendo la occidental, mediante la cual, todos los demás espectros artísticos deben intentar penetrar la estructuración para poder pertenecer.

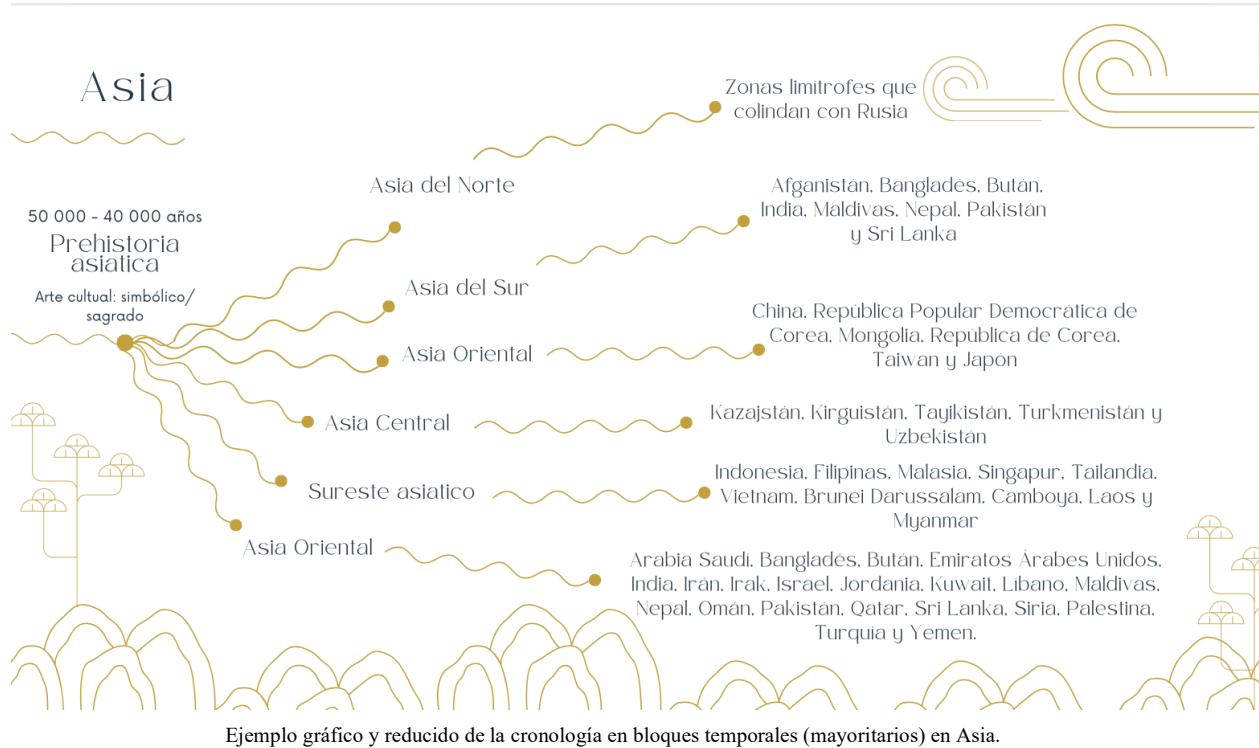
De esta manera, es normal encontrar este tipo de índices dentro de los libros de texto de la historia del arte. La ramificación que esta sugiere nos plantea un problema aún más serio, ¿Dónde están los afamados estilos afuera del ámbito europeo? ¿Más allá de Europa, cómo se estructura a la historia del arte, si es que, en primera instancia hay una estructura?

Figura 6:



Ejemplo gráfico y reducido de la cronología en bloques temporales (mayoritarios) en Mesoamerica. Sin contar la cronología adyacente de América del Norte (aparte de México como Oasisamérica y Aridoamérica), de Alaska, EUA, y Centroamérica y Sudamérica.

Figura 7:



El discurso de la historia del arte occidental nos refiere directamente a un sistema que únicamente se basa en la manera de organizarse a sí mismo, y por lo tanto, los demás sistemas, han sido meticulosamente reducidos a componentes secundarios de un modelo "principal". De esta manera, ¿qué tanto conocemos del arte otro? ¿En este sentido, variaría esta estructuración si se estuviera observando a la historia de la producción asiática, oriental, latino americano, africana, de oceanía, etc.?

Como se observa tanto en la Figura 6 como en la Figura 7, ambas cronologías son imposibles de reducir y de incorporar a aquella occidental; en tanto que ambas dos no se estructuran de la misma manera, estas cuentan con bifurcaciones, y se expanden dependiendo de la zona y la temporalidad. Por lo mismo, se tiene una proyección hacia temporalidades discontinuas que más que sobreponerse, se reducen a una sola. De esta manera, cuando Occidente produce esta cronología o esta línea estructurada de la historia del arte y de la historia en general,

realmente produce una reducción sin precedentes, ya que no puede caber todo y no se puede estructurar todas las líneas sumamente complejas entre sí, dentro de una sola ambientación temporal y de la misma manera, bajo las mismas características que evocan esta necesidad de organización mediante estilos, de una teleología evolucionista del objeto, ya que, en la misma disposición de objetivos (si es que los hay), y en el planteamiento cronológico, estos varían de cultura a cultura. En este sentido, cuando se sobreponen y reducen dentro de una misma línea, hay incontables narrativas y estructuras que se excluyen, eliminan, traducen, o replantean, para que estas puedan ser introducidas dentro de una sola configuración, y que esta por ende sea continua. De esta manera, no solamente hay una jerarquización de aquello que sí, o no puede entrar, si no hay una exclusión, eliminación y pérdida de posibilidades otras de percibir a la historia global de la producción artística como se presenta en la Figura 8 que representa un índice genérico presentado en muchos libros de texto académicos.

Figura 8

EDAD MODERNA
<ul style="list-style-type: none"> • Renacimiento (s.XV - XVI) • Manierismo (h. 1530 - 1.600) • Barroco (h. 1600 - 1750) • Rococó (1720 - 1740)
EDAD CONTEMPORÁNEA
<ul style="list-style-type: none"> • Neoclasicismo (1730 - 1820) • Romanticismo (desde finales del s. XVIII hasta mediados del s.XIX) • Realismo (s.XIX) • Impresionismo (mediados s.XIX) • Simbolismo (finales del s.XIX) • Neoimpresionismo (finales del s.XIX) • Postimpresionismo (finales del s.XIX y principios del s.XX) • Art Nouveau / Modernismo (finales del s.XIX y principios del XX) • Art Decó (1920 - 1950) • Arte Naïf (desde finales del s.XIX) • Fovismo (1905 - 1908) • Cubismo (1907 - 1914) • Futurismo (1909 - 1930) • Expresionismo (1910 - 1945) • Pintura metafísica (1911- 1920)

La posibilidad del intersticio

El problema que se plantea anteriormente abre la posibilidad de una discusión que proporciona un nuevo método de estructuración. Si los estilos son parte de la estructura occidental, ¿qué otras estructuras existen? Más allá de la configuración occidental, se abre ante nuestro panorama una manera otra de mirar, de percibir y de aprehender. Si todo en algún momento se pensaba perdido, hay que salirnos del juego que el discurso de la historia oficial confiere, ¿cuáles son esos discursos, que no solo son disruptivos, sino que prosperan en dicha disrupción?

“El discurso está en el orden de las leyes... y que, si consigue algún poder, es de nosotros y únicamente de nosotros, de quien lo obtiene” (Foucault, 2005, p.13). El discurso parte entonces desde nuestro estado de *sujetación*¹⁶, es de nosotros y únicamente desde nosotros que el discurso tiene poder, que la estructuración de la narrativa funciona como funciona y somete como somete. Dentro de las instancias de control, se abre la posibilidad de visibilizar intersticios que han sobrevivido a las masacres, narrativas que han permanecido ocultas y miradas que han escapado de la aniquilación total con el fin de pasar a sus pocos sobrevivientes, una perspectiva diferente de su existencia.

Como se ha mencionado anteriormente, a través de Occidente, tanto lo visible como lo decible han sido herramientas de coerción como medida frenética, casi temerosa en la imposibilidad de concientizar y aceptar la posibilidad del *otro*. “Como si tuviéramos miedo de pensar el *otro* en el tiempo de nuestro propio pensamiento” (Foucault, 2002, p.20). De esta manera, el otro irrumpe de manera tajante, quiebra todo lo que previamente había sido entretejido de manera brutalmente meticulosa. La narrativa oficial lucha constantemente con suprimir algo que ya no desea permanecer oculto, que desea posicionarse como legítimo en el plano visible, que ha

¹⁶ Michel Foucault, (1998). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Paidós.

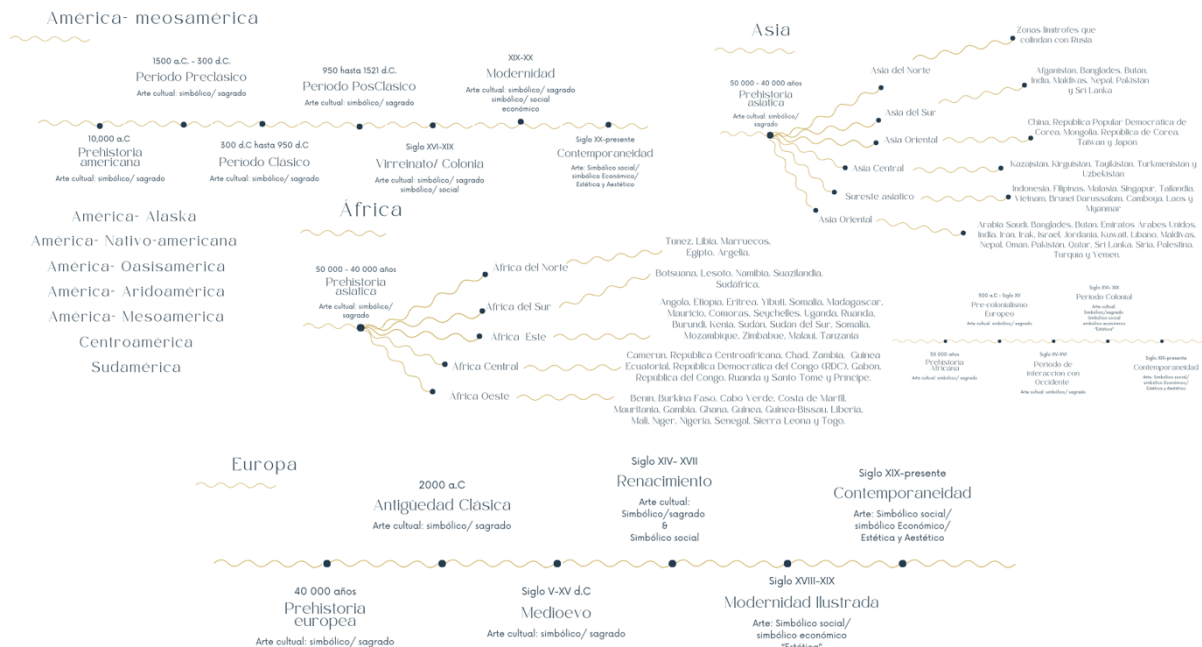
dejado de ser temeroso por su aniquilación, porque si este continúa autoexcluyéndose¹⁷, se perderá en silencio en la oscuridad. De esta manera, se puede introducir la posibilidad de una historia discontinua. Una historia que se considere una apoteosis de lo alterno.

Mientras que la historia global¹⁸ emplaza todo y a todos, una historia basada en la ruptura, en la discontinuidad, permite observar narrativas que se yuxtaponen, entrecruzan y alternan al discurso principal. Pensar así la historia, y de esta manera a la historia del arte, permite entonces considerar que no solo esta no es lineal ni unilateral, sino que es heterogénea, que crece y se desarrolla a través y en distintas modulaciones, por medio de distintos caminos y hacia otras direcciones. Estos nuevos intersticios imposibilitan la estructuración de una configuración lineal y unilateral. La historia se ha ordenado a través de una sola mirada y un único discurso, en la manera más imparcial de considerar qué es pertinente de decir y observar como eje en la historia de nuestra humanidad. Estos cortes ocasionan una transgresión a la manera de captar la realidad y su emplazamiento, una manera de percibir aquello que usualmente pertenece a la comisura de la mirada. Las cohesiones otras son irreducibles a un modelo único y, por ende, a un discurso en general, en donde la discontinuidad se tachaba de un mal que debía de ser suprimido ante todas las cosas. Se debe hablar, por ende, según Michel Foucault, de una “historia general (en donde esta) desplegaría, por el contrario, el espacio de una dispersión” (2002, pp.15-16). De esta manera, se abre la posibilidad de redirigir la mirada hacia *otras* instancias, *otras* narrativas y, por ende, *otras* producciones. Y preguntarnos, ¿qué tanto hemos ignorado dentro de nuestra historia? Y aún más específico, dentro de la problemática que se está planteando, ¿qué tanto de la historia del arte ha sido borrada, excluida y modificada? ¿De qué miradas y narrativas nos hemos perdido?

¹⁷ Michel Foucault, (1998). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Paidós.

¹⁸ Michel Foucault, (2002). *La arqueología del Saber*. Siglo XXI Editores.

Figura 9



Ejemplo gráfico y reducido de las múltiples cronologías de África, Asia, América y Europa.

Si se observa la Figura 9 claramente es imposible resumir todo ante una sola cronología o línea estilística. Si bien Occidente puede estar organizado, también es imposible que este esté completamente exhorto a autoreducirse y autoexcluirse.

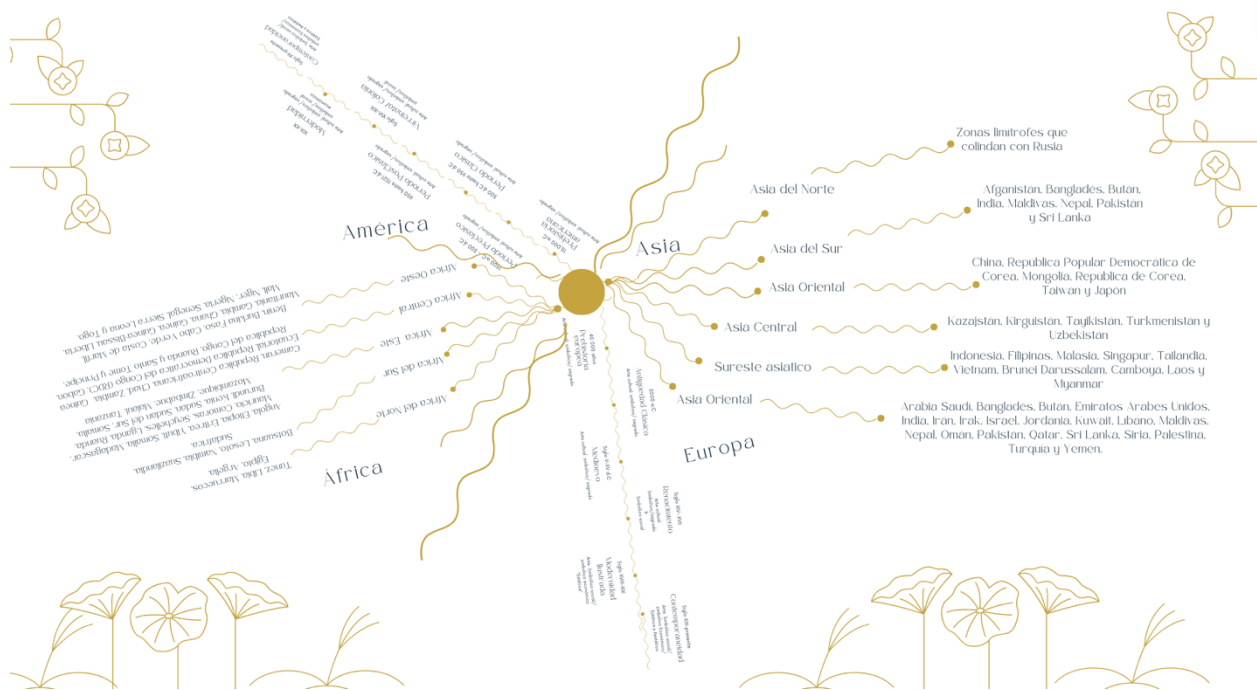
Se debe de hacer, en este sentido un trabajo arqueológico¹⁹, una manera de permitir destapar estratos por debajo de la línea original, de manera que, se despliegue ante nosotros, toda una serie de caminos y configuraciones que se habían perdido centenas de años atrás, para construir, o al menos intentar reconstruir, una historia del arte que tenga una polaridad múltiple, y un sistema narrativo plural. En donde las múltiples narrativas se dispongan no como una línea unilateral, sino como un sistema rizomático²⁰ en expansión.

Si comprendemos de esta manera la heterogeneidad del discurso de la producción artística, se abre la posibilidad de una narrativa incluyente, yuxtapuesta, heterogénea pero no distanciada de sí misma, tal y como se presenta en la Figura 10:

¹⁹ Michel Foucault, (2002). *La arqueología del Saber*. Siglo XXI Editores.

²⁰ Deleuze, Jacques y Guattari, Felix. (1966). *Rizoma*. Editorial Fontamara

Figura 10



Ejemplo gráfico y reducido de las múltiples cronologías de África, Asia, América y Europa a manera de rizoma.

En esta misma línea metodológica se abren nuevas discusiones. Tal y como el teórico Hans Belting lo abre. ¿Qué ha sido de los elementos y discursos que fueron compartidos originalmente por culturas alternas?

No cabe duda de que el discurso predilecto ha sabido borrar los rastros de su violencia, que ha sabido mapear un territorio en donde este se posiciona como creador y ejecutor. La historia del arte se mantiene desde un posicionamiento en donde el miedo a creerse similar a lo distinto lo paraliza. Según lo menciona Belting, “por el lado occidental, la creciente actitud defensiva origina el temor a perder la condición de cultura universal y sufrir la contaminación de otras culturas” (2012, p.7). Occidente ha negado la interacción entre los diferentes agentes, y cuando no lo hace, lo menciona como *influencia*. Término que se esconde en los paralelismos despectivos, en donde, al pasar el tiempo, la parte influida “supera” a aquella originaria. En este sentido:

No puede haber un punto de vista privilegiado que sólo admita la *influencia* de una cultura más antigua sobre otra más moderna. El cometido de una ciencia de la cultura adecuada a los tiempos actuales no consiste únicamente en tomar a Occidente... como vara de medir, sino también en poner la propia cultura bajo la luz de otra (Belting, 2012, p.105).

La historia del arte se ordena de esta manera, como un sistema que, bajo el temor de perderse, o peor aún, de combinarse con aquello “ilícito”, este replantea su propio origen, con el objetivo directo de permanecer lo más puro posible, ordenando así, a todas estas llamadas “influencias”, en un plano menor y mucho más escondido.

Pero, desde las grietas surgen posibilidades otras, intersticios capaces de no solo exponer la trampa de la unilateralidad, sino de formular una concientización de todo aquello perteneciente a lo alterno, a lo ajeno, a lo otro. Pensar la historia del arte desde una perspectiva nueva o diferente, produce así, un quiebre con lo preestablecido, en donde la primacía de Occidente se derrumba desde sus inicios, erróneamente llamados solemnes. Más historiadores y teóricos del arte han intentado, de manera tajante y parcial, introducir estas nuevas narrativas, estas nuevas formas de decibilidades que permitan un cambio, sino totalitario, tajante en la manera de concebir el relato y, por ende, en liberar a la mirada y con ella a la producción artística.

El trabajo de Hans Belting, *De Florencia a Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente* (2012) proporciona, de esta manera, la visibilidad ante un intersticio que ha sido, y es uno de los más importantes en materia de relaciones tanto conceptuales, como de pensamiento y producción en el discurso del arte para Occidente, este es Oriente.

Oriente, como el agente externo, ha sido víctima de traducciones, revalorizaciones y transformaciones por parte de Occidente desde que este se posicionó “superior” debido a las continuas transformaciones económicas y políticas. Este agente alterno había permanecido en las sombras y bajo una mirada y un discurso que lo posicionaba entre lo exótico y lo bárbaro, entre relatos traducidos como *Las mil y una noches* y *Alí Babá y los cuarenta ladrones*, entre

producciones que solo legitimaban una mirada exotizante y colonial. Oriente se convirtió en un ente alterno, perteneciente a una otra edad estática en donde el tiempo no circulaba, las civilizaciones se habían quedado estancadas y con ellas sus producciones. Estos ejes alternos fungían y fungen como polos en donde Occidente va a recargar sus ansias de misticismo, magia y ritualidad. Y es a través de esta mirada que dichos lugares han permanecido externos de cualquier relato fundamental para la conformación histórica cultural, o, en este caso, histórica artística.


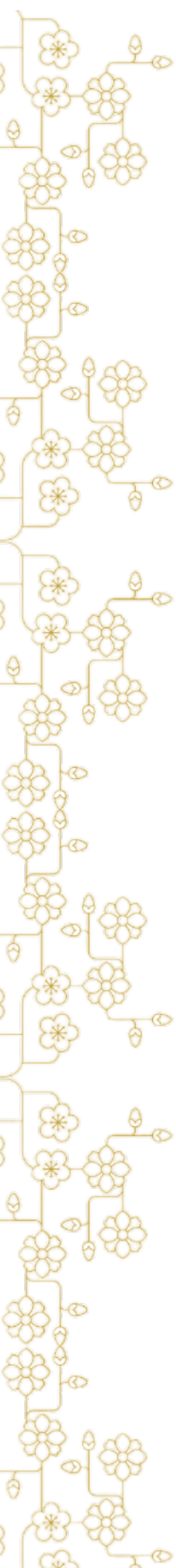
Hans Belting destapa así la *Caja de Pandora*, en donde Oriente no solo fue eje principal del estudio accidentalmente llamado artístico, sino que este, fue canalizador e instaurador de las principales características que le otorgaron a Europa, la posibilidad de tener sus propias “edades doradas” como lo fue el Renacimiento, a través de su dichosa perspectiva, la cual fue y seguirá siendo, un estudio sobre óptica a manos de *los árabes*.

Con base en esto, se puede apreciar la posibilidad del intersticio en la mirada, una posibilidad de proponer un nuevo planteamiento, una nueva forma de aprehensión, una manera alterna de vislumbrar y aprehender las narrativas y miradas otras, que a lo largo de los siglos, han estado controladas y censuradas bajo el discurso “místico” europeo, y junto con esta estructura, los mecanismos de dominación y exclusión que han continuamente subyugado la posibilidad de aprehender el discurso de la historia del arte a través de los ojos ajenos. Aunque la posibilidad del intersticio en el discurso permita trasgresores, hay elementos de coacción dentro de este, que no permiten que se iguale, ni mucho menos que se legitime. ¿Por qué, aunque cada vez haya más posibilidad de concientizar y escribir desde *lo otro*, este sigue siendo la narrativa secundaria? ¿Por qué, aunque dentro del discurso se abra la posibilidad, este nunca se puede igualar, o de manera más directa, legitimar?

En el discurso hay:

Procedimientos internos, puesto que son los discursos mismos los que ejercen su propio control... principios de clasificación, de ordenación, de distribución, como si se tratase en este caso de dominar otra dimensión del discurso: aquella de lo que acontece y del azar (Foucault, 2005, p.25).

Son elementos propios del ámbito de *logos*, que continúan controlando y otorgando la propia repartición de visibilidad y de sensibilidad ante una posibilidad de apertura total.



Capítulo 2
Categorías reduccionistas
Lo visible e invisible en el discurso

La determinación por medio del gusto

¿Por qué nos gusta lo que nos gusta? ¿Qué papel tiene el gusto en la asignación de visibilidades?

¿Qué poder confiere el beneficio de poder decidir qué pertenece al gusto y qué no?

En el anterior capítulo se habló sobre la disposición que el discurso impone sobre la visibilidad. Cómo se construye, y bajo cuáles objetivos opera. Sin embargo, más allá de poder entender su estructura, hay componentes dentro del mismo, que funcionan como herramientas de cohesión internas. Estos engranajes se desenvuelven en la misma configuración de lo decible, formulan controles y asignaciones, determinan y delimitan qué cosas o entes, pueden o no filtrarse y, por ende, pertenecer. Aunque las interrogantes anteriores plantean abrir una discusión sumamente amplia y rica, esta no es una investigación sobre el gusto, para eso Pierre Bourdieu²¹ dedicó más de la mitad de su vida en ello y, aun así, el campo se quedó corto en palabras. Esto no significa, sin embargo, que la problemática del gusto no sea necesaria y fundamental en la explicación y en el entendimiento de la configuración que formula al discurso de la historia del arte, y con este, a los mecanismos de selección y exclusión que permiten su imposición.

Hablar del gusto en general, requiere entender su enunciación y distribución, y hablar del gusto dentro del sistema del arte, requiere entonces entender al objeto llamado arte como un medio o canal por medio del cual, opera el control y, por lo tanto, la distinción²². La historia del gusto es sumamente amplia, su distribución ramificada por medio de los sentidos y más tarde por medio de la determinación, impide saber a ciencia cierta quién, o de qué manera, utilizó al gusto como una expresión basada en la experiencia, para más tarde retomarlo como una decisión y, por último, establecerlo como una categoría de invisibilización. Es posible, sin embargo, aproximarse a una

²¹ Pierre Bourdieu, (2010). El sentido social del gusto elementos para una sociología de la cultura. Siglo XXI Editores

²² Pierre Bourdieu, (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.

serie de determinaciones que lo formularon y más tarde, que lo impusieron como una normativa más dentro del discurso que se impuso a partir del siglo XVIII en Occidente, y posteriormente, a los demás polos culturales.

A lo que primordialmente se le denomina como gusto, nace de la experiencia sensorial ante estímulos que el cuerpo recibe como placenteros. Es un componente principalmente afectivo, el cual, se origina a posteriori con relación a una vivencia experimentada en la realidad. Pero, al igual que el sentido de la vista, el gusto se transforma en sí mismo para adjudicarse una serie de características que le permiten adquirir un trasfondo mucho más complejo arraigado a una sucesión de filtros y determinaciones que encuentran su principio fundamental en el poder asignar qué pertenece a quién, y qué no y de qué manera. En otras palabras, el gusto deja de experimentarse únicamente como una serie de experiencias a posteriori, y se transforma en una serie de decisiones a priori. Este por reacción, deja de transitar exclusivamente en lo sensible o afectivo, y navega de manera misteriosa y peligrosa como una secuencia de resoluciones aprendidas²³.

La problemática que se abre ante nosotros recae, cuando el gusto se configura como un mecanismo en la adjudicación de visibilidades. Es decir, cuando este, se formula como una categoría de distinción y apartamiento, como un adjetivo más de control y disposición de una determinada serie de comportamientos y una determinada forma de aprehender a la realidad. En este sentido, el gusto deja de regirse mediante sus componentes sensibles, y en cambio, se diseña, se enseña y se ejerce como un juicio que tiene el poder de categorizar y de distinguir qué cosas y a quiénes o de qué manera, pueden o no pertenecer a una estructura determinada dentro de la esfera

²³ En cierto sentido, al hablar de las diferentes ramificaciones de lo que puede ser el gusto y cómo este se presenta, hay instancias en donde este se manifiesta de manera "inocente", ya que, aunque este se comparte, se puede enseñar, y, por ende, se puede aprender, el gusto no formula una imposición obligatoria, ni un determinante crucial.

social. En este sentido, el gusto se reivindica como un mecanismo más de visibilización (o invisibilización), que sirve para adjudicar a cada parte su lugar correspondiente.

Bien lo menciona Bourdieu:

El gusto es el principio de visión y de división que permite hacer las diferencias, lo que se llama gusto es precisamente la capacidad de hacer diferencias...de probar y enunciar preferencias. Y el defecto, la ausencia, la privación de categorías, de percepción y de principios de diferenciación conduce a una indiferencia mucho más profunda, más radical que la simple falta de interés (2010, p.32).

La asignación de diferencias, o la determinación de aquello que puede o no pertenecer, es el principio fundamental del gusto. Y como todo principio, se rige a través de determinadas reglas y/o procedimientos, y se organiza a través de una estructura²⁴ específica. Hablar de gusto entonces, es hablar de un elemento que pertenece y se formula dentro de un espacio específico, en donde este se puede aplicar. Este territorio particular, o esta estructura determinada, es la esfera social. Es en la sistematización social que el gusto se puede formular como parte fundamental de la estructuración, ya que, este sirve para asignar y determinar, o, en otras palabras, para disponer el lugar que le corresponde a cada uno. El gusto como principio es entonces una construcción social, un método enclasante, un medio de distanciamiento y organización, una forma de determinación sobre aquello que debe de ser, y aquello que no puede ser. Este no surge ex nihilo, y como se ha mencionado anteriormente, este pasa de ser un ámbito afectivo y, por ende, subjetivo, a una categoría conceptualizada y esquematizada. Por lo que el gusto es una construcción que encuentra sus bases en el espacio social, y entonces su formulación como mecanismo, debe sus orígenes a un principio de distribución de ideas, o, en otras palabras, a una génesis desde la educación.

La organización y distribución social y política de las ideas y sus discursos se dan a través de las instituciones que son en un principio, el reflejo máximo de una sociedad, avaladas por instancias mismas que se autoproclaman ejes centrales en la sociedad, y en segundo, cabinas

²⁴ Para más información, revisar Pierre Bourdieu (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.

radiofónicas que expanden sus discursos como ondas hertzianas, para que estas sean asimiladas como *La* verdad única. En este sentido, la educación juega un papel fundamental en la construcción de la realidad y, por ende, en la aprehensión de discursos, categorías y determinaciones que la conforman. “*Le savoir est pouvoir*”, aquel que tenga el saber, es aquel que tiene y puede ejercer el poder. *Pouvoir* del verbo en latín *potere*, que se traduce hoy en día literalmente a poder, a dominio, a privilegio de la potestad. El privilegio del saber había estado resguardado por unos pocos a través de la historia. Este, como materia y capital cultural²⁵ era (es) un bien privilegiado que concebía la asignación de posiciones y beneficios en el estrato social. Mientras más alto el nivel de educación, uno tenía más poder de aprehensión y, por ende, de asignación en la cadena social. Aquel “bien educado” no solo pertenecía a aquellos que podían pagar y adquirir una educación teórica más que práctica, sino que, podían aplicarla para suprimir o construir su propia realidad conforme a los saberes que el resto de la población no podían adquirir.

Ahora bien, el dominio reservado de la educación “cesó” a partir del siglo XVIII, y principalmente después de las grandes revoluciones. La democratización de la educación junto con los principios de *liberté, égalité et fraternité*, propiciaron un replanteamiento a los convencionalismos burgueses y nobles que privatizaban parcialmente el conocimiento como eje distintivo. A través del tiempo, el capital cultural se volvió un “bien común” al alcance de la mayoría de la población, y como medida hegemónica, se volvió la herramienta principal en la construcción de la sociedad. Preguntarse sobre la base misma de la educación, es dismantelar no solo un conjunto de ideas o, mejor dicho, ideales, que fueron filtrados, seleccionados y organizados (y más tarde distribuidos), sino, desenmascarar que esta determinación del saber fue construida por unos cuantos con objetivos definidos:

²⁵ Pierre Bourdieu, (2010). *El sentido social del gusto elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI Editores.

Los profesores...deben asegurar la imposición y la inculcación metódica de los esquemas de percepción y de acción que organizan en la práctica las prácticas, y se ven obligados a fundar en razón o en naturaleza la explicitación, más o menos lograda, de estos esquemas prácticos que ellos construyen (Bourdieu, 1998, p.209).

La educación es una forma de organización social que permite mantener una determinada estructura que se gobierna a través de normativas tanto físicas como simbólicas. La determinación de quién puede o no tener más conocimiento sobre qué cosa, dispone en este mismo sentido, la posibilidad de aprehenderlo y gobernarlo. Tener educación y con esta un capital cultural basto, no solo es un indicador del posicionamiento social, sino, de la aplicación de estos determinismos que propiciaron en un principio, qué información concreta, tenía que ser aplicada de cierta manera y aprendida en cierto modo. “El sistema de enseñanza, operador institucionalizado de enclasmientos, que es a su vez un sistema de enclasmiento objetivado que reproduce, bajo una forma transformada, las jerarquías del mundo social” (Bourdieu, 1998, p.395). Hablar de educación como sistema, requiere entender a la práctica educativa, como un sistema que adoctrina y se fomenta en determinar y controlar. Si se habla de un poder vertical²⁶, que se agencia desde lo matérico, desde la aprensión de lo físico; la educación trabaja igualmente en la doctrina de las mentes, en el poderío horizontal²⁷, en el estadio simbólico, desde el *interdit*. Es decir, esta va más allá de la aplicación del poder que en un momento se fundamentó desde lo externo y físico, hacia lo interno. La educación de esta manera fortalece una alianza de lo externo a lo interno y de lo interno hacia lo externo. Una manera de pensar es una manera de actuar:

El capital escolar...es, en efecto, el producto garantizado de los resultados acumulados de la transmisión cultural asegurada por la familia y de la transmisión cultural asegurada por la escuela... Por medio de las acciones de inculcación e imposición de valores que ejerce, la institución escolar contribuye también (en una parte más o menos importante según la disposición inicial, es decir, según la clase de origen) a la constitución de la disposición general y trasladable con respecto a la cultura legítima que, adquirida conjuntamente con los conocimientos y las prácticas escolarmente reconocidas, tiende a aplicarse más allá de los límites de lo "escolar", tomando la forma de una propensión "desinteresada" a acumular unas

²⁶ Teorías que hablan de la formulación y aplicación del poder vertical son: Tomas Hobbes con *Leviatán* de 1651, John Locke y sus *Dos tratados sobre el gobierno civil* de 1689, Karl Marx y *El Capital* de 1867, entre muchos más.

²⁷ Michel Foucault, (2002). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Paidós.

experiencias y unos conocimientos que pueden no ser directamente rentables en el mercado escolar (Bourdieu, 1998, p.20).

Desde este punto, entender al gusto equivale precisarlo como un ente que se enseña, y, por otro lado, como una categoría que se impone en la manera de exhibir dicho saber en el plano visible. De manera que, el gusto como principio, necesita entonces de una configuración propia que le permita existir y persistir a través de su manifestación por medio del estado físico. Para profundizar en esta idea, en la conceptualización marxista, la posibilidad de la imposición del gusto se puede entender desde el ordenamiento del sistema económico capitalista. De manera breve, con el capitalismo, la división de la sociedad y sus diferentes estratos quedó dispuesta en un sistema que girara principalmente en la explotación de la producción de la materia. De esta manera, surge en un primer momento, el usufructo de la propiedad privada, lo cual generaría la posibilidad de acumular y distribuir riquezas, y en segundo, pero no menos importante, la división de trabajos que adjudicarían así mismo, la división de clases y subclases, entre aquel que tiene y explota la materia, y aquel que la trabaja. De tal manera que, siempre hubiera estratos que dependieran y por este mismo medio, legitimizaran a las clases dominantes²⁸ (Marx y Engels, 1974). En este sentido, se entiende al capitalismo como un sistema materialista, arraigado al poder que uno tiene al adquirir o producir, y aquel que tenga dicho poder, tiene igualmente la posibilidad de imponer; imponer reglamentos, normativas, comportamientos y en su medio más poderoso, ideas²⁹:

Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder *material* dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder *espiritual* dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan, al propio tiempo, por

²⁸ Se debe de abrir un paréntesis sumamente importante, en cuanto que, la clase dominante siempre ha existido, esta se ha manifestado a través del clero (o el equivalente en las diferentes religiones) y por obvias razones, por medio de la nobleza. Pero es en la instauración del sistema capitalista, que se produce la posibilidad del surgimiento de una clase que no está relacionada con ninguno de los dos sistemas anteriores, la cual puede empezar a tener un poder por sí misma, el cual, no está vinculado directamente con lo sagrado o simbólico, sino, con aquello matérico, es decir, lo económico. En este sentido, la división entre quién tiene o puede tener el poder adquisitivo, y por ende, tener cierta libertad de imposición irrumpe y reordena el sistema social.

²⁹ Que este sistema no inicie arraigado al ámbito simbólico, no significa que no traslade sus poderes hacia territorios invisibles. Dicho de otra manera, una vez que este se instauró en el territorio de lo visible, pudo ampliar sus raíces a los campos ocultos, a aquellos territorios que son difíciles de percibir, pero que son los más efectivos para mantener controlada a la jerarquización.

término medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente. Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, las mismas relaciones materiales dominantes concebidas como ideas; por tanto, las relaciones que hacen de una determinada clase la clase dominante son también las que confieren el papel dominante a sus ideas (Marx y Engels, 1974, pp.50-51).

El gusto como categoría, se origina de esta manera, como una idea o sistema de ideas, que adjudican a la superestructura, el poder de disponer la producción espiritual por medio de la selección y producción de objetos o comportamientos que fungen como medios receptores de estos ideales. En este sentido, el gusto se origina desde una forma de imposición de una clase sobre otra. Mientras que uno dependa de la materia del otro, este, está obligado a seguir el orden del discurso de aquel que da el trabajo y lo impone. Aquel que tiene la posibilidad de producir y materializar, tiene el poder de estructurar y nombrar, y bajo este principio, de ordenar y configurar³⁰. De esta manera, se puede hablar del gusto, como un principio de imposición de ideas o ideales, actos y comportamientos que se originan desde los estratos superiores de la sociedad como medio de estructuración de la disposición social. Este, por ende, no solo se entiende como un mecanismo que dispone, sino que, así mismo, determina y excluye. De esta forma, este se diseña para legitimar ciertas cosas y a ciertos agentes, y por el otro lado, para generar una distinción social que se fundamenta en la exclusión de discursos y sujetos:

Los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable... Toda determinación es negación"; y sin lugar a duda, los gustos son, ante todo, *disgustos*, hechos horribles que producen una intolerancia visceral ("es como para vomitar") para los otros gustos, los gustos de los otros. De gustos y colores no se discute: no porque todos los gustos estén en la naturaleza, sino porque cada gusto se siente fundado por naturaleza...lo que equivale a arrojar a los otros en el escándalo de lo antinatural (Bourdieu, 1998, pp.53-54).

La frase coloquial de “entre gustos se rompen géneros”, demuestra en ella, una instancia de distribución. Los gustos se afirman en sí mismos, dependiendo de si estos son seguidos y

³⁰ Mientras que los antiguos sistemas tanto el feudal como el burgués, se basaban en una estructura circular, en donde, todo, como un gran engranaje necesitaba de todas las partes para funcionar correctamente, en el capitalismo, el esquema circular se transformó en una cadena vertical que ejerce de manera directa y sin censura todo lo que esta implanta sin temor a que regrese de alguna manera. Su ganancia remite a que esta se encuentra en la implementación y asignación de los medios de producción, los medios matéricos y los medios simbólicos.

aceptados, o excluidos y marginados. El “buen gusto”, se instaura desde un principio de distinción. Este se constituye desde los ideales dominantes, aquellos que continuamente son elegidos y continuamente son legitimados al ser representativos de un determinado orden social, mientras aquellos gustos que no son legitimados se pierden en elecciones que corresponden a lo marginal. Entre aquel que tenga, o entienda el “buen gusto”, hay una diferencia de distanciamiento que permite distribuir visibilidades a quien lo aprehenda o no. De esta manera, el buen gusto formula un determinante fundamental en la producción de distanciamientos entre cada estrato social, y sobre cada sujeto que lo pone o no en marcha. Nuevamente menciona Bourdieu que:

Como toda especie de gusto, une y separa; al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia, une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican (1998, p.53).

Hablar de gusto, por ende, es entender que este es un esquema determinado por el cual se organizan una serie de cosas, comportamientos e ideales por los cuales se distribuyen visibilidades y principalmente, la ideología predilecta. Es el decreto mismo de ¿qué tanto de una elección, es imposición? Y en el caso más heterogéneo, el arte se formula en el centro de dicha distinción:

La historia de la vida intelectual y artística de las sociedades europeas puede comprenderse como la historia de las transformaciones de la función del sistema de producción de los bienes simbólicos y de la estructura de esos bienes, correlativas con la constitución progresiva de un campo intelectual y artístico, es decir, con la autonomización progresiva del sistema de las relaciones de producción, de circulación y de consumo de los bienes simbólicos (Bourdieu, 2010, p.85).

El arte desde el sistema moderno del arte³¹, confiere a este singular objeto una propiedad como bien simbólico, de legitimación del poder. El arte, como mencionado en el capítulo anterior, es una invención que no alcanza los trescientos años de edad. Más que hablar de un simple objeto material, es exponer una serie de conceptos, instituciones, normativas de control y ordenamiento

³¹ En Larry Shiner, (2004). *La Invención del arte: una historia cultural*. Al hablar de sistemas, Shiner se refiere a las diferentes configuraciones que se formularon desde el principio de “antiguo sistema del arte” y “moderno sistema del arte”.

atrás del simple artefacto, las cuales giran en torno al concepto de “buen gusto” que ha adquirido un sello legítimo³² para decir quién y qué cosa pertenece o no en el sistema. El arte dejó de procurarse como un medio por el cual se hacía presente la cosmogonía, hacia un objeto que tenía en sí mismo el poder de diferenciar a aquel que se proclamaba como su dueño, de aquel que ni siquiera tenía la posibilidad de entenderlo y mucho menos, poseerlo. “Es lo que hace que el arte y el consumo artístico estén llamados a cumplir, se quiera o no, se sepa o no, una función social de legitimación de las diferencias sociales” (Bourdieu, 2010, p.239).

El objeto llamado arte, se reconstituye en forma de materia simbólica, capaz de adjudicar ciertos beneficios y capacidades a aquel que pueda aprehenderlo. El poderío que este conlleva se mueve únicamente en el territorio en el que este existe, y, por ende, según lo menciona A. Hauser, “todo arte está condicionado socialmente” (1969, p.27). Por consiguiente, el sistema artístico se produce, distribuye y consagra a través y por medio de la esfera social, en un ambiente que configura sus límites y posibilidades a favor (o en contra) de sus miembros. Si se quiere entender desde la perspectiva del sistema capitalista, este producto simbólico es un elemento más que figura la posibilidad de controlar y distinguir quien puede o no pertenecer a dicho sistema social. Como Stefan Morawski en sus *Fundamentos de estética* (1977), en los capítulos titulados *El arte y la obscenidad* y *El arte y la censura*, este indicaba, “que el arte, además de verse influido por la sociedad, desempeña un papel *activo* en el moldeamiento de la consciencia social” (Furió, 2000, p.48). Y este no solo es construido por medio de la educación externa, sino que, cuenta con su propio sistema de legitimación mediante instituciones que lo convierten de un medio sumamente

³² En Pierre Bourdieu (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus. Bourdieu menciona que el buen gusto de la misma manera se formula y presenta como el gusto legítimo, frente al mal gusto como ilegítimo.

voluble y heterogéneo, en una serie de categorías y definiciones que se arraigan a un principio base de lo que significa, o tiene que significar arte:

La jerarquía establecida en un momento dado entre los dominios, las obras y las competencias legítimas aparece como la expresión de la estructura de las relaciones de fuerza simbólica entre, en primer lugar, los productores de bienes simbólicos...que básicamente producen para un público de productores o para un público ajeno al cuerpo de los productores y, en consecuencia, desigualmente consagrados por instancias desigualmente legitimadas y legitimantes; en segundo lugar, entre los productores y las diferentes instancias de legitimación, instituciones específicas —como las academias, los museos, las sociedades científicas y el sistema de enseñanza— que consagran, por sus sanciones simbólicas y, en particular, por la cooptación, principio de todas las manifestaciones de reconocimiento (Bourdieu, 2010, pp.102-103).

Es de la educación por medio de las academias y los espacios institucionales que modelan al sistema artístico, que este tiene peso social y legitimación. El arte entonces se tiene que entender como primordialmente un medio matérico que es seleccionado, controlado y redistribuido por la superestructura, a través de instituciones que se fundamentan en la enseñanza de estos objetos y en su aceptación. Ahora bien, su categorización y valor están directamente relacionados a la ideología que constata el posicionamiento de esa determinada clase por encima de las otras. Por lo que, el arte constituye un medio más para materializar las ideas de las clases dominantes como una forma de propaganda³³ que se presenta ante los otros estratos de la sociedad como un medio “inocente”, pero que en sus quehaceres adjudica al objeto un valor que procura una distinción fundamental y significativa. Es por ello, que hablar del gusto hacia objetos artísticos, significa reconocer la transmutación de la experiencia sensible, hacia un modelo de aprehensión que sigue con la determinación impuesta. El cambio entonces, de la experiencia sensible³⁴, hacia su

³³ Toby Clark, (2001). *Arte y Propaganda en el siglo XX*. Ediciones AKAL.

³⁴ En un origen, la experiencia que estos objetos producían se generaba desde el canal afectivo y sensorial. Un canal que, sin necesidad de ordenarse y nombrarse, produce una serie de efectos que se traducen como información decodificada por medio de la experiencia. Esta información conecta directamente a nuestro modo de entender (decodificar), y aprehender al objeto mismo. En muchas partes del mundo, estas impresiones se siguen viviendo por el medio exclusivo de lo sensible, pero fue en Occidente que el arte se ordenó por medio de *logos*, a través de una disposición desde la razón que impedía su codificación y decodificación por parte del ámbito sensible. La razón fue la principal exponente en el reordenamiento europeo de la psique, del comportamiento, de la sociedad y por ende, del arte.

reconfiguración por medio de *logos*, propició que el arte se convirtiera en un medio más para distribuir y posicionar a cada estrato en su lugar correspondiente.

El arte desde *logos*, distribuido por medio de las instituciones, permitió la producción de ciertos límites y la formulación de restricciones específicas³⁵. En este sentido, la experiencia artística *per se*, se quedaba corta en palabras, y el entendimiento mismo de aquello que nos producía el arte, debía estar esquematizado por medio de un código que le diera razón de ser y de existir, pero, principalmente estructura. La creación del gusto o, mejor dicho, del juicio de gusto como decodificador del objeto artístico, se implantó por medio de la creación del régimen estético. En este régimen, por medio del cual, la experiencia desde la *aestesis*³⁶, arraigada directamente con las vivencias que se consolidan desde lo subjetivo, retomado por Alexander Gottlieb Baumgarten en su libro *Aesthetica*³⁷ de 1750, se reconfiguró hacia un juicio desde la “razón”, materializado por medio de lo estético. Este, formulado por E. Kant en su afamada *Crítica del Juicio* de 1790, estableció al gusto como un modelo abstracto de ideas y conceptos bases, que permitían ordenar de manera decible el lado afectivo, pero que sustraía la importancia del acercamiento primordial y complejo que producían estos objetos³⁸. En otras palabras, la estética se fundamentó en la

Esta simbolizaba un quiebre con la “barbarie”, la incertidumbre, los dogmas y con todo aquello que restringía al ser humano de encontrar su “potencial máximo” a través del entendimiento. Todo tenía que ser, o al menos convertirse, en una estructura razonada, mediante la cual, el ser humano podía darle justificación y entendimiento de forma abstracta y compacta a todo aquello que le rodeaba.

³⁵ Al igual que la iglesia, tal como lo señaló Max Weber, que se caracteriza por tener el control exclusivo sobre la administración legítima de los recursos de “salvación”, la escuela de Bellas Artes brinda acceso a la gestión legítima de los recursos culturales o artísticos (que proporcionarán la salvación cultural).

³⁶ Sentido etimológico de lo que significa “la relación sensible y afectiva con el mundo”.

³⁷ El nombre *aesthetica* o *aestesis* proviene etimológicamente de *aisthetike*, traducido hoy en día como “estético”, que surge del sustantivo *aisthesis*, en griego antiguo “sensación”. El libro de Baumgarten, consumado como una investigación desde la razón, produce entonces la denominada “ciencia del conocimiento sensible”.

³⁸ Así mismo, Kant reconfiguró los artefactos artísticos en una serie de objetos que, según el mismo, no producen ningún tipo de conocimiento, de esta manera, no contienen ningún discurso interno. Lo que ocasionó que estos objetos continuaran navegando en aguas poco profundas y autoproclamándose “inocentes”.

Aunque esta aseveración se proclamó errónea con Hegel, y sus sucesores, el principio kantiano del entendimiento sobre la relación entre objeto artístico y espectador se formuló como una base fundamental para la constitución de muchas más líneas de estudio y entendimiento sobre la estética y, por ende, sobre el arte.

aprehensión de conceptos e ideas que evocan lo que en un principio fue una relación sensible y afectiva, con un modelo decible del contenido formal del objeto.

El gusto se posicionó en la manera adecuada de relacionarse con el arte por medio de una configuración parcialmente estética. La obra de arte entonces, “requiere ser percibida según una intención propiamente estética, es decir, percibida en su *forma* más que en su *función*” (Bourdieu, 1998, p.27). Su aprehensión se encuentra en saber leer las obras desde su conformación esquemática, y dejar su contenido y objetivo como instancia secundaria. De esta manera, no solo la experiencia sensible que se producía se volvió un discurso establecido y compacto, sino que, este, formuló un acercamiento nihilista hacia lo que estos objetos nos ocasionaban. “Es decir, como objetos que a la vez exigen y merecen ser abordados conforme a una intención propiamente estética, capaz de reconocerlos y constituirlos como obras de arte” (Bourdieu, 1998, p.26). Desde este acercamiento, como bien lo menciona Saussure, el discurso o punto de vista estético, es aquel que crea al objeto estético³⁹ (Bourdieu, 1998, p.27). La experiencia estética⁴⁰ dejó atrás la idea del gusto sensible, y con ella, la adquisición de conocimiento por el medio afectivo, para hacer de esta una estructura impenetrable y gobernada por la razón y la normativa. La creación del gusto o, mejor dicho, del juicio de gusto dentro del sistema artístico, provocó, que este fuera un medio más de legitimación del poder, un canal más por el cual, se podía reestructurar a la población según el orden del discurso predilecto⁴¹ y bajo un sistema institucional establecido.

Bien lo menciona Bourdieu:

³⁹ Se puede encontrar desde la conceptualización de Bourdieu, que en realidad, esta "intención" surge de las normas y convenciones sociales que colaboran en definir la frontera, siempre fluctuante e históricamente variable, entre los simples objetos técnicos y los objetos artísticos. De esta manera, la obra de arte u objeto artístico en una situación histórica y social específica depende tanto de la disposición del espectador para adherirse a esas normas (su educación artística, como de su aptitud para ajustarse a esas normas, y por ende a la educación artística). De este modo, la obra de arte resulta de la estructuración de los principios de legitimidad propiamente artística que acompañan la formación de un campo artístico relativamente independiente.

⁴⁰ Jacques Maquet, (1999) *La experiencia estética, la mirada de un antropólogo sobre el arte* (original de 1968). Ediciones Castellano

⁴¹ El gusto como la mirada dejaron de ser medios sensibles, para transformarse en estabilizadores del orden social.

El museo artístico es la disposición estética constituida en institución; nada, en efecto, manifiesta ni realiza mejor la autonomización de la actividad artística, en relación con intereses o funciones extra-estéticas, que la yuxtaposición de obras que, originariamente subordinadas a funciones muy distintas e incluso incompatibles-crucifijo y fetiche, Piedad y naturaleza muerta, exigen tácitamente una atención a la forma más que a la función, a la técnica más que al tema, y que, construidas con arreglo a estilos perfectamente exclusivos y sin embargo igualmente necesarios, ponen prácticamente en cuestión el hecho de que pueda esperarse una representación realista, tal como la definen los arbitrarios cánones de una estética familiar, conduciendo así, de manera natural, del relativismo estilístico a la neutralización de la propia función de representación (1998, p. 28).

La posibilidad de relacionarse de manera “correcta” con la obra de arte, y de esta manera, tener la posibilidad de adquirir o poseer un buen gusto hacia ella, recayó en la posibilidad que tenía el sujeto en aprehender las obras bajo una educación estética determinada, arraigada al campo formal, y que así mismo, significaba saberse comportar ante las obras, y compartir el mismo gusto que la clase dominante:

Por el hecho de que su apropiación supone unas disposiciones y unas competencias que no están distribuidas universalmente (aunque tengan la apariencia de lo innato), las obras culturales constituyen el objeto de una apropiación exclusiva, material o simbólica, y, al funcionar como capital cultural (objetivado o incorporado), aseguran un *beneficio de distinción*, proporcionado a la singularidad de los instrumentos necesarios para su apropiación, y un *beneficio de legitimidad*, beneficio por excelencia, que consiste en el hecho de sentirse *justificado de existir* (como se existe), de *ser como es necesario* (ser) (Bourdieu, 1998, p.226).

El deseo de entrar al juego social⁴² que proporciona el sistema artístico, recae en saber que, lo que uno es y hace, está determinado por la posición que uno ocupa en el juego y por las disposiciones que uno ha tomado (Bourdieu, 2010). Si el objeto artístico es un medio de distinción, el sistema que lo engloba materializa en sí la distinción misma, este formula un estatuto de pertenencia. La idea o el ideal del gusto, se convierte, por ende, en un sistema que es manejado y transformado según los intereses de *el gran público*⁴³, pertenecientes a *la alta cultura*, y con un

⁴² Pierre Bourdieu, (1998). *El sentido social del gusto*. En la teoría social del sociólogo francés Bourdieu, *el juego social* se proyecta como la serie de relaciones y acciones que cada sujeto dentro de una sociedad cumple o tiene que cumplir. El juego social se expresa entonces como una serie de relaciones entre agentes y entre ellos, una secuencia de normativas y comportamientos establecidos que permiten que la estructura (el juego), siga funcionando. Cada uno tiene que jugar en su posición y a través de sus posibilidades que son atribuidas desde un principio a los diferentes jugadores.

⁴³ Se puede entender desde el razonamiento de Marx y Engels cómo las personas que constituyen la élite social también tienen, además de otras cualidades, la consciencia de su posición y actúan en consecuencia a ello. Por lo tanto, cuando ejercen su dominio como clase dominante y moldean toda la esfera social de una época histórica, es natural que lo hagan de manera integral, incluyéndose en su papel como pensadores y generadores de ideas que influyen la producción y distribución del pensamiento de su época. De esta manera, sus ideas se convierten en las predominantes en el período.

buen gusto en torno a las *buenas artes*. El “buen gusto” se vuelve un adjetivo o mejor dicho un don, que muy pocos pueden tener:

El gusto es un producto de la historia; lo que no quiere decir que, por la lógica misma de la historia, no sea posible sustraerse a la historicidad. Simplemente, este universal sólo puede ser conquistado en la historia por gente que se apropia, al mismo tiempo, de las condiciones económicas y sociales de apropiación de lo universal (Bourdieu, 2010, p. 251).

Qué puede o no pertenecer al buen gusto, y en este sentido, pertenecer a las “buenas artes”, se vuelve un consenso previamente filtrado que permite entonces seleccionar determinados artefactos simbólicos dentro del sistema artístico; ordenarlos, categorizarlos y conceptualizarlos, para seguir legitimando su poder a favor del buen arte, sobre el ajeno y el des-conocido⁴⁴. La selección y filtración de características que formulan al “buen arte”, tienen que ver con una serie de elementos que permiten de un lado hacer procesos de distinción y por el otro, legitimar el poderío sobre la “sensibilidad” ajena, a través de la continua elección de características. Y dicha selección no se da por cualquier agente, sino, que son los mismos miembros de la superestructura, que continúan a auto legitimarse y a proclamar e imponer su gusto sobre el ajeno. Según Vicenç Furió:

No es infrecuente que la idea de que es un limitado grupo de personas el que propone, discute y define lo que es y lo que no es arte —y, por tanto, si no es, también lo que es arte bueno o arte malo—, sea rechazada o interpretada como una actitud elitista o burocrática, tanto para el profano en la materia como incluso para algunos intelectuales. La realidad, sin embargo, es que en la civilización occidental siempre ha sido así, y según los antropólogos, solo en otros tipos de culturas este *establishment* del arte a menudo no existe (Harris, 1983, p.474, en Furió, 2000 p.79).

En nuestra particular división y desigualdad social todo parece funcionar por grupos, cada uno de ellos con sus expertos o portavoces autorizados...Pese a que la idea de que el arte es un lenguaje universal está muy extendida, es completamente falsa, ya que en realidad se trata de un lenguaje particular con normas y códigos de interpretación específicos que, por muchas razones, algunas de ellas seguramente injustas, no todo el mundo conoce (Furió, 2000 p.79).

⁴⁴ Des-conocido, en el sentido mismo de desconocer algo, es decir, no que algo se encuentre oculto del saber y del conocimiento, sino, algo que a propósito y de manera consciente, se ha aprendido a desconocer, a olvidar, a sustraer. El des-conocer equivaler a ignorar y a saber olvidar.

Es aquí en donde podemos llegar a nuevas interrogantes, entonces, ¿bajo qué criterios se formula el buen gusto en el sistema artístico? ¿qué hace que algo se considere buen arte?

Entre el bien y el mal, la dicotomía axiologizante

El acto de nombrar es una instancia de poder. Aquel que describe y delimita, construye en sí mismo, un poderío que otorga significado y existencia.

El vacío se llena, y el lenguaje lo edifica. Las palabras formulan estratos de conocimiento, los conceptos cimientan estructuras urbanísticas que proclaman ser rondadas y habitadas por uno. Algo tiene que poder ser nombrado para que este sea visible, y es en esta aseveración que la problemática se abre ante nosotros, ¿qué tanto de lo nombrado no se suponía decir así? ¿Qué tanto no ha sido trasladado a palabras? Y las palabras elegidas dentro de un lenguaje para nombrar y determinar, ¿son siempre las correctas?

Entender el poderío que concede el estado decible, la formulación del discurso, y, por ende, la expansión de la palabra significa entender la base en donde estos mecanismos se adhieren. En ella, el continuo establecimiento de un modelo único, remonta exclusivamente al desencuentro de chocar continuamente con una estructura que desea mantenerse única, pero que realmente se extiende en todos los caminos, hacia todas las direcciones. El modelo decible, lucha continuamente en aplicarse a la plataforma epistemológica de la modernidad occidental, y en ella, formular una existencialidad que se rige mediante la mediación del lenguaje a través de la elección de lo que unifica a las palabras y las cosas⁴⁵.

Episteme surge etimológicamente del griego *ἐπιστήμη*, o conocimiento, y del verbo *ἐπισταμαι*, (*epistamai*), es decir, la capacidad que uno tiene para entender algo, y en ello,

⁴⁵ Michel Foucault, (1968). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores.

transformarlo en saber. Para Michel Foucault, la episteme, se traduce directamente a estructura epistemológica o epistémica, como una estructura de conocimiento⁴⁶. Son los diversos discursos de saberes que se entrelazan en sí mismos, para formular una base que sirve como cimiento fundamental para un determinado periodo de tiempo, y un determinado polo cultural. Este esqueleto funge como sustento primordial en el emplazamiento del ser y en los límites y las posibilidades que este mismo otorga. La plataforma permite e impide, crea y establece, así como retiene y excluye. Esta estructura se rige por los discursos y los saberes tanto científicos como sensibles, y en ella se formula un sustento de representación y presentación de la realidad por medio principalmente de la producción de un régimen que la sistematiza. En este sentido, entender a la plataforma epistemológica de la modernidad occidental, requiere entender a este sistema como una configuración que se rige mediante *logos*⁴⁷. De esta manera, la plataforma epistemológica de la modernidad occidental es aquella que se posiciona como eje central de nuestro tiempo, ella engloba un sistema de organización de conocimiento por medio del lenguaje, a través de las palabras que se configuran en tanto dialécticas, como bipartidas, así como axiologizantes.

Las dicotomías axiologizantes. Se sustentan en dos instancias, la primera de acuerdo con la línea teórica (filosófica) de la axiología, que se centra en los valores y en los juicios valorativos, en su conformación objetiva como entidades que son razonables como normas de práctica, y en la

⁴⁶ Mientras que para el estructuralismo del siglo XX, la plataforma se superponía ininterrumpidamente en cada fin de periodo, por ende, esta pertenecía a un *continuum* y se estructuraba por medio de relaciones e interrelaciones arraigadas a una sistematización por medio del lenguaje y su asignación entre significados y significantes, el posestructuralismo de mediados de ese mismo siglo, irrumpe la tradición continua en la dismantelación misma entre los cambios de plataforma, y en la demolición de la disposición binaria (entre significante y significado), que estructuran a las mismas plataformas.

En otras palabras, mientras que el estructuralismo, ordena el saber mediante una configuración continua y delimitada por medio de lo binario, el posestructuralismo se fundamenta en la ruptura de la misma estructura, y en la posibilidad de cuestionar las jerarquías que la disposición binaria adjudica, y que, por ende, establece un reduccionismo que imposibilita aprehender a la historia como un ente que se expande.

⁴⁷ Como mencionado anteriormente en los capítulos pasados, *logos* configura al discurso en un ente abstracto, y mediante este, se solidifican ideas, experiencias y contenidos afectivos que pasan de un canal en estado de expansión, a uno conciso y ordenado. De tal manera que, sea el discurso que envuelve al arte, sea la misma experiencia de gusto, *logos* las desterritorializa y las subtrae a un plano ordenado y reconfigurado de lo visible a lo decible, y de lo afectivo a lo decible. De esta manera, Occidente se caracteriza por configurar su existencia a través de *logos*, del discurso, a través de una estructuración por medio de la alusión del orden jerarquizado de las ideas y saberes.

dicotomía, que se sustenta en dividir o repartir puntos o extremos contrarios de significación. Dicho de otra manera, la plataforma epistemológica de la modernidad occidental es configurada por medio del lenguaje, y de su estructuración a través de valores que siempre se están contraponiendo para marcar diferencias o semejanzas, y de esta manera, producir campos centrales, e instancias periféricas de reconocimiento (Foucault, 1968). El lenguaje, por ende, formula en sí mismo, un lugar común que a cada uno se le atribuye pertenencia.

Desde el estructuralismo, se puede entender a esta plataforma, como la configuración continua por medio de signos a través de los cuales, se da una sistematización de entidades binarias entre significado y significante. Pero lo que nos concierne, no es la configuración que permite seguir al discurso tal y como se ha presentado, sino, aprehenderlo desde la concepción postestructuralista, aquella de ruptura. En esta, se deja ver la disposición jerarquizada que la determinación binaria adjudica, y (que en ella) se presenta la instancia del poder de ordenar y decir, y de adjudicar a cada cosa, su conceptualización y lugar dentro del lenguaje, y en él, la posibilidad que este tiene de unificar o separar instancias. Es por medio del pensamiento postestructuralista, en buscar *heterotopías*: “las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la "sintaxis" y no sólo la que construye las frases menos evidente que hace "mantenerse juntas" (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas” (Foucault, 1968, p.3) en buscar las rupturas, los intersticios, y la posibilidad de las no palabras y el post-lenguaje. Pero para ello, hay que entender la configuración que sostiene a la hegemonía, a la estructura que formula la plataforma que se nos ha adjudicado, y, por ende, que nos ha asignado determinismos correspondientes a través de palabras concretas y conceptos abstractos.

La historia de lo decible en Occidente es sumamente basta, pero lo que concierne a la discusión se posiciona en la relectura de la episteme occidental del siglo XVI. Una plataforma que, en principio, no se distanciaba (o se deseaba distanciar) del resto del mundo. Es hasta este periodo que el saber se ordenaba mediante una instancia de semejanza. Fue esta que “guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas” (Foucault, 1968, p.26).

El principio de semejanza, relacionado al fundamento de lo social y unificado a un pensamiento colectivo (desde tiempos de las civilizaciones mal llamadas primitivas), fue aquello que posibilitó estructurar al todo con la nada. Aquello que unifica y hace cercanas a las cosas, de eso que proclama unir antes que distanciar, porque en la vecinidad está la correspondencia del orden, porque en el parentesco está la ilusión de que todo pertenece a un principio común⁴⁸. En que, en el entendimiento de algo, se expanden las explicaciones hacia el todo. El saber se pensaba en lo invisible y a través de la representación se manifestaba en el fondo visible, en el terreno capaz de asimilarla y volverla a unificar con la idea inicial. Aquello que llama a un principio, se ligaba con instancias que lo relacionan con el todo y con la nada, que lo multiplican en su universo, pero que lo simplifican para construir en él, un todo singular. Se habla entonces de un principio relacionado con la colectividad, con un pensamiento homogéneo en sentido de correspondencia, un pensamiento simbólico a nivel de sistema, a nivel de interconexión. Pero fue a través de este principio de afinidad, que el saber del siglo XVI se consideró a condenarse a saber “siempre lo mismo”, de la misma manera a través de lo idéntico. La semejanza de la semejanza, y la relación

⁴⁸ Michel Foucault (1968), habla de cuatro principios de semejanza, la conveniencia, la emulación, la analogía y la simpatía (*convenientia, aemulatio, analogía y sympathia*). Estos cuatro principios, unificaban al mundo desde su principio interno hacia lo externo y viceversa. Unificar era reducir lo heterogéneo a un instante de individualidad, entonces, si no se equilibrara su poder, el mundo perdería su diversidad y se convertiría en una entidad uniforme, en una masa sin diferenciación, en la triste representación de la uniformidad absoluta.

de la relación. Todo se unifica y, por ende, todo llega siempre a lo mismo. Todo se podía reducir a una instancia única, y de esta manera el saber estaba en condiciones de reducirse en sí mismo.

Un ejemplo sería aquella noción del macrocosmos reflejado en el microcosmos, o aquella de *Weltanschauung*, la cual, fue símbolo de la pretensión de proyectar la similitud, la proximidad y la cercanía de aquello invisible a lo visible:

Garantiza a la investigación que cada cosa encontrará, en una escala mayor, su espejo y su certidumbre macrocósmica; afirma en cambio que el orden visible de las esferas más altas vendrá a reflejarse en la profundidad más oscura de la tierra... Indica que existe un gran mundo y que su perímetro traza el límite de todas las cosas creadas; que en el otro extremo, existe una criatura privilegiada que reproduce, dentro de sus restringidas dimensiones, el orden inmenso del cielo, de los astros, de las montañas, de los ríos y de las tormentas; y que, entre los límites efectivos de esta analogía constitutiva, se despliega el juego de las semejanzas. Por este hecho mismo, la distancia del microcosmos al macrocosmos, a pesar de ser inmensa, no es infinita (Foucault, 1968, p.40).

En este sentido, las relaciones formularon encadenamientos, y las palabras nombraron a las cosas, y con ellas, a sus propiedades. Y del mismo modo, hubo cosas que hicieron visibles a las palabras, y con ellas se hicieron discursos. Lo visible en lo invisible y, al contrario. Los significados recorren al mundo y lo nombran, lo unifican y lo asemejan, se vuelven signos y con ellos, significantes. “El gran espejo tranquilo en cuyo fondo se miran las cosas y se envían, una a otra, sus imágenes, está en realidad rumoroso de palabras. Los reflejos mudos son duplicados por las palabras que los indican” (Foucault, 1968, p.35).

“Así, pues, conocer será interpretar: pasar de la marca visible a lo que se dice a través de día y que, sin ella, permanecería como palabra muda, adormecida entre las cosas” (Foucault, 1968, p.41). El lenguaje significó representar los signos, y como representación, se le adjudicaron normativas gramaticales, y a partir de esto, el lenguaje y las palabras tomaron formas específicas:

Se trata, desde luego, de la no distinción entre lo que se ve y lo que se lee, entre lo observado y lo relatado, en consecuencia, de la constitución de una capa única y lisa en la que la mirada y el lenguaje se entrecruzan al infinito (Foucault, 1968, p.47).

Así se asignaron las palabras escritas a las cosas, la designación se unificó en la representación, y con esta, las cosas se entrelazaron en valor y existencia, los conceptos quedaron

determinados, y el lenguaje permitió recoger a todo el sistema de signos que nombran y construyen:

El lenguaje vale como signo de las cosas. No existe diferencia alguna entre estas marcas visibles que Dios ha depositado sobre la superficie de la tierra, a fin de hacernos conocer sus secretos interiores, y las palabras legibles de la escritura...La relación con los textos tiene la misma naturaleza que la relación con las cosas; aquí como allí, lo que importa son los signos (Foucault, 1968, p.41).

Las palabras construyen instancias de significación, ellas adjudican las relaciones y su contenido, ellas nombran y hacen existir, y mientras el saber antiguo (previo al siglo XVI) se manifestó por medio de la proximidad y el paralelismo, una visión que correspondía a pensar el todo como parte de algo, a partir del siglo XVII, las palabras y las cosas se reconfiguraron hacia la fundamentación del sistema binario entre significado y significante. Y en este sentido, ambos, tanto lo que nombraba a la cosa, como la cosa misma, dejaron de asemejarse. Si nada se distinguía, entonces todo era lo mismo, todo tenía el mismo poder, y de esta manera, nada se podía jerarquizar. Estas ya no buscaron unificarse a toda costa mediante cualquier atributo, sino que, se formularon mediante la división, mediante identidades concretas, entre lo mismo y lo otro, entre aquello que las conformaba, y aquello que las distanciaba y las separaba de las demás. “Entre ellos se ha abierto el espacio de un saber en el que, por una ruptura esencial en el mundo occidental, no se tratará ya de similitudes, sino de identidades y de diferencias” (Foucault, 1968, p.57). Los principios de unificación se interrumpieron mediante la conformación y aplicación de la división. Mediante esta, se les contrastaron con sus gemelos contrarios, ya que, en el orden occidental, a cada lado le corresponde su contrario que establezca una jerarquía y nivele el orden de lo establecido, que establezca entonces, una configuración entre lo que puede ser visible, de lo que debería de ser invisible:

Por ello, la simpatía es compensada por su figura gemela, la antipatía. Ésta mantiene a las cosas en su aislamiento e impide la asimilación; encierra cada especie en su diferencia obstinada y su propensión a perseverar en lo que es...Así, hasta el infinito, a través del tiempo, los seres del mundo se odian y mantienen su feroz apetito en contra de toda simpatía...Por medio de este juego de la antipatía que las dispersa, a la vez

que las atrae al combate, las convierte en asesinas y las expone a su vez a la muerte, sucede que las cosas, las bestias y todas las figuras del mundo siguen siendo lo que son (Foucault, 1968, p.33).

Cortes, divisiones y determinismos establecen lo que a cada cosa le corresponde. La identidad de las cosas viene delimitada y concretizada mediante aquello que la absorbe y la unifica. Todo aquello que se ubique fuera de esta, será entonces aquello por lo cual, se diferencie una cosa de otra. Una doble legitimación del ser constituido. Un *quid pro quo*, que se diferencia a sí misma, y en ella, perfecciona su estado puro.

El carácter absoluto que se reconoce a lo simple no concierne al ser de las cosas sino a la manera en que pueden ser conocidas. Tanto que una cosa puede ser absoluta en un cierto aspecto y relativa en otros, el orden puede ser a la vez necesario y natural (con relación al pensamiento) y arbitrario (con relación a las cosas), ya que una misma cosa, según la manera en que se la considere, puede ser colocada en un punto del orden o en otro (Foucault, 1968, p.60).

De esta manera, se llega al principio, a la búsqueda de “contrarios” y el establecimiento de las diferencias. La dicotomía axiologizante se instaure de manera definitiva con afanes de distinguir y encapsular todo aquello que es, de aquello que no es. Estas dividen, y no solo esto, sino que distancian. Las palabras construyen, diferencian, delimitan y separan. En ellas está nombrar lo que es y debería de ser, de lo que no es y no puede ser. Si en su máximo poderío la palabra es escrita y por ello materializada, está en ella configurar la visibilidad de la cosa que nombra, de su conformación y de su reproducción⁴⁹. De esta manera, el pensamiento bipartido, es el eje principal de esta plataforma. Y en el sistema del arte, conforma “categorías de percepción” (Bourdieu, 2010, p.29) que delimitan qué cosas, condiciones o entes, pertenecen a lo que debería de ser, de lo que es, o no es.

Este pensamiento dicotómico axiologizante hace su proyección, separa y categoriza, premia y castiga. El arte es porque hubo ante él, algo que fue un “no arte”, un objeto no-estético.

⁴⁹ En este sentido y entrando directamente en la discusión del sistema del arte, el lenguaje significa, y de esta manera, la imagen se vuelve signo, controlado por el mismo. La imagen se envuelve con discursos, y, por ende, con palabras que categorizan y distancian, llenan y concretizan. Y si el lenguaje recae en separar, estas se enuncian a sí mismas como contrarias y opuestas, como enemigas, pero al mismo tiempo, como coautoras de la interrelación que las distancia. Está en la instauración de una, determinar el lugar de la otra.

En este sentido, parejas en discordia se unifican para configurar aseveraciones discontinuas y contrarias, pero que esconden en ellas, un principio fundamental que en un inicio las unificó, pero fue este principio de semejanza, que fungió como catalizador para que, en su división, una fuera aceptada en el orden predilecto y la otra sirviera de contraejemplo:

Arte y artesanía, artista y artesano, lo estético y lo utilitario, lo primitivo y lo moderno, lo normal y no anormal, lo estético y la aestesis, lo visible y decible, lo bello y lo feo, y el centro y la periferia.

Estas son algunas de las etiquetas, o como lo menciona Bourdieu, de las “categorías de percepción” que permiten, en gran medida, organizar al sistema del arte de manera que, este persista con sus objetivos y construya y delimite la configuración necesaria para mantener su poderío. ¿Qué es el arte? ¿Qué es la artesanía? Es de estas cuestiones que todas las contraposiciones previamente mencionadas se explicarán, ya que, en la problemática de nombrar al objeto, está en el de sistematizarlo.

Mencionar nuevamente a Larry Shiner en esta discusión se puede volver tedioso, pero es su argumento principal, aquel que da partida a la problemática de este singular objeto y todas las determinaciones que vienen atrás de él. “El arte, entendido de manera general, es una invención europea que apenas tiene doscientos años de edad” (Shiner, 2004, p.21). Arte recae etimológicamente de *ars* en latín y anterior a esta, de *techné* en griego. Términos que se refieren a cualquier actividad humana que es accionada o hecha con destreza y, por ende, que es bien ejercida (Shiner, 2004). De esta forma, cualquier actividad humana realizada con habilidad, con astucia y mediante el pensamiento racional, se consideraba una maestría, más no un “arte” como es considerado hoy en día.

Ni los griegos, ni los romanos, tenían una categoría de arte, y así como ellos, gran parte de los polos culturales de esos periodos, sobrevivían sin este concepto místico. “Ni arte, ni artista, tal como hoy usamos estas palabras son traducibles al griego arcaico o clásico” (Shiner, 2004, p.48). Y en este sentido y por *default*, artista no existía, y, por ende, la persona que producía objetos ciertamente no tenía los beneficios que hoy en día un artista contemporáneo tiene, ni mucho menos trabajaba mediante los ideales de libertad, originalidad, creación o imaginación. En este sentido el “artista” antiguo, era más bien, un artífice. Practicantes diestros y hábiles, trabajadores manuales que ejercían bien su trabajo. Y de esta manera, los objetos que estos producían eran medios por los cuales se expresaban objetivos determinados de índoles sociales, políticas, religiosas o espirituales. El objeto, por ende, se llenaba mediante la utilidad que se le concedía, y si este la procuraba bien, este objeto servible era considerado bueno por fuera y por dentro (Shiner, 2004). Más tarde, con la denominación del *trivium* y el *quadrivium*, y después con las artes mecánicas y las artes liberales, aspectos específicos de ciertas actividades se enlazaron con actividades más particulares y con objetivos arraigados a la educación. En este sentido, la producción de objetos específicos se distribuyó a gremios particulares, en donde la enseñanza de la producción vino con un aprendizaje en el consumo.

Es en el periodo medieval, en donde la noción de artista (nuevamente no como la consideramos hoy en día), surge. El término artista estaba reservado para aquel que podía estudiar las artes liberales que se fundamentaban en el uso del raciocinio, mientras que las artes mecánicas, trabajadas por los artífices, involucraban el trabajo manual (Shiner, 2004). En este sentido, lo bello que hoy en día se relaciona a lo estético, no existía. Lo bello estaba relacionado a Dios, y a la misma disposición de que funcionara bien. En otras palabras, bello era lo bien hecho (así fuese un buen canal de proyección de lo divino, o un objeto bien producido que tenía armonía en sí mismo).

De esta manera, una “obra maestra”, era aquel trabajo producido por un artífice que utilizaba como medio para poder ser reconocido y aceptado como maestro artífice.

Lo estético, como planteado anteriormente, no existía, puesto que aquello que fungía como catalizador de la experiencia, era aquello sensible y afectivo, mejor dicho, la *aestesis*. Y la función no era la contemplación, sino lo utilitario (Shiner, 2004). Es durante el Renacimiento que artífices de corte, involucrados en la pintura, la escultura y la arquitectura, empezaron a ganar renombre, y con esto, fama y reconocimiento. Su poder adquisitivo formalizó una nueva estructuración de su paso por las artes mecánicas, hacia las artes liberales, y con estas, un nuevo estatuto que les confería la posibilidad de distanciarse de los artífices comunes, y su lugar en la cadena de productores llamados artistas (Shiner, 2004). Aun así, su trabajo dependía de un patrono, y de las comisiones especificadas por medio de contratos definidos (Haskell, 1984). Estos pintaban según era indicado que pintaran, mediante los colores, los temas y las relaciones especificadas. Es por ello, que la concepción del genio, de la creación, la imaginación y la libertad no son categorías que se apliquen a este periodo, ni mucho menos a las producciones o a los productores del momento.

Fue hasta el siglo XVII cuando la concepción de bellas artes o *beaux arts* surge gracias a Charles Perrault, en donde este considera que estas “merecían ser admiradas y cultivadas por un gentilhomme y marcadas por el gusto y el genio” (Shiner, 2004, p.113). El arte o, mejor dicho, las bellas artes, formularon una instancia de recepción de un orden social superior, por medio de las cuales, se distinguían quien podía o no consumirlas y entenderlas.

Para el siglo XVIII, ese *je ne sais quoi* que producía el objeto artístico ya romantizado, formuló en sí, como se mencionó anteriormente, un juicio de gusto que sería estudiado, debatido y estructurado a manera de discurso formal por medio de la estética y la contemplación (Shiner, 2004). Es durante este siglo, debido al cambio de nobleza a burguesía, por medio de las irrupciones

de las revoluciones sociales (principalmente la francesa), que este nuevo conjunto social (la burguesía), adoptó los estándares y los principios de la nobleza, pero los trastocó a través del fundamento de *liberté* que confeccionaba la Revolución Francesa. De esta manera, la concepción de imaginación, genio y creación, fueron asociados al sistema del arte y a los artistas. La secularización de la educación promovió estos conceptos como una forma de promulgar y de instaurar lo que significaba ser un artista y lo que debía de contener una obra. De esta manera, el sistema del arte compactaba una serie de problemáticas conceptuales que habían iniciado desde siglos anteriores:

En realidad, hubo tres momentos de convergencia: el primero de ellos va de 1680 a 1750. Durante este período muchos elementos del moderno sistema del arte que habían ido surgiendo poco a poco desde finales de la Edad Media comenzaron a integrarse. Un segundo momento, desde 1750 a 1800, marca el período en que el arte se separa definitivamente de la artesanía, el artista del artesano y lo estético de otros modos de experiencia. Por último, el momento final de consolidación y elevación tienen lugar entre 1800 y 1830. Durante este período, el término *arte* comenzó a significar un dominio espiritual autónomo, la vocación artística fue santificada y el concepto de lo estético comenzó a sustituir al gusto (Shiner, 2004, p.199).

Las instituciones que surgen con estas nuevas adjudicaciones y con estos nuevos conceptos, ayudaron a fomentar las ideas y, por ende, las distribuciones. El artista se dividió del artífice (artesano), y de esta manera, el arte de la artesanía, lo estético de lo utilitario y de su principio *aestético*. Con estas características bien definidas, el misticismo del artista y su relación con la clase alta, permearon la conceptualización del sistema artístico y con estas, se formuló una serie de distintivos y determinantes que no solo inferían en la connotación del artista, sino, en su producción y práctica:

Antes de que pudiese establecerse la moderna categoría del arte era preciso que se reuniesen y ganasen aceptación general tres cosas: un conjunto limitado de artes, un término comúnmente aceptado para identificar con facilidad el conjunto, y principios o criterios, que gozaran de acuerdo general, para distinguir ese conjunto de todos los demás (Shiner, 2004, p.125).

De esta manera un conjunto determinado de saberes, categorías y criterios, formularon para que se formase un arte legitimizado por la clase alta, y que entonces, se formalizara el sistema

moderno de arte como lo conocemos (Shiner, 2004). El arte entonces se transfiguró en “artes bien educadas, para las clases bien educadas” (Shiner, 2004, p.123). Y con esto, el principio de distinción y determinación sobre el gusto y la elección de los objetos llamados así, artes elevadas, o bellas artes, y de esta manera, buen gusto, o gusto legítimo. En este sentido, categorías de percepción como lo bello y lo feo también se aplicaron. Estas, arraigadas a las categorías que permiten definir si el sistema formal que compone la obra pertenecía a las normativas de lo bello o si esta era perteneciente a lo feo⁵⁰, o a lo sublime, tal como mencionaba E. Kant, en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* de 1764:

La emoción es en ambos agradable, pero de muy diferente modo. La vista de una montaña cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton, producen agrado, pero unido a terror; en cambio, la contemplación de campiñas floridas, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción del Elíseo o la pintura del cinturón del Venus en Homero, proporcionan también una sensación agradable, pero alegre y sonriente. Para que aquella impresión ocurra en nosotros con fuerza apropiada, debemos tener un sentimiento de lo sublime; para disfrutar bien la segunda, es preciso el sentimiento de lo bello... las naturalezas que posean un sentimiento de lo sublime serán poco a poco arrastradas a sensaciones de amistad, de desprecio del mundo y de eternidad. El brillante día infunde una activa diligencia y un sentimiento de alegría. Lo sublime, conmueve; lo bello, encanta. La expresión del hombre, dominado por el sentimiento de lo sublime, es seria; a veces fija y asombrada. Lo sublime presenta a su vez diferentes caracteres. A veces le acompaña cierto terror o también melancolía, en algunos casos meramente un asombro tranquilo, y en otros un sentimiento de belleza extendida sobre una disposición general sublime. A lo primero denomino lo sublime terrorífico, a lo segundo lo noble, y a lo último lo magnífico. Una soledad profunda es sublime, pero de naturaleza terrorífica (2003, p.3).

Lo bello se distancia de lo sublime al ser la parte estética y, por ende, simple o menos profunda del sentir, mientras que lo sublime conecta directamente con nuestra angustia existencial, con la conciencia de ser seres finitos al margen de la vida e indefensos ante sus poderes; y por ende, a un sentimiento de desprecio. En este sentido, al gusto no legítimo, o que en definitiva no están configuradas para ser consideradas “buenas obras de arte”.

⁵⁰ Siglos más tarde, “lo feo” haría su propia categorización desde la instancia de la *Estética de lo feo* de Karl Rosenkranz de 1853. Y a partir del siglo XX, arte perteneciente a lo visceral, a lo bestial, a lo externo y desconocido entraría en colación. Y para el siglo XXI sería el *art brut per se* que se autoconceptualizaría desde esta disciplina.

Con estas categorías dicotómicas, de igual manera se implementó arte que pertenecía a lo normal, y arte de lo anormal. Direccionado a individuos que no cumplían o seguían con la normativa social y que, por ende, eran caracterizados por estar fuera de sí mismos y de la sociedad

Lo normal y lo anormal también se aparentaba a los elementos formales y los discursos internos que estos implementaban. Un ejemplo es Claude Cahun (Lucy Renée Mathilde Schwob) (1894-1954). Artista, que no cumplía con las normativas establecidas para su género, que así mismo irrumpía el orden social al ser homosexual y no estructurarse mediante los cánones (tanto estéticos como sociales) específicos. Así mismo, su obra (ya al ser artista mujer conformaba una disrupción) se basaba en la fotografía, la cual, era un medio que se contraponía a los estándares establecidos del “buen arte”, y aquello que ella retrataba, igualmente se sustentaba en dislocar ciertos fundamentos arraigados a una estética institucional sobre la manera y forma de hacer autorretratos y principalmente, retratarse a sí misma como mujer (véase Figura 11 y 12). En este sentido, todo lo que era normal, se establecía desde los parámetros de un centro europeo y más tarde estadounidense, hacia una visión de las periferias. De las categorías de lo moderno y lo

Figura 11

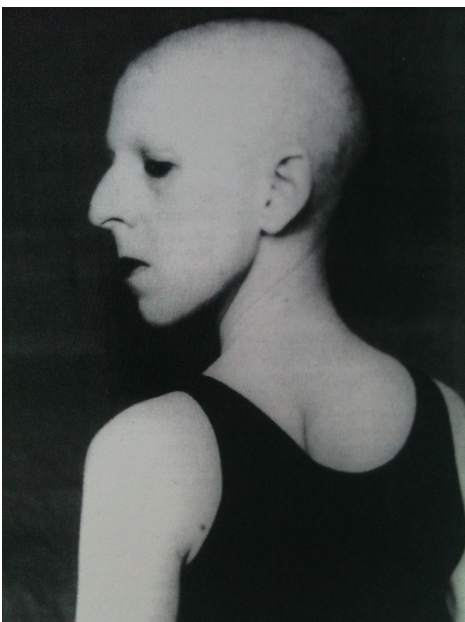


Figura 12



Fotografía izquierda: Claude Cahun *Día 9*. Autorretrato 1930. Dominio público.

Fotografía derecha: *I am training don't kiss me* (1927) Jersey Heritage Collection. Cortesía de la Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna.


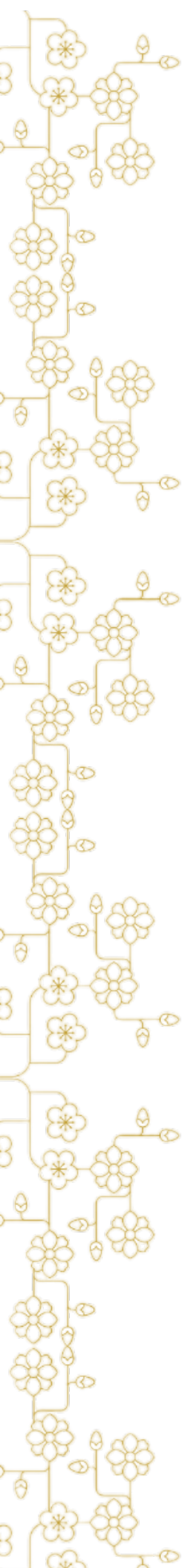
primitivo⁵¹, para designar partes y agentes externos y alternos a las territorialidades y autoridades hegemónicas. De esta manera estas dicotomías axiologizantes determinan cartografías de lo que significa ser el que dispone y al que disponen.

Es de esta manera resumida que se formaliza el sistema moderno del arte por medio de las palabras que buscan y encuentran en ellas instancias de distanciamiento y de contraposiciones, y con estas, todos los principios y conceptos o categorías que las conforman y que, por ende, las estructuran y delimitan. La confrontación de conceptos y de palabras permite entonces percibir una instancia de poder en la determinación y adjudicación de visibilidades a través de la contraposición de la parte “positiva” con la parte “negativa”, cada una sirviendo a una determinada territorialidad y, por ende, a un determinado grupo que se nombra y configura a través de estos. Las palabras dividen, y por medio de su nombramiento y materialización adjudican cada parte su lugar correspondiente.

Ahora bien, sería muy banal no mencionar que todo lo expuesto aquí se trata de la herramienta más poderosa dentro del discurso del arte, y de cualquier otro discurso, la comparación por medio de la separación. En la asignación de lo que le corresponde a uno por ser uno, y lo que se le adjudica al otro por ser el otro. En este sentido, la comparación va más lejos de solo adjudicar características, sino también visibilidades, cartografías, sensibilidades, el mismo poder de existencia, la conformación de uno mismo en relación con el otro. Estas son asignaciones, qué le corresponde, a quién, por ser qué o por estar donde. De esta manera, la comparación se instaura como el poderío que delimita, determina y reparte, quién es uno, y por ende quien o qué es *l'autre*.

⁵¹ Una vez que se asienta el moderno sistema del arte, las connotaciones de lo que significa ser un arte que es contemporáneo a su tiempo (porque sigue con las reglas establecidas, porque lo hacen individuos que entran en las especificaciones, y porque pertenecen a un territorio y a un tiempo común), se contraponen a todo lo que es producido que no entra en esos principios y por agentes que no se pueden categorizar según esas normativas.

En la historia del arte, la conformación de Occidente siempre ha estado arraigada al poderío que tiene sobre la estructuración del otro. Este último, como materia de legitimación del poder occidental, se ha traducido, modelado, reestructurado y escrito por medio y a través del deseo de poder de Occidente, por siempre pertenecer al centro cultural y con este, a la hegemonía. La problemática entonces radica en el principio regulador de las ideas de conocimiento, progreso, gusto, estética y arte que se configuran a partir de la necesidad de separar y en esta separación, comparar y distribuir. Esta necesidad de la plataforma epistemológica de la modernidad occidental con estructurar todo a partir de distanciamiento y contrarios.



Capítulo 3

En la configuración del “yo” a través del “otro”

Introducción al tercer capítulo:

Los inicios del malestar; la consciencia de uno y el otro

¿Qué es aquello que produce el malestar inicial de encontrar al otro portador de su propio *fatum*?

¿Por qué las ansias de otorgar y distribuir lo que le corresponde a cada uno, como si de ese reparto dependiese la existencia de uno mismo?

En este apartado, se quiere llegar al principio de ese malestar inicial que procuró la atribución de poderes, que suministró fronteras específicas, que promulgó un reparto de visibilidad entre un ente concreto instaurado como epicentro y agente primario, y la periferia subsidiada por agentes externos pertenecientes a narrativas ajenas. En este sentido, la interrogante principal a plantear es el ¿por qué? ¿Por qué se necesita una distribución? Para así llegar a, ¿quiénes son las partes de esta configuración que adjudican el reparto? Y, por último, ¿qué consecuencias porta el mismo?

A través de la mirada occidental, la realidad se fundamentó en la distancia que separaba a una parte de la otra. Dividir significó otorgar a cada parte el principio de posibilidad de existencia. Esa potencialidad de separarse y diferenciarse del otro para así subyugar o ser subyugado; y una vez que hubo distancia y dominio, se estableció su configuración específica a través de una confrontación entre esencialidades. La comparación se presenta ante nosotros, con el poder de decidir qué le corresponde a cada uno, de qué manera y por qué. Esta es el principio fundamental de división y estructuración, de adjudicación y de reparto. Esta construye a los entes, y no se formula mediante aquello que los unifica, sino por medio de aquello que los separa; porque es en la distancia que uno puede distinguirse del otro, porque es en lo contrario que uno puede atribuirse pertenencia y adjudicar divergencia.

Es en la conformación de uno, que siempre sobra el otro; y es mediante ese otro, que las diferencias se legitiman, es mediante lo ajeno, que uno se construye y es mediante lo alterno, que el otro se enajena. El uno y el otro, civilizado y primitivo, el centro y la periferia, arriba y abajo, lo bueno y lo malo. La historia del ser humano a través de la mirada occidental se ha dividido desde este principio de bipartición, y es mediante el mismo, que la historia del arte se ha estructurado y formalizado en estratos específicos que adjudican valor a un determinado campo mientras invisibilizan al otro.

Como he mencionado anteriormente, el discurso oficial de la historia del arte se colma de atributos específicos y de mecanismos de determinación que permiten controlar cómo se estructura el discurso, de qué manera, y a quién le corresponde qué. Esta gira en torno a un engranaje muy específico, mediante una mirada determinada, manifestado en un discurso particular, configurado mediante un juego de contrarios, y aprehendido por medio de una sensibilidad peculiar. Todo gira en torno a la posibilidad de adjudicar una forma de pertenencia al relato y, por ende, de una sola forma de existencia correspondiente. La comparación no hace más que substanciar la distancia visible que se construye entre dos supuestos “opuestos”, en este sentido, la comparación fomenta el reparto que a cada uno “le corresponde”, y este, por ende, permite que uno exista y que el otro dependa. Nuevamente, ¿por qué?

La atribución de uno y la creación del otro fundamentan esta diferencia. Es el terror de dejar de ser uno mismo para pensarse como el *otro*. ¿Quién es el otro? ¿Qué le corresponde? ¿Dónde pertenece? “Como si tuviéramos miedo de pensar el *otro* en el tiempo de nuestro propio pensamiento” (Foucault, 2002, p.20). El terror por dejar de ser aquel que construye la realidad, para ser el que se encuentra indefenso ante ella, es descomunal. Como si uno supiera que el reparto que se ha hecho ha sido imparcial, violento e injusto desde el principio.

El principio de segregación, el inicio del narcisismo occidental de superioridad, el afán de una sociedad restringida por un racismo impertinente. Todo esto, alimenta el miedo del occidental en dejar de pensar para ser pensado, el pánico de dejar de mirar para ser mirado, el horror de dejar de ser para entonces no ser. Es un pavor descomunal pensar que los polos pueden cambiar, que las miradas se pueden trastocar, que el discurso se puede trasgredir, y en este sentido, que lo que una vez le correspondió al otro, puede ser la nueva instancia de uno. En este caso se abre otra interrogante, ¿qué tanto de ese *no ser* se ha dejado en el olvido? Y ¿qué tanto del mismo, ha sido construido erróneamente?

La estructuración del otro es una historia sin palabras⁵², su existencia ha permanecido en las sombras y a través de relatos mal traducidos. Este *es*, única y exclusivamente, porque para que haya una comparación, tiene que forzosamente haber dos entes que se contrapongan. En este sentido, la aprehensión de uno mismo siempre va en relación con la concientización y estructuración del otro. Esta cuestión siempre ha estado ligada a la autoafirmación de los elementos que conforman a uno y, por ende, separan y distinguen al otro. Uno no puede ser uno sin la presencia del otro. La conciencia de las diferencias y su configuración en bandos opuestos han sido el desenlace en la distribución de territorialidades, de corporeidades, de narrativas y sensibilidades. De esta manera, la continua dialéctica de uno y el otro se posiciona como el eje principal de toda atribución de existencia, y de toda constitución de posibilidades. En este sentido, la construcción de uno, por ende, delimita e impone la estructuración del otro. “El hombre llamado

⁵² La historia del *otro* se debe de entender como una narrativa que sale de las normativas occidentales, de la manera estricta de estructurarse y materializarse. De esta manera, la estructura histórica de lo otro, no se puede aprehender desde los parámetros de Occidente, desde la disposición de *logos*. En este sentido, una historia sin palabras vista desde lo alterno, no quiere decir que sea muda, sino que esta se expresa y está ordenada por otro régimen de comunicación, por otro sistema de codificación y decodificación. Ahora bien, en el doble sentido, una historia sin palabras vista desde la perspectiva occidental sí significa una historia muda, una narrativa en grado de desaparición, un discurso silencioso, o mejor dicho silenciado. Una historia sin palabras significa una narrativa que únicamente se extiende por el imaginario, y por la memoria, y por ende, que corre el riesgo de quedar en el olvido. La problemática radica en, ¿mediante qué palabras se puede expresar una narrativa que no fue hecha para hablarse en *logos*?

civilizado no ha dado un solo paso sin ir acompañado de su sombra, el salvaje” (Bartra, 2001, p.88). Todo aquello que le corresponde a un bando, no puede pertenecer al otro, y si lo hace, este es considerado en menor grado o de manera inferior. La historia del arte, una vez que marcó su fundamento desde una instancia divisora, usó a la comparación como herramienta letal dentro del discurso, para fundamentar su legitimación y poderío ante los demás. Arte y artesanía, artista y artesano, gusto legítimo y el simple gusto, etc. estas dicotomías axiologizantes son la punta del iceberg que constatan la problemática verdadera sobre ¿por qué se hizo una división inicial?

En tanto que el discurso de la historia del arte fabrica y nombra a sus agentes y, por ende, a sus producciones, este también fabrica a sus enajenados y a los territorios invisibles en donde deben habitar.

En el capítulo 1, se habló de la distribución de visibilidades, por medio del discurso oficial de la historia del arte, y cómo este presenta su narrativa como una configuración hegemónica, determinando así, la imposibilidad de ordenar y aprehender la distribución de la historia de la producción artística a través de la heterogeneidad, más allá de la mirada occidental; en un índice temático que gira alrededor de la historia de los estilos (narrativa prefabricada por los occidentales para organizar su propia producción), se observa que más allá de la narrativa europea, se abre un mundo des-conocido⁵³, territorios simbólicos invisibles, agentes alternos que producen en la categoría de lo distinto. Es decir, más allá de los índices oficiales, se proyecta la posibilidad de entender lugares y agentes otros, como la parte oculta del discurso, como el lado oscuro de la luna. Pero para llegar al trastocamiento de la mirada, es necesario entender de dónde surge el malestar inicial, la instancia primaria del deseo de separar a uno del otro.

⁵³ No en un sentido referente a que no se conozca (desconocido), sino, que se des-conoce, es decir se borra de manera consciente, se aliena de la estructura principal.

De Lacan al arte; el estadio del espejo

A las 3:40 de la tarde del día 3 de agosto de 1936, durante la segunda sesión del Congreso Internacional de Psicoanálisis celebrado en Marienbad, Jacques Lacan tomaba la palabra y diez minutos más tarde el presidente de la mesa, Ernest Jones, le rogaba interrumpir la exposición en mitad de una frase... (en ella, Lacan terminaba de explicar su nueva teoría) el *Estadio del espejo* (García, 2022, p.30).

Más tarde, en el Congreso de Zúrich, celebrado en 1949, Jacques M. Lacan expondría de manera oficial *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*.

Esta teoría no solo ahondaba sobre la formulación y conscientización del *yo* como parte fundamental del ser, previamente teorizado por Sigmund Freud, sino que, lo formulaba como un suceso inicial y formador de la estructura primordial de la aprehensión de la realidad, en la cual, los tres estratos que componían el espacio virtual⁵⁴ del ser, se estructuraban e interrelacionaban. Como “experiencia de la que hay que decir que nos opone a toda filosofía derivada directamente del *cogito*”⁵⁵ (Lacan, 2009, p.99). De esta manera, el estadio como experiencia formadora, no terminaba nunca, sino que se trataba de una estructura permanente en la continua aprehensión y construcción de uno mismo, su deseo, y la estructuración del otro. O mejor conocido como la configuración de *lo real, lo imaginario y lo simbólico* (Lacan, 2009). Adentrándose así, no solamente a teorías relativas a la psicología individual, sino, a su proyección en el estrato social, y de esta manera, al estrato político y artístico.

La teoría del estadio del espejo se sustenta entonces a partir de “explicar la solución ontológica del prematuro del hombre que abandona la sensación de desperdigamiento original y se unifica, estructurándose por medio de la identificación, al reconocerse en la mirada del *Otro*” (Martínez, 2013, p.7).

⁵⁴ Jacques Lacan, (2009). *Escritos I*. Siglo XXI Editores

⁵⁵ *Cogito*, palabra latina que se traduce como (*yo*) *pienso*, se refiere directamente al planteamiento de René Descartes con su *cogito ergo sum*, “pienso luego existo” o “pienso, por ende, existo”.

Lacan fundamenta la relación directa con la formulación del *yo (je)*, a través de la conciencia y determinación del *otro (Autre)*⁵⁶. Por lo que, dicho binomio previamente presentado como contrario en sí mismo, proyecta una visión en la que la formación del estrato principal (*je*), depende forzosamente de la existencia de un *otro* que lo ayude a unificarse y, por ende, a diferenciarse como ente separado.

De esta manera, para entender la teoría de Lacan se debe comprender mediante dos partes, la primera la biológica, la segunda la psicoanalítica. La parte biológica se entiende como un proceso que tiene lugar entre los 6 y los 18 meses de vida del infante, en el cual, se conforma el inicio del *yo*⁵⁷.

En esta fase:

La realidad natural del infante de esa edad; a saber: la prematuración específica con la que nace, que se descubre en la incoordinación motriz propia de esos primeros meses y la correspondiente necesidad de soportes materiales para mantenerse erguido, debido al inacabamiento anatómico del sistema piramidal que rige la motricidad. De dicha incapacidad proviene un malestar que ningún cuidado materno puede reparar (García, 2022, p.35).

En este sentido, el infante sufre de los primeros desencuentros o choques existenciales al ser consciente que no se puede mantener erguido y necesita el apoyo de un externo. Esta imposibilidad de movimiento y de control se relaciona directamente con la cadencia de una imagen estructurada y un reconocimiento propio de sí mismo. El cuerpo fragmentado de esta manera se posiciona como la causa primaria de la imposibilidad motora, y de la incapacidad de formularse como un ente estructurado en unidad e integración. Por otro lado, el sentido de dependencia máxima, llamada también *fetalización*, supone la subordinación y la vinculación directa con un

⁵⁶ *Autres* con mayúscula se refiere a los *Otros* en el sentido del estrato simbólico.

⁵⁷ En la terminología francesa psicoanalítica, específicamente de Lacan, el *yo* (con minúscula), pertenece al *je*, es decir, el ente real de lo inconsciente que conforma al sujeto. Por real, lo relaciono directamente a la teoría de Lacan, y su primer estrato llamado *lo real*. Este *yo*, será la matriz del sujeto. También se podría entender como el *yo sustancial*.

Mientras que, el *Yo* (con mayúscula), en francés *moi*, será la formulación del principio de deseo, perteneciente a la fase de lo imaginario, relacionado con el *imago* ideal que provocará todos los complejos y los desconocimientos existenciales. Este, igualmente se puede entender como el *yo formal*, o el *yo construido* (a partir del deseo).

externo (llamado cuidador) que ayude al infante a sobrevivir. Ahora bien, aunque la capacidad motora siga en un desarrollo primario en esta etapa, la capacidad visual se encuentra mucho más avanzada y por ello, es el medio primordial que el infante usará como autorreconocimiento (Lacan, 2009). Cuando el infante es presentado ante su reflejo⁵⁸, este procede a tener una anticipación de la imagen completa y, por ende, a formular un reconocimiento de sí mismo, bien lo menciona Belting “mirarse en el espejo ya no es ningún tabú, sino que promete al sujeto, en sí mismo, el conocimiento y el autoconocimiento” (2012, p.272). De esta manera, el cuerpo fragmentado se convierte en un ente único:

La inanidad de la imagen, rebota en seguida en el niño en una serie de gestos en los que experimenta lúdicamente la relación de los movimientos asumidos de la imagen con su medio ambiente reflejado, y de ese complejo virtual con la realidad que reproduce, o sea con su propio cuerpo y con las personas, incluso con los objetos, que se encuentran junto a él (Lacan, 2009, p.99).

El infante formula una imagen de sí mismo, la cual es capaz de sobrellevar al cuerpo fragmentado y solucionar la problemática inicial de no tener control de sus movimientos corporales, al ver que su reflejo los realiza sin ningún problema, por lo tanto, se da un *triumfo desde lo imaginario*⁵⁹. En este sentido:

El *estadio del espejo*, que se sustenta en la inmadurez biológica del infante y en los efectos relativos a la visión, designa un momento psíquico de la evolución humana en el que anticipa el dominio de su unidad corporal, mediante la percepción de su propia imagen reflejada y la correspondiente identificación con ella, formándose el *yo*, que, por ese modo tan particular de constituirse, se organiza sobre el propio desconocimiento. Al mismo tiempo, el *stade du miroir* tiene el carácter de ser fundante y su efecto resulta perdurable a lo largo de la vida futura del ser, marcando el modo en que se construyen y organizan las relaciones sociales (García, 2022, p.36).

⁵⁸ El sentido del espejo es figurado, ya que, realmente lo que importa es el efecto de la conscientización del infante de su propio ser, como un ente complejo y completo, que puede “superar”, aunque sea de manera externa, la imposibilidad de su propia anatomía. En este sentido, el espejo es un medio que se puede considerar como una alegoría del instante fundacional de la consciencia y autorreconocimiento y autodefinition del ser como un ente existente.

⁵⁹ Se puede hablar de un *triumfo desde lo imaginario*, en el sentido que, lo imaginario es el único estrato que se va a figurar como prometedor, como substancial en sí mismo. Al ser centro mismo del deseo, lo imaginario se proyecta hacia lo real como el objetivo fundamental ya cumplido, aunque del otro lado del espectro (reflejo), este objetivo sea por definición, externo e inalcanzable al mismo sujeto. Lacan plantea que, al estructurar la victoria de lo imaginario, la problemática fundamental es en la estructuración de la imagen mediante un reflejo que se da de manera invertida, haciendo del mismo, una proyección de todo lo que no es.

Ahora bien, en el sentido psicoanalítico se formulan puntos sumamente importantes. El primero y el más significativo, es la estructuración primigenia del *yo* (*je*), al constituirse una unidad entre cuerpo y mente. En segunda, es la estructuración del *Yo*, a través de la percepción del reflejo. El *Yo* es la noción pura del deseo, la cual se encuentra en el registro de lo imaginario. El comportamiento está motivado por el deseo, de esta manera la construcción del deseo es en parte externa, ya que éste se acomoda a las necesidades y exigencias sociales; y, por otro lado, y según Freud, el deseo es interno, ya que este proviene de lo inconsciente, y se relaciona directamente a las pulsiones. Para Lacan, el deseo es el imaginario de lo que corresponde a ser un “máximo del yo”, es decir, aquello que permite a uno potencializarse en sí mismo. De esta manera, el deseo⁶⁰ se externaliza (en este sentido) por medio del reflejo, en una versión de uno mismo que no existe y que nunca podrá constituir el *yo* originario. El reflejo inicial equivale al deseo y a la formulación del *Yo*, ya que, este constituye la victoria frente a la imposibilidad motriz y frente a un ente que sufre de su condición.

La imagen como *imago*⁶¹, por ende, es la construcción pura del deseo que representa lo que se quiere llegar a ser, pero nunca será ya que es inalcanzable, y de esta manera, el infante asume su identificación con esta imagen externa a él. En este sentido, “el niño, enfrentado al plano especular, logra progresivamente distinguir entre su propio cuerpo y la imagen reflejada en él. Dicha operación se produce gracias a la comprensión simbólica del espacio imaginario en el cual se forja su unidad” (García, 2022, p.32). El *imago*, se fundamenta cuando el sujeto asume a la

⁶⁰ El *moi*, constituye al máximo *Yo*, pero este último, sabe que nunca va a poder alcanzarlo porque es un deseo. De esta manera, surgen nuevas proyecciones, nuevos deseos que cambian dentro de uno mismo, pero que fluctúan en la mímica de las formas externas sobre las cuales uno no tiene control. El *moi*, funge de ideal, como estado de alienación de uno mismo, como un paradigma o estereotipo máximo del ser, pero que se encuentra vacío, es entonces cuando uno finge ser ese *moi*, y se enfrenta ante una armadura de una identidad alienante. En este sentido, se da un bucle del deseo, ya que una vez “alcanzado”, este trasmuta a otra cosa, y por ende, este siempre será proveedor e una ausencia.

⁶¹ *Imago* es una creación que se internaliza ya que es determinada por el externo. El deseo se origina en lo externo, en las relaciones inventadas de la esfera social. *Imago* proviene del otro, ya que es el otro quien la fundamenta. *Imago* de esta manera se produce como una forma de proyección y salvación ante la mirada propia y la mirada ajena que a través de la representación se llega hasta el máximo imaginario del deseo.

imagen (o se asume a sí mismo como imagen). “El sujeto se adelanta en un espejismo a la maduración de su poder” (Lacan, 2009, p.100). Un *yo* idealizado, un potencial del *yo*, y, por ende, una proyección del *Yo*. Por otro lado, la constitución del *otro* (perteneciente al registro de lo simbólico), se da a través de varias instancias, la primera siendo que el *otro*, antes de ser el *otro*, constituye un principio de reflejo que el infante va a imitar:

El crío observa su conducta reflejada en los gestos del adulto o de otro niño. Tales manifestaciones posibilitan que la persona (o niño) que tiene enfrente funcione como una imagen especular, como un doble. Dicho de otra manera: el niño se mira en quienes están cerca de él (García, 2022, p.36).

De esta manera, el *otro*, antes de formalizarse como el *otro*, funge como modelo y estructura de los primeros instantes del *yo*, y sin este, por ende, no hay un acercamiento primario a dicha constitución. El *otro* es entonces *el deseo primario*.

El *otro* manifiesta el primer acercamiento a la instancia del deseo, al indicarle al infante que su reflejo es él; por lo que, la primera realización del deseo es construida por el agente externo que se lo presenta. En este sentido, no hay la constitución del *yo*, sin el *otro*, punto en donde se empieza a articular el *Innenwelt* con el *Umwelt*. “La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función del imago, que es establecer una relación del organismo con su realidad” (Lacan, 2009, p.102).

El poeta Arthur Rimbaud ya mencionaba que: *Je est un autre*. En el momento que el *yo* y el *Yo* se formalizan, el *otro* pasa de su lugar privilegiado a ser desechado por una instancia de supervivencia:

El complejo virtual representa para el humano su semejante, el *otro*, y ahí se muestra una dialéctica particular (*yo-otro*) a la que se le impone un carácter de exterioridad, que inaugura una pauta de relaciones del *yo* con las situaciones socialmente elaboradas que se sucederán en el devenir histórico del individuo. Se reconoce al *otro* como origen del *yo* o, dicho de otra manera, no existe *yo* antes del *otro*. Aquí van a presentarse dos efectos que son dignos de mención: la agresividad y el transactivismo. En la relación con el *otro* (especular) se muestra una rivalidad originaria que toma la forma de una disyunción excluyente: “yo o el *otro*, pero no ambos al mismo tiempo”, y en ella se pone en juego la agresividad. Puede decirse que esta última es la forma de ganar su lugar e imponerse, bajo pena de ser aniquilado a su vez. Esto se debe a que el *otro* sustrae algo de la identidad al niño, le arrebató la imagen en la que iba a reconocerse; se trata de una lógica de un solo lugar, una imagen para dos, de ahí la disputa...A partir de entonces, la agresión va a

formar parte de cualquier relación con el semejante, sea esta de carácter violento o afectuoso, y las amenazas agresivas, a su vez, poseen el tinte de fragmentar al otro para ocupar su lugar (García, 2022, pp.40-41).

La rivalidad entre uno y el otro se fundamenta en el principio de deseo, en la posibilidad de alcanzar el deseo *per se*, que el *yo* nunca va a poder alcanzar. Por ende, el antagonismo acontece en la condición de, *el deseo del deseo del otro*⁶². Una sensación imaginaria de dominio, ante lo que uno jamás podrá aferrar. En este sentido, la constitución de uno siempre va en relación al otro. No puede existir uno sin que el otro no represente esta configuración determinante, y el otro no se representa a menos que uno sea consciente de su existencia. Por ende, es en esta ambivalencia que el continuo juego entre estos dos entes se formaliza para designar una relación de rivalidad y pertenencia entre quién puede tener el dominio sobre el otro y viceversa. De esta manera, la determinación de uno y el otro surge desde la teoría del sujeto y se expande hacia las relaciones sociales. La teoría de Lacan se expande más allá del psicoanálisis para adentrarse a la configuración de las relaciones sociales, económicas, culturales y en este sentido, artísticas.

Explicar en este sentido el tejido social y las determinaciones culturales, posibilita entender la problemática de manera mucho más coherente, al saber que más allá de una continua comparación *naïve*, hay un sistema de determinismos que producen la formulación de los diferentes entes, de sus alcances y sus límites, de sus categorías y sus carencias. El *Yo*, se traduce entonces, dentro de las teorías sociales, como el centro en comparación de la periferia, como el occidental en comparación de los demás estratos culturales del mundo, como el norte en comparación del sur, como lo conocido en contra de lo des-conocido. Por ende, *Yo* es una construcción a partir del deseo o del alcance de deseo al que se quiere llegar, y en este sentido, Occidente se construye a sí mismo como el paradigma del centro unificador a las que las otras

⁶² Jacques Lacan, (2009). *Escritos I*. Siglo XXI Editores

partes se deben someter. Pero al ser una querrela desde lo imaginario, por ende, desde lo ficticio, Occidente ha intentado emplazarse y alcanzar ese objetivo mediante la violencia, la censura, la exclusión y la invisibilización. Este se implanta como el centro, como el modelo preferenciado, y es a través de este, que todos los demás componentes se deben regir y representar. Pero su constitución fundamental, no es más que la proyección de ese deseo que jamás podrá cumplir. De esta manera, Occidente es una construcción, una fabricación de un complejo de ideas, discursos e instituciones que prometen autolegitimarse para no perder sentido de su propia realidad. ya que esta, de manera concreta no existe, esta solo es una figuración o imagen, de su propio deseo inalcanzable.

En este sentido *les Autres* son así mismo traducidos a los diferentes agentes y polos culturales que han sido determinados por la razón hegemónica y narcisista de Occidente. Su configuración radica entonces en realzar más la distancia que separa a este del resto del mundo, en formular una comparación que determine los repartos obligatorios que diferencian a uno del otro y principalmente, en configurar a Occidente mediante la legitimación de las diferencias que los separan; olvidando así, su parte fundamental en la constitución primaria del espacio virtual.

Si se ve de esta manera la teoría de Lacan, se puede entender cómo en la historia del arte, la formulación del discurso oficial siempre ha estado ligado a un polo cultural específico, a un ordenamiento determinado, a un productor particular. Las artes de *les Autres* configuran parte del estadio que permite legitimar de esta manera, la pertenencia de uno dentro del discurso y la distancia que se formula con respecto al *otro*. Es por ello, que la teoría del estadio del espejo sirve no solo para entender al malestar inicial, sino la forma en cómo este malestar determina el reparto en la visibilidad, la sensibilidad y la territorialidad.

Por otro lado, y retomando la noción de *imago*, a partir de la teoría de Lacan se puede realizar una relectura a las imágenes (asociado a la teoría de Freud⁶³ antes que él, y antes que este, como lo había formulado Hegel⁶⁴), para entenderlas como dispositivos visuales que funcionan como medios de comunicación de un determinado contenido, y como materializadoras de una determinada visión del mundo.

De esta manera, la imagen se presenta como aquella que proclama y suministra la distancia original. La imagen primordialmente como significante, y más tarde como significado, es decir, primero contenedor y luego ente, idea, concepto y modelo; un estrato que no siempre es tangible. Imago es el deseo mismo. De esta manera no solo se puede entender la aprehensión de la creación de Occidente como este máximo centro cultural (mero deseo reflejado en sus instancias de poder), así como la periferia como mediador de este autorreconocimiento principal, sino que, la imagen formula desde el punto de vista de Occidente, como el arma que no solo es un signo de su poder y su deseo, sino que, es el medio de significación ante aquello que se desea aprehender y estructurar. La imagen formula la consciencia del deseo, y así mismo su aplicación. Esta aprehende y estructura, modela y aplica. El imago ya no se encuentra dentro del espejo, sino en las relaciones sociales que son empleadas a través de las producciones artísticas. La imagen desde la teoría de Lacan entonces se vuelve portadora y así mismo, proyección misma del deseo. En ella se ve reflejado la potencia máxima del sujeto, de lo que este podría llegar a ser. Bien lo menciona Hans Belting:

En este doble suyo no sólo reproduce lo que ve, sino que al mismo tiempo fija con toda exactitud la manera en que él se ve. Se mira *a sí mismo*. ¿Pero qué es este sí-mismo? No es solamente fisonomía; es también una autoafirmación en el doble sentido de certeza de sí y pretensión. La divisa *lo mejor que puedo* (Belting, 2012, p.264).

⁶³ Sigmund Freud, (1900). *La interpretación de los sueños*. Amorrortu editores

⁶⁴ Hegel, G. W. (2003). *Lecciones sobre la estética*. (H. G. Ríos, Trad.) Madrid: Mestas.

De esta manera, es a través de la mirada de uno (Occidente), que el desenlace de reparticiones y determinaciones se configura. La visión y a través de esta, la mirada, es la culpable de la asignación de lo que a cada uno le corresponde, y es por medio de las imágenes, que el principio de deseo se filtra y materializa para determinar el lugar y el poderío que a cada uno le corresponde.

Para Lacan, la identificación es por excelencia el fenómeno constituyente del yo... Cuando aborda esta forma particular de identificación, el psicoanalista francés la entiende como “la transformación que se produce en el sujeto cuando asume una imagen”. “Asumir una imagen” implica reconocerse y, después, apropiarse de ella como si fuera uno mismo... Puede decirse que la imagen es bastante mejor que la propia realidad (García, 2022, p.38).

Occidente de esta manera, asume la construcción que este se ha fabricado de sí mismo, para constituir un personaje⁶⁵ más en su propio juego. Es por ello, que, haciendo referencia al primer capítulo, el mundo inicialmente se representa en imágenes, para más tarde hacer de estas una representación del mundo. Las imágenes son proyecciones del deseo en la manera en cómo el productor aprehende a la realidad, su lugar en ella, y a aquellos que lo rodean, y de la misma manera, de cómo desea que esta sea, y cómo desea que esta se proyecte ante él. En este sentido, las imágenes son aprehensiones de la realidad, en la manera del deseo mismo de controlarla. Estas son campos de comunicación, y al igual que las palabras, el acto de nombrar algo, ya sea mediante el lenguaje o la imagen, lo decible o lo visible, es una instancia de poder. Ordenar y estructurar, otorgar y transformar, modelar y configurar. Las imágenes se constituyen como el alcance más directo que el ser tiene para aprehender su realidad, pero igualmente, para apoderarse de ella. “Aquí, ver y ser no pueden separarse” (Belting, 2012, p.163).

Y es por ello, que la violencia hacia el *otro* se explica en este sentido, como el miedo de perder el lugar existencial que uno se ha autoasignado. Es de esta manera, que entonces se puede

⁶⁵ Personaje, recae en su formulación etimológica del verbo en latín *personare*, y del griego *πρόσωπον* (*prósōpon*), que significaba máscara de actor, o personaje teatral.

comprender la asignación, la repartición y principalmente la descripción o escritura del *otro* a través de imágenes provenientes del centro (para su control), y la traducción de las imágenes del otro para su supresión.

Un ejemplo de esto es la creación del mito del Salvaje (Bartra, 2001):

Los hombres salvajes son una invención europea que obedece esencialmente a la naturaleza interna de la cultura occidental...El salvaje es un hombre europeo, y la noción de salvajismo fue aplicada a pueblos no europeos como una transposición de un mito perfectamente estructurado cuya naturaleza solo se puede entender como parte de la evolución de la cultura occidental. El mito del hombre salvaje es un ingrediente original y fundamental de la cultura europea. El salvaje permanece en la imaginación colectiva europea para que el hombre occidental pueda vivir sabiendo que hubiera sido mejor no haber nacido o, más bien, para poner en duda cada paso el sentido de su vida. En esta forma, paradójicamente, el salvaje es una de las claves de la cultura occidental... (de esta manera) el salvaje solo existe como mito...Por ello fue necesario hacer la historia precolonial de los salvajes europeos, en una búsqueda por comprender su naturaleza mítica (pp.88, 89).

Como ejemplo (véase Figura 13):

En 1994, los artistas Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña concluyeron en Buenos Aires la gira de la performance *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (1992-1993), que previamente viajó por diferentes sedes en los EE.UU, Europa y Australia. La versión presentada en la Fundación Banco Patricios de la calle Callao, llamada *Dos amerindios no descubiertos* en Buenos Aires, consistió en una jaula instalada junto a la vidriera del edificio, donde Fusco y Gómez Peña realizaron acciones vestidos como aborígenes durante tres días en jornadas de seis horas. De acuerdo a fuentes de la época, más de la mitad del público asistente creyó que los performers eran amerindios cautivos, explotados y expuestos de manera grotesca. Las acciones de los performers incluían rutinas cotidianas como responder llamadas telefónicas, tomar fotografías, alimentarse, conversar entre ellos, escribir en computadora, leer e interactuar con el público. La pieza, descrita por sus autores como una sátira, respondía críticamente a la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América celebrada en España y América Latina en 1992 así como a las políticas intervencionistas de George Bush Sr. en la región. La performance premonitoriamente se adelantó a temáticas decoloniales que hoy cuestionan el pasado como presente etnográfico y positivista y describen una situación de encierro de humanos con el uso de tecnologías de información y comunicación (Fundación Malba, 2020).

Figura 13:



Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña. *El Año del Oso Blanco*, 1992. *Dos amerindios en exhibición durante tres días en la Plaza Colón, Madrid, España, 1992. Foto de Peter Barker.*

Al determinar la existencia del “otro” y por ende el lugar ocupa dentro de la narrativa, cómo este se tiene que ver, cómo este se tiene que aprehender, es que Occidente puede seguir afirmando su soberanía. Las imágenes en este sentido, se vuelven un método violento de asignación y determinación; estas (producidas desde Occidente), más allá de configurarse desde lo afectivo, se emplazan desde *logos*, y es mediante dichas normativas, que estas pueden fungir como delimitantes de lo que uno y el otro es, de lo que le corresponde a cada uno, y su lugar determinado. En este sentido, la formulación de las imágenes alternas como paradigmas de los *otros*, configuran la disposición que estos tienen con respecto a la narrativa y a la visibilidad

misma. La constitución del otro produce entonces, un reparto específico que es de solo uno (Occidente), de asignar.

En la determinación y escritura del otro, el reparto de la diferencia: Oriente como caso específico

Entonces ¿Quién es el otro? ¿Cómo se constituye?

La mirada occidental ha sido un arma letal en la asignación de narrativas. Esta se ha construido como eje central y como punto de referencia directa en el *deber ser* cultural. Pero es en su constitución que uno no debe de olvidar que para que esta tome existencia, depende de un “externo”⁶⁶ que afirme su poderío, y que es debido a este “externo”, que Occidente en primera instancia se puede nombrar y definir. Como se había planteado anteriormente, para que uno se manifieste y se integre, es necesario que haya un principio de separación y luego de comparación; un sustento que formalice las diferencias en la aprehensión de una singularidad propia. En este caso, es debido a los agentes *externos*, a los llamados otros (*Autres*), que Occidente se puede autonombrar lo que es, ya que depende de esa primera bipartición elemental, que uno pudo elegir cómo designarse, y, por ende, cómo designar al ajeno.

Esto le vino a Michel Foucault muy a propósito cuando con el término *panoptismo* introdujo un nuevo concepto relacionado con la moderna mirada de masas. La técnica de control, *que todo lo hace visible, pero permaneciendo ella invisible, es como una mirada sin rostro* que vigila a la sociedad entera (Belting, 2012, p.227).

La perspectiva occidental es una toma de conciencia del poder que la mirada tiene de ordenar, construir y de categorizar todo lo que esta observa. Bien lo menciona Hans Belting:

La perspectiva ha sido una técnica cultural, no solamente un asunto de arte. Ella simbolizó el derecho a una percepción que cada cual podía ejercer con su propia mirada. En tal sentido, puede hablarse de una forma simbólica en la que se expresa la cultura...Al renunciar a la percepción libre, se ataba a una posición única y a un *ojo inmóvil*. *Ella es la invención de un mundo dominado que sólo se puede poseer plenamente en una*

⁶⁶ Externo si se piensa DESDE Occidente.

síntesis momentánea. La perspectiva no es universal, sino que está ligada a una cultura determinada (2012, pp.16 y 21).

Y en esta construcción, la enunciación de narrativas y discursos, de normativas y controles, se imponen ante polos que, desde un principio, se dispusieron como “los externos y ajenos” a las resoluciones centralistas y homogeneizantes de Occidente.

Si se piensa de esta manera, realmente el otro no existe, o más bien, el otro somos todos aquellos los que no seamos Occidente. Nombrar entonces a un “otro”, equivale en cierto sentido en aceptar la distribución simbólica entre el centro y la periferia cultural⁶⁷. En esta abstracción mal traducida del *otro*, la mirada occidental ha perdido, y des-conocido la posibilidad de una historia discontinua, de la posibilidad de miradas múltiples, la eventualidad de una aprehensión heterogénea y equitativa de la historia que compone el quehacer y el devenir de nuestra especie. De esta manera, se proyecta la constitución del juego entre *uno* y el *otro*. Pero como se sabe, ese uno (Occidente), se fundamenta en *el saber y el deber ser*⁶⁸ de ser conocido por todo y por todos. Es por ello, que se ejemplifica de manera perfecta, la tarea casi imposible de contar los ejemplares de libros de historia del arte y de historia en general, que traten sobre este personaje. Mientras que todo aquello configurado como externo, pertenece a discursos silenciosos, a personajes construidos y a territorios invisibles. De esta manera, se abren nuevas interrogantes, ¿quién es el otro? Y ¿cómo este se constituye a partir de la mirada ajena de Occidente?

Un ejemplo perfecto es el caso de Oriente:

Oriente no es una realidad inerte. No está simplemente *allí*, lo mismo que el propio Occidente tampoco está precisamente *allí*. Tenemos que admitir seriamente la gran observación de Vico acerca de que los hombres hacen su propia historia, de que lo que ellos pueden conocer es aquello que han hecho, y debemos extenderla al ámbito de la geografía...Oriente y Occidente, en tanto que entidades geográficas y culturales -por no decir nada de las entidades históricas-, son creación del hombre...Oriente es una idea que tiene una

⁶⁷ Revisar capítulo 4 y conclusión.

⁶⁸ En la teoría de Foucault, *el deber ser*, constituye la manera en cómo las normativas sociales formulan y determinan en tanto al sujeto. Hay un *deber* en el *ser*, y por lo mismo, este deber es el de estructurarse de manera determinada ante normativas sea simbólicas como físicas específicas. En este sentido, *el saber*, igualmente se formula como aquello que *se debe saber*, no más y no menos.

Es la estructura que delimita en tanto uno hace, como uno sabe, y qué tanto uno sabe de lo que hace.

historia, una tradición de pensamiento, unas imágenes y un vocabulario que le han dado una realidad y una presencia en y para Occidente. Las dos entidades geográficas, pues, se apoyan, y hasta cierto punto se reflejan la una en la otra (Said, 2008, p.24).

Las conquistas de lo desconocido siempre han sido una obligación para el pensamiento premoderno y moderno occidental⁶⁹. La capacidad de nombrar y ordenar, así como de estructurar aquello que se presenta como ajeno a lo propio, ha sido una tarea colonialista desde finales del siglo XVI para Europa.

Fue Oriente que dejó marcado a Occidente de manera tan punzante, que hasta hoy en día su relación es bastante tortuosa. Sea en cuestiones territoriales, como culturales y políticas, Oriente siempre fue el conglomerado de territorios que se interpusieron y se siguen interponiendo frente a la mentalidad hegemónica occidental. De esta manera, la percepción de la rivalidad entre *uno* y el *otro*, se puede implicar desde el surgimiento del islam, el cual propició la unificación de la memoria de las escrituras tanto judías como cristianas, así como el puente directo entre los diferentes territorios políticos. Pero, mientras este se asemejaba en principio básico a sus predecesores, marcaba un cambio inminente y tajante que no permitía reagruparlo en ninguna de las dos estructuras anteriores ya que, despojaba de todo poder a las instituciones principales, y se constituía de agentes otros que no habían podido pertenecer a las religiones del libro anteriores.

Bien lo menciona Edward Said:

Sin duda, el islam, por muchas razones, fue una provocación real; estaba inquietantemente cerca de la cristiandad, tanto desde un punto de vista geográfico como cultural. Se inspiraba en las tradiciones judeohelénicas, había legado algunos de sus elementos creativos al cristianismo; podía enorgullecerse de sus numerosos éxitos militares y políticos; y esto no era todo, los países islámicos estaban justo al lado de las tierras bíblicas, y las dominaban; además, el corazón de los dominios islámicos siempre ha sido la región más cercana a Europa, la que se ha llamado Oriente Próximo. El árabe y el hebreo eran lenguas semíticas y juntas disponían de un material enormemente importante para el cristianismo. Desde el final del siglo VII hasta la batalla de Lepanto en 1571, el islam, en cualquiera de sus formas árabe, otomana, norteafricana o española, dominó y amenazó de modo efectivo a la cristiandad europea. El islam superó y eclipsó a Roma, y esto es algo que ningún europeo de ayer o de hoy puede olvidar (Said, 2008, p.111).

⁶⁹ Este sentido “la conquista” no se debe de pensar como única para el medio occidental, pero el *deber* de la conquista por aquello desconocido es una característica fundamental que determina la estructura tanto social, como económica y política del ámbito occidental.

Planteándolo de esta forma, lo que en principio se denominó Oriente, no fue más que la síntesis de territorios y culturas que conglomeraban el Oriente islámico, y preferentemente “al Oriente islámico militar” (Said, 2008, p.112). En este sentido, la percepción rival de Europa hacia Oriente surge de estos contactos, tanto bélicos como culturales, y principalmente comerciales, que continuaron a marcar la relación y principalmente, la mirada entre uno y el otro. En diferencia que, Occidente hizo lo posible por borrar cualquier rastro de su semejante, con el miedo de ser absorbido, o peor aún, comparado; y Oriente en cambio, guardó su distancia para pertenecer, aunque en sintonía con Europa, distanciado por su propia salvaguarda; puesto que, mientras Oriente absorbía y reestructuraba, Occidente se caracterizaba por aniquilar cualquier rasgo ajeno a su cultura dominante:

Por el lado occidental, la creciente actitud defensiva origina el temor a perder la condición de cultura universal y sufrir la contaminación de otras culturas; por el lado contrario, la sensación de verse comprometido en una comparación cultural de la que se teme salir perdiendo (Belting, 2012, p.7).

Más tarde, durante las campañas coloniales del siglo XVIII, Oriente (ya más sosegado y empobrecido después de varios finales trágicos), se volvió campo de estudio directo por parte de Europa. En este sentido, la mirada que configuraba a los occidentales no fue la de miedo o rivalidad, sino, una consciencia domesticadora de lo que se había transformado como “el patio trasero de Europa”. Oriente se convirtió, por ende, en una zona de contagio unilateral (por parte de Occidente), y de esta manera, un territorio “nuevo”, que podía ser estudiado, nombrado y categorizado por medio de determinantes estrictamente occidentales, así, “reunir, delimitar y domesticar Oriente y de ese modo convertirlo en una provincia del conocimiento europeo” (Said, 2008, p.116).

A Oriente, se le había destituido de sus cargas bélicas, culturales y políticas, y se le había reestructurado como un territorio perdido en la nada, atemporal y ageográfico, primitivo e

indefenso (como si la caída de Constantinopla⁷⁰ no llevara solo 300 años de haber sucedido). Se habían olvidado de Oriente como potencia mundial, como protector y proyector de ideas innovadoras en tanto a la política, la espiritualidad, como al mismo arte. Oriente se volvió (ante los ojos occidentales), un espacio más que estos podían reconstruir desde la nada. La mirada colonial occidental, de esta manera, se tornó en un despotismo cultural que ya no solo se apoderaba del territorio, sino que, deseaba gobernar, aprender y aprehender, para después comparar a Oriente con Occidente. Los mecanismos de fabricación del otro permitían nombrar lo que no tenía nombre (o al menos no en un lenguaje occidental), ordenar y caracterizar mediante un *logos* externo de sí mismo, y relacionado directamente a la estructura europea. De esta manera, lo que le pertenecía a uno, no podía ser del otro, lo que hacía a uno *uno*, era capaz de distinguir y emplazar al otro, como *otro*. Oriente se volvió campo de estudio de aquello ajeno, pero en su manera enajenada, “únicamente” podía ser constituida y entendida por Occidente.

La exterioridad de la representación está siempre gobernada por alguna versión de la perogrullada que dice que si Oriente pudiera representarse a sí mismo, lo haría; pero como no puede, la representación hace el trabajo para Occidente *y, faute de mieux*, para el pobre Oriente. *No pueden representarse a sí mismos, deben ser representados*, como escribió Marx en *El dieciocho brumaría de Luis Bonaparte* (Said, 2008, p.45).

De esta manera, el orientalismo⁷¹ se impone como una disciplina “capaz” de restringir y delimitar la existencia multiétnica y multicultural de miles de años, en un compendio de libros estudiados, pero principalmente, escritos por occidentales:

El orientalismo es el término genérico que empleo para describir la aproximación occidental hacia Oriente, es una disciplina a través de la cual Oriente fue (y es) abordado sistemáticamente como tema de estudio, de descubrimiento y de práctica... Oriente fue reconstruido, ensamblado de nuevo y fabricado con habilidad; en resumen, fue devuelto a la vida por los esfuerzos orientalistas. La *Description* pasó a ser el patrón de todos los esfuerzos que posteriormente se hicieron con el fin de aproximar Oriente a Europa, de absorberlo enteramente y -lo que es más importante- de aniquilarlo o, al menos, dominar y reducir su extrañeza y, en el caso del islam, su hostilidad. Así, el Oriente islámico en lo sucesivo iba a aparecer como una categoría que

⁷⁰ El hecho de nombrar la toma de Constantinopla por medio de los turcos otomanos en 1453 muestra cómo la historia se cuenta a partir de una perspectiva occidental, al nombrarla como *caída* en el sentido peyorativo. ¿Qué sería de la historia si en cambio se le hubiera puesto el nombre como en España, de “la reconquista”, o en cambio, de “el alzamiento de Constantinopla otomana”?

⁷¹ El orientalismo experimentó una transformación significativa, abandonando el realismo descriptivo para convertirse en más que una simple forma de representación, sino también en un idioma y una herramienta de creación.

denotaba el poder orientalista y no al pueblo islámico como grupo de seres humanos ni su historia como historia (Said, 2008, pp.110, 128).

Fue la audacia de Occidente el saberse pensarse digno y viable de reconstruir y crear a un nuevo Oriente a través de su mirada, "los ha clasificado en unas categorías intelectuales y *esencias* inmutables destinadas a facilitar su sujeción al *civilizador europeo*" (Said, 2008, p.11). De esta manera, la "amenaza árabe" quedaba sustraída de su propio territorio, y en cambio, este se formalizaba mediante campañas coloniales europeas y viajes turísticos de "profesionales" y escolares que ansiaban apoderarse del territorio y sus habitantes por medio de descripciones fantásticas y pinturas exóticas, místicas y pintorescas, que describían lo que sus ojos no podían, porque realmente no existía.

Un ejemplo de esto es la canción de Arabian Nights, de Alan Menken de 1992, para la película animada de Aladdin:

*Oh, I come from a land, from a faraway place
Where the caravan camels roam
Where it's flat and immense and the heat is intense
It's barbaric, but hey, it's home.
When the wind's from the east and the sun's from the west
And the sand in the glass is right
Come on down, stop on by
Hop a carpet and fly
To another Arabian night*

Un oriente imaginario, producido y estudiado por orientalistas europeos que se autonombraban profesionales y *connaisseurs* de un lugar que no les pertenecía llamar hogar. "El especialista transforma de una manera inmediata lo que es una simple materia oriental en una sustancia útil; por ejemplo, el oriental se convierte en una raza sometida, en un modelo de mentalidad *oriental* para reforzar la autoridad en la metrópoli" (Said, 2008, p.74).

Oriente había dejado de tener autonomía y fuerza por sí mismo, y ahora se amalgamaba a la intercontinentalidad occidental, aunque este era percibido como si se tratase de otro mundo por completo diferente.

Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia. Sin embargo, Oriente no es puramente imaginario. Oriente es una parte integrante de la civilización y de la cultura material europea” (Said, 2008, p.19).

Un mundo dentro de un mundo. “*Nuestro mundo un mundo que navegaba unido porque el canal de Suez había demostrado lo equivocados que estaban esos últimos provincianos que creían todavía en la diferencia entre los mundos*” (Said, 2008, p.134). De esta manera, la concepción del *otro* se fundamentó en la escritura disciplinaria (*logos*), casi literaria de lo que hacía del otro, el *otro*. La concepción nihilista de las diferencias como una forma de subyugar la heterogeneidad, configuró que los europeos se sintieran con el poder suficiente de nombrar, describir y categorizar sea a los territorios, como a sus habitantes y, por ende, a sus prácticas. Los estudios orientalistas formularon una visión y aprehensión externa, que se racionalizaba por medio de sus normativas, y se materializaba por medio de libros de eruditos que sostenían tener la razón absoluta en un campo del que eran completamente ajenos.

Los hombres, los lugares y las experiencias, se pueden describir siempre en un libro, de tal modo que el libro (o el texto) adquiere una autoridad y un uso mayor incluso que la realidad que describe...ya que eso es lo que es, y ya que eso es lo que, en esencia, sabemos *nosotros* o *solo* podemos saber sobre él (Said, 2008, pp.136-137).

En este sentido, siempre se regresa a *logos* por encima del aspecto primordial sensible. “Oriente no fue (y no es) un tema sobre el que se tenga libertad de pensamiento o acción” (Said, 2008, p.22). La disciplina y las lecturas sobrepasaban a los recuentos oficiales de los viajeros que realmente viajaban a Oriente y se intentaban meter (desde su emplazamiento occidental), en la vida oriental para asimilar su propia alteridad. En este sentido, la configuración del *otro* recayó directamente en lo que *uno* tuvo el poder de conocer y desde esto, nombrar a través de su régimen de pensamiento establecido (en caso de Europa, *logos*). Y fue (y es), mediante los diversos factores históricos de dominación, que le permitieron al occidental hablar y observar, sino también poseer y representar. “Conocer así un objeto es dominarlo, tener autoridad sobre él, y autoridad aquí

significa, para *nosotros* (europeos), negarle autonomía - al país oriental-, porque nosotros lo conocemos, y, en cierto sentido, existe tal y como nosotros lo conocemos” (Said, 2008, p.59).

De esta manera, la concepción europea de Oriente y lo oriental, formularon un distanciamiento aún más grande entre lo que se concebía como el centro y la periferia, lo moderno y lo primitivo, y nuevamente, el uno y el otro. La representación a partir de esto, tanto literaria (en logos), como en imagen (desde logos), fungieron como catalizadores de una manera no solo de aprehender a estos agentes externos, sino, de determinarlos.

La idea y concepto de Oriente sirvió como catalizador del auto nombramiento como *uno* y ese uno, como europeo. Esa noción colectiva de autodefinition, promulga un acto constituyente de separación: “Toda afirmación hecha por los orientistas o por los hombres blancos (términos normalmente intercambiables) transmitía la idea de la distancia irreductible que separaba al blanco del de color, o al occidental del oriental...Cada átomo de Oriente manifestaba su orientalidad en la misma medida que el atributo de ser oriental anulaba cualquier otra circunstancia. Un hombre oriental, primero era un oriental y solo después era un hombre” (Said, 2008, pp.305, 308).

Oriente en el arte siempre ha sido un tema bastante problemático. Aquello que se considera una proyección u abstracción del arte oriental, siempre lleva a uno a recordar los harenes de Ingres, los paisajes con dunas y camellos de artistas viajeros, los cuentos exótizantes que promulgaban a la hipersexualización de la mujer entorno al placer corporal, las canciones como *Arabian nights* o en la película de Elvis Presley de *Harum Sacrum* de 1959:

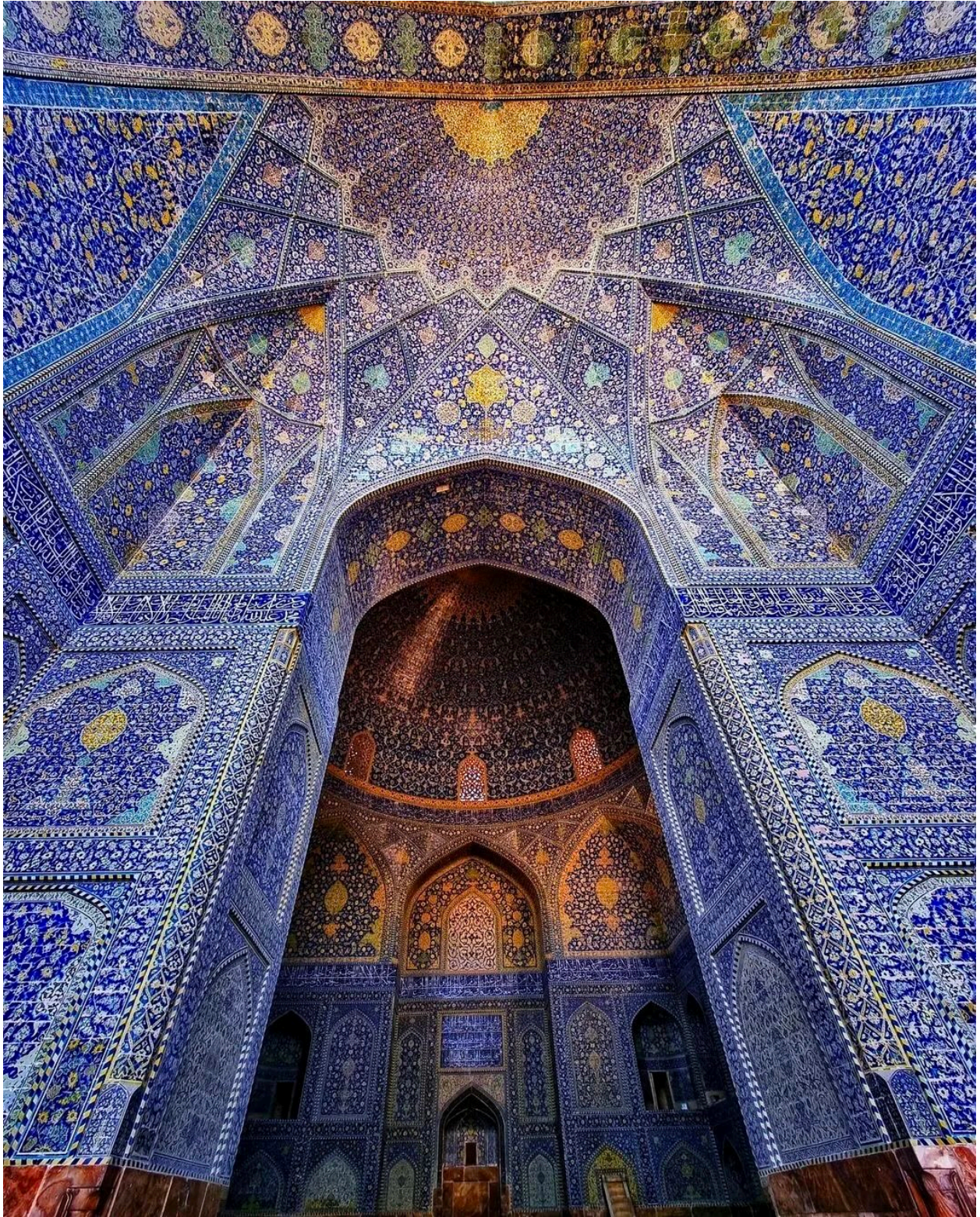
I am gonna go where the dessert sun is, where the fun is:
go where the harem girls dance; go where there's love and romance.
To say the least, go East young men.

Figura 14:

Elvis Presley escena de *Harum Sacrum* 1959

Pero muy pocas veces, esa idea de lo oriental, y del arte oriental en sí, conlleva a pensar en la producción realmente oriental. Producción que contempla la proyección de la Mezquita de los Omeyas (o de Damasco) en Siria, de la *Al'Hambra* (Alhambra) en España, la Mezquita del Shah en Isfahán en Irán, la Gran Mezquita Azul en el Cairo. De esta magnífica proyección óptica de los paneles de azulejos que recubren pisos, o de la *mashrabiyya* en ventanas y más tarde con motivos en techos, en una magnífica configuración casi perfecta de geografía y matemáticas, entre mucho más.

Figura 15:



Mezquita del Shah en Isfahán en Irán. Fotografía de Bayt Al Fann. 2023

El arte oriental, desde el norte de África, hasta el sur de Asia, y alguna que otra reminiscencia en América, se caracteriza por el maravilloso trabajo tanto técnico, como teórico y simbólico. Es un arte que, sin seguir los conceptos y estándares europeos, lleva consigo, una carga cultural y cultural de milenios. Y es a través de esta, que se expresa el sentimiento mismo de la espiritualidad que une a tantos pueblos, tan diferentes entre sí, pero que se conjugan en la proyección imponente de sus campos de manifestación sensible. Pero, para todo esto, el error se encuentra en ello, en no seguir ni los conceptos, ni los estándares europeos en cuestión a la específica definición de lo que *debe* ser arte, cómo este debe de producirse, y quién lo puede producir. Y es entonces, que se deslumbra de manera obvia el por qué, el arte verdadero oriental, no figura en la mediación teórica/ conceptual de la historia del arte, más allá de categorizarse como arte de oriente, localizado entre “arte de los pueblos primitivos” y “arte del imperio romano”.

El falso “arquetipo”⁷² de lo oriental se quedó en el desciframiento de una cultura o culturas perdidas en traducciones. Este se formuló a través de escritos y teorías ajenas, por medio de representaciones visibles de aquello que pocos quisieron ver a través de sus propios filtros, y construir a partir de sus propias experiencias.

Así, en el capítulo 34 de su obra de dos volúmenes *Modern Egypt*, relato magistral de su experiencia y de sus realizaciones, Cromer expuso sus normas personales extraídas de la sabiduría orientalista: La mente del oriental, por otro lado, igual que sus pintorescas calles, carece por completo de simetría, y su manera de razonar está llena de descripciones desordenadas (Said, 2008, p.66).

⁷² Como *arquetipo*, desde la teoría psicoanalítica de Jung, se les denomina a los contenidos del inconsciente colectivo, elaboraciones que, desde su conceptualización, evocan una síntesis de lo simbólico (1970).

El problema acontece, cuando estos arquetipos, como modulaciones que cargamos desde los inicios nómadas de nuestra especie, se ordenan y estructuran, es decir, pasan del funcionamiento afectivo, al extracto decible desde logos.

En este caso, sea el ordenamiento, como su estructuración y escritura, pasan por una serie de filtros “razonables”, por medio de los cuales se conceptualizan. Esto ocasiona que, de manera errónea se aprehendan y se consoliden “arquetipos” inexistentes en la psique, los cuales, más que ser *arquetipos* per se, son modelos o prototipos originarios desde la concepción social y muchas veces politizada.

En este sentido, el “arquetipo” o mejor dicho prototipo del arte oriental como del mismo ser oriental, se estructura a partir de las modulaciones occidentales y desde principios en tanto “exóticos”, como “primitivos” y “pintorescos”. Se les da una concepción fantástica desde un punto de vista que los emplaza tanto en manera atemporal, como a-geográfica. Es una construcción tangible y estructurada desde la aprehensión colonialista, y no una estructuración mental proveniente del inconsciente. En conclusión, es un falso símbolo activado desde una construcción moderna y racista.

El carácter pintoresco, casi mágico y vaporoso que rodeaba a las representaciones orientales, se podría asimilar a una mofa si se recuerda el poderío del Gran Imperio Otomano. Es como si se quisiera comparar “los laberintos de ensoñación con el coliseo romano”. El estudio y la representación de Oriente, primeramente, fue a través de los manuscritos y textos importados por los orientalistas, y más tarde, por las representaciones figuradas de dichos textos. Nunca de manera directa a través de tratados orientales, o en el caso más pertinente, de obras plásticas (Said, 2008). De esta manera, ¿cómo se puede hablar de un arte oriental si realmente no hay un interés por estudiarlo?

Desde descripciones simplistas y reduccionistas sobre las “decoraciones en arabescos”, hasta la indignación por parte de occidentales al no encontrar personajes figurativos dentro de una mezquita como si se tratase de un cuento infantil. Los códigos visuales que rigen a Occidente nunca se han acomodado a la configuración oriental, pero en cambio, imponen su determinación en la manera en cómo los otros deben de aprehender a su arte, y al arte de ellos mismos.

Oriente así se *orientaliza*, proceso que no solo afecta a Oriente en tanto que provincia del orientalismo, sino que obliga al lector occidental no iniciado a aceptar las codificaciones orientalistas... como si fueran el *verdadero* Oriente. En resumen, la realidad está en función del juicio erudito y no del material en sí mismo, que con el tiempo parece deberle al orientalismo incluso la existencia... todas las culturas imponen ciertas correcciones sobre la cruda realidad, transformando una suma de objetos mal delimitados en unidades de conocimiento. El problema no reside en que se realice esta conversión, es perfectamente natural que la mente humana se resista al asalto que le produce lo extraño; por esta razón, ciertas culturas han tendido a imponer transformaciones completas sobre otras culturas, recibéndolas no como son, sino como deberían ser para beneficiar al receptor (Said, 2008, pp.102-103)

La manera en cómo se representa Oriente, recae entonces en la manera en cómo este se quiere consumir. Y para consumirlo se debe de domesticar y se debe de dominar. Es por ello, que más allá de representar la complejidad en su arte desde sus principios, y desde una aprehensión simbólica-sagrada, Occidente hace un trabajo reduccionista inherente a sus propios códigos de interpretación a través de un *logos* que se encuentra configurado por la aprehensión del arte desde lo abstracto, y por ello, elimina cualquier principio sensible en la posibilidad de entender al arte

oriental más allá de la abreviatura y sintetización de los estilos. Es una fría esquematización de un *deber ser* del oriental y de su arte, es un proceso de sistematización que requiere entonces no solo que Occidente reduzca a Oriente y lo compare desde sus códigos, y en esta comparación lo formule y lo determine, sino que, lo venda al resto del mundo como una producción ambiciosa de un trabajo que más allá de la “domesticación”, fue en primera instancia la aniquilación y la censura. De esta manera, el “arquetipo” construido del arte oriental se expande para conquistar (o más bien ser conquistado), por la mirada de quien lo quiera comprar. Este es traducido y modificado, lo que una vez se dijo o lo que en algún momento fue, ya no es más. El occidental ha trastocado a la mirada para que esta solo capte aquello que es necesario o benéfico. Todo es interpretado y derivado desde un lenguaje completamente ajeno al original, desde palabras que no existen en el otro polo como *arte o bellas artes*, o como conceptos de *genio creador*, ya que estos solo son adjudicados a Allah y no a Dominique Ingres y sus Odaliscas ficticias, ya que este nunca pisó Oriente.

“Oriente como material humano es menos importante que como elemento de un proyecto romántico de redención” (Said, 2008, p.213).

Oriente es Oriente porque así lo construye y lo traduce Occidente. Porque este lo necesita para marcar las diferencias substanciales en aquello que le pertenece a cada uno. Porque en esta relación unilateral, Occidente representa a Oriente según lo que este necesite de él, tanto en distancia como en nombramiento, pero Oriente nunca se puede asimilar a Occidente.

La metáfora de la imagen en el espejo para definir el orientalismo de finales del siglo XIX y principios del XX resulta adecuada. En la obra de cada uno de estos eminentes orientalistas hay una visión del islam sumamente tendenciosa que llega a la hostilidad en cuatro de ellos, como si cada hombre viera el islam como un reflejo de la debilidad elegida por él mismo (Said, 2008, p.281).

Es por ello, por lo que el arte oriental siempre se piensa por debajo del arte europeo, que los tratados de óptica⁷³ son traducidos y aprehendidos desde los códigos occidentales y

⁷³ Belting, H. (2012). *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. (J. C. Mielke, Trad.) Madrid: Ediciones Akal.

reestructurados para hacerlos “propios y originales”, es por ello que el sujeto alterno nunca puede salir de ese escenario construido que le permite decir a Occidente “mira ¡que cultura tan más primitiva!”. Si uno privatiza al otro de aquello que lo constituye (desde sus propios códigos y regímenes), el otro no es más que materia de cambio y de legitimación mal traducida de aquello que uno necesita exportar:

El orientalista puede imitar a Oriente sin que Oriente pueda imitar al orientalista. Lo que él dice sobre Oriente, por tanto, debe comprenderse como una descripción obtenida a través de un intercambio unilateral: mientras *ellos* hablaban y actuaban él observaba y escribía. Su poder consistía en existir entre ellos como un interlocutor indígena y también como un escritor secreto. Lo que escribía estaba destinado a ser un conocimiento útil, no para ellos, sino para Europa y para sus diferentes instituciones de difusión (Said, 2008, p.221).

Oriente se convierte entonces, en “*la patrie de mon imagination*” (Said, 2008, p.243). Un lienzo en blanco, una territorialidad de construcción. Bien lo menciona Fatema Mernissi:

¿Era posible que una imagen tuviera más fuerza que la realidad? ¿Acaso es tan frágil la realidad? Esta idea de la imagen como arma que detiene el paso del tiempo y devalúa la realidad, me hace sentir muy incómoda. Si Occidente tiene en sus manos este poder de controlar el tiempo a través de las imágenes, ¿qué somos si no controlamos nuestra imagen? ¿Quién soy yo y quién elabora mi imagen? (2001, p.130).

La imagen, como mencionado anteriormente, es un dispositivo tanto de control como de emancipación. Pero, en el caso de la imagen en Occidente, esta ha estado arraigada a una representación del logos por medio de lo visual. En este sentido, imagen, más allá de lo sensible afectivo, es un dispositivo y una herramienta de determinación y control que se emplaza a través de las normativas de *logos*, y, por ende, es a través de ella que todo lo que esta representa, y reinterpreta, es en tanto codificado como decodificado desde principios derivados de discursos específicos y normativas de la visualidad determinadas.

Matisse reunía el control del tiempo y de la belleza femenina. En Oriente los hombres recurrían al espacio para dominar a las mujeres...¿Era posible que los hombres consiguieran imponerse sobre las mujeres manipulando el tiempo a través de las imágenes?...En Occidente, la belleza femenina corresponde a la imagen que los hombres han fabricado: ya sea en un lienzo o en una película, siempre aparecen desnudas, siempre calladas, indiferentes a los logos...la imagen pintada como uno de los fundamentos de la civilización occidental y que demostró su importancia como herramienta para subyugar el tiempo y controlarlo: *La pintura posee verdadero poder divino, pues no solo hace presente lo ausente (como se dice de la amistad), sino que además presenta los muertos ante los vivos muchos siglos después*, escribió Alberti (Mernissi, 2001, pp.131-132).

La imagen encubre en sí misma una instancia de poder, de confección y disposición de la realidad. Mientras que la concepción del otro por medio de *logos* se dignaba a apoderarse del discurso, la imagen compuesta y comprometida del otro se volvía su carta de presentación. Todo aquello que se hacía visible más allá del discurso, era la abstracción (difamada y errónea), de todo un universo de agentes e historias que se quedaban *all dillà* de la nada y lo invisible, por la aprehensión categorizada desde Occidente. Traducciones mal formadas, de idiomas que no pertenecen a la misma familia, decodificaciones de un arte que no se rige por los principios estilísticos y conceptuales de Europa, y un emplazamiento que en principio fue sensible, para reducirse de manera muy abstracta a un proto discurso que se quedaba mudo la mitad de las veces, Oriente perdió la posibilidad de escribirse y presentarse, al menos desde los ojos occidentales, y en ello, perdió la oportunidad de autonombrarse.

El *otro*, de esta manera, se conceptualiza, se escribe y se presenta de esta manera, a través de la mirada ajena. Es su arte, y por medio de este, su representación; que la narrativa que lo envuelve, lo transforma y lo determina, infiere en un proceso de selección y resolución de acuerdo con lo que le corresponde a cada uno.

En materia de arte, como mencionado anteriormente, esto se ha visto presentado a través de la exotización, la primitivación, y la hipersexualización de los agentes alternos. La lectura de su arte se fundamenta en la banal “decodificación” de un discurso superfluo y *naive*, mientras que la representación del otro se encuentra para descubrir en él, las ansias de encontrar lo espiritual y el “alma salvaje” que el occidental ha perdido en su propia domesticación “civilizada”.

Respetar a un occidental es un logro heroico, un *tour de force*, dado que su cultura está presente de un modo tan agresivo en nuestra vida diaria que tenemos la impresión de conocerla a la perfección...Y me asombró ver que toda mi herencia sufi no bastaba para protegerme de la forma más evidente de barbarie: la ausencia de respeto hacia el diferente (Mernissi, 2001, pp.36-37).

Mientras que el occidental dignifica sus acciones al “dar voz” a lo que ya tenía voz (pero no en su idioma), de representar, aunque ya estaba representado (pero no bajo sus códigos), de nombrar algo que ya tenía nombre como “otro”; este agente alterno se concentra en ser aquello que el occidental le ha permitido y dejado ser (a través de las miradas externas). Su esencia equivale a ser construida y censurada bajo ciertas normativas que no le correspondían desde el principio. Y de esta manera, todo aquello que este produzca, será igualmente determinado y categorizado bajo esos mismos principios.

La Odalisque à la culotte rouge fue acabada de pintar en 1921, y sentí lo que los sufíes llaman *lawami*, un “destello esclarecedor”. Esa fecha es un hito en la historia del islam, y en el instituto me enseñaron muchas cosas al respecto. Fue la fecha de la liberación de las mujeres en Turquía, que formó parte de la lucha nacionalista. En los años veinte, mientras Matisse se dedicaba a representar mujeres turcas como esclavas de harén, Kemal Atatürk promulgaba leyes muy avanzadas sobre materias feministas... Así pues, las turcas pintadas por Matisse en los años veinte, tan pasivas, en realidad eran ciudadanas francesas; solo existían en su imaginación (Mernissi, 2001, pp.129-128).

Figura 16:



La Odalisque à la culotte rouge, 1921, Henri Matisse, Musée de l'Orangerie, Paris, Francia

En la disposición del espacio, cartografías simbólicas

La aprehensión de lo alterno, primero conceptual, y luego figurativa, conforman una red estratégica que se mueve a través de lo simbólico, de lo invisible que permea en lo visible, pero, más allá de esto, la concepción del otro también requiere de un *espacio otro*, de *territorios* de un emplazamiento físico, valorado desde normativas simbólicas, que delimiten fronteras y afiancen una repartición más allá de lo conceptual, en materia geográfica y física. ¿No es una señal de que la búsqueda del hombre salvaje rinde sus mejores frutos si investigamos los territorios que se extienden del otro lado del espejo en el que nos contemplamos? (Bartra, 2001, p.94)

El emplazamiento en tanto simbólico (desde la concepción o consciencia del otro hasta la representación), tiene que adjudicarse desde una determinación espacial, tanto de manera simbólica como física. Asignar un espacio es asignar una sensibilidad, un emplazamiento específico, una serie de características que ya no solo se observan desde la idea, sino, desde la territorialidad. Es un *aquí y ahora* desde un *ahí* y un *después*. Un territorio que englobe la realidad, en su manera, bajo sus principios (o bajo los principios impuestos). Un espacio requiere normas, fronteras y limitaciones, requiere así mismo de una estructura, de una configuración y una sistematización de relaciones en las cuales se le asigna a cada uno aquello que le corresponde. Y desde este determinismo físico y simbólico, se asigna a sí mismo, una manera concreta de proyectarse hacia afuera, y en este sentido, de construirse desde una mirada externa. Es en el espacio en donde se interconectan en tanto la aprehensión propia, como la externa, la descripción y delimitación que uno ejerce sobre el otro, porque si se piensa de manera literal, ¿para qué sirve las fronteras? Y ¿quiénes las han delimitado?

Nuevamente la conceptualización de centro y periferia, arriba y abajo, Oriente y Occidente se muestran como zonas de conflicto que se instauran (o son instauradas) como inmutables. Las

dicotomías axiologizantes funcionan, así como materia de distribución de “espacios buenos” y “espacios malos”, de ambientes visibles e invisibles. Estas constituyen un ordenamiento que, formula más allá de la repartición miradas y sensibilidades, una estratificación y jerarquización a nivel mundial que divide al mundo entre conquistadores y conquistados, agentes centrales y periféricos, aquellos que dominan y son dominados. En este sentido, la distribución de equivalencias en lo que corresponde pertenecer al norte o al sur, al centro o a los “rincones”, proyectan en sí mismas, una intención de poder, un artificio de clasificación que delimita a sus habitantes únicamente por habitar un territorio que se decidió era el sur, o conformaba a la periferia. De esta manera, ¿qué poder oculta habitar una zona o la otra? ¿Acaso el poder se resguarda únicamente en territorios específicos? ¿Qué tanto de inmutable tiene un territorio que fue construido y constituido desde fronteras simbólicas?

Aunque las fronteras se dispongan como una mediación física, representada desde la cartografía, estas también están dispuestas entre el *aquí* y el *allá*, entre lo *nuestro* y lo *suyo*, entre lo *propio* y lo *ajeno* que se hace propio para que se pueda conocer. Son límites en tanto físicos como simbólicos, que se interrelacionan de lo visible a lo invisible. Y, por ende, estas se pueden trastocar, pero para hacerlo, uno tiene que entender la consolidación de la cartografía como fuente de asignación y de repartición de visibilidad y sensibilidad.

La geografía simbólica es, la construcción de zonas de la mirada. Un reparto cartográfico, un reparto de lo sensible. Porque *partager*⁷⁴, es antes dividir y luego adjudicar. Es fraccionar para luego asignar, distribuir. Pero así mismo, es compartir, y en ello está la fórmula irrevocable para configurar una desterritorialización y una territorialización política desde las configuraciones otras. La geografía siempre ha sido antes simbólica que física. El delimitar un territorio, zona o

⁷⁴ Jacques Rancière (2014). *El reparto de lo sensible*. Prometeo Libros

espacio equivale a no solo nombrarlo, sino definirlo. Definirlo dependiendo de su contenido, de cómo este contenido se diferencia del resto, de cómo este mismo le funciona a aquel que lo está cercando. En sí, esta determinación se arraigada substancialmente con base en una serie de posibilidades, tanto de dominación, como de subordinación. Como mencionado previamente, la conciencia de uno mismo en valor y proporción al otro conduce al principio primario de clasificación, exclusión y distribución; la comparación.

La geografía simbólica antes que física, se mueve en estos senderos no con la intención (primaria), de delimitar un espacio o territorio, sino de distanciar los contenidos que se encuentran en uno y el otro. “El *territorio*, definido como un espacio sobre el que se ha proyectado trabajo humano. Así concebido, el territorio aparece como un lugar de relaciones marcadas por el *poder*” (Montaña et al, 2005, p.6). Poder colonial, poder occidental, etc. si el territorio se define por la acción de un trabajo sobre un espacio determinado, el territorio se forma, más allá de un asentamiento de un polo cultural, de su aprehensión por parte de externos a manera de dominación. Es decir, a manera de imposición de poder. La cartografía es en ello, una distribución de posibilidades, tanto de visibilización o invisibilización como de acción o pasividad. Las fronteras se presentan como un medio que se prefiere inmutable en el hecho de distanciar un mundo dentro de un mundo. Estas no solo se presentan como referentes espaciales, sino que, en cada delimitación, hay una instancia de poder que decide un reparto en tanto espacial, como físico y sensible. Esta determinación no solo radica en la mirada de uno hacia uno, sino en cómo uno se proyecta y es aprehendido desde el exterior. Es por ello por lo que desde la cartografía de miradas se configura una vinculación exterior-interior, centro-periferia, arriba-abajo, que se autoproclaman como se auto-distancian. “La teoría de la dependencia que hace referencia a territorios fuertemente ligados por relaciones asimétricas: la periferia alimenta al centro, o el centro se desarrolla a

expensas de la periferia” (Montaña et al, 2005, p.7). Así mismo, el territorio y la territorialidad funcionan como distribuciones que se configuran desde un principio de diferenciación:

Un grupo de personas que viva en unas cuantas hectáreas establecerá las fronteras entre su territorio, los inmediatamente colindantes y el territorio más alejado, al que llamará «el territorio de los bárbaros». En otras palabras, la práctica universal de establecer en la mente un espacio familiar que es *nuestro* y un espacio no familiar que es el *suyo* es una manera de hacer distinciones geográficas que *pueden ser* totalmente arbitrarias. Utilizo la palabra *arbitrario* porque la geografía imaginaria que distingue entre *nuestro territorio* y *el territorio de los bárbaros* no requiere que los bárbaros reconozcan esta distinción. A *nosotros* nos basta con establecer esas fronteras en nuestras mentes; así pues, *ellos* pasan a ser *ellos* y tanto su territorio como su mentalidad son calificados como diferentes de los *nuestros* (Said, 2008, pp.86-87).

En lo que uno es y conforma, el otro no puede ser, en tanto que mientras uno se distingue por ello, el otro se distingue por su carencia. En este sentido, el principio primordial es separar y cercar lo *mío* de lo *tuyo*⁷⁵. De esta manera, el territorio es asignado, en tanto un espacio simbólico e intangible, conformado de características externas a uno, como en limitantes tangibles y físicas cartográficas, topográficas y geográficas que legitimen la determinación de fronteras.

Conocer el lugar *cósmico* de un objeto o de una persona es decir lo que es y que hace y al mismo tiempo, por qué debe ser lo que es y hacer lo que hace. Por lo tanto, es una sola y misma cosa ser y tener un valor, existir y tener una función (y cumplirla más o menos bien) (Said, 2008, p.106)

En efecto, las llamadas *territorialidades otras*, *espacios ajenos*, *paisajes invisibles*, el *deep time* de Siegfried Zielinsky (2006)⁷⁶, el *tercer paisaje* según Gilles Clément (2007)⁷⁷, son estos mundos dentro de mundos que se nombran y estructuran para dar significado a territorios del bloque hegemónico. De esta manera, estos intersticios alternos se nombran primeramente como hechos de distancia que separan y ayudan a formalizar la separación entre uno y el otro.

No hay duda de que la geografía y la historia imaginarias ayudan a que la mente intensifique el sentimiento íntimo que tiene de sí misma, dramatizando la distancia y la diferencia entre lo que está cerca de ella y lo que está lejos...Lo importante era dignificar la simple conquista con una idea, transformar el apetito de más espacio geográfico en una teoría sobre la relación particular que existía entre la geografía, por un lado, y los pueblos civilizados o incivilizados por otro (Said, 2008, pp.88, 291).

⁷⁵ Que, por haberlo nombrado como tuyo, me pertenece.

⁷⁶ En el *deep time* observan zonas limítrofes y elementos que han quedado olvidados o han sido apartados en los debates actuales.

⁷⁷ Gilles Clément, (2007). *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Ediciones Gustavo Gil, Barcelona

En este sentido, la conformación de espacialidades gira en torno a una designación separatista que formula más allá que una visible distinción, un distanciamiento, y al mismo tiempo una dependencia de asignaciones. “La distinción entre Oriente y Occidente no era...un estereotipo puramente académico o popular; muy al contrario, dicha distinción significaba la relación de poder histórico y esencial entre los dos” (Said, 2008, p.340). De esta manera, conceptualizar los *espacios otros*, o los *territorios invisibles*, requiere en primera instancia de comprender que estas conformaciones son limitadas a un juego de poder sobre no solo una concepción individualista, sino territorial de lo que *debe ser*, o *significa ser* un espacio.

Por otra parte, tanto el territorio como el paisaje configuran el sentido identitario, esto significa que, en la designación y aprehensión de estos, recae en el sentido de pertenencia de aquellos que lo habitan, y de esta manera, la concepción y auto concepción propia. La problemática en la asignación de “paisajes propios” o espacios hegemónicos, de “territorialidades otras”, se fundamenta en que estos últimos, han sido en tanto construidos como delimitados por aquellos que han sabido nombrar y cartografiar el espacio⁷⁸. La problemática occidental siempre radica en ¿cómo hacer visible lo invisible? En tanto a ¿qué se refiere como invisible? ¿Según quién?

Según lo menciona Joan Nogué: “nuestras geografías cotidianas están llenas de paisajes incógnitos y de territorios ocultos, en buena medida debido a su compleja legibilidad. Cuando no entendemos un paisaje, no lo miramos: lo vemos, pero no lo miramos” (2007, p.377). Como mencionado anteriormente, la mirada es un arma poderosa, la cual, se rige mediante determinados controles. Si la visibilidad de un paisaje recae en que este funcione o esté configurado de una

⁷⁸ En tanto a lo explicado en los capítulos anteriores, la manera en cómo se rige el pensamiento occidental se centra en la parcialidad de logos, y por ende, la formulación de nombrar, siempre estará arraigada a sus normativas, las cuales, ni son atemporales, ni a-geográficas. El hecho de conceptualizar al paisaje o a los territorios como *vacíos* y *tierra de nadie*, proviene en el sentido occidentalista de tener que nombrar y ocupar *per forza* un territorio que no tiene razón de ser en ser nombrado y determinado por alguien.

manera específica, ¿qué tanto de lo que no está configurado de tal manera, se pierde entre las sombras?

El concebir un espacio o territorio como invisibles, en tanto indeseables, configuran de esta manera, a sus habitantes como personajes ajenos al orden social, y, por ende, excluidos. Ellos son la representación de lo que *no es*, y *no debería de ser*. Y, por lo tanto, sea el territorio, como sus agentes y sus producciones, se modifican y estructuran a través de un modelo jerárquico que los posiciona como indignos de visualización y de estratificación en el mismo nivel que a lo que se está comparando:

Muchos de estos paisajes híbridos, periféricos y de frontera de los que hablamos se corresponden con espacios marginales, tanto desde el punto de vista geográfico como social. Se trata de las zonas inseguras, indeseables, desagradables, fácilmente sorteables y escamoteables a la mirada y que todos conocemos. Son los territorios de la ciudad oculta, que sólo entrarán en escena cuando, por diferentes razones, el espacio que ocupan se convierta en deseable, bien por procesos de aburguesamiento... Vemos los paisajes que *deseamos* ver, es decir aquellos que no cuestionan nuestra idea de paisaje, construida socialmente. Dicho de otra forma: buscamos en el paisaje aquellos modelos, aquellos patrones que se ajustan a los que tenemos en nuestro inconsciente colectivo, o que más se aproximan a ellos. Y por eso estos paisajes periféricos y fuertemente transformados son invisibles a los ojos de determinados grupos y sectores sociales (Nogué, 2007, pp.377-378).

El determinismo sea en la forma de mirar a los territorios como al paisaje, también recae en la manera en cómo se aprehenden sus contenidos. Estos espacios otros, son constituidos como indeseables al no permear en las categorías (sumamente reduccionistas), de lo que significa ser y estar en un territorio. La idea de representar y adjudicar sea las fronteras, como la descripción y formulación de un territorio ajeno, presupone la posibilidad de “poder nombrarlo” y poder “hacerlo visible”. Lo que sucede en esta reducción, es una mala traducción de visibilidades que no pueden resumirse en simples transposiciones o traducciones culturales que no le pertenecen ni a un territorio ni a otro. La representación de estos, por ende, conlleva a entenderlos desde códigos externos, y agenciar un emplazamiento des-conocido y transculturalizado (por medio de lo colonial), como sistema de aprehensión:

El paisaje real, para adquirir más relevancia, debe ser mediatizado; debe pasar por el poderoso filtro de la imagen, a ser posible estereotipada (y, aún mejor, como paradigma). El consumo de los lugares no es completo si antes no hemos consumido visualmente sus imágenes (Nogué, 2007, p.379).

En la representación que se hace de estos territorios, se les quita el sentido de lo propio, de ese origen aislado originalmente de lo hegemónico, y se sustituye en una mezcla que permite juzgarlo, organizarlo, estructurarlo y distribuirlo según los códigos que uno adjudica. Es el centro frente a la periferia, es el norte frente al sur, y el Occidente frente al resto del mundo. Son estos paisajes otros que constantemente se ven emplazados por su contraparte estimulada por una acción de conquista, de aprehensión, de dominación. Porque nuevamente, el hecho de nombrar algo es una acción de poder, y si se observa a la estructuración de cartografías otras, se puede ver en ella, el principio fundamental de distribución y distanciamiento.

Ahora bien, en tanto que *partager* significa dividir y distribuir o asignar, de igual manera significa compartir. En la imposibilidad de ordenar un territorio y hacerlo visible con normativas específicas, de igual manera, produce que tanto el espacio, como sus habitantes y sus producciones, tengan la posibilidad (aunque controlada), de hacerse de sí mismos, su propia representación, su propia imagen, su propia narrativa. Porque en el momento que hay una repartición sea de territorio, como de mirada y de sensibilidad, hay una concientización del poder y de la agencia del otro, aunque esta se piensa mínima, se piensa. Es una doble poética del espacio⁷⁹, a manera que este se construye externamente mediante relatos y la mirada ajena, mediante sensibilidades otras que fueron agendadas desde concepciones fugaces y *naïves* por viajeros occidentales que supusieron formular un territorio y un espacio desde lo que ellos conocían como “hogar”. Esta doble poética, que se construye desde la manifestación sensible de sus habitantes, desde la producción de objetos que conforman y le dan sentido a la narrativa propia destinada a ser proyección verdadera desde

⁷⁹ Gastón Bachelard, (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica

la concepción experiencial y vivencial de los agentes propiamente otros en sus espacios. La poética de los espacios otros se configuran desde la apreciación de la subalternidad no como un costo o castigo, sino como una otra manera de aprehender lo sensible, un *reparto otro de lo sensible*. En este sentido, la manera de cartografiar a espacios otros, permite en substancia la consciencia de los mismos, y es en este giro subversivo en donde, este espacio otro, se vuelva al alcance de la posibilidad de aprehensión por parte de ellos mismos, y por medio de otros agentes alternos.

El paisaje, como el territorio son, por ende, construcciones y narrativas culturales⁸⁰, y es en la posibilidad de cartografiar estos espacios, como entes físicos y simbólicos, permiten, de cierta manera, en que estos aparezcan en el mapa.

“El paisaje así pensado, lejos de la concepción estática de carácter fijo y natural, representadas en las figuras del marco o escenario, se encuentra diacrónicamente en un continuo proceso de transformación: posee un acontecer” (Flores y Landa, 2019, p.25). En este sentido, mientras cartografiar y delimitar territorios se presenta como un estrato de control y de asignación, da la posibilidad, así mismo, de trastocarse y aprehenderse como un ente visible con posibilidades en tanto físicas, como simbólicas. De esta manera, la recartografía desde territorios otros, se puede entender como un dispositivo subversivo, a partir del replanteamiento del territorio alterno como un dispositivo social que permite hacer visible, lo invisible. Según Lindón “el hecho de que no cualquiera reconozca un paisaje, no quiere decir que sólo exista para una persona. La apropiación y resignificación del mismo siempre son procesos que ocurren en un mundo de códigos que siempre son compartidos con otros” (2007, pp. 222-223).

⁸⁰ Flores, Fabian, C. y Landa, Carlos, (2019). El paisaje en debate. acerca de la visibilidad e invisibilidad de los paisajes en perspectiva comparada. *Anuario de la División Geográfica 13*, Buenos Aires.

De esta manera, el accionar arqueológico en la manera de aprehensión de territorios otros fungen como potencial en la reaprehensión no solo de estos espacios enajenados de sí mismos, sino, en la de sus habitantes como agentes de cambio, y en su producción artística como materia de trastocamiento. Walter Benjamin (2010) mencionaba que: “la... memoria es el medio de lo vivido, al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas, quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava” (p. 350). Es así como la imagen y las producciones artísticas evocan una manera de restituir las cartografías hegemónicas, por medio de producciones que de una u otra manera exhorten la transmutación de sus agencias a posibilidades visibles. Es decir, que, por medio de la producción artística, se proclame un replanteamiento de los espacios, y con ello, de los entes.

*Je suis l'espace où je suis*⁸¹

Yo soy el espacio donde estoy

En este sentido, desde la historia del arte, se debe de replantear la posibilidad de nuevas cartografías, o de cartografías otras. De medios de posibilitación en la aprehensión alterna. En la intriga de lo des-conocido como parte fundamental en la configuración del relato principal, o, mejor dicho, en la configuración de relatos principales. Como se ha visto en este capítulo, la manera en cómo hay una distribución de miradas, sensibilidades y planteamientos territoriales, brinda la oportunidad de redistribuir, reconfigurar y re-aprehender instancias otras, desde planteamientos discontinuos, desde sensibilidades alternas. Una posibilidad de trastocar no solo la configuración misma en cómo se observa y se representa al otro, pero de igual manera en cómo se piensa y se juzga. De esta manera, es necesario regresar a Jacques Rancière, y conceptualizar *el reparto de lo sensible* en la posibilidad de trastocar desde agentes políticos otros, una historia del

⁸¹ Noel Arnaud, *L'état d'ébauche*, en Gastón Bacherlard, (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, p.128

arte y de la producción artística no independiente de aquella hegemónica, sino, a la par en importancia de accionar, y con la posibilidad y la fuerza de proyectar y activar miradas otras en una visibilidad heterogénea.

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este partido (Rancière, 2014, p.19).

De esta manera, se piensa en la posibilidad de:

Des-encajar, des-colocar, re-componer de otro modo las partes ensambladas... En esa actualización igualitaria, también nos arrancamos de los lugares habituales, hablamos, pensamos, escribimos, hacemos varias cosas a la vez, nos movemos en una espiral emancipatoria que poco tiene que ver con la confirmación de un mundo signado por el "cada uno en su lugar" propio de la desigualdad... El "compartir de lo sensible"... poco tiene que ver con un compartir armonioso, sino por el contrario, con el pensamiento del disenso (Rancière, 2014, p.5).

Es entonces, tarea de una nueva u *otra* historia del arte, la posibilidad de recartografiar desde lo sensible la posibilidad de una nueva visibilidad.

Capítulo 4
El trastocamiento de la mirada, en la aprehensión del *discurso*
del arte otro

Introducción al cuarto capítulo: En materia de reaprehensión

El acceder a una nueva narrativa siempre es complicado, ¿de dónde se empieza? ¿Cómo se ordena? ¿Hacia dónde va?

Plantearse un nuevo comienzo requiere retroceder en el tiempo, bien lo mencionaba Régis Debray, “toda cosa oscura se aclara en sus arcaísmos. Del sustantivo *arché*, que significa a un mismo tiempo, razón de ser e inicio. Quien retrocede en el tiempo avanza en conocimiento” (1994, p.19). Se debe retroceder, regresar y retornar al origen. ¿En qué momento la distancia entre mundos se hizo tan grande?

Para replantear esta “nueva” o más bien, diferente posibilidad de narrativa es necesario trasgredir ciertos principios presentados anteriormente como firmes, y erróneamente como inmutables; porque bien lo mencionaba Michel Foucault: el discurso “si consigue algún poder, es de nosotros y únicamente de nosotros de quien lo obtiene” (2005, p.13). Nada es estático, todo es fraccionario, cualquier modulación es quebrantable, y cualquier principio trastocable.

A través de los capítulos anteriores se expuso la obstinación de Occidente por conceptualizar, dividir, ordenar, jerarquizar y repartir narrativas, así como visibilidades. La historia de la producción artística ha estado estructurada de tal manera, que esta ha sido un privilegio de existencia y de reconocimiento. No todo puede ser *Arte*⁸², no todo se arraiga a los principios inmutables de creación o creatividad, y principalmente, no cualquiera puede ser artista. Como si el objeto artístico mismo significara el beneficio más alto de la mirada y el honor más elevado del poder ser y sentir. La división de aquello correcto e incorrecto, normal y anormal,

⁸² Arte con mayúscula representa al *buen arte*, o al arte reconocido por el *buen público* o formulado por la *buena cultura*. Larry Shiner, 2004. *La invención del arte*.

procura siempre una distancia inventada en el arraigo más moderno de aquel que puede y aquel al que se le ha quitado el poder de *poder*.

En estas modulaciones, la producción y creación de “lo otro”, subyace a manera de control y de dominio. La instancia misma en la denominación de un territorio, o de ente como alterno produce una bifurcación y en este sentido, una comparación. Como mencionado anteriormente, este discurso basado en la producción de una alteridad de todos aquellos ajenos al centro (y realmente, ¿qué es el centro?) es una instancia que únicamente Occidente ha concebido como propia, como parte de su estructura principal. En la modulación y aplicación del otro, su existencia se legitima al autoproclamarse como uno.

Ahora bien, el sentido de *oltrar* funciona de forma ambivalente. Si bien, este regresa al afán de separar para luego comparar, aquello otro, termina regresando a su lugar como protagonista de la esquina. Pero, de esta manera se le reconoce. Hablar entonces de una esencia otra, si bien puede caer en los estragos de convertirse en una manera de legitimar dicha división y estructuración, también proporciona la opción de una bifurcación diferente. En esta historia tan compacta, la realización o concientización de un discurso “completamente nuevo y central”, tal y como lo hizo la narrativa oficial occidental es imposible y se regresaría nuevamente a un ámbito basado en la exclusión. En este sentido, al hablar de un agente otro, más que emplazar nuevamente esta concepción de aquello “sobrante” o secundario, es poder nombrar aquello que permanecía oculto. No una instancia de comparación, sino la parte que se había perdido o des-conocido. Esta estructura complementaria, esta parte necesaria, obligatoria y existente (aunque olvidada) de una

visión mucho más extensa. Lo otro se subtrae de este posicionamiento de *oltrar*, hacia una posibilidad de visibilizar y, más que de nombrar, de nombrarse⁸³.

Ahora bien, el segundo principio requiere de replantear al objeto artístico desde su sensación y estrato áurico⁸⁴, hacia un ente principalmente humano, y con ello comunal. El objeto artístico se ha desintegrado en su punto más bajo, este, ha trasmutado de lo que en primera instancia produjo un arraigo comunal existencial, hasta su reformulación como la herramienta predilecta para separar y excluir. Este se dejó de percibir como la materia pura de una sensibilidad, hacia categorías mercantiles y estilísticas que permitieron encontrar, en su más mínimo detalle, la posibilidad de separación y adjudicación. En este sentido, desmontar sea a la narrativa histórica unilateral, como a la mirada estancada, requiere en sí, de la aprehensión de dichas perspectivas otras, de la consciencia de estructuras ajenas, múltiples y rizomáticas y, principalmente, la concretización de una razón sensible, entre aquello que es, y aquello que fue y que podría ser; entre aquello que se dice, y aquello que se observa, porque en el sentido mismo de lo que puede significar mirar, este es aquello que se arraiga al principio fundamental de un sentir racionalizado. Comprender la heterogénesis en la narrativa histórica, y en este sentido artística, requiere entonces de cambiar ciertos artefactos de la visión, ciertas modulaciones en la aprehensión sensible, ciertas instancias que se perciben vaporosas en sí mismas.

¿Cómo acceder a estas modulaciones perdidas en intersticios invisibles? Y aún más complicado, ¿cómo presentarlas? O como un buen occidental diría ¿cómo ordenarlas?

⁸³ Si bien, siempre se ha buscado el poderío de nombrar quien es el otro con afán de salir de esa otraedad, el hecho de reconocer esta primera instancia o etapa de concientización y autoconcientización es fundamental. Teorías contemporáneas se siguen escribiendo sobre el tema, y si bien, este es nuevo y vaporoso, es un escalon fundamental en la búsqueda de des-oltrar a todos aquellos llamados subalternos.

⁸⁴ Walter Benjamin, (1935). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Publicado en *Discursos Interrumpidos I*, (1989). Taurus, Buenos Aires

El error recae en esta última enunciación. El fallo histórico de la construcción del “discurso oficial de la historia del arte” producido por Occidente, es aquel de querer ordenar y nombrar todo, y aún peor, de hacerlo bajo sus propios principios y bajo sus propias palabras. El trabajo que se plantea en este capítulo, más que una metodología de ordenamiento es una manera de pensar la posibilidad de una forma *otra* de discurso del arte, y más que de un discurso oficial (porque en la misma declaración está el problema), en una aprehensión distinta en la manera de configurar y entender sea al producto, como al productor y al espectador. La posibilidad de comprender una *relación otra* (alterna a la central y complementaria) con la producción artística; abre la oportunidad de entender más allá de lo que se presenta en los índices reduccionistas de libros escolares como “la historia oficial del arte”.

En esta está la viabilidad de trastocar el discurso y a la mirada para comprender la heterogénesis de posibilidad ajenas, afuera del discurso “principal”, desde la *producción otra, el productor otro* y al mismo tiempo, *los espectadores otros*, como intermediarios activos y con agencia en las problemáticas sociales y culturales actuales. Más que continuar profundizando en una polaridad dividida, es momento de adentrarse en la zona des-conocida no para asegurar victoria en ella, sino para plantear un medio o camino alternativo, posible y viable para comprender la gran pluralidad y heterogeneidad de la historia de la producción artística, bajo una mirada que deje de separar, excluir e invisibilizar, para entonces compartir, hacer consciencia de la existencia de los intersticios que formulan en primera instancia, la posibilidad de una historia del arte concreta, multifacética y heterogénea. Porque la afirmación de uno presupone el lugar (aunque controlado) del otro, porque *uno* no es *uno* si el *otro* no existe. Es entonces momento de concientizar sobre ese *agente otro* y su producción. Está en la posibilidad de mirar diferente, la

factibilidad de trastocar al discurso homogeneizante, y en ello, la eventualidad de aprehender la producción artística como un medio que no separa, sino que unifica.

En las cosas visibles vemos con nuestros ojos sólo luz y color. Todas sus demás propiedades las conocemos sólo por deducción...En un mundo en que todo es transitorio, todas las cosas visibles están sujetas al cambio, que también afecta a nuestra percepción, y por eso no vemos las cosas exactamente igual cuando las vemos por segunda vez⁸⁵.

Ibn al-Haitham

85 En Occidente conocido por Alhazén, 965-1040, Libro de la óptica (Kitāb al-Manāzīr) (Sabra, 1989, vol. I, pp. 82 y 222) en Belting, H. (2012), *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Ediciones Akal

Desde la mirada otra

Como se mencionó anteriormente, el hecho de nombrar algo o a alguien como otro, es una instancia de poder, pero, al mismo tiempo es la posibilidad de subvertir y trastocar, y en ello visibilizar. En este sentido, al hablar de “lo otro”, se intenta dar un giro metodológico que todavía no cuenta con un nombre preciso más que aquello subalterno, perteneciente a la *otraedad*, o, en ese sentido, el otro o la otra (*les autres*).

Si bien la mirada para Occidente se formuló como mecanismo substancial de control, por el cual, no solo se estructura y construye la realidad, sino que, se distribuye un principio de existencia y un engranaje de castigo, exclusión y olvido; esta, en polos culturales enajenados de la centralidad occidental, no se ha olvidado su principio fundamental de vínculo comunal y existencial. Aunque esta se ha enseñado, o más bien adiestrado hacia una manera específica de mirar (y al mismo tiempo, de ser mirado), esto no significa que su fundamento inicial haya quedado destinado al olvido y al uso sistemático de unos pocos. En tanto que su distribución y adjudicación ha sido controlada, y de esta manera, a determinados polos, solo se nos ha permitido conocer una pequeña síntesis de la substancia que Occidente ha hecho de la misma (como medio sistemático de ordenamiento y exclusión, como un dispositivo arraigado a *logos*, como una forma de mediación y de repartición entre aquel que mira y aquel que es observado), la *mirada otra*, se mueve a través de perspectivas ajenas, prospera de manera diferente en sensibilidades forasteras, en espacialidades cartografiadas como periféricas. "Aquí la historia del “arte” debe desaparecer ante la historia de lo que la ha hecho posible: la mirada que ponemos en las cosas que representan otras cosas” (Debray, 1994, p.15).

Mientras que en Occidente esta se utiliza como arma de adjudicación y división; polos culturales otros se sustentan de ella como instrumento de interconexión, como medio de enlace

interpersonal, como fundamento racional desde lo sensible afectivo. En este sentido, la mirada funge como canal, por medio del cual, se hicieron conscientes las problemáticas existenciales que nos unifican hoy en día, y así mismo, la herramienta por la cual, estas se han resuelto y se siguen resolviendo. Esta, arraigada a aquello que relaciona a todos los seres por medio de lo afectivo, en instancias en donde esta es vocera de un espiritualismo conectado directamente a la comunidad, en la cual, el poder de mirar no recae en la pertenencia individual sino, es medio y canal de transmutación colectivo, un dispositivo político, un instrumento de enlace existencial. De esta manera, aprehender la *mirada otra*, requiere regresar a los arcaísmos, al principio de una mirada llamada por Régis Debray “mágica”, substancialmente arraigada a lo simbólico⁸⁶. Y que nuevamente retornar al origen de las primeras manifestaciones llamadas hoy en día “artísticas”, es reconceptualizar el lugar que tiene esta herramienta, para configurar procesos de negociación ante un dispositivo que controla y jerarquiza, y aquel que se distingue por ser una herramienta colectiva y principalmente política. “Mirar no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia” (Debray, 1994, p.38).

Ahora bien, es necesario no caer en exotismos. Al hablar de la *mirada otra*, si bien se hace un énfasis en la distinción que esta tiene con *logos* en comparación de la mirada occidental, llamémosla oficial; esta no recae en un sentido romantizado de aquello sensibilizado desde la emotividad. Sino, en una manera distinta de focalizar y emplazar un tipo diferente de racionalismo ante un enfoque que se aparta del dominio discursivo e institucional occidental, hacia algo mucho más profundo y con ello complejo desde una conciencia sensible. Una vez explicado esto, ¿cómo iniciar a conceptualizar la *mirada otra*? ¿Una mirada sensible?⁸⁷

⁸⁶ Régis Debray (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*.

⁸⁷ Cambio de la mirada estructurada en *logos* hacia una mirada guiada por la experiencia y por lo sensible-afectivo, desde una instancia estética.

Si bien ya se estipuló que la mirada es el canal predilecto entre aquello visible de aquello invisible, del medio afectivo, al canal físico, puesto que, a través de ella, el ser humano no solo ha estructurado su realidad, sino que, se ha ubicado y encuentra su lugar a través y por medio de esta:

Vivir, para un griego antiguo, no era, como para nosotros, respirar, sino ver, y morir era perder la vista. Nosotros decimos su último suspiro, pero ellos decían su última mirada. Peor que castrar a su enemigo, arrancarle los ojos (Debray, 1994, p.21).

En sus principios primordiales, recae entonces ordenar, estructurar, construir y distribuir. Pero, como se ha presentado anteriormente desde la perspectiva occidental, estos conceptos están determinados en la adjudicación de dicotomías, de configurar distancias y carencias. En la posibilidad de dividir y distanciar, y principalmente de dominar y censurar. Es por ello que se debe desmontar esta configuración, en tanto que, si bien estos principios pueden sugerir una repartición dispar, estos pueden, así mismo, evocar una coyuntura en la construcción de una base comunal y ecuánime. De esta manera, aprehender narrativas otras, equivale a demoler una visión que se sustenta en la división y confrontación, en este sentido, se debe de iniciar a trastocar la imposibilidad que ha ejercido la configuración occidental sobre la mirada y sus atribuciones.

Ordenar

Como se ha mencionado anteriormente, la mirada en Occidente fue abandonando su instancia sensible-afectiva, y en este proceso, perdió la posibilidad de percibir la intercomunicación entre seres y entre sistemas. Si esta tuvo como comienzo, el proceso en el cual, el ser humano fue consciente de su finitud, y a través de ella quiso estructurar el más allá, para dar orden a su más acá; el principio fundamental de la misma, por ende, recae en unificar y materializar la primera problemática existencial que relacionaba a todos los pueblos y a todos los seres, aquella que se reparte sin beneficio y se aplica imparcialmente, la muerte. Si es a través de ella, que este principio unificador se materializa, esta es, por ende, herramienta colectiva de aprehensión de la realidad. Es por ello, que, a través de la mirada, aquello invisible toma sentido y se aprehende y concreta en la realidad como aquello espiritual. En este sentido, la mirada permite dar consciencia y enlace de un arraigo social y colectivo entre seres y entre sistemas.

Dicho de otra manera, mientras que la mirada permitió heterogeneizar el ambiente, y con ello, sustituir las carencias invisibles de lo simbólico, permitió así mismo, homogeneizar el enlace colectivo frente a todo aquello que nos conformaba como un ser más en la composición de un espacio en común. De esta manera, es a través de la mirada que todo encuentra sentido de relación, de interdependencia entre los seres, con el espacio y con el tiempo. La mirada no separa, sino que unifica, da sentido a la experiencia que se fundamenta en la aprehensión de la realidad y de todos sus componentes. Es por ello, que es evidente entender el desvío que se percibe entre el cambio de la mirada occidental, que trasmutó de este núcleo arraigado al sentido de pertenencia colectiva, hacia una selección cuidadosa (en materia del poder construir y excluir ciertas partes de la realidad). Esta, por ende, se quedó sin un sentido de conexión comunitaria, mientras que, en otros polos culturales, la mirada siguió conformando (y conforma) la substancia unitaria que da orden y

estructura a las relaciones entre agentes y entre ambientes. Si se piensa de esta manera, se puede entender cómo la mirada no significa un dispositivo de control, sino, un puente por el cual, el sentido de colectividad se materializa. Si uno está arraigado a una mirada sensible, que no solo hace consciencia de sí misma, sino de una unidad territorial y espacial, se entiende cómo esta gira en torno al bien colectivo, al bien del mismo espacio, y con respecto a la congruencia entre los diferentes sistemas naturales que se relacionan entre sí, como una configuración interdependiente.

Un ejemplo pertinente sería desde el polo cultural de los maoríes en Nueva Zelanda, que hicieron factible la promulgación de *Whanganui*, un río, como una entidad jurídica.

Figura 17



Río Whanganui, 2017. Brett Phibbs, The Chicago Tribune

Este río, ha sido fundamental en la aprehensión del espacio y en la formulación y configuración de la cosmovisión para los maoríes. En tanto que, así mismo, es el tercer río más grande de Nueva Zelanda y por ello, abastece de agua a gran parte del país. Para los maoríes, el

Whanganui se aprehende como un antepasado, como un elemento fundacional y fundamental para la cultura.

El diputado Adrian Rurawhe, representativo del pueblo maorí estipulo que:

El río como un todo es absolutamente importante para la gente que procede del río y vive en el río...Desde un punto de vista de los Whanganui, el bienestar del río está directamente vinculado al bienestar del pueblo, por lo tanto, es realmente importante ser reconocido con una identidad propia...Yo soy el río y el río soy yo (BBC Mundo, 2017).

Así mismo, Gerrad Albert, negociador por parte de la comunidad mencionó que:

La razón por la que hemos tomado este enfoque es porque consideramos al río como un antepasado y siempre lo hemos hecho así...Los maoríes se consideran a sí mismos como parte del Universo, en armonía e iguales a las montañas, los ríos y los mares...Hemos luchado para un encontrar una aproximación a la ley para que otros puedan entender que desde nuestra perspectiva, tratar al río como una entidad viva es la forma correcta de acercarnos a él, como un todo indivisible, en lugar del modelo tradicional de los últimos 100 años de tratarlo desde una perspectiva de propiedad y manejo (BBC Mundo, 2017).

La mirada de esta manera actúa e interactúa como un canal que no separa, sino que unifica.

Esta construye desde un arraigo simbólico la pertenencia del ser en un lugar determinado en un tiempo determinado. Esta ayuda a ordenar la realidad, pero, no destruye posibilidades otras. No hay una razón, por la cual, el ordenamiento de la realidad deba restringirse a acaparar todo y a excluir el resto, más bien, la mirada simbólica, o la mirada sensible, se fundamenta en la fusión y cohesión del todo para estructurar un emplazamiento que se rija a partir de interconexiones necesarias y beneficiarias. Todo es necesario, nada sale sobrando. Este ordenamiento homogéneo no recae en un principio totalizador en donde esta decanta y reduce, sino, une e interconecta. Desde la mirada sensible, el encantamiento del mundo⁸⁸ postula un principio de arraigo relacional. No es una construcción que pretende mitigar principios ajenos, sino interrelacionarlos.

⁸⁸ Boris Cyrulnik (2002). El encantamiento del mundo. Editorial Gedisa

Estructurar

Mientras que la mirada occidental, se dispone desde un principio de división por medio de los contrarios (la dicotomía axiologizante), la *mirada otra* no aliena a ninguno de sus componentes, solo les adjudica su lugar correspondiente en una configuración unitaria. La mirada en este sentido no puede jerarquizarse de manera individual, esta, como mencionado anteriormente, se constituye desde un principio en donde cada parte debe de tener un objetivo, no bueno ni malo, sino, esencial para una configuración de amplio espectro. Cuando la mirada occidental perdió el arraigo unitario, se estructuró en un principio divisorio. Esta se configuró a manera que mientras esta construía, se guiaba por dividir y señalar las diferencias y las distancias que conformaban al todo, en otro sentido, esta construía partes *otras*. Es de esta manera que la mirada dejó de ser unitaria y con un principio relacional, a ser una herramienta de disposición fraccionaria.

Como se mencionó en el segundo capítulo, el principio fundamental que configuró el comienzo de la estructuración entre lo visible y lo decible, fue la semejanza; pero, en el núcleo occidental este concepto se encontró inservible, y de esta manera aquello que organizaba a la realidad y con ello, al lenguaje, fue el principio de división, de separación, de alienación. Lo que conformaba la esencia de las cosas, no era todo aquello externo que las hacía, su relación con un todo, y su formulación como parte de este; sino, todo lo que la distinguía de lo demás, la diferencia, la división, la distancia. En donde una cosa es algo, la otra se diferencia entonces por su carencia. La mirada occidental marcó una estructuración desde la división, y fue a través de ella, que conceptos como “contrarios”, tomaron un auge preponderante. Si uno busca sinónimos de la palabra *contrario*, lo que le aparece a uno es: diferente, distinto, antagónico, enemigo, que daña o perjudica, nocivo, enemigo, rival, contrincante.

Bueno-malo, mujer-hombre, arriba y abajo, arte y artesanía, bonito-feo, hacer-sentir, blanco-negro, etc. ¿Quién es quién? ¿Cuál es la parte dañina?

Hay miles de palabras contrastantes, en donde su significado y valor recaen en tener un contrario que las conforme. En cambio, una mirada ajena a estos principios, y relacionada a estas instancias otras, externas, no recae en contrarios que se fundamentan en estar divididos desde lo más profundo de su núcleo, sino que, son campos, esencias, valores que conforman la unicidad de un ciclo, en tanto que uno depende del otro porque juntos hacen un ente completo.

Estas, por ende, recaen en completarse unas a las otras, porque sin una parte, la otra no tiene sentido, ni puede ser. Si se observan los ejemplos pasados, no hay manera que ningún concepto anteriormente presentado se formule, mantenga y exista sin su otra parte, y muchas veces, es la misma cosa/concepto/ente, pero reformado desde una instancia de poder para dividir y de esta manera administrar y adjudicar control. Por ejemplo, arte y artesanía, lo bueno y lo malo, lo bonito y lo feo, ¿según quién?

La mirada sensible no se puede traducir a una opinión, ni mucho menos a un ente individual, los contrarios occidentales se formulan desde un principio de obtención del poder mediante la estructuración de bandos entre dominados y los que dominan. Es por ello que, desde la *mirada otra*, la estructuración de “opuestos” queda obsoleta, esta no se reduce a *otrar*, sino que colectiviza, en lugar de adjudicar y separar, esta aprehende al sistema como un ente que necesita de todas sus partes para funcionar. Todo tiene una razón de ser más allá de ser la parte dañina o antagonista que en un principio no tuvo por qué haber existido (en muchos polos culturales, esta estructuración simplemente no existe). Así como no hay palabra para arte o artesanía, no hay un sistema de diferenciación ni de división para lo que *debe ser*, de lo que realmente *es*. En este

sentido, como mencionado anteriormente, todo está conectado, nada equivale a ser distanciado en sí mismo estructurado desde una configuración aislada.

Figura 18

Un ejemplo de esto es en la cosmovisión prehispánica mesoamericana, en donde sea la serpiente (aproximación desde el centro sur del México), o el jaguar (Figura 18) (cosmogonía maya)⁸⁹, son animales que se pueden mover a través de los tres niveles energéticos en la configuración tripartita del cosmos. Sea en el nivel supraterráneo, el nivel terrenal, e infraterrenal. En este sentido, no pertenecen, ni están aislados a ningún espacio determinado, ni tampoco se consideran buenos o nocivos dependiendo de su tránsito por los diferentes espacios/tiempos.



Bajo relieve proveniente de la Gran Plaza de Chichén Itzá, con motivo de un jaguar (Balam), devorando un corazón. INAH-Museo Nacional de Antropología, por Ignacio Guevara.

Otro ejemplo de otro polo cultural sería aquel del islam en la interpretación del “mal”.

Íblis (إبليس) o Sahitán (شيطان)⁹⁰, no se considera oponente, ni adversario de Alláh, mucho menos contrario, sino que, este representa una parte correspondiente del sistema macro como la dualidad correspondiente a todo (no como contrario, sino como conformador). Porque en el islam

⁸⁹ Balam (el jaguar), representa dualidad, este se arraiga al pensamiento dialéctico.

⁹⁰ Aparece citado 87 veces en el Corán (Libro sagrado de los musulmanes), mientras que el nombre de *Iblis* se cita únicamente nueve veces. Se le llama también *al-waswās* (الوسواس), esto es, "El susurrador", *al-jannās* (الجَنَاس), "El esquivo" y *al-rayim*, "El lapidado" (الرجيم).

Figura 19



Los ángeles se encuentran con Adán, pintura de la narrativa islámica sobre la creación de Adán. Pintura de un manuscrito de *Mantiq al-tayr* (La conferencia de los pájaros) de Farīd al-Dīn 'Attār. Irán, Shiraz, 899/1494. El Museo de los Príncipes Czartoryski, Polonia.

En esta pintura, Adán (entre las llamas), es presentado a los ángeles, Iblīs es el único que no voltea a verlo.

Alláh creó todo, “lo bueno y lo malo”, y de esta manera, realmente no puede existir nada malo, ya que todo tiene un propósito que formula que todo esté perfectamente balanceado. De esta manera, la correspondencia entre una parte y la otra, recae en su existencia, por el simple hecho de ser, y se es, porque así debe ser. Esto se puede ver en la representación de dichas dualidades en producciones artísticas (Figura 19).

Otro ejemplo de la cultura precolombina mesoamericana es el dios Ometéotl⁹¹ (ver figuras 20 y 21), en la cosmogonía mexicana, este es el dios de la creación. Está compuesto por dos deidades, Ometecuhli⁹² y Omecíhuatl⁹³, masculino y femenino, la luz y la oscuridad, la vida y la muerte, es decir, es el dios de la complementariedad. Este proporciona la energía cósmica universal de la cual emanan todas las cosas, junto con la perpetuidad de su

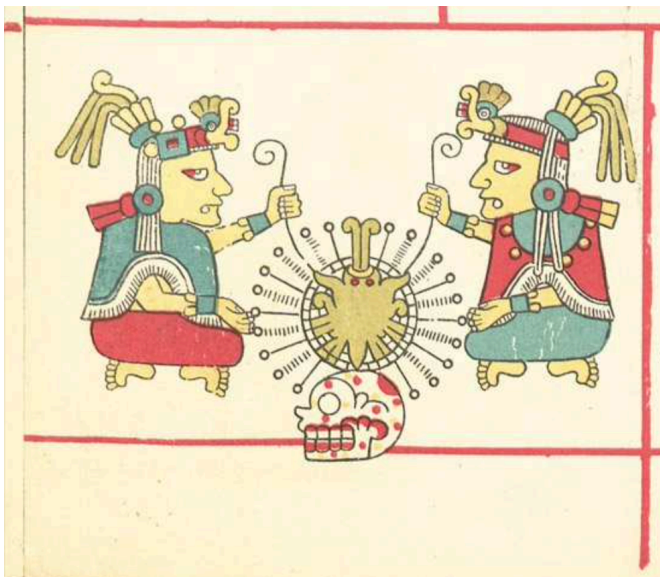
⁹¹ Del náhuatl: *Ometeot* (dios dual) de *ome*, dos o doble y *teotl*, dios. También relacionados con *Tōnacātēcuhtli* y *Tonacacihuatl*.

⁹² Del náhuatl: *Ometecutli* (dos señor) de *ome*, dos y *tecutli*, señor.

⁹³ Del náhuatl: *Omesihuatl* (dos señora) de *ome*, dos y *sihuatl*, señora.

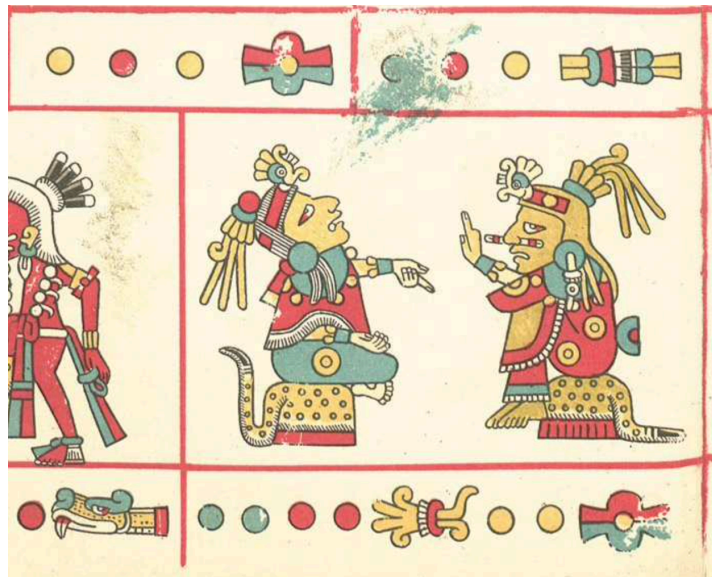
existencia y sustento. Además, regula el ritmo fluctuante del universo y otorga a cada entidad su esencia distintiva.

Figura 20



Tonacacihuatl y Tonacatecutli en el Códice Fejérváry-Mayer, p.25, World Museum Liverpool, Inglaterra.

Figura 21



Ometecuhtli y Omecihuatl en el Códice Fejérváry-Mayer, p.24, World Museum Liverpool, Inglaterra.

De esta manera, mientras que en Occidente se estructura en requerir una separación tajante y distintiva, otros polos culturales no se fundamentan en la división y distinción esencial, sino en la complementación, en la necesaria existencia de un complemento que formule un todo perfecto. Es por ello que se deben replantear conceptos, se debe de dejar de dividir a través de los contrarios o de las axiológicas dicotómicas, y trastocar entonces, este sentido de contrariedad por aquello de complementariedad.

Construir

La mirada construye a partir de la materialización de las imágenes, de los medios sensibles que interactúan de manera física entre los planos visibles e invisibles.

La mirada asegura una comunicación de las sustancias, de lo visto al vidente. La imagen funciona como mediación afectiva...La imagen está en el origen y por su misión, mediadora entre los vivos y los muertos, los humanos y los dioses; entre una comunidad de una cosmología; entre una sociedad de seres visibles y la sociedad de las fuerzas invisibles que los dominan. Esta imagen no es un fin en sí mismo, sino un medio de adivinación, de defensa, de embrujamiento, de curación, de iniciación (Debray, 1994, pp.14,30).

Bien lo menciona Hans Belting, la realidad se traduce a través de estos dispositivos, el mundo se vuelve imagen, hay una relación tangible y afectiva en la producción de imágenes como instrumentos de aprehensión y autoaprehensión. En tanto que estas fueron la construcción de un invisible hacia lo visible, la explicación tangible de instancias perdidas entre las sombras y el imaginario colectivo⁹⁴. Las imágenes son la principal herramienta en la estructuración de la realidad, está en el hacer, en la materialización de algo, así como nombrarlo, una instancia de poder. De construir y diseñar, de ordenar y estructurar, así como de otorgar visibilidad e invisibilidad. Si bien, como se ha mencionado en los capítulos anteriores, las imágenes en Occidente se convulsionaron en medida que estas perdieron o se olvidaron del sentido infalible de lo afectivo-sensible, y, por ende, se convirtieron en el dispositivo predilecto de control y ordenamiento, dejando atrás todo su arraigo colectivo, hacia una mistificación de lo individualista y dogmático⁹⁵.

Las imágenes en Occidente se extraviaron entre la particularización extremista mediante la noción de genio y de creación, y olvidaron su arraigo colectivo hacia una represión, más allá de lo matérico. Es por ello que, las imágenes construidas desde miradas otras, nos pueden resultar

⁹⁴ Como explicaciones y materializaciones de las problemáticas existenciales que unieron a todo ser humano en un principio, y que, de la misma manera, lo siguen haciendo a través de la aprehensión de los arquetipos. Carl Gustav Jung (1970) *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós

⁹⁵ Carl Gustav Jung (1970) *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós

inteligibles y alienadas a los códigos visuales propios de Occidente. Esto se demuestra en la construcción de conceptos como la artesanía, el *art brut*, o los términos como tribal o primitivo. Está en los arcaísmos de la mirada sensible el hecho de poder producir imágenes y llenarlas de significado y contenido. Las imágenes de Occidente no es que no cuenten con un trasfondo así, pero claramente no de esa magnitud. Mientras que las imágenes y las producciones otras formulan un medio de comunicación, de interacción e interrelación y, por ende, de conexión, las imágenes occidentales se perdieron en los sustratos de la estética institucional que formuló un nihilismo sensible sin precedentes. Es por ello, que la construcción de la realidad a partir de estos dispositivos desde la mirada occidental se vuelve cada vez más tedioso y conflictivo, más distante y excluyente. “Reinsertar la imagen en la panoplia de las transmisiones simbólicas no dejará de contrariar a los artistas, los estetas y los demás” (Debray, 1994, p.42).

Las imágenes en la mirada sensible se fundamentan en producir puentes de comunicación y de arraigo. Son estas las que permiten la interacción entre agentes, así como la proyección del sentir comunitario. Estas se interrelacionan entre los imaginarios que se concentran en unificar más que en distinguir. Son imágenes sin jerarquías. Son imágenes colectivamente afectivas.

No depende de una imagen regenerar de alguna manera la magia que la engendrado, pues lo mágico es una propiedad de la mirada, no de la imagen. Es una categoría mental, no estética. El arte del mismo nombre no hace un estilo como el clásico o el barroco, asimilable a lo fantástico o al onirismo... por lo contrario, es la radical, subordinación de la plástica a la práctica la que define el momento mágico de la imagen (Debray, 1994, p.31).

Las imágenes configuran la aprehensión del mundo, concentran su formulación como puentes entre lo visible y lo invisible. Estas son traducibles desde códigos que son conocidos comunalmente, códigos que permiten una interconexión entre aquellos que saben decodificarlos y aprehenderlos. Las imágenes se mueven más allá de un sentido estetista vacío en sí mismo, hacia un canal cosmogónico y sensible de la materialización de un principio comunal y de una posibilidad de sociedad que se distinga por hacer de cada parte, un lugar con agencia.

Un ejemplo sería la pintura tradicional tibetana o *thangka*, que muestra la *Bhavacakra* (rueda de la vida) o *samsaracakra* (rueda del Samsara) o los rayos del *saṃsāra*. Las seis divisiones interiores de mayor tamaño representan los seis reinos de la existencia. Es decir, únicamente, aquellos que estén sumergidos en la cultura budista tibetana, podrán aprehender esta imagen como una representación de su origen cosmogónico y energético, más allá de una representación “fantástica”.

Figura 22:



Mural de (Trongsa Dzong) en Bhutan.

Desde la sensibilidad

La historia de la producción artística (y con ella de la mirada y de la imagen) en Occidente, ha estado determinada por un arraigo directo hacia la producción del discurso y sus manifestaciones. El arte por medio del discurso se ha formalizado a instancias abreviadas que delimitan su aprehensión, como su relación y producción. Este se ha modulado mediante mecanismos específicos que impiden la posibilidad de una aprehensión por medio de otra cosa que no sea una reducción mínima a un estrato conceptual. De esta manera, el sentir y la afectividad que evoca el producto artístico, han menguado a abstracciones nihilistas regidas mediante conceptos, características y condiciones particulares. En otras palabras, el producto artístico en Occidente dejó su fundamento sensible ante una obstrucción por parte del intento “racional” de ordenar y estructurar todo bajo las normativas de *logos*. Todo se reduce, todo se conceptualiza a través de la razón, y en esta abstracción, ya nada se interrelaciona, sino que se caracteriza por separar y distinguir una parte del todo.

Lo principal es, cada vez más, estar desconectado de la realidad en la que se quiere dar cuenta. Está claro, no hay que esperar nada del *saber* establecido. En medio de la confusión de todas las tendencias, este ha ligado demasiado su causa al ejercicio del poder. Y aún criticándolo, no ha ido más allá de mostrarse dependiente de él (Maffesoli, 1997, p.17).

Aquello que permitía la unión entre lo sensible vivencial que presenciaban todos los agentes de una comunidad, se dividió y fraccionó en métodos lingüísticos que cercaron lo que *debía de ser* de lo que *no debía de ser*. Y en esta separación toda posibilidad de arraigo colectivo y de un pensamiento uniforme, alimentado continuamente para el bien comunitario se perdió. En otras palabras, Occidente reestructuró al arte, y en ello, encontró las reglas del juego social⁹⁶ que aplacaron su misticismo, su sustento empírico, su experiencia efímera a través de parámetros

⁹⁶ Bourdieu, P. (1998). La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Buenos Aires: Taurus.

determinados por entes de la lingüística. Las palabras y los conceptos delimitaron instancias que en un principio fueron irreducibles a estratos que se pueden encontrar fácilmente en un enunciado, en una hoja de papel dentro de un diccionario. Los significados se perdieron entre miles de significantes, pero cada uno siempre siguió perfectamente delimitado de lo que es, no es, o pudo llegar a ser. En este sentido, la imagen en Occidente se limitó a existir y emplazarse por medio del discurso, por medio de la sustracción de lo afectivo por un medio erróneo de un materialismo escrito. Si en un primer inicio, el *sentir se sentía*, Occidente lo sintetizó en palabras. De esta manera, ya no se aprehende, solo se traduce. Si bien, el terrible destino del arte en Occidente promulgó un desarraigo a la heterogeneidad de posibilidades de experiencia y aprehensión de los productos artísticos, también lo hizo con el productor y con el mismo espectador. En tanto que el primero debía de acceder y promulgar aquello inscrito y dicho, existir pensado y no pensarse, y de la misma manera, hacer arte con la condición de conceptualizar el sentir antes que experimentarlo. El arte y todo su sistema entonces se reducen a la mera promulgación y sustento del discurso, de la noción, de la palabra, del concepto. Y como mencionado en los capítulos anteriores, para Occidente hay buenas y malas palabras, como si la afectividad se pudiera reducir a “buenas o malas” sensibilidades:

El *Begriff*, en alemán “concepto”, *nec plus ultra* de la filosofía moderna, no deja de buscar el hecho de *griffer* (en francés arañar) aquello a lo que se aplica. Este es el fundamento mismo del paso conceptual: impone, se impone, brutaliza, en vez de permitir el desarrollo natural de las cosas... Se trata de la consecuencia de ese procedimiento racionalista que, según el adagio bien conocido, quiere pasar de lo concreto a lo abstracto, de lo singular a lo general, sin tomar en cuenta la vida en su complejidad, la vida, polisémico y plural que no se acomoda, o apenas lo hace, a las ideas generales y otras abstracciones de contornos mal definidos. La actitud puramente intelectual se contenta con discriminar. En su sentido más simple, separa lo que considera el bien o el mal, lo verdadero de lo falso, y olvidó al mismo tiempo que la existencia es una constante de participación mística, una correspondencia, sin fin, en la que lo interior y lo exterior, lo visible, lo invisible, los materiales del material entran a formar parte de una sinfonía (Maffesoli, 1997, pp.22, 35).

Desde este punto, hablar de la producción artística de polos culturales que son externos a este *logos* occidental, radica en la imposibilidad de reducción ante los discursos que engloben el

deber ser del sentir dentro del arte, así como concepción de una dualidad entre racionalismos, y la incapacidad de la esencialización de palabras que anulen la proyección siempre cambiante de significantes. Es así como la producción artística en estos *lugares otros*, no encuentra un arraigo conceptual como lo hace Occidente, ya que, estos polos no tuvieron una etapa impuesta del pensamiento racionalista en cambio del régimen sensible-afectivo que los conformaba⁹⁷. Es por ello que, muchas veces, la producción artística otra, se sigue arraigando a lo que conecta con lo espiritual, así como con lo sagrado. Pero nuevamente no hay que caer en exotismos. El hecho de que la producción artística se configure desde una modulación simbólica-sagrada o sensible, no tiene nada que ver con que esta se codifique erróneamente como “mágica” o “tribal”. Si bien la sensibilidad se estructura desde el afecto, hay una racionalidad intrínseca propia, una complejidad narrativa, cultural e histórica que, aunque no esté arraigada a los “principios básicos racionales”, esto no significan que no lo sea. Simplemente es otro tipo de emplazamiento, otro tipo de razón, una razón sensible⁹⁸.

Arte, por ende, se aprecia de igual manera como un medio de expresión existencial, sensible y afectivo, no un discurso abstracto traducido por pocos para la enseñanza de muchos. Esto no quiere decir, sin embargo, que el arte religioso en Occidente no tenga una carga simbólica o sensible, sino que, este está mediado principalmente por un discurso que organiza, determina y estructura a la misma producción mucho antes de estar configurado por el arraigo simbólico y sagrado, y por ende, sensible.

⁹⁷ Es por ello que, en muchas culturas alternas, no hay una palabra o concepto para arte, o este no se piensa y establece con las mismas normativas como en Occidente, o, en la mayoría de los casos, este sigue arraigado al hecho cultural.

⁹⁸ Maffesoli, M. (1997). Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo. Paidós.

Figura 23



Máscara (Kifwebe), Pueblos Luba. Siglo XIX-mediados del XX. Museo Metropolitano de Nueva York

Si se observa desde la perspectiva alterna, en África, las máscaras ceremoniales (véase Figura 23) no siguen con un registro obligatorio que determine si estas son estéticas o no, bellas o feas, o en su caso “sublimes”, y que en esa determinación cumpla un doble propósito de objeto servible, en tanto que es complaciente a la mirada como a su uso, sino que, todo aquello que engloba a la producción tiene un propósito, arraigado al pensamiento simbólico y cultural. Los colores, las formas y las incrustaciones, hasta el material, giran en torno hacia una conexión

con aquello invisible. Y de esta manera, las normativas estéticas salen sobrando al no ser un objeto el cual pueda ser juzgado y conformado por las mismas.

Mientras que, en Occidente, las vírgenes deben de cumplir con ciertas características del discurso estético. No es por nada que las vírgenes de Murillo (véase figura 24) sean consideradas las más hermosas, y con esto, sean un canon para la realización de más. Estas vírgenes occidentales, fungen como modelos en serie ya que antes que servibles, son hermosas. Así, aunque su representación sea totalmente ficticia y se arraigue a una representación del poder europeo sobre los pueblos

Figura 24



Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), *La Inmaculada de los Venerables* (1678), óleo sobre lienzo, Museo del Prado, Madrid, España.

Figura 25



Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). La crucifixión de San Pedro (1600). Óleo sobre tela. Basilica di Santa María del Popolo, Roma, Italia.

orientales⁹⁹. De esta manera, la virgen, los santos y los ángeles o querubines tienen antes que ser hermosos más que servibles y funcionales. Tal parece ser que el espiritualismo occidental está arraigado a un reconocimiento de lo que supone ser el canon de lo bello. Porque así sea *La crucifixión de Jesús* (1632) de Velázquez o *La crucifixión de San Pedro* (1600) de Caravaggio, lo primero que uno supone al observarlo es “*qué bella obra de arte*”, antes que la consciencia (si es que se da), de escenas de homicidios sumamente violentos, en tanto que el acto de crucificar cumplía su cometido hasta días después de un martirio constante.

En este caso, desde *producciones artísticas otras*, podrá haber libros de técnicas y de materiales, pero nunca del *deber ser* sensible que involucra su producción. Aquello que el producto artístico canaliza va mucho más allá de un concepto o una narrativa que involucre ordenanzas del *ethos* en un racionalizado libro de texto. Estas imágenes son canales simbólicos, medios que confieren y comunican un tipo de información específica que únicamente la sensibilidad y la afectividad pueden decodificar. “La comunicación no verbal, que resulta muy delicado de aprehender con precisión. Se trata de todo el dominio de lo sensible (Maffesoli, 1997, p.64). Es por ello que, para entender la producción artística otra, uno tiene que desplazarse (o emplazarse)

⁹⁹ La virgen sobre la luna es una representación de la fe cristiana sobre la musulmana (el símbolo de la luna está directamente relacionado con el Islam). En tanto que este género se formuló en el siglo XV-XVI, y se relaciona directamente con la ocupación musulmana en tierras ibéricas.

desde lo afectivo, dejar la reducción impertinente de *logos*, y conferirle a lo sensible, la misma potencialidad que lo decible racional.

La imagen es un medio de manifestación sensible de un tipo de información específica (Hegel, 2003), esta no es traducible ni reducible mediante palabras, ya que su medio de aprehensión no fue hecho para ser abstraído por el discurso, sino, por el sentir. Bien dice el dicho, *una imagen vale más que mil palabras*. Es así como:

Tenemos, pues, los dos polos de la inteligencia humana, el primer abstracto, que deriva indefectiblemente hacia el dogmatismo, la intolerancia, la escolástica, y el segundo más encarnado, más atento a lo sensible, a la creación natural, y que se esfuerza al máximo por evitar la separación... así volvemos a hallar ese sentido de la correspondencia (Maffesoli, 1997, p.52).

La aprehensión del arte otro tiene que ver con el trastocamiento del pensamiento abstracto a uno concreto, de la concientización de una sensibilidad inteligible (traducida como ininteligible por las reglas de la razón), una sensibilidad razonable desde sus propios principios, una razón sensible¹⁰⁰. Esta requiere aprehender lo sensible afectivo como un canal racional, pero no racional desde *logos*, sino, desde la estructura propia de donde se genera lo sensible, desde las reglas desconocidas que ordenan lo afectivo. La razón sensible de este modo es la configuración de un funcionamiento concreto, modelado y ordenado bajo una disposición regida mediante su propia lógica que configura sea la relación, así como la aprehensión de la realidad:

En efecto, lo propio de las emociones, de los sentimientos, de las culturas comunes es que se apoyan en una vida compartida. Todo el trabajo intelectual consiste entonces en captar la vida que los anima, entendiendo que esta vida tiene razones que, muchas veces, la razón no conoce, o no quiere conocer. Esto es lo que está en juego en el *raciovitalismo* no despreciar nada de lo que nos rodea, en este mundo del que somos, y que es a la vez sentimiento y razón... Esto es lo que está en cuestión: la organicidad remite a los vivos y a las fuerzas que lo animan. Esto puede entenderse de una manera muy simple: es lo propio de la separación, lo que se fragmenta, es siempre potencialmente mortífero, mientras que lo que vive, tiende a concentrarse, a casar los elementos más dispares. Cuando todo se mantiene unido, hay vida... Todo esto determina cierto tipo de relaciones sociales que se basan en el reconocimiento de uno mismo y del otro, de uno mismo y de los otros, a partir de la correspondencia, a partir de tomar en cuenta la diversidad y la unicidad (Maffesoli, 1997, pp.77, 85, 97).

¹⁰⁰ Michel Maffesoli (1997). Elogio de la Razón Sensible. Paidós

De esta manera, comprender la producción y la interacción con los *objetos artísticos otros*, se entiende desde un punto de codificación y decodificación propiamente sensible y no abstracto. Desde un sentido de arraigo y comunión y no desde la amplitud que la distancia otorga. Es por ello que, mucha de la producción artística alterna es considerada como menor o superficial, ya que esta no se rige por principios arraigados al discurso, ni en su manifestación, ni en la manera en cómo los agentes interactúan ante ellas. Estas se entienden y decodifican desde sus propios principios, y al intentar traducirlas mediante *logos*, estas pierden su significado y noción.

¿Cómo nos relacionamos ante algo puramente sensible si únicamente sabemos reducir todo a conceptos escritos? Es necesario un retroceso, "en los mejores momentos de la historia del pensamiento, ha permitido llevar un equilibrio entre el intelecto y el afecto... Nietzsche, aconsejaba hacer del conocimiento de la más poderosa de las pasiones" (Maffesoli, 1997, pp.28, 29).

La *fe óptica* (Debray, 1994) no se puede traducir, ni mucho menos abstraer. La imagen es la decibilidad de lo afectivo, el medio de comunicación predilecto ante un lenguaje efímero y sensorial. La sensación de arraigo espiritual no se puede reducir mediante un enunciado, ni mucho menos, ante una proto explicación del *deber ser* de la experiencia que uno experimenta ante un objeto, que en primera instancia se decidió formular en imagen, ya que esta permitía emplazar el contenido desde el lado invisible, al lado visible. En la imagen se resguarda todo aquello que las palabras se quedan cortas en explicación. ¿Acaso un musulmán experimenta su fe a través de la descripción de la Meca? ¿Su rezo gira en torno a un concepto?

De *logos* a *aestesis* hay un abismo gigantesco, producido por la querrela de poder y de control ante aquello que rige la materialización de la realidad. "En efecto, la característica esencial del racionalismo es esta manía clasificatoria que quiere que todo entre dentro de una categoría explicativa y totalizadora" (Mafesoli, 1997, p.37). La producción artística otra, de esta manera, se

caracteriza por el abandono de un estancamiento discursivo, hacia una mirada sensible, despojada de los límites de *logos*. Ya que, el discurso reduce y disminuye, y así mismo controla y establece, retomando una vez más lo que menciona Foucault:

Uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa. Tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla (2005, p.14).

Sea la mirada, como la razón sensible, ambas dos involucran un arraigo comunal, un retorno a lo unitario. La sensibilidad otra, se fundamenta en el principio de comunión e interrelación. La sociedad es aquello que le adjudica poderío al medio y substancia al contenido. En la sensibilidad no hay controles que distancien, puesto que esta se rige desde los principios que en un comienzo hicieron conectar a todo ser humano:

Lo que importa es, ante todo, experimentar juntos, unas emociones comunes. Al hacerlo así, uno incorpora el mundo y se incorpora al mundo. Y en esto, en su sentido más simple, se convierte en un cuerpo global, un cuerpo social, es decir, un cuerpo animado. Es un cuerpo construido a partir de la unión de los contrarios, un cuerpo que lo juntó todo a la vez, lo material y lo espiritual, lo sensible y lo inteligible. De este modo, se realiza la antigua aspiración a la deidad, aquello mismo, probablemente, que Durkheim llamó lo divino social (Maffesoli, 1997, p.253).

Repartir

Como se ha mencionado anteriormente, *partager* tiene su principio en primera instancia en dividir. Dividir un todo en las diferentes partes correspondientes. Pero ¿quién adjudica dicha correspondencia? ¿En base a qué principios? ¿Con preferencia de quién?

Si el todo primeramente se divide, ¿quién suministra que las fracciones sean equitativas?

A través de la mirada de Occidente la distribución de narrativas y sensibilidades ha estado ligada a un principio imparcial entre quién divide y otorga y quien recibe o puede recibir; por medio de una fragmentación que se sustenta a través de la voluntad de poder. Es en este sentido, que el hecho de dividir adquiere un beneficio para aquel que pueda primeramente decidir qué parte o partes le corresponderán, y qué sobras se le adjudicarán al otro. En tanto que estas fragmentaciones no solo representan posibilidades de visibilidad, sino, sensibilidades, cartografías, cuerpos y emplazamientos. La voluntad de dividir siempre fue una instancia arraigada a Occidente. Mientras que en otros polos culturales todo se resignifica a sus orígenes compactos en sí mismos, hacia una expansión comunitaria, este en cambio, se afirmó como distante de todo y de todos, hasta de sí mismo. Si bien la frase “divide y vencerás” fue utilizada como una estrategia bélica y política, Occidente la utilizó de igual manera para imposibilitar la concretización de otras maneras de mirar y otras formas de aprehender la realidad. Si todo está dividido, aquello que concrete la esencia más completa es aquel que puede administrar un dominio por encima de otros.

En segunda instancia, *partager* significa así mismo distribuir. En otras palabras, otorgar a cada parte lo que “le corresponde”.

¿Quién decide tal repartición? ¿Cómo se suministra?

La repartición es un método de administración de posibilidades y de poderíos. Qué tanto se le adjudica a una porción es equivalente a qué tanto esa parte tiene poder sobre otros y sobre sí mismo. En este sentido, Occidente ha repartido imparcialmente miradas, territorios y sensibilidades. En esta repartición a adjudicado la eventualidad de poderse distinguir del resto, y en este principio, estructurar al otro en el proceso. De esta manera, el discurso que lo rige se configura en jerarquizarse a sí mismo como principio fundamental de todo. Aquel que divide, y aquel que otorga. Esto le confiere el poder de decidir no solo qué tanto le corresponde al otro, sino, cómo este mismo se entiende, se mira y se proyecta. La distribución también se posiciona desde la mirada que escribe el discurso. Es por ello que, está en la distribución el principio de comparación. Lo que le corresponde a uno, el otro no lo puede tener. La carencia de una parte es el poderío de aquella que si lo tiene. Uno es uno porque se diferencia del otro por medio de aquello que no se le fue administrado desde un principio, y de esta manera, la distribución desigual se presenta como toda una imposibilidad desde su raíz. La mirada en Occidente ha sabido distribuir instancias de existencia, así como de olvido. El des-conocer agentes otros, territorialidades ajenas y sensibilidades diferentes promulga para la parte “bien definida” la posibilidad de ordenar y de escribir el discurso desde su aprehensión. Así, para Occidente, repartir significa traducir, significa excluir y censurar. Si una parte decide qué le corresponde a la otra y de qué manera, esta fracción restante es proyectada por medio de aquello que le es conferido para visibilizarse, y, por ende, se reestructura a sí misma para no desvanecer entre el olvido meditado. Desde la mirada otra, sea el sentido de división como de repartición existen, pero, estos están ligados primeramente a un sustento que se fundamenta en compartir.

Si bien *partager* se configura en primer momento, haciendo una división, y más tarde una repartición, esto no quiere decir que los fragmentos estén separados y distanciados entre sí. De esta

manera, *partager* para la mirada otra, requiere un sustento comunal. Si bien todo por inercia se tiene que dividir para suministrar a cada parte una correspondencia y hacer de ello un sistema funcional, esto no significa que los fragmentos sean ajenos a sí mismos y a los demás. En tanto que, todo proviene de un mismo ente concreto, sean las partes que se distribuyen, así como los agentes que las reciben. Es así, que cada porción, aunque administrada, no está en contraposición a las demás, esto en sí, negaría su principio fundamental de un ente completo. Por ello, *partager* desde el sentido de correspondencia, de compartir, significa, la relación de todos los fragmentos hacia un todo, y de esta manera, la posibilidad de administración desde lugares ajenos. De esta manera, sea la mirada como el sentir, no se arraigan a un principio de división absoluto, ni administración parcial, sino que, estas se unifican desde un principio en donde todas las partes son partícipes y de esta forma, a todas les corresponde una fracción determinada, y no en determinación de unos pocos, sino, en determinación del bienestar colectivo.

Bien lo menciona Jacques Rancière:

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto (2014, p.19).

Se debe entonces trastocar el sentido tan polarizado de distribuir y de repartir. En las palabras está la respuesta de la aprehensión ante lo que el discurso tiene poder. Repartir o distribuir se ha visto como un ente que separa por completo unas partes del todo, y de esta manera, la posibilidad de conexión, de relación o simplemente de interacción quedan anuladas por la simple definición de “separar”.

Pero, está en la posibilidad de aprehender el sentido de reparto, o más bien, trastocarlo a una definición más cercana de corresponder o compartir. Es así que entonces se puede entender el hecho que, aunque haya una división inicial, esta no se fundamenta en una separación substancial,

sino que, se divide en un principio para que todos los elementos puedan tener lugar en la repartición, y en este sentido, distribuir está relacionado a que a todos los fragmentos les corresponde una parte, pero esta es equitativa y es correspondiente a lo mismo de las demás, ya que proviene en un principio de un entero. De esta manera, las fracciones son intercambiables y se pueden compartir, y, en este mismo sentido, a todas las partes, de una u otra manera, les corresponden lo mismo:

En tiempos de visibilidades múltiples y obsesiones por verlo todo, un pensamiento poderoso invita a nuestras miradas a demorarse no ya en lo no visibilizado sino en lo que hace ver o no ver, en las líneas trazadas que (comparten-dividen-producen-separan-reúnen el mundo y a nosotros/as en él (Greco en Rancière, 2014, p.3).

Es entonces que la mirada sensible, o la mirada otra, se puede pensar desde una modulación en donde todos los elementos son partícipes y tienen un lugar específico y esencial en el sistema. Nuevamente es un sentido de comunión y colectividad que se arraiga en el principio fundamental de un sentir colectivo que unifica a todos y a todo. En por ello, que el compartir llama a una identificación y consciencia de todas las partes que hacen de un entero, en donde ninguna es exclusiva o ninguna es excluida. Si bien, la mirada en Occidente quiso determinar este reparto como una instancia de poder sobre quién puede otorgar y distribuir sobre encima de algunos, en este trastocamiento conceptual y sensible, la mirada otra se fundamenta en el hecho de percibir un entero y administrar ese entero a todos los elementos correspondientes:

En esa actualización igualitaria, también nos arrancamos de los lugares habituales, hablamos, pensamos, escribimos, hacemos varias cosas a la vez, nos movemos en una espiral emancipatoria que poco tiene que ver con la confirmación de un mundo signado por el "cada uno en su lugar" propio de la desigualdad (Greco en Rancière, 2014, p.5).

De esta manera, el reparto de lo sensible para Occidente significaba una problemática desde la estética institucional, en donde, los estilos fundamentaban esta separación tajante y concreta de un *saber ver*, un *saber hacer* y un *saber ordenar*, en donde no se podían mezclar partes, puesto que esto interrumpía el *establishment* determinado, así como, había instancias que no tenían cabida

en la repartición primordial por no formularse en el “debido orden” de las cosas. Es así como la estética conceptual (o institucional), adquiere una forma de control que presupone la división de las diferentes fracciones en agentes y entes, que se proclamen dignos de sostener y soslayar un tipo de reparto específico y exclusivo. Y en este reparto a partir de este régimen del esteta institucional, en donde partes no correspondidas se pierden, en donde la administración y distribución son deficientes y en donde la adjudicación de cada una fomenta un desbalance en el qué tanto uno puede pertenecer al sistema y por ello ser visible y actuar, o, quedar arraigado a las sombras y al silencio. “El ciudadano, dice Aristóteles, es aquel que tiene parte en el hecho de gobernar y de ser gobernado. Pero otra forma de reparto precede a esta forma de tener parte: aquel que determina a aquellos que son parte” (Rancière, 2014, p.19). De esta manera:

Reparto de lo sensible revela quién puede tomar parte en lo común en función de lo que él hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual "ocupación" define así las competencias o las incompetencias de lo común. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, dotado de una palabra común, etc. (Rancière, 2014, p.20).

Ahora bien, si desde el régimen de la estética institucional se fundamenta esta repartición, desde la estética sensible (*aestesis*), se configura un trastocamiento ante la posibilidad de redistribuir lo sensible a través de posibilidades que giren en torno a la producción artística por medio de lo político como una instancia de repartición equitativa:

El terreno estético es hoy aquel donde se continúa una batalla que ayer remitía a las promesas de la emancipación y las ilusiones y desilusiones de la historia...Estética; no la teoría del arte en general o una teoría del arte que lo remitiría a sus efectos sobre la sensibilidad, sino un régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes: un modo de articulación entre formas de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y de los modos de pensar sus relaciones, implicando una cierta idea de la efectividad del pensamiento (Rancière, 2014, pp.13,15).

Desde la concepción de Rancière de lo político, este no es una toma de partido, o ciertas instancias o acciones del pensamiento arraigado a la política, este es un ejercicio de poder ante circunstancias en donde la igualdad se encuentre en decadencia o en incumplimiento.

Lo que es propio de la política es la “cuenta de la parte sin parte” ((Rancière, 1996)). Esto quiere decir que lo que define a la política, opuesta a la policía, es la capacidad de incorporar a aquellos sectores invisibles al orden dominante...cuando aparece la política se produce una ruptura del orden de la dominación, lo que significa un necesario reacomodamiento de los lugares que ocupa cada uno y de lo que está permitido en términos de habla, goce, visibilidad pública (Capasso, 2017, pp.217-218).

Por ende, la relación entre estética y política se correlaciona en la posibilidad de distribución o de redistribución de lo sensible, en tanto a los modos de ver, de hacer, de comportarse, de hablar o decir, en la misma estructuración de los cuerpos y de los lugares en donde los cuerpos hacen presencia (y viceversa), que influyen de manera directa en el orden social. Así la posibilidad de una repartición fundamentada en el sentido de compartir proporciona una manera de recartografiar lo sensible, una manera de trastocar la mirada y sus producciones, y en este sentido, a los agentes que intervienen en su conformación y que son afectados por los mismos.

No arte, solo imagen. Desde la producción artística otra

Si se observa de esta manera, se puede entender la problemática de la producción artística determinada por parte de la mirada de Occidente. En este sentido, esta recae en estructurarse a través de *logos*, fundamentado en un distanciamiento entre partes y una repartición polarizada, perdiendo en este sentido, su arraigo sensible que lo conecta a lo colectivo y lo efímero, mediado por los afectos. En este sentido, el arte estructurado por el discurso se aliena de sí mismo en torno a una configuración y organización que se reduce en lo más abstracto que es la voluntad de poder por medio de ordenar y estructurar a la mirada¹⁰¹. De esta manera, igualmente se proyecta a la construcción del gusto por el arte en Occidente. Explicado en los capítulos pasados, el gusto es un mecanismo guiado desde un principio de distribución y distinción en donde, lo sensible, formula como un beneficio que pocos pueden tener y alcanzar, este por medio de características bien definidas que giran en torno a un determinado “modo sensible” (que más bien es una manera de selección cuidadosa entre significado y significante), estructura a las producciones artísticas entre “el buen gusto” del “mal gusto”, y es en esta repartición en donde se pierden sea la instancia primordial de la aprehensión sensible, por medio del ordenamiento racionalizado; y de lo comunal, por medio del distanciamiento que estos artefactos acarrearán si se trastoca su principio de conexión y comunidad, con un objetivo de separar y adjudicar de manera desigual la posibilidad de producir, mirar y aprehender. El arte determinado desde la mirada occidental se reestructura como un instrumento de mediación de poder, así como de adjudicación de este.

¹⁰¹ Es una pérdida del arraigo sensible, el cual va en relación con una reducción de sí mismo, en torno a un acercamiento nihilista configurado por medio del discurso, a través del racionalismo, que se distingue por convertirse en una herramienta más de distanciamiento, de imposibilidad ante la eventualidad de una conexión comunal y de una mirada discontinua, sensible y heterogénea.

En cambio, un *arte otro* es aquel que no está ligado, ordenado, censurado y distribuido por el discurso, sino que este se reparte y comparte a partir de lo sensible afectivo, a través de eso que hace conectar y pertenecer a cada agente de una comunidad. En este sentido, el arte o la producción artística vista desde la instancia de lo *aestético* o desde lo estético en relación con lo político se estructura en manera que las:

"Prácticas estéticas", en el sentido en que la entendemos, es decir, de las formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que ellas "hacen" respecto de lo común. Las prácticas artísticas son "maneras de hacer" que intervienen en la distribución general de las formas de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad (Rancière, 2014, p.20).

El arte interfiere al producir lugares comunes, instancias relacionadas con ser un canal de comunicación y de diálogo. El arte otro, de esta manera, produce en sí mismo, un medio de transferencia y de relación. Es mediador entre agentes, y vocero de problemáticas y exigencias. Este produce en sí mismo un espacio de aprehensión y de autoaprehensión. Es un medio que es en sí mismo transgresor ante prácticas que se proyectan como desiguales, en tanto a que estas se relacionan directamente con el principio de comunidad. Es por ello, que la producción artística otra, infaliblemente está relacionado a lo político. Al "régimen de la política, un régimen de indeterminación de identidades, de deslegitimación de las posiciones de la palabra, de desregulación de la repartición del espacio y del tiempo" (Rancière, 2014, p.21). Lo político en el arte se proyecta ante la reestructuración de un emplazamiento que se conforma como desigual, como dispar, dominado por un sentido que es improporcional al sentido mismo de lo colectivo. Es por ello, que se puede entonces pensar en el arte otro como activaciones, o proyecciones que producen una instancia de trastocamiento al reclamar un espacio en común hacia agentes desconocidos, hacia narrativas alternas olvidadas y excluidas, hacia cartografías alejadas y determinadas a la periferia. De esta manera, las prácticas artísticas y:

Las posibilidades de la estética en este campo, y a partir de la consideración de que el arte propicia nuevas matrices discursivas y formas de identificación —cuyas características son contextuales e históricas y no predefinidas de antemano—, entiende que éstas dan cuenta de la profunda capacidad de redistribución de

las relaciones entre las formas de la experiencia sensible...el arte en el régimen estético tiene un papel fundamental entre el orden policial y la interrupción política de ese orden, pues configura una nueva repartición de lo sensible...el arte tiene que ver con la política en tanto practica una distribución nueva del espacio material y simbólico (Capasso, 2017, p.224).

El arte, por ende “es político por la distancia que toma en relación con sus funciones, por la clase de tiempos y de espacios que instituye, por la manera mediante la cual corta este tiempo y puebla este espacio” (Rancière, 2011, p. 33). La producción artística de esta manera interactúa y actúa como un agente capaz de reordenar y reconfigurar el emplazamiento social. Esta es una herramienta de recartografía en donde agentes otros, e instancias otras se mueven y pertenecen, tienen el poder de decir y de hacer, así como de existir y de actuar. Es un modo de transgresión de la mirada, una manera de trastocar la visibilidad. Es esta idea de que el arte puede reconfigurar lo sensible. Es de esta manera que el arte se vuelve herramienta de enunciación. Es un acto mismo de negociación de la mirada entre agentes, entre cuerpos, espacios y sensibilidades, y de las acciones y aprehensiones que estos tienen sobre la realidad común. Por ello es que es un medio que busca codificarse y decodificarse a través de lo sensible afectivo fuera de cualquier discurso, y en este sentido, retornar a su principio unificadorio:

Hannah Arendt decía que nunca llegaremos a pensar la dimensión política mientras nos obstinemos en pensar en el hombre, porque la política se interesa justamente por algo distinto, que son los hombres, cuya multiplicidad se modula siempre de distinta manera, ya sea conflicto o comunidad. De la misma manera tendremos que decir, y vigorosamente, que nunca conseguiremos pensar la dimensión estética -o el mundo de lo "sensible" frente al que reaccionamos a cada instante- mientras hablemos de la representación o de la imagen: solo hay imágenes, imágenes cuya propia multiplicidad, ya sea conflicto o connivencia, resiste a toda síntesis (Didi-Huberman, 2014, p.69).

El arte otro de esta manera funge como un unificador social, como un medio de interconexión que se fundamenta en primera instancia de abrir *posibilidades otras* de enunciación y de visibilidad, sin borrar o excluir las restantes, así como un medio capaz de interconectar y nivelar sistemas. Como bien lo menciona Didi-Huberman, no hay imagen, sino imágenes, no hay representar sino, presentar. El desmontar de esta manera, la categoría de arte (y de esta misma forma, la concepción de un arte otro, que es considerado otro, porque no puede llegar a la categoría

impermeable, y por ende, se clasifica de distinta manera, abriendo así paso a otro camino, pero al mismo tiempo, separando y distanciando), a una proyección que más bien englobe al sistema en general del arte, o más bien de las artes¹⁰². Es así como la producción artística configurada desde la mirada sensible, o retomando el término de *arte otro*, abre el paso a considerar la producción artística como un medio que interrelacione a los agentes y las problemáticas, que regrese en este sentido, a ser canal de proyección, de aprehensión y de autoaprehensión.

La posibilidad de interrelacionar agentes a través del arte abre la oportunidad de presentar o reaprehender agentes anteriormente des-conocidos, y reestructurar su instancia y posibilidad de acción dentro de la esfera social. Un ejemplo claro es el individuo oriental, y aún más pertinente, la mujer oriental. Bien lo menciona Edward Said con relación a Gustave Flaubert y la bailarina egipcia Kuchuk Hanem:

Ella nunca hablaba de sí misma, nunca mostraba sus emociones, su condición presente o pasada. Él hablaba por ella y la representaba. Él era extranjero, relativamente rico y hombre, y esos eran unos factores históricos de dominación que le permitían, no solo poseer a Kuchuk Hanem físicamente, sino hablar por ella y decir a sus lectores en qué sentido ella era típicamente oriental (2008, p.25).

En este sentido, la representación de la mujer oriental estuvo guiada y fabricada a través de un exotismo que reintegraba la oposición de la mujer occidental, y, los deseos sexuales y eróticos del hombre europeo que no podía alcanzar¹⁰³ en su tierra natal. Las descripciones orientalistas hacia la mujer, fueron substanciando una amalgama de conceptos, significados y connotaciones, que formularon la aprehensión de estos agentes como “herramientas sexuales” para los hombres europeos que buscaban en Oriente permeare y romper las reglas sociales que no podían

¹⁰² Consultar la conclusión

¹⁰³ Al “no alcanzar” me refiero a no porque no hubiera oportunidad de realizar, sino que, dichos deseos, provenían desde una aprehensión del otro como *primitivo*, como un medio con carencia de razón que podía ser utilizado para obtener un objetivo específico. En este sentido, del occidental al oriental se proclamaba una instancia de poder en tanto que uno sabía que en el territorio extranjero las relaciones carecían del orden social establecido y que por ello, estas se podían incumplir. Como si se tratase de un territorio sin normativas. Y las acciones realizadas por estos individuos, hablándose desde ese contexto, eran vistas como instancias coloniales, mientras que si se expresaban de esa manera en otro contexto, serían tachados de bárbaros y así mismo, muy probablemente de primitivos.

Ahora bien, el agente otro de esta manera podía recibir esas carencias y esos maltratos ya que en “tierra de nadie” (aunque si fuese tierra de alguien), los europeos podían ejercer su poder hacia sujetos que consideraban menores.

quebrar en Occidente. "El ideal kantiano de belleza sin cerebro, el poder de la imagen pintada y la posterior imagen filmada, como armas principales que se usan en Occidente para dominar a las mujeres" (Mernissi, 2001, p.131). Las mujeres orientales se substrajeron a mediaciones relacionadas con el sexo y el tabú. Estas servían para alimentar el hambre occidental de lo exótico y erótico y fuera de esto, ellas no se pensaban ni eran pensadas. Aunque la noción de la mujer oriental fue cambiando con el tiempo y la globalización, el estereotipo formulado desde las artes y principalmente desde las imágenes, sigue siendo un medio de adjudicación y legitimación de la mirada occidental sobre aquella oriental. Las mujeres orientales fueron conformadas por estas instancias de poder a través de la mirada y más tarde a través del arte. Su conceptualización estuvo guiada únicamente para cubrir carencias occidentales y de esta manera, pensar una mujer oriental sin el estereotipo del harén sexual es casi como quitar una carta de presentación a la conformación de Oriente por parte de Occidente:

La visión de las mujeres que se tiene en Occidente: *Men act and women appear*. (Los hombres actúan, las mujeres se muestran) ... Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se ven siendo miradas por ellos. (*Men look at women. Women watch themselves being looked at*). Por eso...era lógico que la imagen sea el arma principal que los occidentales utilizan para dominar a las mujeres (Mernissi, 2001, p.212).

Las mujeres se quedaron pensadas en un espacio determinado, en un momento específico, con vestimentas y actitudes concretas. Ahistóricas y atemporales. Estas no se mueven y no se piensan más allá de las representaciones del Harem de Toulouse-Lautrec:

Mientras los hombres musulmanes se sienten inseguros dentro del harén, ya sea auténtico (como los harenes imperiales, descritos en las crónicas históricas) o imaginado (miniaturas, leyendas, poesía), los occidentales se describen a sí mismos como héroes confiados sin miedo a las mujeres. En definitiva, la dimensión trágica tan presente en los harenes musulmanes (el miedo a la mujer, la inseguridad masculina) parecía no existir en el harén occidental. Los periodistas que más hablaban eran los mediterráneos. Me explicaban entre risas pícaras llenas de malicia que «el harén es un lugar maravilloso con mujeres hermosas dispuestas a dar placer sexual». Muchos franceses sofisticados asociaban el harén con cuadros de burdeles, como los de Henri Toulouse-Lautrec (*Au Salon de la rue des Moulins*, 1894) y Edgar Degas (*El cliente*, 1879) (Mernissi, 2001, pp.27-28).

Figura 26



Henri Toulouse-Lautrec, *Au Salon de la rue des Moulins*, 1894. Museo Toulouse-Lautrec, Albi, Francia.

Figura 27



El patio de un Harem en Trípoli, en el norte de África. 1911. Nationaal Archief/Spaarnestad Photo/Het Leven, Holanda.

“El sujeto femenino oriental, por tanto, deviene la esencia de la *otredad* y la pasividad, dentro de este discurso masculino-sexista” (Valdés, 2013, p.17). En cambio, desde el arte otro, procesos de negociación entre la personificación de la mujer, y la mujer como agente concreto y activo, intervienen en el replanteamiento de la agencia y la presentación de la feminidad oriental. De tal manera que, la mujer oriental despoja su estado limítrofe fomentado en la sexualidad y la pasividad, hacia un agente activo en los movimientos sociales y en las revoluciones culturales. El arte de esta manera se presenta como un medio de re-conocimiento ante la presentación y representación de la mujer dentro del espacio social y cultural. Y de la misma manera, este fundamenta una herramienta de trastocamiento hacia la personificación occidental del deber ser femenino dentro, y fuera de las representaciones en el arte. Es del arte otro, reestructurar a la mirada y los convencionalismos estereotipados que han fundamentado un conceptualismo

aprehensivo y estricto ante la formulación de la mujer (y principalmente en Oriente), hacia su papel y su lugar. Un caso específico, sería la obra de la artista Shirin Neshat (1957), que produjo su serie fotográfica *Woman of Allah* entre los años 1993-1997. En esta serie que conforman 38 piezas en blanco y negro (con ciertos tintes rojos que ayudan a resaltar detalles), Neshat promulga por un proceso de negociación ante la construcción occidental de la mujer previo a la Revolución Iraní de 1979 y la mujer como agente activo en la reestructuración del Estado Iraní como una nación independiente de Occidente.

La serie...tiene como eje discursivo la problematización de la imagen de la mujer iraní revolucionaria, promovida por el discurso oficial de la República Islámica de Irán, y su difusión estereotipada por los medios de comunicación occidentales. Se trata de un replanteamiento de estas imágenes cliché mediante el recurso de la autorrepresentación, que le permite a Neshat reencarnar, enjuiciar y subvertir una serie de estereotipos asociados con la condición de las mujeres en las sociedades islámicas. Al mismo tiempo, en el acto de interpretar estas representaciones, la artista establece un discurso crítico con el paradigma de mujer que construyó la Revolución iraní, especialmente con aquel que configuró la retórica ideológica de la guerra Irán-Iraq (1980- 1988). El cuerpo femenino, el chador, la escritura y los elementos caligráficos de tradición persa, así como las armas de fuego –las balas asociadas a estas–, constituyen motivos figurativos recurrentes en la serie, que devienen verdaderos leitmotivos para la constitución del sentido en estas obras fotográficas (Valdés, 2013, p.100).

Figura 28



Shirin Neshat, *Silencio Rebelde* (1994), de la serie *Women of Allah* (1993-1997). Barbara Gladstone Gallery, New York and Brussels.

Figura 29



Shirin Neshat, *Sin Rostro* (1994), de la serie *Women of Allah* (1993-1997). Barbara Gladstone Gallery, New York and Brussels.

La subjetividad psicológica de la mujer en la obra fotográfica rompe con la ingenuidad de las mujeres en los Harenes de Occidente. En las representaciones de Neshat, más que asegurar una representación de la represión femenina islámica, es una presentación de la mujer en el accionar militar y político de Irán, desde una concepción que se arraiga a la fe islámica y al protagonismo de las mujeres como *agentes otros* de cambio. En *Silencio Rebelde*, la caligrafía persa se aleja de la traducción occidental hacia la aprehensión por parte de la cultura de la que es responsiva. En este caso, las palabras pertenecen a "*Lealtad con vigilia*", una colección de poemas de 1980 de Tahereh Saffarzadeh (1936-2008).

Oh, mártir,
sujeta mis manos
Con tus manos
Cortado de medios terrenales
Sujeta mis manos,
Soy tu poeta.
Con un cuerpo infligido.
He venido para estar contigo y
en el día prometido resucitaremos.¹⁰⁴

El arte es una herramienta de visibilidad, a través de este y por medio de sus prácticas, agentes otros pueden recuperar y reaprehender su lugar y poder dentro de la esfera social. Mediante el arte, se regresa al estatuto sensible del artefacto como medio de comunicación y como activador político. Si bien, como mencionado anteriormente, el *arte otro* se fundamenta en primera instancia en un principio unificador por medio de lo sensible, en segundo lugar, este se proyecta por medio y a través de prácticas que ayudan a establecer intersticios de diálogo e intercambio. Ahora bien, parte de su accionar depende de comprenderlo desde una instancia siempre cambiante, ya que este se debe de adaptar a las exigencias sociales.

¹⁰⁴ Hart, Rebecca R; Babair Sussan y Princenthal. (2013). *Nancy Shirin Neshat* AbeBooks, Detroit Institute of Art, p.52).

Mientras que el arte desde la mirada occidental se quedó estancado en un aura¹⁰⁵ mística que lo posicionaba como atemporal, y de esta manera legitimaba su poderío basado en la unicidad; el arte otro, parte de ser considerado “menor” desde la mirada de Occidente, es que este no gira en torno a una concepción basada en la particularidad de la producción del objeto, ni mucho menos en que este sea único, o le pertenezca a un artista de renombre. Este en cambio, se formula como una herramienta siempre fluctuante que se adapta a las problemáticas colectivas, y en este sentido, ni la unicidad, ni la proyección de un artista marca, lo hacen mejor o peor. Es un arte contextual¹⁰⁶, el cual se relaciona por situación a manera de intervención, por medio de la participación colectiva.

Bajo el termino de arte “contextual” entendemos el conjunto de las formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en el sentido tradicional: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista...estéticas llamadas participativas o activas...Un arte llamado "contextual" agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de “tejer con” la realidad. Una realidad que el artista quiere hacer, más que representar, lo que lo lleva a abandonar las formas clásicas de representación...y preferir la relación directa y sin intermediarios de la obra y de lo real. Para el artista se trata de "tejer con" el mundo que lo rodea, al igual que los contextos tejen y vuelven a tejer la realidad. Lejos de ser solo una ilustración y una representación de las cosas, lejos de hablar solo de sí mismo en un planteamiento tautológico, lejos de hacer de lo ideal su religión, el arte se encarna, enriquecido al contacto del mundo tal y como va, nutrido, para bien o para mal, de las circunstancias que hacen, deshacen, hacen palpable o menos palpable la historia (Ardenne, 2003, pp.10,15).

Desde este sentido, el arte otro se proyecta como un medio de interacción social, como un medio de manifestación y de diálogo. La participación del artista recae en ser y hacerse un miembro más de la sociedad, por medio de la voluntad de hacerse visible y de hacer visible a las problemáticas y a la cotidianidad de su emplazamiento social.

Para el artista contextual modificar la vida social, contribuir a su mejora, desenmascarar convenciones, aspectos no vistos o inhibidos, es como hablar *igual* (como todo ciudadano al que concierne la vida pública en un medio democrático) y *de otra manera* (utilizando medios de orden artístico capaces de suscitar una atención mas aguda, mas singular que la que permite el lenguaje social) ...Definiéndose el artista, en el mismo movimiento, como un ser de proximidad. Unida a la del contexto, la noción de proximidad hace del artista un ser implicado (Ardenne, 2003, pp.26,27).

¹⁰⁵ Walter Benjamin (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Editorial Itaca

¹⁰⁶ Paul Ardenne (2002). Arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Editorial CENDEAC

Todo gira en un orden colectivo, desde una instancia social y política de hacerse visible aquello invisible, y nivelar aquello que opaca a lo demás. Un arte contextual requiere hacerse proyección misma de la realidad cotidiana, es un arte que está inherentemente conectado a su comunidad; que está en constante transformación y adaptación dependiendo de cómo este se quiera utilizar para cubrir las carencias o equilibrar las balanzas. Es un arte que no se nombra, sino se experimenta. “Toda experiencia tiene algo de provocación. Y viene a provocar lo que ha sedimentado el orden establecido. Perturba lo que el orden de las cosas manda a trastocar, por tradición, pereza o estrategia” (Ardenee, 2003, p.32). De esta manera, el arte otro expresa narrativas otras, agentes otros, territorios otros, es una manera de trasgredir al orden establecido, es una estética política en tanto que busca reordenar e igualar a la sociedad. Y en este sentido, las prácticas artísticas confieren una posibilidad de enunciación que se escapa del ordenamiento tradicional.

Es por ello que se permiten prácticas artísticas otras, técnicas otras, que estén en relación al contexto del sentir y de la expresión cotidiana. En este sentido, medios de expresión otros, confieren la posibilidad de hacer arte fuera de los lugares establecidos, a través y por medio de la cotidianidad como lienzos en blanco que se fundamentan y adquieren sentido al relacionarse¹⁰⁷ con los espectadores que, en su tránsito cotidiano, resignifican las obras, y de esta manera, al mismo espacio). La ciudad formula como un espacio en el cual, los agentes puedan apropiarse y resignificar su estructura y su significado. Bien lo menciona George Didi-Huberman:

"Pueblo-emoción" no deja de tener consecuencias también para las dos nociones que reúne, la de pueblo y la de emoción, a través de una tercera, que es justamente la de representación. Se entiende entonces que la representación pueda vehicular las emociones facticias ... Pero la representación es como el pueblo, justamente: es algo múltiple, heterogéneo y complejo. La representación ... es portadora de efectos estructurales antagónicos o paradójicos, que podrían denominarse "síncopas" en el plano de su funcionamiento semiótico, o bien "desgarraduras" sintomáticas en un plano más metafísico o antropológico." Los pueblos y sus emociones exigen de nuestra parte mucho más que esta crítica condescendiente que equivale a una revocación: una revocación filosóficamente acordada -platónica en sus fundamentos- del

¹⁰⁷ Nicolas Bourriaud (2008). Estética relacional. Adriana Hidalgo Editora.

mundo sensible en general, de sus mociones propias y, por consiguiente, de sus eventuales recursos (2014, p.74)

Es en sí un significante que está en continua búsqueda de ser llenada y aprehendida. La ciudad es la posibilidad de visibilidad que los espacios específicos del arte niegan ante prácticas otras. En ella agentes invisibles transitan y la hacen suya, se visibilizan a través de prácticas, principalmente artísticas. “El arte consiste entonces en crear espacios y relaciones que reconfiguren material y simbólicamente el territorio común, consiste en redistribuir las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos” (Capasso 2017, p.229). Un ejemplo de esto es el *street art*, y más específico, el *graffiti*, el cual funge como herramienta de visibilidad, de protesta y de subversión. Es un medio de denuncia y de resistencia; su materialidad misma lo hace ser el medio predilecto para ser un arte disruptivo y comunitario, un arte otro que se proyecta a través de agentes, discursos, técnicas y materiales alternos y que en sí mismo, en su proceso de producción, es una enunciación, *per se*, de estos agentes y de estos mundos des-conocidos e invisibilizados.

En el Medio Oriente, las mujeres utilizan el *graffiti* no solo para subvertir normativas de la estética tradicional, sino, para trastocar su papel como agentes activos en una estructura patriarcal. Si bien, el *graffiti* es considerado una práctica ilegal, este se relaciona a las múltiples prácticas cotidianas que una mujer fuera de estos contextos realiza diariamente, pero, en estas territorialidades se considera como prohibido. De esta manera, el *graffiti* se relaciona directamente con la posibilidad (desde la ilegalidad), de trasgredir el orden social. En tanto que no solo involucra una práctica restringida, sino, a los mismos agentes alternos (dentro de su propia alteridad). El arte otro, desde esta perspectiva es capaz de formular nuevos espacios, nuevas cartografías dentro del espacio social establecido, nuevas formas de mirar y mirarse, así como nuevas maneras de aprehender y aprehenderse. Este permite trastocar lugares y posicionamientos establecidos,

narrativas y discursos que han delimitado la posibilidad de comprender la bastardad en la visualidad.

Figura 30



Bahia Shehab, 2011, "A Thousand Times No". El Cairo, Egipto. Shehab fue activista durante la Primavera Árabe. En medio de las manifestaciones de 2011 en El Cairo, Shehab plasmó repetidamente la palabra "La" (que significa "No" en árabe) en las paredes. Cada vez que la escribía, añadía un símbolo representativo del régimen de Mubarak, expresando así su rechazo hacia él y sus régimen, mediante la expresión de un gesto simbólico en favor de la democracia.

La producción artística desde la mirada sensible no se fundamenta en ser traducida y reproducida por medio de discursos que reduzcan su uso y su alcance, sino que, se basa en la oportunidad de subvertir fronteras y limitantes, de crear heterotopías¹⁰⁸, de promulgar espacios que se interconecten y mezclen a partir de una posibilidad heterogénea de la visualidad y del sentir:

El espacio que habitamos, que nos hace salir fuera de nosotros mismos, en el cual justamente se produce la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, este espacio que nos consume y avejenta es también en sí mismo un espacio heterogéneo. En otras palabras, no vivimos en una especie de vacío, en cuyo seno podrían situarse las personas y las cosas. No vivimos en el interior de un vacío que cambia de color, vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que determinan ubicaciones mutuamente irreductibles y en modo alguno superponibles (Foucault, 1967, p.85).

Así:

¹⁰⁸ Michel Foucault (1967), *Los espacios otros*.

La cuestión no consiste en aproximar los espacios del arte al no arte y a los excluidos del arte. La cuestión consiste en utilizar la extraterritorialidad misma de esos espacios para describir nuevos disensos, nuevas maneras de luchar contra la distribución consensual de competencias, de espacios y funciones. El consenso es ante todo la distribución de esferas y de competencias. La fuerza del espacio del arte en relación con esto consiste en ser un espacio metamórfico, dedicado no a la coexistencia de las culturas sino a la mezcla de las artes, a todas las formas mediante las cuales las prácticas de las artes construyen hoy día espacios comunes inéditos (Rancière, 2005, p. 71).

El arte otro, regresa a sus orígenes de un emplazamiento sensible, guiado por la reapropiación y reaprehensión del espacio y el conjunto social. Este tipo de producción artística trastoca a la mirada homogeneizante de Occidente, permitiendo que agentes alternos, prácticas otras, y cartografías olvidadas se manifiesten y permeen el espacio social activo. En este sentido, la producción artística otra, funge como medio de visibilidad y agencia. Este, trastoca espacios, condiciones, maneras de aprehender y aprehenderse, en tanto que es posibilista el accionar desde instancias alternas, historias y narrativas discontinuas y sensibilidades colectivas. La producción

Figura 31



Khadija Mostafa, 2016, *Hipatia*, El Cairo, Egipto

artística guiada por parámetros sensibles, restablece su agencia como canal de interconexión, objeto de poder, herramienta de visibilización, territorio de diálogo y comunicación; y de esta manera, se distingue del arte occidental estructurado como herramienta de disposición y poderío social, conforme un objetivo de distinción y separación, configurado desde nociones conceptuales filtradas y manejadas por medio de una serie de criterios que se establecieron para cumplir ciertos objetivos (económicos, sociales y políticos) e individuales.

Pensar de esta manera las prácticas artísticas otras y a sus productores, permite que se disloque la aprehensión tan cerrada y abstracta entre los límites adscritos al “discurso oficial de la historia del arte”. Es así que, el parámetro se abre, y es a través de la posibilidad de percibir nuevas perspectivas, nuevos caminos y nuevas líneas de horizonte, que entonces se puede llegar a concientizar a la historia del arte desde una mirada discontinua que permita el paso a un amplio espectro estructurado mediante correspondencias y relaciones que traspasen las normativas arcaicas de un arte organizado desde *logos* y la estética institucional como medio de asimilación. De esta manera, se permite abrir la posibilidad de trasgredir fronteras y limitantes que encapsulaban y determinaban a cada parte en su lugar por medio de características específicas que aseguraban que todo estuviera perfectamente estructurado de acuerdo con las normativas que imponía la mirada hegemónica.

El arte otro, de esta manera, posibilita el accionar de los productores como agentes sociales de cambio, como también, posibilita la aprehensión de técnicas otras, producciones alternas guiadas por un sentido *aestético*, que no se centran en determinismos mercantiles o de determinación jerárquica social. Es por ello que la historia del arte se debe de reestructurar y aprehender como una amplia gama de posibilidades, miradas y sensibilidades, mediada por medio de un sentido heterogéneo y heterotópico que no delimite ni determine la producción de objetos

por medio de los cuales, la potencialidad artística como herramienta social y política de cambio se estanque. El arte reacciona a su contexto, es la materialización perfecta de la mediación humana a lo largo de los milenios. En este sentido, reaprenderlo como algo siempre cambiante y sumamente diverso en sí mismo, es la respuesta a la problemática que ha dejado en las sombras a más de la mitad del conjunto humano, y con este, a infinitas historias y narrativas, que de una forma u otra nos han formado. En este sentido, debemos mirar desde otros lentes de visión a la historia de la producción artística, cambiar de perspectiva, en tanto que esta se formula dependiendo del ángulo en que uno quiera observar a su realidad.

“Si se suprime la imagen, no es Jesucristo quien desaparece, sino el universo entero”
Nicéforo, Patriarca

“Evidentemente, lo visual concierne al nervio óptico, pero, aun así, no es una imagen. La condición *sine qua non* para que haya imagen, es la alteridad”
Serge Daney

Conclusión

El mundo del arte siempre ha sido un terreno vaporoso en sí mismo. Parcialmente intangible, volátil, en continua transformación y contradictorio. Este se mueve a través de instancias visibles e invisibles, su propia concepción hoy en día es un dilema que pocos han decidido seguir resolviendo, y muchos se han quedado con la duda existencial de no poder determinar de manera perfecta e idónea un concepto que englobe a todo sin perder absolutamente nada. Es una hazaña prácticamente imposible, ya que, en primera instancia, ¿cómo se puede nombrar algo que nació en las sombras hace miles de años, y se conformó no mediante palabras, sino, mediante un sentir?

Si bien, la obra de arte por medio del “discurso oficial de la historia del arte” ha decidido traducir experiencias y momentos efímeros, sagrados y simbólicos a través de discursos que sean traducibles a palabras y de estas, a libros impresos que engloben la historia de la producción artística en tan solo 250 páginas, se puede ver que hay una falla substancial que muy pocos han visto, o que en definitiva han decidido olvidar.

Si una imagen vale más que mil palabras ¿cómo es posible estructurar un índice global que solo abarque 10 capítulos?

Es claro que una disciplina que comprenda toda la historia de la producción artística es imposible (o al menos hasta hoy en día), pero, la problemática más bien recae en la filtración cuidadosa que se ha hecho para presentar aquello que es “pertinente para la humanidad”. Si el concepto mismo de arte sigue siendo discutido hoy en día ya que es imposible cerrarlo y reducirlo, ¿por qué se han quedado fuera centenares de narrativas y maneras de producción de los índices clásicos? ¿Acaso ya se encontró la fórmula para delimitar qué es arte de aquello que no es?

La preferencia de Occidente siempre ha sido visible, este ha marcado y formulado al discurso, y principalmente a domesticado a la mirada. A través de esta domesticación, incontables narrativas se han perdido, o en su caso, han sido traducidas a instancias casi invisibles. Si bien la

mirada de Occidente está dominada por un principio de categorización y de exclusión por medio del discurso, la mirada sensible plantea un trastocamiento. Este robo de la afectividad simbólica primigenia, aunque parezca que se desvanece entre el aire, retorna por medio de la proyección y aprehensión de maneras otras de concebir, producir y experimentar el arte llamado otro, que no se contiene en sí mismo por medio de reglamentos, y más bien se expande para formular un espacio de comunicación siempre cambiante. Es a través de ella que la historia de la producción artística se plantea sumamente heterogénea y multifacética. A través de una mirada sin distanciamientos, controles o jerarquías, que la producción artística se abre en sí misma para proyectar un sentido que va más allá de una materialización forzada de un concepto tan banal como “lo estéticamente correcto”. Si bien este planteó controles internos como la conformación del gusto, el cual fue canal de materialización de la distinción de clases, o la axiología como principio valorativo entre conceptos que en su inicio evocaban a un ente completo y, por ende, más que contrastarse se complementaban; cambiaron a ser enemigos de sí mismos, y a través de ellos distanciar aún más la separación de lo que *debía ser*, de lo que realmente era. En este sentido, los contrarios y la instauración del deber ser, no únicamente se plasmaron en la formulación de categorías y adjetivos, sino, en la misma conceptualización de sujetos, y territorios, de sensibilidades y cuerpos.

La comparación detenida de la distancia entre contrarios marcó una modulación ante lo que constituía el modelo homogéneo y aquello que lo irrumpía. Y en este intento se soslaya esta irrupción, más de la mitad de la historia de la humanidad (y con esta, de la producción artística) se perdió. En la conformación del otro se plasmaron límites y fronteras, así como posibilidades de visión y aprehensión. Este se quedó mal traducido ante conceptos muchas veces inexistentes o inaplicables, y en la gran mayoría de los casos, bajo narrativas que intentaban evocar más bien nociones afectivas. En este sentido, la conformación del otro ocasionó la reducción casi

totalizadora de la historia de la producción artística, y con ella, la nula aprehensión originalmente tan basta y compleja que estos objetos pueden llegar a causar. El otro fue escrito y descrito, su presentación transgredió a una representación de algo vago entre el recuerdo y el imaginario, y su producción quedó olvidada y mal conceptualizada por medio de códigos impropios a esta.

Pero es en el sentido totalizador y estructurante del discurso que nos da la respuesta y la solución. En este sentido, una historia totalmente continua, estructurada perfectamente por medio de bloques específicos y lineal, es una modulación totalmente utópica que no existe ni siquiera para Occidente. Bien lo conceptualizaban Thomas Kuhn, y más tarde Foucault, la historia se fundamenta no mediante estructuras lineales y enlaces, sino mediante quiebres y rupturas entre cambios de plataformas epistemológicas. La historia no se constituye por medio de una prolongación uniforme, sino que esta, es un relato discontinuo, con múltiples puntos de fractura, choques y con lagunas. Es por ello que el discurso de los estilos no funciona, ya que no solamente gira en torno a esa teleología evolucionista, sino que, se sustenta en una cronología lineal y totalmente interdependiente. Debemos entonces de repensar la metodología de estructuración, de un planteamiento desde la historia como narrativa cronológica específica en bloques determinados, hacia una historicidad, que haga referencia a la manera múltiple de entender el pasado, por medio de la acumulación de relatos, vivencias y narrativas. Una aprehensión del pasado desde la vivencia y lo heterogéneo.

Se necesita retomar y reorganizar una enorme cantidad de material histórico y teórico, o como bien lo menciona Kant y después Didi-Huberman, “orientarse en el pensamiento histórico”, y de esta manera, “orientarse en la imagen” (Jean-luc Nancy). Se necesita replantear esta narrativa a través de un método arqueológico. Por medio de la conciencia de que existen puntos de ruptura,

pausas, hechos olvidados y borrados de nuestra historia, que refieren directamente a una historia discontinua.

Hoy en día construimos nuestra realidad y la estudiamos mediante aquello que se ha conservado. Este es un campo lleno de olvidos, es una historia pensada por medio de los huecos y las desapariciones. Esta nueva narrativa “se opone a la historia que mata el pasado (la historia tranquilizadora del positivista), la historia en la que vive y sobrevive el pasado” (Didi-Huberman, 2009, p.150). Una historia anacrónica pesada desde este sentido arqueológico permite reconceptualizar los estratos de la historia no como este camino lineal, sino como capas que se han amontonado, muchas de ellas perdiéndose a través del tiempo. Es de esto, que uno hoy en día estructura la realidad, a través de ello que resta, que permanece, que sobrevive. Si bien un discurso continuo, se modula mediante la opresión del azar, este se desvalida al encontrar que los estratos en los cuales se para, han sido pulverizados y sepultados, que la extracción de la historia no equivale al levantamiento de una capa completa, sino, a la tenue línea de los restos y la nada. Y con todo ello, se comienza, se construye.

Una historia anacrónica, una historia discontinua, que se formula desde territorios que se entrelazan, ni uno más importante que el otro, todos con espacio de expansión y con la posibilidad de conexión entre ellos. Con narrativas propias y normativas particulares. No hay un centro, no hay un modelo, todos se construyen en una conjunción heterotópica. Se deben de activar ciertas categorías de la mirada, para ver todo y en especial al otro dentro del arte, aquello oculto.

Si bien Occidente se separó por completo de aquello que conforma la producción artística otra, es entonces que se debe de regresar a la mirada que en algún fue inicio de todo, la mirada sensible. Desde esta, una visión a priori estructurada desde los afectos permite trasgredir los límites impuestos en la aprehensión artística. Esta abre la posibilidad de comprender la multiplicidad de

facetas, narrativas e historias que formulan una compleja red de relaciones e interrelaciones que giran bajo sus propios principios, pero se unifican en el hecho de estar principalmente organizados por medio del sentir. Es a través de este punto que también la comprensión de lo que *es* o puede llegar a ser arte se trastoca, de lo que *es* o puede llegar a ser el productor, y de lo que *es* o puede llegar a ser el espectador. Desde la mirada sensible, el arte se vuelve un campo expandido y los agentes que lo componen, individuos con agencia que se mueven por medio de un objetivo social. Si el arte de esta manera llega a ser un medio político de diálogo y ruptura, los artistas se vuelven activistas colectivos y comunales. Son mediadores y son voceros.

El arte entonces sale de sus características que lo mantenían inamovible, para convertirse entonces en un medio de cambio social, de reestructura personal y principalmente colectiva, el arte se trastoca en imagen. La imagen fuera de determinismos, fuera de normativas que únicamente le pertenecen a ese singular objeto *creado* por primera vez en Occidente hace apenas 200 años. Aby Warburg explicaba que, más que una historia del arte, se debía de plantear como una historia de la cultura. Y Didi-Huberman decía que, más que una historia del arte, era una historia de la imagen. A esto yo agrego, más que una historia del arte, es una historia de las imágenes en la cultura.

La imagen (es) lo que sobrevive de una dinámica antropológica. (Por ende), no hay historia posible, sin una historia de la cultura, no hay una historia de la cultura, sin una historia del arte abierta a las resonancias, antropológicas y morfológicas de las imágenes. Porque la imagen late y la cultura en ella late también (Didi Huberman, 2009, pp. 36, 97 y 171).

La imagen según Warburg es una supervivencia cultural, esta ha llegado a nosotros por medio de aquello que se ha salvado de destrucciones tanto accidentales como provocadas. Esta traspasa los límites históricos, puesto que abre en ella la posibilidad del archivo, del documento, y cada archivo es una laguna, un sistema rizomático de imágenes que se expanden en sí mismas. Es por ello que a través de las imágenes como dispositivos, la cultura late, se llena de vida. Son medios de comunicación e intercomunicación, de conexión y de visibilidad. La imagen se llena de la

cultura y la cultura se construye con imágenes. No puede haber imagen que no hable de destrucción y de supervivencia, y que no sea reflejo de aquello que le dió vida.

Se plantea entonces, esta reestructuración de una historia del arte hacia una historia de las imágenes, debido a que como mencionado anteriormente, todo aquello que conlleva el concepto de arte encierra una profecía reducida y limitante, con normativas y temporalidades específicas. Se plantea así mismo, esta reestructuración de una historia de supervivencia de las imágenes, a través de relatos discontinuos, y anacrónicos. De esta manera, se puede trastocar no solo lo que el discurso oficial ha instaurado desde la cronología hasta los bloques estilísticos, sino, una manera otra de ver a la producción de imágenes como caminos heterogéneos, como campos en expansión de manifestación de un determinado contenido más allá de lo discursivo. Bien se dice, “la imagen vale más que mil palabras”. La imagen no solo como un ente que guarda en él normativas estéticas, sino, como un medio de comunicación, de dialogo, una herramienta política y transitiva, un territorio en sí mismo de visibilización.

La imagen se restaura entonces desde la oportunidad de ser percibida afuera de las normativas del discurso, por medio de aquello que no solo permite su aprehensión global, sino a través de aquello que permite su misma expansión, lo sensible afectivo. Polos culturales otros han permanecido en este camino, es por ello que estos han sido invisibilizados y desconocidos en la narrativa oficial. Es momento entonces, de aprehender estas modulaciones “externas” hacia un replanteamiento directo sobre la manera de experimentar y aprehender la imagen. La imagen nace de afectos, nace desde la sensibilidad. A través del tiempo y por medio de los desafíos conceptuales, esta perdió su batalla en contra del discurso y fue traducida y olvidada. Pero es por medio de esta historia de supervivencias que la imagen puede regresar a comprenderse como bien dice Hegel, como un campo de manifestación sensible de un determinado contenido, que es

activada mediante esta relación y conexión sensible; que guarda en ella contenido que traspasa límites territoriales, idiomas, conceptos y temporalidades. Que se activa mediante su experimentación, que se aprehende y canaliza mediante su uso como medio de comunicación y conexión. Que arde y late dentro de la cultura, y que, de igual manera, hace que la cultura arda y lata. Si esta late hay supervivencia, se olvida el olvido, se vive la imagen. Esta deja de mencionarse para experimentarse.

La producción de imágenes desde este punto es un medio de negociación entre miradas, sensibilidades, cuerpos, acciones y cartografías. Es una herramienta de transmutación sensible. Más que intentar reestructurar y reordenar el discurso, es aprehender una historia discontinua y heterogénea de las imágenes. Desmontar los principios inmutables de una historia única contada por Occidente, y abrir el panorama hacia la heterogénesis de la producción sensible.

En otras palabras, no es eliminar la historia del arte tradicionalmente configurada ya que esta fue base y sirve de escalón; sino, concientizar hacia otras maneras de ver y experimentar la producción de imágenes que no se estructuran dentro de las categorías de organización occidental. No estructurar, sino aprehender y respetar. Abrir nuestro panorama hacia instancias múltiples, con múltiples factores y narrativas, múltiples maneras de mirar y sentir. Es saber que no se puede borrar el discurso, porque en hacerlo estaríamos retomando las mismas prácticas que se quieren desmontar, sino, en ser conscientes de la *quasi* infinita posibilidad de experimentación que en cada línea temporal, en cada historia discontinua, las normativas de decodificación varían, pero, si se observa desde el lado sensible, dejando atrás el discurso y sus normativas, es mucho más probable comprender y aprehender la producción de imágenes o “artística” categorizada como *otra* como un intersticio dentro de intersticios, y de esta manera deconstruir los límites reduccionistas del “discurso oficial de la historia del arte” y más bien plantearse una noción de la basta potencialidad

de la imagen al ser herramienta de cambio social, espejo de la cultura, reflejo de nuestra humanidad, porque bien lo dice George Didi-Huberman:

La imagen es algo muy distinto de un simple recorte realizado sobre los aspectos visibles del mundo. Es una huella, un surco, una estela visual del tiempo, lo que ella deseó tocar, pero también tiempos suplementarios -fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí- que no puede, en calidad de arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras. Es en eso, pues, en lo que la imagen arde. Arde con lo real a lo que, en algún momento, se acercó... Arde por el deseo que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, e incluso por la urgencia que manifiesta... Arde por la destrucción, por el incendio que estuvo a punto de pulverizarla, del que escapó y del que, por consiguiente, es hoy capaz de ofrecer todavía el archivo y una imaginación posible. Arde por el resplandor, es decir, por la posibilidad visual abierta por su mismo ardor: verdad preciosa pero pasajera, debido a que está condenada a apagarse... Arde por su intempestivo movimiento, incapaz como es de detenerse a medio camino... capaz como es de bifurcarse constantemente, de tomar bruscamente otra dirección y partir ... Arde por su audacia, cuando vuelve todo retroceso, toda retirada, imposible ... Arde por el dolor del que proviene y que contagia a todo aquél que se toma la molestia de abrazarlo. Por último, la imagen arde por la memoria, es decir, que no deja de arder, incluso cuando ya no es más que ceniza: es una forma de expresar su vocación fundamental de sobrevivir, de decir: Y sin embargo... (2012, p.42)

La imagen sobrepasa los límites, y llena el espacio, esta se enciende. La historia del arte se desvanece y desde las cenizas surge entonces la historia de la supervivencia de las imágenes en la cultura.

Referencias

Alberich, J., Gómez, D., y Ferrer, A. (2014). *Percepción visual*. Universitat Oberta de Catalunya.

Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Cendeac.

Bachelard, G., y Champourcin, E. (1965). *La poética del espacio* (Vol. 183). Fondo de cultura económica.

Baumgarten, A. (1750). *Aesthetigorum Parsaltera*. Bavarian State Library.

BBC Mundo (16 marzo 2017). *Whanganui, el río en Nueva Zelanda que tiene los mismos derechos que una persona*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-39291759>

Bartra, R. (2001). El mito del Salvaje. *Revista Ciencias*, Octubre-marzo, número 60-61, pp. 88-96, Universidad Nacional Autónoma de México Distrito Federal, México. <https://www.redalyc.org/pdf/644/64406114.pdf>

Belting, H. (2012). *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Ediciones Akal.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca.

Benjamin, W. (2010). *Excavar y recordar en Imágenes que piensan. Obras. Libro IV. Vol. 1*. Abada.Madrid.

Bourdieu, P. (1998). *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI Editores.

Bourriaud, N. (2021). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.

Capasso, V. (2017). Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière. *Estudios de Filosofía* n° 58. Julio-diciembre de 2018 Universidad de Antioquia. Instituto de Filosofía, pp. 215-235.

Clark, T. (2001). *Arte y Propaganda en el siglo XX*. Ediciones AKAL.

Clément, G. (2007). *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Ediciones Gustavo Gil.

Cyrulnik, B. (2002). *El encantamiento del mundo*. Editorial Gedisa.

Danto, A. C. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Paidós Estética.

Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente*. Abada Editores.

Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Serieve ediciones.

Didi-Huberman, G. (2014). *Volver sensible Hacer sensible*. En Badiou, A; Butler, J; Didi-

Huberman, G; Khiari, S; Bourdieu, P; Rancière, J. (2014). *¿Qué es un Pueblo?* LOM ediciones

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Editorial Paidós.

Deleuze, Jacques y Guattari, Felix. (1966). *Rizoma*. Editorial Fontamara

Flores, F., y Landa, C. (2019). El paisaje en debate: acerca de la visibilidad e invisibilidad de los paisajes en perspectiva comparada. *Anuario de la División de Geografía*, N. ° 13 (2019).

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Una arqueología de las ciencias humanas. Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (1967). *Los espacios otros*. Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, (7), 83-91.

Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Argentina: Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (1998). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Paidós Editores.

Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Tusquets Editores S.A.

Freud, S. (1900). *La interpretación de los sueños*.

Fundación Malba (22 de diciembre de 2020). 22.11.20. *Rumor #2. Coco Fusco y Guillermo Gómez Peña. Dos amerindios no descubiertos en Buenos Aires*. <https://www.malba.org.ar/evento/rumor-2-coco-fusco-y-guillermo-gomez-pena/>

Furió, V. (2000). *Sociología del Arte*. Editorial Cátedra.

García, J. M. (2022). El estadio del espejo: antecedentes y fenomenología. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 42(142), 29-47.

Hart, R; Babair, S, y Princenthal. (2013). *Nancy Shirin Neshat*, AbeBooks.

Haskell, F. (1984). *Patronos y Pintores*. Editorial Cátedra.

Hauser, A. (1969). *Introducción a la Historia del Arte*. Guadarrama Editores.

Hegel, G. W. (2003). *Lecciones sobre la estética*. Mestas Ediciones.

Hobbes, T. (1651). *Leviatán*. Free Editorial.

Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós.

Kant, I. (2003). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Librodot.

Kant, I. (1790). *La Crítica del Juicio o de la facultad de juzgar o del discernimiento*.

Lacan, J. (2009). *Escritos I*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.

Levi-Strauss, C. (1962). *Le totémisme aujourd'hui & La pensée sauvage*. (Doble publicación).

Plon Éditions.

Lindón, A. (2007). *La construcción social de los paisajes invisibles del miedo*. En Nogué, J. (2007)

La construcción social del paisaje. Colección Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva.

Maffesoli, M. (1997). *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*.

Paidós.

- Maquet, J. (1999). *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Editorial Castellano.
- Martínez, I. G. (2013). “El estadio del espejo como formador de la función del «je (yo)» tal y como nos la revela la experiencia del psicoanálisis”. *Dècsir. Revista de psicoanálisis*, pp.7-26.
- Marx, C., y Engels, F. (1974). *La ideología alemana*. (W. Roces, Trad.) Grijalbo S.A.
- Mernissi, F. (2001). *El Harén en Occidente*. ESPASA Editores.
- Montaña, E., Torres, L. M., Abraham, E. M., Torres, E., y Pastor, G. (2005). Los espacios invisibles: Subordinación, marginalidad y exclusión de los territorios no irrigados en las tierras secas de Mendoza, Argentina. *Región y sociedad*, 17(32), 03-32.
- Morawski, S. (1977). *Fundamentos de estética*. Editorial Península.
- Nogué, J. (2007). Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario. *Retos y dilemas*. *Ería*, (73-74), 373-382.
- Nogué, J. (2007) La construcción social del paisaje. *Colección Paisaje y Teoría*. Biblioteca Nueva: Madrid. pp. 217-240.
- Pacheco, F. (1871). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Librería de D. León Pablo Villaverde.
- Panofsky, E. (2014). *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Forma.
- Rancier, J. (2014). *El reparto de lo sensible*. Estética y política. Prometeo Libros.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art.
- Rancière, J. (2011). *El malestar de la estética*. Capital Editorial.
- Rosenkranz, K. (1853). *Estética de lo feo*. Edición de Miguel Salmerón.
- Said, E. W. (2008). *Orientalismo*. DEBOLSILLO Editores.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte*. Una historia cultural. Paidós Estética.

Valdés, P. R. (2013). *Women of Allah, la figura femenina en la obra fotográfica de Shirin Neshat: proceso de negociación con la imagen orientalista* (Master's thesis, El Colegio de México).

Zielinsky, S. (2006). *Deep time of the media: Toward an Archaeology of Hearing And Seeing by Technical Means*. Editorial Mit Pr.