

Entre – tensión del arte, el mercado y los espacios de circulación de obra en Chile: una escritura para la “alta costura”

Between - tension of art, the market and the circulation, spaces of artwork in Chile: a script for the "haute couture"

Por: Jorge Ferrada

Universidad de Los Lagos. Pedagogía en Artes

Artículo presentado 8-10-2016 y aceptado 10-12- 2016. Revista El Artista No. 13.

El aparato moderno de mediación del arte se ha instalado como una máquina de mostrar que desde hace ya largo tiempo es más poderosa que cualquier obra individual a exponer

(Peter Sloterdijk)

Resumen

Un trabajo de revisión sobre la circulación de la obra en Chile y sus espacios de circulación, exposiciones, bienales (entendida como la internacionalización de los artistas, obras y discursos), su oferta y demanda, sus relaciones políticas y mercantiles, el artista y su habitus, etc, lleva a develar un escenario voluble pero por lo mismo no menos interpretativo, para interrogar cómo las instituciones legitimadas en el espacio social definen los circuitos de circulación de obras y artistas como parte de una serie de dispositivos de validación, sostenidas en el mercado y los medios de comunicación, como formas colectivas de representatividad para la instalación de modelos reproductivos del sistema imperante.

Palabras claves: Campos de producción, obra de arte, legitimación, espacios de circulación de obra, ideologías del acomodo

Abstract

A review paper on the circulation of the work in Chile and its circulation spaces, exhibitions, biennials (understood as the internationalization of artists, works and speeches), supply and demand, political and commercial relations, the artist and his habitus, etc., leads to unveil a mercurial stage but therefore no less interpretive, to question how institutions legitimized in the social space defined circuits circulation of works and artists as part of a series of validators, sustained in the market and the media, as collective forms of representation for the installation of reproductive patterns of the prevailing system.

Keywords: fields of production, work of art, legitimization, circulation spaces of work, ideologies of the arrangement

Introducción

Pensar en el arte, sus producciones y sus formas exhibitivas contemporáneas, es hablar también de ese fantasma mercantil que cautiva y domestica la fuerza crítica, reflexiva y liberadora que ha caracterizado al arte y al campo de producción.

Un trabajo de revisión sobre la producción del arte en los campos culturales o quizás con mayor reflexividad crítica, el campo del arte como territorio en disputa, sus espacios de circulación, exposiciones, bienales (entendida como la internacionalización de los artistas, obras y discursos), su oferta y demanda, sus relaciones políticas y mercantiles, el artista y su habitus, etc, lleva a develar un escenario en tensión y voluble para deambular por sus grietas y fracturas e interrogar cómo las instituciones legitimadas en el espacio social, definen las obras y los artistas como parte de una serie de dispositivos de validación, sostenidas en el mercado y los medios de comunicación, y, como formas colectivas de representatividad para la instalación de modelos reproductivos del sistema imperante. En palabras de Lemebel “una cuestión muy clasista y un arribismo cultural exageradísimo, que deja fuera toda una producción (artística) que por muy interesante que sea, queda excluida si el artista no cumple con ciertos requisitos académicos y de pertenencia social”¹.

1.- La cuestión del campo: disputas de la inmediatez

Sabido está que el capitalismo tardío, con sus estados fantasmas, su hibridación globalizada, su cultura-consumo bajo la impostura del fetiche, del espectáculo y en el permanente desalojo de la sensibilización de la persona humana, han permitido la generación masificada de obras de arte y espacios de circulación para su oferta y demanda. La obra de arte, como modelo tecno publicitario de un status político determinado, ha favorecido la ampliación de un contexto para el espectáculo y consumo capitalista. Bajo el desarrollo tardío de este sistema, se han masificado las estetizaciones culturales en la vida cotidiana, que a modo

¹ Pedro, Lemebel (1991). La Galería de Arte Metropolitana. *Artes y Letras. Diario El Mercurio*, Santiago, p. 13

de arquetipos e intensidades han transformado la propiedad y autonomía de la obra, en espectros fetiches y en mercancías preciadas para el consumo social. Una especie de sociedad del desecho y del exceso como espejismo del consumo donde nada se manifiesta y acontece.

En nuestro tiempo, el arte y el mercado delatan una fractura, una señal incierta, una permanente sensación de opacidad que no es ni poder, ni conquista, sino una puesta crisis de la tecno-civilización contemporánea. En otras palabras, la producción artística, bajo el imperio del mercado, se ha transformado en una analogía de la mercancía y de distribución global, confirmando el momento de hibridación, de mestizaje y de diversidad que se vive en el espacio de consumo actual. Una especie de mimetismo técnico entre la obra/mercancía y el artista/consumidor, una especie de artificio de seducción para la cosificación del arte y su propio campo, una reducción inefable donde todo posee un precio por sobre el valor.

Presumo entonces, que el campo artístico, en su relación con campos de poder como el económico y el político, se transformaría en una especie de depósito o más bien, depositario de múltiples intereses: transacciones económicas, espectacularidades publicitarias, fetichizaciones, ideologismos religiosos, políticos, sociales, etc.

He repetido la palabra campo más de una vez ya que tendremos que tensionar la relación que poseen los campos de producción político y económico con las internas formas estructurantes del campo del arte chileno. Por de pronto, la noción de Campo la entendería como universos sociales relativamente autónomos, como campos de fuerzas, en los que se desarrollan espacios de conflicto y entre - tensión de los actores y agentes que participan al interior de dichos universos sociales, que sin duda para el campo artístico, se disputa una suerte de "capital simbólico", el cual estaría confirmando la importancia de la producción de obras, escrituras y de textos, y que responden a unas "expectativas colectivas", socialmente constituidas y legitimadas. En este sentido, el concepto de campo es central, en la medida en que permite construir el espacio de juego donde se insertan las prácticas sociales y culturales que son analizadas en este artículo.

La noción de campo artístico corresponde a un mundo social como los demás, pero que obedece a leyes sociales más o menos específicas. En tal sentido, es un espacio relativamente autónomo, un microcosmos provisto de sus propias leyes que se constituye como campo de fuerzas y de luchas, con intensidades –a veces ocultas- y de dominación. De esta forma, es la estructura de las relaciones objetivas entre los diferentes agentes institucionalizados, mediatizados y artistas consagrados, la que condiciona –directa o indirectamente- lo que se puede hacer (producir) y no hacer, es decir, aquello que está en juego y entre-tensión.

Bourdieu sostiene que (...) para comprender una producción cultural (literatura, arte, ciencia, etc), no basta con referirse a su contenido textual, pero tampoco con referirse al contexto social y conformarse con una puesta en relación directa del texto y el contexto (...) Entre esos dos polos, hay un universo intermedio que llamo campo literario, artístico, jurídico o científico, es decir, el universo en el que se incluyen los agentes y las instituciones que producen, reproducen o difunden el arte, la literatura o la ciencia. Ese universo es un mundo social como los demás, pero que obedece a leyes sociales más o menos específicas (...) la noción de campo pretende designar ese espacio relativamente autónomo, ese microcosmos provisto de sus propias leyes”².

Preliminarmente se puede sostener que a su vez, la posición social de dichos actores, van creando las disposiciones que se adquieren al interior del campo y que pueden estar sujetas también a contextos modales, estéticas dominantes o dispositivos de status.

Ahora bien, los objetos en juego (obras, discursos, escenas de exposición), representan un tipo de capital específico. El capital es lo que cada individuo posee o anhela poseer: cierta posición social (capital social), bienes materiales (capital económico y de clase), conocimientos (capital cultural) o determinada valoración del mundo (capital simbólico). Por lo tanto, los campos de producción se delimitan según se mantengan en ellos alguno de estos tipos de capital. En el campo del arte estos capitales se encuentran en tensión, ejerciendo presiones unos sobre otros hasta legitimar alguna posición hegemónica.

² Pierre, Bourdieu (2000^a). *Los Usos Sociales de la Ciencia*. Buenos Aires, Argentina: INRA, p. 74

Como en toda relación de producción, los agentes y/o productores construyen espacios de circulación, que ponen en juego el capital que ha logrado mantener las relaciones de poder al interior de los campos productivos. Para que un campo funcione es preciso que haya objetos en juego y personas dispuestas a jugar el juego. De alguna manera, el mercado y los artistas se ponen al servicio del propio juego, lo que implica una suerte de interiorización y cuasi "automatismo" de las reglas del juego, que son las que determinan la capacidad de acción de los jugadores y su capacidad de apropiarse de los espacios legitimantes. La noción de juego se definiría como el conjunto de todas las acciones posibles, reglas, escenarios, productores, beneficios y costos, estrategias, que se pueden objetivar al interior de los campos productivos³.

Considerando lo anterior, es posible deducir que las disposiciones subjetivas al interior del campo de producción artístico, inscribe una red de relaciones objetivas tanto de dominación-subordinación, como de complementariedad-antagonismo entre las posiciones ocupadas por los agentes al interior del campo. Dichas posiciones, están definidas por su relación con las demás posiciones, es decir, por la adquisición y mantenimiento, en mayor o menor medida del capital que ha sido puesto en juego y en disputa.

El poder de la dis-posición de los actores del campo, de facto o de derecho –pensemos por un momento en las galerías de arte más prestigiosas de Santiago, se inclinan por estrategias de conservación y de mantenimiento de clase, las que tienden a la defensa del discurso correcto y medido, y a las reglas propias del mercado, mientras los menos provistos de ese capital se inclinan por estrategias de subversión o marginación. Por este motivo, la entrada al campo de producción artística necesita de la internalización y/o conocimiento a modo de disposición/posición del capital que está en juego, desde su interior y desde el entendimiento y funcionamiento de su estructura dominante.

Es preciso sostener que quienes adquirieron fuera del campo –del cual participan- unas disposiciones que no son las que exige ese campo, corren el riesgo, por ejemplo, de estar siempre desfasados, desplazados, mal ubicados, incómodos, a contrapelo y a destiempo, con

³ Pierre, Bourdieu (2000b). *Cuestiones de Sociología*. Madrid, España: Istmo, p. 114

todas las implicancias para los que se inician en la producción artística⁴. Sin embargo, los sujetos o productores también pueden entrar en lucha con las fuerzas del campo, resistirse a ellas y, en vez de replegar sus acciones y disposiciones a las estructuras, pueden intentar modificarlas para reconstituirlas como un dispositivo des-entramante. Dicotomía planteada actualmente en la dialéctica de los discursos dominantes y de resistencias contemporáneas.

Por esto el campo del arte es un lugar de conatos y disputas, tanto en su representabilidad o imaginario colectivo como en su realidad. Esta tensión se determina en consideración a la inserción de los productores-sujetos o agentes en la estructura interna del campo y en sus consecuentes posiciones en torno a la constitución de su capital. Este hecho se entiende, en la medida que la adquisición o mantenimiento del capital obra se transforma en una estrategia de incorporación o de legitimación del productor.

En tal sentido ¿qué está en juego y conflicto en las circularidades de las galerías de arte?, ¿se comporta la competencia estética del espectador-receptor como dispositivo de legitimación del artista?, ¿es aquello en nuestros días una variable determinante para valorar o ignorar el campo de producción artístico chileno?, ¿seguirá el desciframiento de la producción artística al interior del campo del arte en manos de una elite intelectual que no ha podido integrar una masa crítica sin validación institucional?, y si me lo permiten, le pido a Nelly Richard⁵ prestada dos sugerentes interrogantes:

¿ya no existe para el arte el desmarcarse críticamente de lo económico-social y de lo tecno-cultural, ocupando una franja -interna al sistema- donde la experiencia de mirar y pensar difiera cualitativamente de la programada por los modos de serialización dominante?, o si se quiere ¿qué forma podría adoptar hoy el arte crítico para desmarcarse de la sobreexposición mediática de una realidad entregada sin más a la comercialización de las imágenes con que las tecnologías de lo visual sellan su pacto con el hipercapitalismo?.

⁴ Pierre, Bourdieu (2000a). Op. cit, p. 81

⁵ Nelly, Richard (2009). *Lo Político en el Arte: Arte, Política e Instituciones*. Santiago, Chile: E-Misférica, p.15

Por tal razón, la percepción y la apreciación de la obra dependen también de la intención y posición social del espectador, que a su vez está en función de normas convencionales que rigen la relación con la obra. De tal manera que dicha aptitud del público para conformarse con esas normas, definiría la manera de relacionarse con la obra desde su micro mundo social. ¿Una reposición o validación de su status social?. Si pensamos que hoy en día, cierta producción artística se ha transformado en un fetiche con valor económico hasta el punto que para algunos creadores, las obras son concebidas con criterios comerciales, destinadas para un público que goza de la alta cultura y para coleccionistas que gastan importantes sumas de dinero para convertir la obra en una inversión de capital: me pregunto entonces ¿serán dichos espacios de circulación, referencias indiscutibles para acceder a una ideología política y mediática que ha traspasado el valor de la obra para exponerla como "cosa" en una escena de parodias y simulacros?.

Esta reflexión permite plantearnos ciertas interrogantes que orientan la dirección de estas líneas: ¿Qué tipo de relación se produce entre el campo del arte y el campo político para que se consolide un tipo de producción artística sujeta a las leyes del mercado?, ¿serán acaso estas intensidades capitales consecuencias, reflejo y condición de producción de la conciencia que una época puede tener de sí misma?, y finalmente, ¿será la ausencia de soportes epistemológicos de la discursividad teórica crítica para la producción plástica del campo, los factores que se "retuercen" una y otra vez en su impotencia por restringir las condicionantes y mediaciones de una inmediatez desechable.

Para Bourdieu, la obra de arte adquiere sentido sólo para aquel que posee un código específico para codificarla, es decir la adquisición de este código, y las determinadas competencias estéticas, son el producto de los efectos acumulados de la transmisión cultural asegurada por la familia y la Escuela según su posición social. En otras palabras, codificar es la manera de llevar a la práctica las reglas del juego aprendidas en los respectivos segmentos sociales, para sus trayectos al interior del campo. "En una sociedad en que la transmisión cultural está monopolizada por la escuela, las afinidades subterráneas que unen las obras de cultura ilustrada -y al mismo tiempo, las conductas y los pensamientos- tienen su principio en la institución escolar, investida de la función de transmitir conscientemente -y así, por una parte,

inconscientemente- el inconsciente o, con más exactitud, de producir individuos dotados de este sistema de esquemas inconscientes –o profundamente sumergidos- que constituyen su cultura”⁶ .

¿Qué mecanismos adopta el campo del arte para determinar su autonomía con relación a los espacios de circulación?, ¿es ésta pseudo imposición la que señala el ocultamiento del discurso del texto, el discurso de los creadores de las obras y el discurso de los espacios de exposición?, ¿será la relación de fuerzas entre el campo del arte y el campo político lo que permite la consolidación del arte mercado en Chile?. Si esto fuese así ¿es posible descubrir dichas fuerzas al interior de los espacios de circulación y mediación de la obra?.

2.- La cuestión del poder: ideologías del acomodo

El campo de poder corresponde a un espacio de relaciones en donde se determinan diversas fuerzas entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer un capital necesario para ocupar posiciones hegemónicas o dominantes al interior de las diversas estructuras que comprende el universo social. Se puede sostener que el poder es constitutivo de la sociedad ya que se encuentra al interior de las cosas y los cuerpos, en las instituciones y en los sujetos, en las obras y en los artistas.

Consecuente con lo anterior, la dinámica de los campos precisamente pone en juego la adquisición del poder mediante la posición que cada productor posee al interior de los campos. Bajo esta perspectiva, ¿cómo pensar el tema del poder?, ¿cómo explicar y comprender las prácticas sociales a partir de esta categoría de análisis?, ¿cómo deambular con el tema del poder al interior del campo del arte chileno?, ¿serán las galerías de arte mercado, instancias de un poder oculto?.

El poder es en esencia una fuerza que atraviesa todos los escenarios en los que se desarrolla la vida humana. Según Foucault, “en una sociedad como la nuestra, pero en el fondo de cualquier sociedad, las relaciones de poder múltiples atraviesan, caracterizan, constituyen el cuerpo social; y estas relaciones de poder no pueden disociarse, ni funcionar sin

⁶ Pierre, Bourdieu (2003). *Campo de Poder, Campo Intelectual*. Buenos Aires, Argentina: Quadrata, p. 51

una producción, una acumulación, una circulación, un funcionamiento del discurso. No hay ejercicio de poder posible sin una cierta economía de los discursos de verdad que funcionen en, y a partir de esta pareja”⁷.

No importa la legitimidad del mismo, si emana de los intereses de un grupo hegemónico o si es producto de la voluntad –posiblemente inconsciente- de la mayoría.

Utilizando la genealogía como sistema Foucault llega a la conclusión de que la instauración de la sociedad moderna supuso una transformación sustantiva en la consagración de nuevos instrumentos a través de los cuales canalizar el poder. De manera paralela se construyó un conjunto extenso de discursos que confirieron fuerza y capacidad de expandirse a esas nuevas formas de poder. Este ya no se basa como en el pasado en la fuerza y su legitimación religiosa. Dado que como afirma el filósofo, el hombre en su actual dimensión, es una creación reciente. Por esta razón, el poder debe materializarse a través de diferentes formas de disciplinamiento. Es necesario que pase a formar parte del propio ser. Para alcanzar esta meta debe estructurarse una interacción de poderes relacionados que van conformando en su desarrollo a los sujetos.

“El poder tiene que ser analizado como algo que circula, o más bien, como algo que no funciona sino en cadena. No está nunca localizado aquí o allí, no está nunca en las manos de algunos, no es un atributo como la riqueza o un bien. El poder funciona, se ejercita a través de una organización reticular. Y en sus redes no sólo circulan los individuos, sino que además están siempre en situación de sufrir o de ejercitar ese poder, no son nunca el blanco inerte o consintiente del poder ni son siempre los elementos de conexión. En otros términos, transita transversalmente, no está quieto en los individuos”⁸.

Insisto en interrogar estas cuestiones: ¿será el eufemismo del lenguaje plástico en nuestros días (validación de la obra por parte del productor desde su función comercial y no desde su forma) lo que ha consolidado el distanciamiento entre institucionalidad y vanguardia, entre obra y su propio valor cultural?, ¿será simplemente una "cuestión de lenguaje" no considerado por la Familia, la Escuela y la Academia?.

⁷ Michel, Foucault. *La Microfísica del Poder*. Madrid, España: Ediciones de la Piqueta, pp. 139 - 140

⁸ *Ibid.* p. 142

Estos elementos, nos permiten entender la relación conflictuante entre el campo de producción artístico y la constitución de los productores. Si bien es cierto, que el campo de poder se configura a partir de la adquisición del capital simbólico de cada campo productivo, es desde este escenario donde se produce la ruptura social con la objetivación de la moda espectacular y la consolidación del poder político mediático. Es decir, no es sino por vía del discurso político – en tanto poética retórica – que estos esquemas de percepción, de apreciación y de acción interiorizados por los artistas para actuar, se manifiestan como una manera de aceptar las condiciones sociales y productivas más que intentar modificarlas.

El poder y sus máscaras saltan a la vista en la ceguera actual y será necesario saber descubrirlo allí donde menos se ofrece a la vista, allí donde está más perfectamente desconocido, por tanto reconocido: el poder simbólico, es en efecto, ese poder invisible que no puede ejercerse sino con la complicidad de los que no quieren saber que lo sufren o incluso que lo ejercen⁹.

En este contexto, a mediados de la década de los noventa (1997), bajo el llamado retorno a la democracia, comenzó un importante aumento en la cantidad de espacios de exposición de artes visuales: centros culturales, instituciones públicas y privadas, así como el trabajo directo de gestores y artistas, quienes fueron los principales responsables de la apertura de nuevas salas y galerías de arte.

Bajo las señas postdictatorial y neoliberal, los estados de turno, instalaron un puente de relación entre el poder, lo político y lo artístico, en la medida que definieron nuevos imaginarios simbólicos, localizados en los espacios de exhibición y obras de arte como instrumentos de integración social en tanto instrumentos de conocimiento y de comunicación pública para una aceptación masiva del proyecto político.

Desde esa época, muchas de las producciones simbólicas culturales serían en consecuencia, alternativos dispositivos publicitarios con criterio mediático, de simulacro y de alta definición. La ideología mercado que circuló con su propio *laissez-faire* (dejar hacer) sirvió a

⁹ Pierre, Bourdieu (2003).Op. cit., p. 68

muchos intereses particulares vestidos como intereses universales y sociales. La cultura institucionalizada contribuyó a la integración real de la clase dominante, asegurando una comunicación inmediata entre todos sus miembros y distinguiéndolos de los otros posibles. Esta situación, produjo un particular efecto ideológico en el arte, disimulando la función de clausura y de censura bajo la función de comunicación y publicidad de sus productores en base al retorno de los acuerdos y consensos.

Por supuesto, habría que buscar el poder de dominación que la clase dirigente consigue desde el Estado, a partir de estructuras cognitivas que, como formas de conciencia, se instalan como disposiciones del cuerpo en tanto obediencia, percepción y razón cuasi legítimas. Quizás podría presumirse que desde esa época, la obra de arte y los artistas del mercado, instalados en las galerías y en la prensa, actuaron como mediadores de un novedoso capital simbólico, el cual sólo lograba existir en la medida que era percibido por los otros productores o agentes como un valor fetiche y transable en la oferta y la demanda a muy buenos precios -cuestión de gran atracción para una generación de artistas-.

El valor efectivo de estos vectores, fue la instauración de una suerte de reconocimiento y legitimación por parte de los demás agentes del campo de un poder actuante sobre los sujetos y su grupo de pertenencia social y acomodada. Obviamente, para que ese reconocimiento fuese efectivo, tuvo que haber un consenso social y disciplinar sobre el valor del nuevo valor de la obra. La percepción que se instaló de ese fetiche, generó una serie de acciones cuya función fue la construcción de la creencia de la necesidad de apropiación de dicho valor, y por lo tanto, el reconocimiento de ese capital como forma de instaurar modelos, arquetipos, status y posiciones políticas de pertenencia.

Algunas cuestiones para pensar: Bourdieu¹⁰ explica la dinámica del campo de producción del arte en su función general. Al igual que todo campo, el artístico (pintura, escultura, danza, literatura, música), se inscribe en la producción cultural, es decir, que el objeto en juego y el capital en disputa, es de tipo cultural.

¹⁰ Pierre, Bourdieu (1995). *Las Reglas del Arte*. Barcelona, España: Anagrama, p. 127

El estudio del campo artístico y su relación con el arte mercado, se hace particularmente interesante porque su génesis y estructura lo distancian de los demás campos. Lo que define y diferencia a todo campo cultural artístico, es que busca defender la autonomía con respecto a los otros campos. Su objetivo es, en cierto modo y en conflicto, el arte por el arte, es decir, regirse por sus propias reglas y no estar sometido a más criterios que los suyos propios. El productor-creador no se relaciona de modo directo con el mundo social, sino a través de la estructura de un "corpus" relacional (críticos, catálogos, medios, prensa) que actúan como mediador entre el artista y la sociedad de consumo. En este sentido, el riesgo que se corre es que la sociedad de consumo, puede transformar la obra y su firma, en un objeto de status social como cualquier otro fetiche de moda.

La relación histórica que un creador sostiene con su obra, está directamente relacionada con la escritura crítica o mediática en el campo intelectual, ya que es ésta puede establecer la definición y la evolución del proyecto creador. Sin embargo, esta cuestión plantea ciertos equívocos conflictivos al momento de preguntarse por ¿la consagración del artista radica en la opinión y crítica del periodista, escritor o intelectual? ¿Qué tipo de intelectual y escritor?. Por ejemplo desde la desaparecida Revista de Crítica Cultural o del semanario periodístico Artes y Letras.

Está claro que el artista está inserto en un complejo sistema de relaciones sociales con el conjunto de productores participantes del campo: a saber, otros artistas, críticos, intermediarios entre el creador y el público, profesores de filosofía, teoría o historia del arte, editores, galeristas, comerciantes de obras, periodistas, etc, quienes dan a conocer públicamente al artista y su obra. De tal manera que preguntarse por esta relación no es si no interrogarse por quien juzga y quién consagra, qué mecanismos de selección participan en la ruptura de diferenciar las obras dignas de contemplar en las galerías y conservar en los museos, y aquellas que no son partícipes de la consagración y legitimación social y política.

Independientemente de lo que se quiera o se haga, el artista debe enfrentar la definición social de su obra, es decir, concretamente, los éxitos o fracasos que ésta tiene, las interpretaciones que de ella se dan, la representación social, a menudo arquetípica y reductora, que de ella

se hace el público de los aficionados y por cierto, del producto obra en su oferta y demanda. En este sentido se entendería, el proyecto creador como el espacio donde se relacionan y a veces entran en contradicción, la "necesidad intrínseca de la obra"¹¹ que requiere seguir construyéndose, mejorarse, terminarse, y evaluar las restricciones sociales y mercantiles que la orientan desde fuera del campo de producción.

Bourdieu, es elocuente al titular una conferencia "¿Pero Quién Creó a los Creadores?" Parafraseando al autor, se puede sostener que el sujeto de la obra corresponde a una relación entre el habitus y su posición al interior de campo productivo. Es desde este escenario que se produce la particular determinación con el público el cual tiene que procesar que el sujeto-creador de la producción artística y de su obra, no necesariamente es el artista, sino el conjunto de involucrados que participan al interior del campo del arte¹². Siguiendo esta idea, se debe tomar por objeto no solamente las condiciones sociales de la producción de los artistas, es decir, las determinantes sociales de la formación o de la selección de los creadores, sino también las condiciones sociales de producción del campo del arte como lugar donde se realiza el trabajo que tiende a producir al artista como productor de objetos sagrados para un público de consumo marcado por el mercado y el espectáculo.

Volvamos a la historia. Pensemos por un momento la relación que definió la producción de obra en la dictadura militar (1973-1989), sus espacios de circulación y los discursos político-artísticos: entre toda operación de producción y creación por parte del campo artístico, se articularon dos instancias de comunicación que dieron nuevas posibilidades de significación a la producción y creación: por una parte la obra de arte y los espacios de intervención, y por otra, el texto y el relato escritural que inauguraba nuevos sentidos para el sentido de producción de obra. Ambas instancias se vieron relacionados estrechamente por un puente o ente mediador –los colectivos artísticos– que se comportaron como entidades unificadoras del imaginario social, identitarios y en permanente movimiento creativo e intelectual, lógicamente contestatarios y autorreflexivos. En sí mismas, la condición de galerías de arte en tiempos de la dictadura (Galería Cal – Centro

¹¹ *Íbid*, p. 156

¹² Pierre, Bourdieu (2000b). *Op. cit.* p. 217

Latinoamericano, Galería Carmen Waugh, Galería Cromo, Galería Época, Galería Sur, etc), expresaban en la palabra lo que se podía traducir en la obra, y lo que se proyectaba desde la misma, se expresaba en el discurso y éste se transformaba en un medio de apropiación identitaria en los espacios de acción y de circulación del arte censurado. Por lo cual, la obra era re-significada como texto para realizarse en la palabra y en la materialización de su frases. Esta circulación de sentidos "colectivos", quedaban de manifiesto en los espacios de exposición de la obra, socializando discursos y medios de articulación contra-oficiales como nuevos sentidos de interpretación.

En la práctica, ningún campo es completamente independiente, sino que presenta vínculos estrechos con los demás; en el campo artístico, prima la obtención del capital cultural (legitimidad, supremacía, hegemonía) y que por cierto, las galerías de arte, son su lugar de distinción, validación y distanciamiento para todos aquellos artistas que no poseen una firma política. Por muy liberados que puedan estar de las determinaciones y de los dominios externos, los artistas están sometidos a dispositivos de beneficio, económico y político.

Es más, dicho capital económico se estructura e identifica con los galeristas, galerías de arte, mercados de venta de obra, físicos y virtuales, etc. No es menor, este planteamiento si consideramos la relación entre obra y mercancía, entre producción cultural y su encubierta supeditación al mercado de bienes y consumos "suntuarios". Las nuevas formas de mecenazgo, las alianzas estratégicas que se instalan entre ciertas empresas económicas y los productores culturales, se ejercen al interior del campo, a través del control de los medios de producción y de publicidad cultural, e incluso, en las instancias de formación.

Se puede interpretar entonces, que mientras mayor acumulación del capital al interior del campo (la obra y su firma), mayor es el grado de legitimación que posee el productor en su interior como en su exterior. El artista mercado, posee una autonomía relativa respecto a los poderes político y económico: relaciones entre los creadores, contemporáneos o de épocas pasadas, igual o desigualmente consagrados por diferentes públicos y por instancias desigualmente legitimadas y legitimantes, relaciones entre los creadores y las diferentes instancias de la

legitimidad, instancias de legitimación dominantes o que pretendan la legitimidad simulada por la consagración en el mercado.

Por otra parte, aquellos artistas, disminuidos en tanto capital simbólico, des- articulan su posición al interior del campo de producción ya que se ven enfrentados a la supremacía del discurso económico dominante. Su camino y su disposición en el campo productivo, tenderá a asumir su condición de sometimiento o radicalizará su proyecto creativo en torno a la subversión discursiva en medios alternativos (Talleres de Arte como medios de exposición, murallas y grafittis, salas de clases como trayectoria de discursos, etc).

La producción cultural, con todas sus artes, es el único campo de la práctica social que, a pesar de las relaciones tensionantes que mantiene con los demás campos -político, social y de mercado-, puede ser crítico, lúcido y subversivo.

En una época en que los gustos pueden jerarquizarse como opciones de consumo modal, la consagración del artista y su obra ha sido articulada por todos aquellos que han contribuido a descubrirlo, conocerlo y reconocerlo al interior de círculos de crítica cultural, y, por añadidura por comerciantes de arte, los cuales introducen a los artistas al mercado de apreciación estética de alta costura y de bienes simbólicos de clase. Demás está decir, que el circuito de consagración está determinado por la instalación de artistas y obras en galerías de consumo, exposiciones, publicaciones, y en consecuencia en el imaginario del gusto y de la oferta y la demanda epocal.

Parafraseando a Bourdieu, el crítico de vanguardia o el creador consagrado que descubre a un desconocido artista o que rescata a un precursor desconocido en su obra. Nunca descubre nada que no haya sido ya descubierto. Su capital simbólico está inscrito en la relación con los periodistas, escritores y artistas que defiende. Por este hecho, los artistas y productores culturales, se inclinan cada vez con mayor frecuencia a que desde el campo intelectual y mediático, valoren como forma de legitimidad, una serie de comentarios especializados que contribuyan de manera directa a la producción de la obra a través de su

relato y reflexión. Queda de manifiesto cuando define estas nuevas condiciones del arte a partir de:

La constitución de un conjunto sin precedente de instituciones de registro, de conservación y de análisis de las obras (reproducciones, catálogos, revistas de arte, museos que abren sus puertas a las obras más recientes, etc.), el incremento del personal dedicado, total o parcialmente, a la solemnización de la obra de arte, a la intensificación de los intercambios de las obras y de los artistas, con las grandes exposiciones internacionales y la proliferación de galerías con varias sucursales en distintos países, etc (...) El discurso sobre la obra de arte no es un mero aditivo, destinado a favorecer su aprehensión y su valoración, sino un momento de la producción de la obra de arte, de su sentido y de su valor¹³ .

Esta condición plantea a su vez, la inevitable disputa de la definición de quienes auténticamente pueden detentar y participar "legítimamente" en el campo artístico y sus medios de exposición y circulación. En otras palabras, el monopolio del poder de consagración de los productores y las obras, se manifiesta y se determina, en estricto rigor, mediante su exposición pública, en tanto museo o galerías de arte. Sin embargo, podemos hacer una distinción: el museo, lugar de culto y contemplación que presenta objetos excluidos de la apropiación privada y la galería, que, como los demás comercios de lujo, ofrece unos objetos susceptibles de ser contemplados pero también comprados por su valor exhibitivo y no cultural.

Presumo que toda obra se hace, de alguna manera, dos veces, por el artista y por el consumidor, o mejor aún, por el grupo al que pertenece el consumidor. Por esto para comprender la producción de un artista es necesario ubicarlo -tanto a él como a su obra- dentro de una red de relaciones que se establecen entre los agentes que están en contacto directo con la producción del producto y su respectivo grado de comercialización. Este sistema de relaciones no sólo comprende al artista, su obra y el público sino que también se encuentran los otros artistas, las otras obras, los críticos, los vendedores de arte, los dueños de las galerías de arte, etc., quienes determinan las condiciones

¹³ Pierre, Bourdieu (1995). Op. cit. p. 259

específicas de producción y circulación de los productos culturales y que constituyen el campo cultural legítimo.

La importancia de esta cuestión, radica en que el proceso de validación y legitimación de un artista, se articula necesariamente bajo estas condiciones que determinan el nombre o re-nombre en el círculo social de status. Por este motivo, el espectador de consumo, atribuye a esta legitimación un poder "legítimo" ya que sus propias competencias y disposiciones referidas al arte, dejan de ser importantes por su valor, sino más bien por el precio de ese valor legitimado.

Insisto en estas ideas, la legitimación de obra y productor, tendrá que tener en cuenta no sólo a los productores directos de la obra en su materialidad (artistas), sino también al conjunto de los agentes y de las instituciones que participan en la producción del valor de la obra a través de la comunicación que realizan críticos, historiadores del arte, editores, directores de galerías, conservadores de museos, mecenas, coleccionistas, miembros de instancias de consagración, academias, bienales, salones, jurados, etc, y al conjunto de las instancias políticas y administrativas competentes en materia de arte (ministerios varios – según las épocas-, Dirección de los Museos Nacionales, las Bellas Artes, etc), que pueden actuar sobre el mercado del arte, sea mediante veredictos de consagración acompañados o no de ventajas económicas (compras, subvenciones, premios, becas, etc), sea mediante medidas reglamentarias y políticas (ventajas fiscales concedidas a los mecenas o a los coleccionistas, etc), sin olvidar a los miembros de las instituciones educativas que concurren también a la creación de los productores.

Por cierto, las galerías de arte emergentes como aquellas que aparecieron en la postdictadura, tuvieron el serio dilema de tener que tomar posiciones y decisiones administrativas y curatoriales, que respondieron tanto a las necesidades del mercado como a las políticas sociales y económicas de turno. Una suerte de trance o tránsito por el limbo del negocio rentable y rendible. En consideración al campo artístico, los poderes institucionalizados, lograron establecer una serie de mecanismos para fundar directamente la comercialización del mercado del arte a través de la consolidación de una red de galerías y nuevas políticas de emprendimiento empresarial. Para Richard, "en comparación con los tiempos de la dictadura, lo que los circuitos profesionales del arte (escuelas de arte, galerías comerciales e

institucionales, curatorías y fondos concursables) han ganado en autonomización y profesionalización del campo, lo han ido perdiendo en fuerza de agitación y diseminación crítico-culturales”¹⁴ .

Una última reflexión, la privatización del arte por medio de los vectores del mercado, además ha consagrado un boom galerístico, asociado a barrios de consumo en que el status del “sector” revela la función de exposición en su alta costura: el arte privado del circuito Alonso de Córdova, Costanera y Vitacura (Galerías Isabel Aninat, Animal), Barrio Italia, comuna de Providencia (Galerías Die Ecke, Florencia Lowental, Abraxas) y aquellas del centro de Santiago; circuito Lastarria – Bellavista y Matucana.

Algunas preguntas de término: ¿el galerismo nacional es un galerismo de barrio?, ¿una inmobiliaria rentable para estéticas decoracionistas?. Me parece que cualquier debate próximo y público, tendrá que evaluar el posible retorno del concepto de Galería de Arte como espacio político desde una política del espacio, es decir una permanente relación entre relatos y escrituras que permitan la circulación de lo público de un barrio, de las historias del arte y de sus artes, del espíritu crítico y autónomo a las determinaciones mercantiles y de modas, políticas baratas y siempre sin presupuestos para la cultura y el arte.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre (1995). *Las Reglas del Arte*. Barcelona, España: Anagrama
- Bourdieu, Pierre (2000a). *Los Usos Sociales de la Ciencia*: Buenos Aires, Argentina: INRA
- Bourdieu, Pierre (2000b). *Cuestiones de Sociología*. España: ISTMO
- Bourdieu, Pierre (2003). *Campo de Poder, Campo Intelectual*. Buenos Aires, Argentina: Quadrata
- Foucault, Michel (1992). *La Microfísica del Poder*. Madrid, España: La Piqueta
- Lemebel, Pedro (1991). *La Galería de Arte Metropolitana*. Artes y Letras. El Mercurio. Santiago, Chile
- Richard, N. (2009). *Lo Político en el Arte: Arte, Política e Instituciones*. Santiago, Chile: E-Misférica

¹⁴ Nelly Richard (2009). Op. cit., p. 17

Jorge Ferrada Sullivan jorge.ferrada@ulagos.cl

Jorge Ferrada Sullivan es doctor en Filosofía y magister en Artes de la Universidad de Chile. Su ámbito de investigación radica en la reflexividad en torno a la estética y a las condiciones de producción de la obra contemporánea. Se ha especializado en Pensamiento Complejo (Morin), Fenomenología del Cuerpo y Deconstrucción. Actualmente es académico de la carrera de Pedagogía en Artes, con mención en Artes Visuales y Música de la Universidad de Los Lagos, Puerto Montt – Chile. Ha publicado artículos de investigación, participando en congresos nacionales e internacionales. Curador de exposiciones de artistas locales y artista visual. Recientemente se le entregó la distinción Medalla Doctoral de la Universidad de Chile como reconocimiento al trabajo realizado en sus estudios doctorales.