



Sin título (retrato dama vestido rojo)(1964)
Óleo sobre tela— 133.5x73 cm

ISSN: 2007 - 3860
PP: 38-45

Teóricamente, la institución artística estaría conformada por cualquier fuerza que participe, por más mínima que sea, en el campo artístico, y la lista de los elementos que la conforman podría estar hecha de todos los productores, escuelas, talleres, galerías, museos, bienales, críticos, teóricos, curadores, estudiantes, maestros, promotores y público.

Por ejemplo, si algún artista es promovido o reconocido por un museo que, como institución que es, forma parte de la institución artística, tendríamos que evaluar el peso que este museo tiene en la institución en general. Si en nuestra ciudad (Monterrey) el artista expone en el museo Marco su grado de legitimación, será muy importante en la ciudad y en el país, entonces diríamos que la exposición en el museo Marco es una acción fuertemente legitimadora.

Aún así, otros elementos del campo del arte reaccionarán a esta acción legitimadora de diferente forma, algunos aceptarán el valor artístico de dicho artista debido a que una institución importante lo ha legitimado; otros, aún no estando totalmente de acuerdo con el valor de la obra, lo aceptarán de mala gana; y otros se

opondrán e intentarán deslegitimar a la obra y al artista y, dependiendo del peso de los opositores, será la fuerza deslegitimadora de los mismos.

Fuera de discusiones, la obra expuesta alcanzará un grado de legitimación por el hecho de haber sido expuesta en este lugar que tiene un peso específico en la institución artística, local, nacional e internacional.

Diferente sería el caso de que un artista exponga en la pequeña galería de un conocido suyo, por poner un ejemplo opuesto. La opinión de un experto, curador o crítico también tendría un efecto similar.

Si la obra de un productor, o alguna exposición en particular, es bien evaluada por un personaje cuyo peso específico en la institución artística es importante, se habrá dado un proceso de legitimación efectivo. La participación de este crítico podría ser de varias formas: la escritura del texto de sala; una crítica periodística publicada en prensa normal o en prensa especializada, incluso en revistas de alcance internacional o en alguna entrevista en televisión.

Existen muchas otras vías para la legitimación, por ejemplo: aparecer en una publicación, obtener una distinción en un certamen o concurso, que algún

coleccionista importante sea un individuo o una institución, adquiera una pieza, entre otras.

Si extrapolamos estos ejemplos a escala global también podríamos decir lo mismo, ya que la fortuna crítica de algún productor se vería muy favorecida si sus obras son expuestas en alguno de los museos con más peso a nivel mundial, o son reconocidas por alguno de los críticos de arte que más influyan en la dinámica del campo artístico global. Estas reflexiones nos llevan a plantearnos algunas preguntas muy crudas que se tendrían que discutir, por ejemplo: entonces, ¿cualquiera puede llegar a ser artista con sólo verse favorecido por una institución o por un personaje importante de la institución artística?

La lógica de la legitimación no es tan sencilla, como ya lo habíamos expresado, es una lógica compleja ya que es la gramática que emerge de un sistema complejo que no está regido por reglas explícitas y que tampoco es monolítico.

Sería imposible abordar de manera profunda y sistemática la dinámica de la legitimación artística en este escrito, por lo que nuestra intención será sólo plantear algunas consideraciones que develen, en primer término, su complejidad y que utilizamos para tratar de

entender qué tipo de “razones” son las que operan principalmente en estos procesos de legitimación, por lo cual a continuación hablaremos de algunas de estas fuerzas que operan o presionan para la legitimación de las obras, a las cuales les llamaremos “razones”.

No nos referimos a la idea de razonar lógicamente, sino en razón de qué se da la legitimación: de momento, queremos exponer cinco razones, sin pretender que sean las únicas, e incluso como en toda teorización, no pretendemos tampoco que estas razones se excluyan entre sí, o que vayan limpias unas de otras, más bien estamos haciendo un intento de análisis, es decir, de separación artificial para intentar entender de manera más clara cuáles son las fuerzas o “razones” que entran en estos procesos a los que nos referimos.

RAZÓN DEL BIEN COMÚN

Idealmente, la principal razón que debería de primar para que cualquier cosa tenga valor social sería el benefi-

cio que a la misma sociedad otorga, es decir, la razón de procurar el bien común, ya sea a un grupo específico o a grupos más amplios hasta llegar a beneficiar a toda la humanidad. Pero sabemos que muy pocas veces podemos tener la plena certeza de que alguna acción, invento o práctica, sea buena para todos. Sin embargo, este tipo de argumento es el que más se utiliza en cualquier forma de legitimación, ya sea científica, artística o de otro tipo. En la ciencia es muy común decir que un nuevo conocimiento servirá para disminuir las penurias de la existencia o para mejorar la calidad de vida de los seres humanos.

Podríamos decir que el descubrimiento de vacunas contra las enfermedades es indiscutiblemente benéfico para la humanidad. Pero si nos vamos al terreno del arte, este argumento de la procuración del bien común no es tan claro. Sin embargo, subrepticamente, sigue existiendo en muchos de los argumentos de legitimación artística, diciéndose que se está promoviendo una acción

cultural, argumento a todas luces ambiguo, ya que, como todos sabemos, todo es cultura, por lo tanto, el término “acción cultural” es tan amplio que no nos dice nada.

Sabemos que muchos proyectos artísticos son patrocinados por dinero público y, en este caso, sí debería ser importante entender de qué forma se devuelve a la sociedad la inversión de recursos públicos en este tipo de acciones. Es muy difícil establecer, en lo artístico, cuál podría ser el hilo conductor para que un tipo de producción artística incida en un beneficio para la sociedad que lo produce o consume, lo que sí es importante dejar claro, es que los argumentos simplistas que parten del supuesto de que el arte, ¿cuál arte?, es benéfico, sin más, para la sociedad, no son suficientes para dejar de indagar el destino o las consecuencias de la producción cultural de tal o cual tipo.

Proponiendo algunas ideas de orden abstracto, diríamos que el hecho de que una producción cultural derive de



la forma de ver y sentir de un grupo cultural, o en la medida que nos permita entender esa percepción del mundo que pueden tener los otros, pudiera estar promoviendo la formación de sentido de quien la recibe. El problema es cuando nos damos cuenta de que estadísticamente la producción se da, la mayoría de las veces en los centros de poder, y que los flujos de producción y consumo siguen los mismo patrones establecidos desde hace mucho tiempo, dejándonos la certeza de que no se trata de intercambios equivalentes y que, siendo así, es dudosa la aportación que le otorga a quien lo consume.

RAZÓN GEOPOLÍTICA

En muchos órdenes de lo humano existe una organización global que se estructura por la distribución del poder que se da, ya sea en los diferentes Estados o últimamente en los diferentes grupos económico-políticos. Esta organización propone valores y jerarquías, ideologías que le son convenientes para su permanencia. Es importante que sus formas culturales sean tomadas como modelos a seguir y que se distribuyan hacia la periferia como formas jerárquicas de cultura.

El vestir, las costumbres, los productos, los estilos de vida, etc. En este sentido, a lo largo de la historia de lo artístico (Mandoki, 2006), es claro darnos

Los principales centros de legitimación de lo artístico siempre han estado ubicados geográficamente en los centros de poder político.

cuenta de que las formas artísticas que han predominado han estado situadas en los centros del poder global, quedando en mucho menor cantidad distribuidas en los lugares no centrales o tomándose como expresiones de menor valor cultural. De tal forma se han consolidado estas fuerzas legitimadoras, que siguen operando sin demasiado cambio desde hace mucho tiempo.

Ejemplos concretos son los centros de la moda en el vestir a nivel mundial, la música culta, incluso los centros de la producción de música Pop, el cine, la producción científica, los avances tecnológicos, entre otros. Es muy entendible que los centros de poder tengan muchos más recursos económicos, humanos y materiales para “hacer visibles” y valiosas sus formas culturales. Los beneficios de esto son obviamente los réditos ideológicos, políticos y económicos que les permiten mantenerse en el centro del poder.

Los principales centros de legitimación de lo artístico siempre han estado ubicados geográficamente en los centros de poder político. Europa, durante la

mayor parte de la historia occidental, ha sido sede del arte legítimo y ha sido evidente, cómo después de la segunda guerra mundial, Estados Unidos se convirtió en gran medida en uno de los lugares más importantes para la determinación de las corrientes dominantes en las artes.

El dominio de lo artístico tiene el gran atractivo de establecer la supremacía cultural de quien lo ostenta, así es que la importancia de establecer claramente este dominio, siempre ha estado presente en los envites del dominio global.

RAZÓN DEL DESARROLLO DEL PARADIGMA

Es también muy común saber que la aportación de determinados trabajos artísticos sólo se entienden a la luz del propio desarrollo del campo artístico, es decir, que su gramática obedece a una lógica interna y que se considera una obra valiosa cuando la forma en que aborda, digamos, los problemas que dentro del propio campo se han planteado es lo que le da valor, ya que amplía, o extiende, o simplemente

permite abordar desde una perspectiva diferente lo que se plantea como la problemática actual de la discusión dentro de su campo (Bourdieu, 1999).

Digamos que en este tipo de situaciones se puede aplazar el intentar entender de qué forma esta aportación derivará en un beneficio común de la sociedad en general. Ejemplos muy claros de este tipo de “razón” los encontramos en los proyectos de investigación científica denominados “básicos”, que abordan problemas o interrogantes teóricos o de un nivel muy alto de abstracción que han sido planteados en la disciplina, sin tener que detenerse a pensar en qué podría impactar socialmente en el futuro (Kuhn, 2007).

La razón del desarrollo del paradigma digamos que es válida, siempre y cuando no alcance los grados de soliloquio que en algunos círculos se desarrolla, quedando anulados cualesquier derivación pragmática que de esto pudiéramos imaginar. La complejidad del pensamiento humano y las gramáticas del pensamiento filosófico, artístico y científico, en muchos lugares y momentos, se han teñido de esta banalidad, desembocando sólo en chatas discusiones bizantinas. Por otra parte, es interesante establecer las posibilidades de repercusión que las discusiones de base o abstractas logran en

las prácticas cotidianas de los grupos sociales, por lo cual, regularmente, la creación que logra ser considerada valiosa dentro de un campo paradigmático es casi siempre digna de ser tomada en cuenta y de ser convertida en creación legítima.

RAZÓN DE CIRCULACIÓN MASIVA

Hay otro tipo de “razón” que en nuestra sociedad contemporánea tiene mucho peso, y es entendible tanto desde un punto de vista financiero como político: es la razón de su capacidad o facilidad para circular masivamente.

Digamos que un producto de cualquier tipo que circule lo suficiente obtendrá la posibilidad de ser legitimado socialmente. En el caso de lo artístico, durante mucho tiempo, este tipo de razón estaba a contracorriente de la lógica de lo artístico, incluso se consideraba que aquello que circulaba fácilmente en el vulgo no tenía la calidad para considerarse artístico. Sin embargo, ahora vemos interesantes productos que pueden circular con igual soltura tanto en el campo elitista de lo artístico como en amplias esferas masivas

(García Canclini, 1989). Es común que veamos cómo algún artista encumbrado decida producir en conjunción con artistas populares, para que cada uno adquiera el tipo de prestigio que el otro tiene. Y también vemos cómo tienen una amplísima circulación masiva las obras de arte y los artistas que han sido considerados por la historia como artistas universales.

La “fama” que da la circulación masiva siempre será un gran atractivo para el gran ego que comúnmente tiene el productor artístico, además, la posibilidad de obtener mayores réditos económicos por parte de los manejadores o los empresarios que regularmente están detrás de cualquier proyecto artístico, también hacen que la posibilidad de ser conocidos y apreciados por la mayoría sea una de las posibles razones que entran en juego en algunos o muchos procesos de legitimación de lo artístico.

Es también motivo de noticia masiva algunas de las exposiciones o de los eventos del arte visual contemporáneo de más renombre, haciendo que, mu-



La “fama” que da la circulación masiva siempre será un gran atractivo para el gran ego que comúnmente tiene el productor artístico.



chas veces sin entender cuáles son las razones para que tal o cual artista sea reconocido, al circular masivamente la noticia de alguna de sus exposiciones en alguno de los museos más reconocidos del planeta, se vuelva una figura pública y legítima en la cultura masiva.

RAZÓN EMERGENTE

En los sistemas complejos es difícil, como lo hemos esbozado, que haya una organización sencilla y que existan puntos o elementos que determinen la forma de la gramática del sistema. En estos casos, lo que sucede es que el tipo de organización emerge debido a las diferentes fuerzas que operan en el sistema (Johnson, 2003); sin embargo, creer que esta explicación nos sirve para decir que la organización es natural, o que dicha organización emergente va libre de las voluntades humanas, es falso.

La emergencia de fuerzas en un sistema complejo será uno de los elementos de difícil predicción, pero es claro que de forma alterna, hay fuerzas ejercidas estratégicamente en el sistema del arte que en mucho determinan las trayectorias de lo que sucede, sin poder decir que lo manejan a su total antojo. Digamos que, en muchos casos, la legitimación artística funde dos fuerzas importantes, es decir, deja que la organización emergente proponga una

serie de posibilidades dentro del campo, y de aquellas posibilidades que se van dibujando de esta forma, es decir, que van emergiendo debido al libre juego de las fuerzas internas del campo, se potencie la que más conviene en ese momento a las estrategias que permitan a los grupos de poder permanecer con el peso específico dentro del sistema.

Entonces el proceso de legitimación mezcla las fuerzas “naturales” de la dinámica emergente con la estrategia de los centros del poder, logrando así aprovechar a su favor dichas fuerzas que fueron posibilitando su legitimación propia. Además diríamos que, al ser legitimadas, regularmente las fuerzas emergentes que al inicio podrían tener finalidades interesantes y complejas, no alienadas por el campo, dócilmente doblegan la energía que los hizo emerger para coordinarla con las fuerzas hegemónicas que al final la legitiman.

El pensamiento mágico nos hace pensar, a veces, que muchos sucesos sociales son simplemente “cosas que suceden” y que no ha habido intención o estrategia alguna que las motive. En el caso del arte, en muchas ocasiones se percibe que lo que está en un museo es inapelable, que mágicamente y por gracia pura, se ha convertido en artísti-

co, entonces no tendremos otra opción que aceptar su valor, sin embargo, en este breve análisis planteamos algunos de los elementos que determinan las rutas de validación de la obra de arte, con lo cual pretendemos crear un poco de conciencia crítica en la apreciación de las obras y, sobre todo, que esta conciencia crítica nos permitiría una participación más activa en dichos procesos o al menos una recepción más activa que nos permita oponernos a las estrategias de algunos.

Es un lugar común evadir cualquier razonamiento o intento de explicación sobre la condición de lo artístico en los productos culturales, ya que se considera que este tipo de análisis van en contra de la naturaleza que los ha hecho posibles, sin embargo, ésta es una de las facetas que con más frecuencia se utiliza perversamente desvirtuando en lo contrario, lo que supuestamente debería ser una de sus cualidades más importantes.

No negamos que la gramática de la producción simbólica tiene formas que se deslizan, precisamente, a nivel simbólico, y que incluso este salvoconducto que se establece desde una subjetividad a otra, y que sin ser racional establece una forma de comunión importante es, sin duda, uno de los más altos atributos, no sólo de lo artístico,

sino de lo humano. Lo que sucede es que, al alejar la mirada y distanciarnos lo suficiente, nos damos cuenta que se ha invadido este tipo de proceder de lo simbólico y que, una mirada más atenta, nos permite apreciar el aprovechamiento que se hace de la modelación de las subjetividades en busca de réditos políticos, ideológicos, económicos y, en última instancia, de dominación.



**Mario Alberto Méndez
Ramírez**

Doctor en Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona; Maestría en Artes por la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León; Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UANL. Líder del Cuerpo Académico "Estudios Visuales"; productor, docente e investigador de las artes visuales; ha publicado varios artículos y capítulos de libro en torno al arte, el conocimiento y la educación; ha participado en exposiciones individuales y colectivas; actualmente trabaja en dos proyectos de investigación: Procesos de legitimación artística local: la perspectiva del productor; y Ámbitos epistemológicos para la educación artística en el nivel superior.



REFERENCIAS

BOURDIEU, PIERRE. (1999). *Razones prácticas* Barcelona: Anagrama.
 DICKIE, GEORGE. (2005). *El círculo del arte: Una teoría del arte* Barcelona: Paidós.
 GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. (1989). *Culturas Híbridas* México, D.F.: Grijalbo.
 JOHNSON, STEVEN. (2003). *Sistemas emergentes: o qué tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software* México, D.F.: Turner, FCE.
 KUHN, THOMAS. (2007). *La estructura de las revoluciones científicas* México, D. F.: FCE.
 MANDOKI, KATYA. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I* México, D.F.: Siglo XXI.

Recibido: febrero 2015

Aceptado: abril 2015