

La valoración de la obra de arte

Alma Barbosa Sánchez
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (México)

Recibido: 5 de Febrero de 2016
Aceptado: 15 de Marzo de 2016

Resumen:

Desde la perspectiva de la sociología del arte, resulta interesante examinar el proceso de valoración de las obras artísticas, a partir de la praxis simbólica e ideológica de los artistas, galeristas, curadores, coleccionistas, críticos, historiadores y funcionarios culturales. Toda vez que son estos agentes del campo del arte los que atribuyen los valores artísticos que legitiman la exposición de las obras en los espacios institucionales de la cultura y su circulación en el mercado del arte, donde los valores atribuidos se transforman en índices de la tasación económica de las mismas. Por ende, la praxis de los agentes involucra el poder de consagración de los valores artísticos.

Palabras clave: Valoración, obras de arte, tasación, poder, consagración

Abstract:

From the perspective of art sociology, it is interesting to examine the assessment of artworks from the symbolic and ideological praxis of the artists, gallerists, curators, art collectors, critics, historians and culture officers. Since all these agents of the art field allocate the artistic values that legitimate exhibition of artworks in institutional culture spaces and their circulation in the art market, where values allocated become indexes for the economic appraisal of artworks, therefore the praxis of the agents involves the authority of consecration of the artistic values.

Keywords: Assessment, artworks, valuation, power, consecration

* * * * *

Introducción

Conforme al enfoque sociológico, la valoración de la obra de arte constituye una praxis simbólica e ideológica de los agentes del campo del arte:¹ artistas, galeristas, curadores, coleccionistas, críticos, historiadores y funcionarios culturales, quienes determinan de acuerdo con sus muy particulares ideologías estéticas qué es arte y qué no lo es. Mediante consensos y disensos, idean, conceptualizan y proporcionan la definición de lo que debe entenderse por valores artísticos intrínsecos a la obra, ya sea en su dimensión formal, sensible, conceptual, simbólica, ideológica, cultural o social. Con potestad simbólica atribuyen valores artísticos a determinadas obras, legitimando la exposición de las mismas en los espacios institucionales del arte (museos, galerías, bienales, ferias, etcétera) y su circulación en el mercado del arte. De esta manera, dotan de capital simbólico² a la obra artística, esto es, de los valores que la consagran y que se traducen en índices de su tasación en el mercado del arte. Además de definir y atribuir los valores artísticos, instituyen la creencia cultural en los mismos. En palabras de Bourdieu: “*La obra de arte es un objeto que sólo existe como tal por la creencia (colectiva) que lo conoce y lo reconoce como obra de arte*”.³ Mediante estos actos primordiales de definir y atribuir valores artísticos, así como de instituir la creencia colectiva en los valores conferidos, los agentes ejercen el poder de consagrar simbólicamente la obra artística.

Destaca el hecho de que el poder de consagrar las obras en el campo del arte, es resultado de la contienda entre los agentes por la atribución de valores y la imposición de una definición dominante de arte. Cada uno puede refutar la pretensión de sus adversarios sobre la distinción de lo que es arte o de lo que no lo es, o cuestionar la creencia en los valores artísticos de un determinado paradigma artístico.⁴ Así por ejemplo, en el desarrollo histórico del arte occidental, los artistas han justificado la emergencia de cada paradigma artístico, atribuyéndole el valor y el sentido de la actualización en la representación artística; implícitamente o explícitamente, cuestionando la vigencia de paradigmas anteriores, como definiciones dominantes de arte.

¹ “Un campo —podría tratarse del campo científico— se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios (no será posible atraer a un filósofo con lo que es motivo de disputa entre geógrafos) y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo (cada categoría de intereses implica indiferencia hacia otros intereses, otras inversiones, que serán percibidos como absurdos, irracionales, o sublimes y desinteresados)”. BOURDIEU, PIERRE, *Sociología y cultura*, México, 1990, p. 109.

² “El capital simbólico es una propiedad cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero, que, percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica: una propiedad que, porque responde a unas ‘expectativas colectivas’, socialmente constituidas, a unas creencias, ejerce una especie de acción a distancia, sin contacto físico”. BOURDIEU, PIERRE, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, 1997, p. 173.

³ BOURDIEU, PIERRE, “La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 13 (1977), p. 10.

⁴ Los paradigmas artísticos remiten a: “*toda la constelación de creencias, valores, técnicas, etc., que comparten los miembros de una comunidad dada*”. KUHM, THOMAS S., *La estructura de las revoluciones científicas*, México, 1971, p. 13.

Particularmente, cada agente libra su propia batalla para adquirir poder de consagración mediante la acumulación de su propio capital simbólico, esto es, reconocimiento, autoridad, prestigio, influencia. A su vez, participa en la dinámica de alianzas, luchas y negociaciones con otros agentes, intentando ocupar una mejor posición en el campo del arte que le permita incrementar su prestigio cultural con el poder de consagrar obras y autores. Toda vez que la posesión del capital simbólico constituye una condición del ejercicio del poder de consagración de las obras artísticas.

Por ende, las relaciones sociales de los agentes se fundamentan en la competencia por el poder de consagración. Bourdieu caracteriza la dinámica que impera en el campo del arte mediante la noción del juego, donde los participantes compiten por una recompensa, en función de las reglas convenidas: *“Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los habitus que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera”*.⁵

Con estos antecedentes, la legitimidad cultural de la obra artística se fundamenta en el proceso de su consagración simbólica e ideológica, donde los agentes del campo del arte definen y atribuyen sus valores artísticos e instituyen la creencia cultural en los mismos. La consagración de toda obra, es resultado de la competencia de los agentes del campo del arte por el poder de consagración a fin de imponer una definición dominante de valores artísticos y paradigmas.

El crítico de arte y la valoración de la obra de arte

Históricamente, la cultura de la modernidad y el desarrollo del mercado del arte gestaron la figura del crítico de arte y le asignaron la función de proporcionar información sobre las obras artísticas. En opinión de Adorno, su función *“se mide exclusivamente por su éxito en el mercado y es, por tanto, él mismo un producto del mercado”*.⁶

La incursión de los críticos en el periodismo contribuyó decisivamente a su notoriedad pública y socialización de sus opiniones. En esta actividad, incrementaron su influencia y autoridad (capital simbólico). Adorno destaca que, en un primer momento: *“Los críticos profesionales eran ante todo ‘informadores’: daban una orientación para moverse en el mercado de los productos espirituales. Por gracia de ese trabajo conseguían a veces cierta profunda comprensión de la cosa, pero seguían siendo, en definitiva, agentes del tráfico espiritual”*.⁷

Con la expansión del mercado del arte, los críticos se dieron la tarea de atribuir los valores artísticos que consagraban obras y paradigmas. De esta manera, se erigieron en árbitros de la valoración y legitimidad de las obras artísticas. Adorno señala: *“El que se les confiara el papel de expertos y luego el de jueces fue económicamente inevitable, pero además, casualmente, adecuado a la cosa misma”*.⁸

⁵ Bourdieu, Pierre, ob cit., p. 109.

⁶ ADORNO, W. THEODOR, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, 1962, p. 11.

⁷ ADORNO, W. THEODOR, ob cit., pp. 10-11.

⁸ ADORNO, W. THEODOR, ob cit., p. 11.

La profesionalización del arbitraje artístico que el mercado demandaba, promovió que los críticos procedieron a elaborar las justificaciones técnicas de sus juicios de valor, como señala Adorno: “*La agilidad que les proporcionaba posiciones de privilegio en la competencia –posiciones de privilegio porque, una vez alcanzadas, el destino de lo juzgado dependía ampliamente de su voto– suscita una apariencia de justificación técnica del juicio*”.⁹

Si bien los críticos han abogado por la imparcialidad y objetividad de sus juicios de valor, es innegable que forman parte de los intereses del mercado y de los grupos contendientes por el poder de consagración, en el campo del arte. Adorno subraya: “*El privilegio de que disfrutan por lo que hace a la información y a la posibilidad de tomar posición les permite enunciar sus opiniones como si fueran la objetividad misma. Pero se trata exclusivamente de la objetividad del espíritu que domina en el momento*”.¹⁰

Sin duda, el poder de consagración del crítico ha contribuido al reconocimiento y prestigio de los artistas (capital simbólico), así como al incremento del valor de cambio de sus obras, en el mercado del arte. El crítico español Arnau Puig afirma: “*tiene mucha influencia, incluso decisiva, en cuanto a la valoración de las obras y/o del artista: sus opiniones y comentarios acreditan o perjudican la circulación y comercio de las obras*”.¹¹ Para la crítica mexicana Ida Rodríguez Prampolini, los historiadores y críticos de arte asumieron un protagonismo hegemónico en el circuito institucional del arte de finales del siglo XX:

A mi juicio, los críticos e historiadores del arte han llegado a influir más profundamente en el mundo artístico de las últimas décadas que en ninguna otra época de la historia. Los artistas les temen porque saben que si los críticos eligen y premian a uno u otro artista éste inmediatamente se convierte en un valor establecido.¹²

Es notorio que la praxis de atribución de valores del crítico ha operado de manera selectiva y, a la vez, excluyente, al consagrar determinadas obras o discriminar otras. En opinión de Rodríguez Prampolini, también ha influido en la orientación de la producción artística, como ejemplifica en los casos del estadounidense Alfred Barr, el francés Pierre Restany y el argentino Jorge Romero Brest:

no importa qué posición sostengan, han influido profundamente en el curso del arte de hoy. Ellos han sido acusados de ser los formadores del gusto y sus enemigos sostienen que estamos viviendo en la edad de la total victoria del crítico sobre el artista. Esto puede ser una exageración, pero es un hecho irrefutable que el crítico, al reconocer su poder, comienza a producir lo que significa que se convertido en “artista” al ayudar a crear el ambiente de la plástica actual; por otra parte, es curioso que el artista, al contrario, se hizo más teórico que nunca y a menudo hace filosofía no sólo en sus declaraciones (panfletos y manifiestos), sino en su propio trabajo artístico.¹³

⁹ ADORNO, W. THEODOR, ob cit., p. 11.

¹⁰ ADORNO, W. THEODOR, ob cit., p. 11.

¹¹ Citado en PERERA, MARGA, “La crítica de arte ¿Cuál es su influencia en el mercado?”, *Tendencias del mercado del arte*, n° 39, (2011), p. 9.

¹² RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, IDA, Una década de crítica de arte, México, 1974, p. 147.

¹³ RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, IDA, ob cit., p. 148.

El capital simbólico y el poder de consagración del crítico o del historiador del arte se incrementa, cuando asume la función de comisario o jurado en certámenes artísticos, donde distribuye la recompensa y atribuye valor a determinadas producciones artísticas; o por el contrario desvaloriza y margina otras. Lourdes Fernández, especialista en arte contemporáneo, describe: *“hay críticos, y críticos-comisarios de exposiciones, estos últimos tienen mayor presencia y por tanto mayor influencia ya que la selección de artistas que realizan para sus bienales, exposiciones, etc. son cruciales en el desarrollo de la vida profesional de un artista”*.¹⁴

Como jurado, el crítico orienta implícitamente la producción artística que aspira al reconocimiento institucional, al premiar determinados paradigmas artísticos. Prampolini ejemplifica: *“Al mismo tiempo suele suceder que con un premio se está creando y promoviendo todo un movimiento artístico. Por ejemplo; en el caso del primer premio en Venecia, que fue dado al argentino Julio Le Parc en 1966, el ‘arte cinético’ que este artista exhibió, se extendió en el mundo entero”*.¹⁵

Ciertamente, la interacción del crítico con otros agentes está dominada por la negociación, las alianzas o la confrontación. Para los galeristas y coleccionistas, resultan fundamentales sus juicios de valor, durante el proceso de circulación, promoción y comercialización de las obras. Soledad Lorenzo, galerista española, describe su confianza y credibilidad en las reseñas de la crítica: *“Para el artista es muy importante y para la galería también; si hago una exposición y no sale ninguna crítica creo que he fallado en algo”*.¹⁶ La galerista Mariana Draper agrega: *“para el coleccionista la opinión del crítico es un elemento más que confirma su criterio y le da seguridad. La opinión de determinados críticos es importante en el mercado”*.¹⁷ Consecuentemente, los veredictos estéticos e ideológicos del crítico tienen un impacto económico, ya que, mediante sus publicaciones y reseñas orientan la elección de vendedores y compradores.

En algunos casos, la relación del crítico con el artista deviene una alianza estratégica y su colaboración promueve el mutuo incremento de sus respectivos capitales simbólicos: prestigio, reconocimiento, poder de consagración. Puig describe: *“indudablemente, todos los artistas impresionistas son obra de los críticos; piénsese en Monet, Gauguin, Van Gogh, o en el cubismo, Picasso y Juan Gris. En la actualidad, sin el sostén de los críticos muchos artistas no existirían; de ahí que los marchantes pidan artículos y libros sobre ellos”*.¹⁸ Otro ejemplo emblemático es el de los estadounidenses Clement Greenberg y Harold Rosenberg, quienes impulsaron la consagración del expresionismo abstracto.

En contraste, el conflicto puede estar presente en la interacción del crítico y el artista, como describe el crítico español Tomás Paredes: *“si dices que un artista es fascinante, eres buenísimo; si pones peros, no entiendes nada. Ni el artista, ni el galerista, quieren crítica, lo que quieren son manifestaciones efusivas favorables”*.¹⁹ El conflicto no excluye la violencia física, como describe Arnau Puig: *“hay artistas que se toman muy mal las críticas y pueden ser muy violentos en el trato con el crítico*

¹⁴ Citada en PERERA, MARGA, ob cit., p. 13.

¹⁵ RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, IDA, ob cit., p. 147.

¹⁶ Citada en PERERA, MARGA, ob cit., p. 10.

¹⁷ Citada en PERERA, MARGA, ob cit., p. 11.

¹⁸ Citado en PERERA, MARGA, ob cit., p. 9.

¹⁹ Citado en PERERA, MARGA, ob cit., p. 13.

llegando incluso a golpes y maltratos".²⁰ Fernando Castro Flórez añade: "Evidentemente, me han insultado a la cara, uno intentó darme un par de hostias (sin conseguirlo), me han amenazado por teléfono... Como tengo la mala costumbre de decir y escribir lo que pienso eso produce desasosiego, resquemores y chirriar de dientes".²¹

Es patente que el proceso de valoración de la obra de arte, involucra el poder de consagración de los críticos mediante la atribución de valores artísticos y la institución de la creencia cultural en los mismos. Mediante su arbitraje, participación en certámenes artísticos, publicaciones, reseñas, opiniones, el poder de consagración de los críticos se moviliza a favor de los intereses del mercado del arte.

Los artistas y la valoración de la obra de arte

Mediante su proceso creativo, los artistas instituyen técnicas, valores e ideologías artísticas que dan cuerpo a los paradigmas en el arte. Idean, definen y conceptualizan los valores artísticos que atribuyen a sus obras. Y promueven el consenso colectivo, favorable a la credibilidad y legitimidad cultural de los valores artísticos que enarbolan en sus obras. De esta manera, ejercen el poder de consagración que, incluso abarca otro tipo de obras concebidas al margen del sistema institucional del arte occidental. Un ejemplo, son los artistas que dieron fundamento al paradigma abstraccionista, cuando atribuyeron valores artísticos a la escultura de los pueblos africanos, como describe la célebre anécdota relatada por Francis Carco:

Vlaminck, el pintor *fuave*, descubrió en un bistrot en Bougival una estatuilla negra que adquirió pagando una ronda de vino blanco. Vlaminck era entonces amigo inseparable de Derain con quien fundó la famosa escuela de Chatou. Vlaminck le llevó su estatuilla a Derain, lo colocó en medio del estudio, la observo y dijo:

— ¡Es casi tan bella como la Venus de Milo! *Hein?* ¿No lo crees?

— Igual de bella — dijo Derain sin dudarlo.

Los dos amigos la observaron.

— ¿Qué tal si vamos con Picasso? — propuso Vlaminck.

Fueron, llevando la pieza en madera, y Vlaminck repetía:

— ¡Es casi tan bella como la Venus de Milo! *Hein?* Sí... casi...y algo...

— Igual de bella — repetía Derain.

Picasso lo pensó. Se tomó su tiempo y, por fin, al encontrar la manera de superar estas dos opiniones, demasiado atrevidas para la época, afirmó:

— Es aún más bella.²²

Francis Carco concluye: "Así fue que los más altos sacerdotes del movimiento moderno descubrieron la escultura negra y que sin demorar la consagraron como gran arte".²³

²⁰ Citada en PERERA, MARGA, ob cit., p. 10.

²¹ Citado en PERERA, MARGA, ob cit., p. 10.

²² ZAYAS, MARIUS DE, *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York*, México, 2005, p. 152.

²³ ZAYAS, MARIUS DE, ob. cit., p. 152.

A partir de su praxis de atribución de valores artísticos, los artistas incrementaron el valor de cambio de las esculturas africanas, como consigna la prensa de la época: “*También vale saber de entrada que estas tallas, que hace algunos años no tenían valor alguno salvo como curiosidades, se han vuelto tal moda en Francia, la fuente del ultra modernismo, que una sola pieza se ha llegado a vender en 30, 000 francos*”.²⁴

Marius de Zayas, testigo y parte de las vanguardias de principios del siglo XX, destacó: “*Si Maurice Vlaminck fue el descubridor ‘material’ de la escultura negra, Picasso fue quien la descubrió ‘intelectualmente’*”.²⁵ Ciertamente, al atribuir valores artísticos a la escultura africana, Picasso la situó dentro del pensamiento del arte occidental y la dotó del capital simbólico (legitimidad, prestigio) necesario para su exposición en espacios institucionales: ámbitos donde se socializa la creencia colectiva en la legitimidad de la obra de arte. Cuando la escultura africana se exhibió en The Little Galleries of Photo-Secession de Nueva York, en 1914, Charles H. Caffin manifestó en *The American*:

La décima temporada en las Little Galleries del 29I de la Quinta Avenida abre con una muestra de estatuaria en madera realizada por salvajes africanos. Hasta hoy los objetos que corresponden a los que aquí se exhiben habían sido hospedados en museos de historia natural la mayoría de las veces y se les estudiaba por su interés etnológico. Pero en el Trocadero de París ciertos coleccionistas y algunos de los artistas “modernistas” sobre todo Matisse, Picasso y Brancusi señalaron su valor artístico. Esta exposición se presenta como la expresión primitiva del instinto artístico, y en particular en relación con el modernismo en el arte, y se dice que “esta es la primera vez en la historia de las exposiciones que la estatuaria negra se muestra desde el punto de vista del arte”.²⁶

Así, el poder de consagración de los artistas favoreció la institucionalización del arte africano y vindicó su influencia en la gestación del paradigma abstraccionista, como atestigua Zayas:

El arte moderno no se basa en fenómenos plásticos directos, sino en epifenómenos, en las trasposiciones y en las evoluciones existentes. En sus pesquisas plásticas el arte moderno descubrió al arte negro. Picasso fue su descubridor. Él introdujo al arte europeo, a través de su propia obra, los principios plásticos del arte negro punto de partida de nuestra representación abstracta.²⁷

En el caso de su producción artística, los artistas conciben y definen valores artísticos inéditos en función de la necesidad de actualización constante que impone la cultura de la modernidad, cuando la innovación adquirió un estatus primordial en la producción artística, a partir de la ruptura con los paradigmas precedentes. De ahí que Picasso afirmara: “*para hacer hay que hacer en contra*”.²⁸ Desde entonces, cada paradigma artístico emergente se adscribió a la noción de vanguardia, al instituir nuevas modalidades de representación, significación y percepción visuales. Consecuentemente, las vanguardias artísticas del siglo XX (fauvismo, cubismo, expresionismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, por citar algunas) exaltaron la innovación en sí, como un valor emblemático en su quehacer en el arte y consagraron la obra que rompe con paradigmas

²⁴ ZAYAS, MARIUS DE, ob. cit., p. 160.

²⁵ ZAYAS, MARIUS DE, ob. cit., p. 152.

²⁶ ZAYAS, MARIUS DE, ob. cit., p. 154.

²⁷ ZAYAS, MARIUS DE, ob. cit., p. 153.

²⁸ citado en PAZ, OCTAVIO, Sombras de obras, México, 1985, p. 149.

precedentes, para definirse como vanguardista. A su vez evidencian de qué forma se ejerció el poder de consagración en el arte.

En opinión de Octavio Paz: “*el arte moderno es moderno porque es polémico. Casi siempre esa polémica se expresa como crítica de la tradición*”.²⁹

Un caso emblemático del valor de la innovación en el arte, es Marcel Duchamp, quien se apartó de todas las convenciones de la producción artística de su época, al atribuir valores artísticos a un urinario, para consagrarlo como obra de arte. El crítico de arte Max Kozloff describe: “*tomó un objeto común y corriente de la vida diaria y lo colocó de tal manera que perdiera su significado de utilidad bajo un nuevo título y punto de vista -creando un nuevo pensamiento para dicho objeto*”.³⁰ No obstante la polémica que suscitó el acto consagrador de Duchamp, los agentes del campo del arte lo legitimaron e instituyeron la creencia colectiva en el arte del concepto. Max Kozloff argumenta:

Este episodio es de gran interés desde el punto de vista de la fabricación de mitos; es un ejemplo particularmente inspirado. La creación del nuevo pensamiento para el objeto ha sido considerada como una proeza de gran imaginación cultural, y no cabe duda de que ha ejercido una enorme influencia sobre nosotros. Otorgó libertad a los artistas para que exploraran metáforas de su propia mente sin la necesidad de englobarlas en objetos de su propia obra manual. Hizo hincapié en el rol del concepto y de la intención, o más bien, los aisló como componentes primarios en la “creación” artística. El gesto de reemplazo de Duchamp, de hecho, hizo más que crear un nuevo pensamiento para un objeto: invocó un nuevo ambiente semántico.³¹

La praxis de Duchamp ilustró que el poder de consagración de los artistas se gesta en el campo del arte y en el consenso de sus agentes, quienes legitimaron los valores artísticos del *ready-made*. Bourdieu describe:

Exponiendo un urinario en un museo, puso de manifiesto el efecto de constitución que lleva a cabo la consagración mediante un lugar consagrado, y las condiciones sociales de la aparición de esta consecuencia. Todas las condiciones no se reducen a éstas, pero era necesario que este acto fuese realizado por él, es decir por un pintor reconocido como pintor por otros pintores o por otros agentes del mundo del arte que dispusieran del poder de decir quién es pintor, era necesario que lo fuera en un museo que le reconocía como pintor y que tenía el poder de reconocer su acto como un acto artístico, era necesario que el medio artístico estuviese dispuesto a reconocer este tipo de cuestionamiento de su reconocimiento.³²

Siguiendo el ejemplo de Duchamp, artistas posteriores, como Yves Klein, John Cage, Joseph Kosuth, Joseph Beuys, entre otros, procedieron a consagrar los valores conceptuales y efímeros de sus obras. Es entonces que las prácticas artísticas se fundamentaron en la conceptualización y significación de la experiencia artística mediante el *performance* (arte como acción), la instalación, la ambientación, el *body art* (arte del cuerpo), *land art* (arte de la tierra) el *mail art* (arte correo). La idea, el

²⁹ PAZ, OCTAVIO, ob. cit., p. 233.

³⁰ MAX, KOZLOFF, “Crítica de arte y disonancia”. En *La iconografía en el arte contemporáneo*. Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, 1977, p. 182.

³¹ MAX, KOZLOFF, ob. cit., p. 182.

³² BOURDIEU, PIERRE, *Campo de poder. Campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, 1980, p. 185.

concepto, la actitud, la acción, el cuerpo, el contexto espacial y temporal que el artista planteaba en su obra se institucionalizaron y consagraron como valores artísticos. Ives Michaud señala: “*Ahí donde había obras sólo quedan experiencias. Las obras han sido reemplazadas en la producción artística por dispositivos y procedimientos que funcionan como obras*”.³³

Es patente que el poder de consagración de los artistas ha encontrado plena expresión en el paradigma conceptual. Bourdieu describe:

Los artistas e intelectuales adoptan las más arriesgadas y rentables estrategias de distinción las que consisten en afirmar el poder, que en propiedad les pertenece, de constituir como obras de arte unos objetos insignificantes o, lo que es peor, tratados ya como obras de arte [...] es la manera de consumir la que crea como tal el objeto de consumo, y la delectación de segundo grado transforma los bienes “vulgares” abandonados al consumo común –*westerns, comics, fotos familiares, graffitis*– en obras culturales distinguidas y distintivas.³⁴

El valor de la innovación constante en el arte, no deja de ser objeto de cuestionamiento. En opinión de Paz, ha confrontado los límites de los propios artistas, desde la emergencia de las vanguardias del siglo XX:

Pero hay algo que distingue a los movimientos de vanguardia de los anteriores: la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron. La violencia y el extremismo enfrentan rápidamente al artista con los límites de su arte o de su talento: Picasso y Braque exploran y agotan en unos cuantos años las posibilidades del cubismo.³⁵

La innovación en el arte conceptual frecuentemente pierde su razón de ser, cuando se transforma en una simple novedad que imita a otras novedades. Para Paz, la recurrente novedad en el arte, se produce en serie y connota una rebeldía sin eficacia: “*Aunque no creo que la rebeldía sea el valor central del arte, sí me avergüenza contemplar esos objetos cuya manufactura obedece a una concepción servil de la idea de rebelión*”.³⁶ Para Michaud el arte conceptual contemporáneo se caracteriza por un patrón estandarizado, hermético, alejado del público y despolitizado: “*Lo que en los años setenta fue regularmente fuente de ironía, se ha vuelto parte de las reglas de juego comúnmente aceptadas y hasta consideradas como triviales*”.³⁷ A su vez, Michaud acusa la ausencia de significación que impera en el *ready-made*: “*Las obras de arte han cambiado de modo de operación. Ya no les importa tanto representar o significar No hacen referencia a un más allá de sí mismas: ya no simbolizan nada*”.³⁸

La crítica al arte conceptual contemporáneo enfatiza la problemática de la percepción y comprensión de las obras, sea por su carácter hermético, su carencia de eficacia simbólica o porque son producto de un arte para artistas. De ahí que Michaud afirme que los artistas actúan:

³³ MICHAUD, YVES, El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética, México, 2007, p. 11.

³⁴ BOURDIEU, PIERRE, La distinción. Criterios y bases sociales del gusto, México, 2002, p. 282.

³⁵ PAZ, OCTAVIO, La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas (I), México, 1994, p. 170.

³⁶ PAZ, OCTAVIO, Los privilegios de la vista II: arte de México. Obras completas (VII), México, 1994, p. 334.

³⁷ MICHAUD, YVES, ob. cit., p. 33.

³⁸ MICHAUD, YVES, ob. cit., p. 85.

como grupo o tribu de iniciados. Lo que, dicho en otros términos, significa que no tiene raíces en el gran público. Y, sobre todo, no tiene la militancia hacia el gran público que caracterizó al arte moderno del siglo XX. [...] Para ser totalmente honesto, hay que decir que los artistas no se preocupan de ninguna manera por el público, aun cuando todo su arte se orienta hacia lo relacional o transaccional.³⁹

Lo cierto es que el poder de consagración de los artistas y el consenso en el campo del arte les permiten total autonomía en la producción de sus obras. Así se constata en los innumerables discursos de los críticos, curadores, coleccionistas, galeristas que exaltan y celebran sus obras; a la vez, que colaboran en la comercialización de las mismas. En esta perspectiva, el impacto o comprensión de las obras entre el público se encuentra subordinado al poder de consagración de los artistas y el de sus aliados en el campo del arte.

Si bien el arte conceptual se erigió con una perspectiva crítica a la ideología del arte institucionalizado y a la dinámica del mercado del arte, rápidamente fue cooptado y subordinado a la especulación económica. Un ejemplo, es la obra *Merde d'Artista* (1961) que remite al contenido fecal de 90 latas numeradas, rotuladas y firmadas por el artista Piero Manzoni. No obstante que las piezas connotan una crítica al mercado del arte han sido objeto de especulación financiera, toda vez que su demanda en las casas de subastas internacionales (Sotheby's y Christie's), paulatinamente, incrementa su precio. A su vez, forman parte del coleccionismo privado y del acervo de varios museos, como el de Arte Moderno de Nueva York, el Centro Pompidou de París y la Tate Gallery de Londres, entre otros.

No obstante que el recurso del *ready-made* acusa su agotamiento y su exacerbada comercialización, no deja de formar parte de los eventos del mercado del arte contemporáneo. Basta señalar que en la feria de *Art Basel* (Miami, 2011) se ofrecieron las siguientes obras que remiten a: un trozo de concreto (Rubén Ochoa, 18 mil dólares), una piedra atada a un tronco (Katsuro Yoshida, 350 mil dólares), una serie de sábanas apiladas sobre el piso (Jason Dodge, 20 mil dólares) o una serie de cajas de mediano formato envueltas para regalo (Larry Pitman, 250 mil dólares).⁴⁰ No hay duda de que los artistas participan plenamente de los intereses del mercado del arte, con la convicción de que toda obra es susceptible de ser exhibida en un espacio de consagración y comercializada.

En todo caso, el mercado del arte es indiferente a la estética de las obras, ya que sólo atiende su valor de cambio en función de su consagración simbólica. Octavio Paz describe:

El mecenas obtuso o inteligente, el burgués sensible o grosero, el Estado, el Partido y la Iglesia eran, y son, patrones difíciles y que no siempre han mostrado buen gusto. El mercado no tiene ni siquiera mal gusto. Es impersonal; es un mecanismo que transforma en objetos a las obras y a los objetos en valores de cambio. [...] Para el mercado las obras sólo tienen precio y, así, no impone ninguna estética, ninguna moral. El mercado no tiene principios; tampoco preferencias; acepta todas las obras, todos los estilos. No se trata de una imposición. El mercado no tiene voluntad: es un proceso ciego, cuya esencia es la

³⁹ MICHAUD, YVES, ob. cit., p. 38.

⁴⁰ LÉSPER, AVELINA, "Lo mejor y lo peor de Art Basel", 24 de diciembre de 2011. <http://www.avelinalesper.com/2011/12/lo-mejor-y-lo-peor-de-art-basel.html>. Consultado el 11 de febrero de 2016.

circulación de objetos que el precio vuelve homogéneos. En virtud del principio que lo mueve, el mercado suprime toda significación: lo que define a las obras no es lo que dicen sino lo que cuestan.⁴¹

Bourdieu destaca que el culto a la mercancía artística asume un carácter fetichista. De ahí, que señale la pertinencia de analizar sociológicamente este fenómeno:

una ciencia rigurosa del arte debe afirmar, contra los incrédulos y los iconoclastas tanto como contra los creyentes, la posibilidad y la necesidad de comprender la obra de arte en su verdad de fetiche, tomando en cuenta todo lo que contribuye a constituirla como tal, empezando por los discursos de celebración directa o disfrazada que forman parte de las condiciones sociales de producción de la obra de arte como objeto de creencia.⁴²

En síntesis, el análisis del poder de consagración que ejercen los agentes del campo del arte, a través de la definición y atribución de valores artísticos, así como de la institución de la creencia cultural que legitima estos valores, deviene fundamental para la comprensión de la dinámica que interviene en la tasación y comercialización de las obras de arte. De cómo operan las reglas del juego que rigen su valoración y praxis simbólica dentro del campo artístico. Una vez identificada la forma en que se realiza la lógica simbólica de asignación de valor, se puede vislumbrar el régimen económico y cultural que gobierna a este campo. Esto es, cómo opera la valoración de la obra, se reconoce y acepta lo que “vale” por el campo del arte y la cultura dominante, conforme a un pacto tácito sustentado en la construcción de la creencia colectiva de aceptación y legitimación de la misma y por tanto de su consagración. En esta perspectiva, el poder de consagración constituye un medio de producción de valor artístico y económico.

⁴¹ PAZ, OCTAVIO, Los privilegios de la vista II...ob. cit., p. 335.

⁴² BOURDIEU, PIERRE, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, Criterios, nº 25-28 (1990), p. 10.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, W. THEODOR, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, 1962.
- BOURDIEU, PIERRE, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, México, 2002.
- _____*Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, 1997.
- _____"El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método", *Criterios*, n° 25-28 (1990), pp. 20-40.
- _____*Sociología y cultura*, México, 1990.
- _____*Campo de poder. Campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, 1980.
- _____"La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 13 (1977), pp. 3-43.
- KUHM, THOMAS S., *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Breviarios No. 213, 1971.
- KOZLOFF, MAX, "Crítica de arte y disonancia". En *La iconografía en el arte contemporáneo*, Coloquio Internacional de Historia del Arte, Xalapa, México, 1977, pp. 179-189.
- LÉSPER, AVELINA, "Lo mejor y lo peor de Art Basel", 24 de diciembre de 2011. <http://www.avelinalesper.com/2011/12/lo-mejor-y-lo-peor-de-art-basel.html>. Consultado el 11 de febrero de 2016.
- MICHAUD, YVES, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México, 2007.
- PAZ, OCTAVIO, *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas (I)*, México, 1994.
- _____*Los privilegios de la vista II: arte de México. Obras completas (VII)*, México, 1994.
- _____*Sombras de obras*, México, 1985.
- PERERA, MARGA, "La crítica de arte ¿Cuál es su influencia en el mercado?", *Tendencias del mercado del arte*, n° 39, (2011), pp. 8-13.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, IDA, *Una década de crítica de arte*, México, 1974.
- ZAYAS, MARIUS DE, *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York*, México, 2005.