

Mirada, espectáculo y arte

Carlos Vanegas Zubiría

Instituto de Filosofía - Universidad de Antioquia

E-mail: carlos.vanegas@udea.edu.co

“...la realidad no es otra cosa que el resultado transitorio de lo que hacemos juntos”.

Nicolas Bourriaud

Ante la diversidad de las prácticas artísticas contemporáneas, se han planteado algunas tesis que señalan la importancia que tiene para el mundo del arte que exista pluralidad en los medios de producción y representación (Danto, 1999; Marchán Fiz, 2012; Belting, 2010). Otras posturas intelectuales han considerado la textualidad del arte como un logro, en tanto supo apropiarse de los cambios significativos de la percepción que introdujo la fotografía en el mundo de la sensibilidad (Krauss, 1996; Guasch, 2002; Foster, 2001). Y hay quienes plantean que el arte puede ser una “utopía de la proximidad” (Bourriaud, 2006), esto es que los objetos del mundo del arte pueden considerarse como modelos de acción en lo real, como si se presentaran como guías que posibilitan el crecimiento de las relaciones culturales y sociales, o como lo dijo Hegel hace tanto, que las obras de arte manifiestan en la realidad cotidiana nuestros intereses más sustanciales —como hombres de sociedad—, ya que son para nosotros, para nuestro habitar en el mundo de la vida, como guías y formas que nos ayudan a considerar pensante y sensiblemente nuestros contextos sociales (Hegel, 1998).

Si tomamos algunas de estas posturas que han pensado el arte contemporáneo, consideramos que las obras de arte pueden concebirse como una realización significativa para que *nosotros* podamos habitar un mundo común; que, además, generan algunos “estados de encuentro”, donde se pone en juego la participación reflexiva del público, la propia naturaleza de la obra de arte y, por supuesto, las circunstancias sociales y culturales que sustentan sus representaciones. Asimismo, creemos que las formas artísticas contemporáneas, ampliamente vinculadas al espacio de las relaciones cotidianas de la actividad intersubjetiva, no son ajenas al problema de la mirada y de la espectacularidad que determina, en muchos frentes, nuestros procesos culturales (Debord, 2002; Agamben, 2011).

Y no son ajenas porque desde la perspectiva inherente de la exhibición, de la espectacularidad y lo especular de nuestra sociedad y de sus procesos y fenómenos sociales de las últimas décadas, las producciones del arte se ubican como productos culturales en constante interacción con el público, generando eso que Bourriaud llamó *utopía de la proximidad*, basada en los intercambios y las interacciones humanas. Los mismos procesos artísticos, nos recuerda Bourriaud (2006), se establecen bajo la posibilidad de configurar situaciones de encuentro, lazos de afectividad, y actividades interactivas que pretenden no solo configurar o construir un mundo, como lo pretendían las vanguardias y su *leitmotiv* de “evolución histórica ineluctable”, sino, además, habitarlo.

En esta perspectiva, el problema de la exhibición, de estar bajo la luz de la mirada, demarca nuevas formas de relación social (Didi-Huberman, 2020). Pero este problema no es nuevo. Si pensamos en la pretensión de las vanguardias históricas de introducir un cambio en la forma en que miramos el mundo, de modificar las configuraciones formales, y de experimentar constantemente su autogestión material -en aras de continua innovación- como modo de fracturar los modos tradicionales para aprehender el mundo, el problema de nuestra percepción visual, tanto de la obra como de las inquietudes que esta introduce en el mundo de la vida, se presenta como fundamental para entender la estructura de nuestra experiencia estética, aquí entendida como el amplio espectro de toda nuestra movilidad cultural y social como individuos (Didi-Huberman, 2020).

En este horizonte, son fundamentales las propuestas como la de Gadamer, cuando se enfrenta a los fenómenos artísticos modernos en la *Actualidad de lo bello* (1991), pues allí se da cuenta de que el siglo XX produjo un problema de lectura que debemos afrontar, toda vez que hay nuevas formas de comprensión con las que el pensamiento se encuentra, y que se hace evidente, como él lo señala, con la propuesta cubista y su disección de la realidad (Langley, 1991). Sin embargo, hay que reconocer que Gadamer va más allá de la filosofía y la estética, al considerar, desde una posición antropológica, las nuevas estructuras de la experiencia y las diversas coyunturas que generó el arte modernista. De esta manera, Gadamer presenta el Juego, la fiesta y el símbolo como estructuras fundacionales con las cuales se puede dilucidar la esencia ontológica del arte y su relación con la cultura.

Desde otra perspectiva, Bourriaud establece la estética relacional y las formas relacionales del arte como una metodología contemporánea que puede explicar la producción de situaciones y las nuevas formas de intercambio y de actividad comportamental en lo urbano. Desde estas posturas relacionadas rápidamente, consideramos que aparece el problema de la mirada, de la exposición del individuo en la configuración de las redes sociales y de los “estados de encuentro” en la sociedad contemporánea, que ampliamente indagó Manuel Delgado en las *Sociedades movedizas*, y que es deudora de la experimentación artística que se ha venido desarrollando desde la modernidad.

En consecuencia, este texto pretende abordar la importancia de la diversidad en las prácticas artísticas contemporáneas, así como la influencia del arte en nuestras relaciones culturales y sociales. Para ello, deseamos destacar la relevancia de la pluralidad en los medios de producción y representación artística en el mundo actual. Además, discutimos cómo la introducción de la crítica en la valoración del arte ha generado cambios significativos en la percepción y en la democratización del mismo. Asimismo, exploramos la integración simbólica del espacio político a través del arte, para ofrecer una reflexión profunda sobre el papel que éste desempeña en la sociedad contemporánea, destacando

su capacidad para generar proximidad, influir en nuestras interacciones culturales y sociales, y desafiar las percepciones establecidas.

1. La multitud y el arte

Es amplia la literatura sobre los procesos sociales que se desplegaron en la convulsionada Francia de la Revolución francesa (Starobinski, 1988; Marchán Fiz, 2000; Berlin, 2000; Maleuvre, 2012). De igual manera, son amplias las movilizaciones durante este período: la aglomeración de la gente frente a la Bastilla, la multitud en los predios del Rey, la revolución del pan, las barricadas y trincheras que transformaron el aspecto de las calles, la Francia del Rey Sol, o las manifestaciones populares que vindicaban una idea o que apoyaban una acción contra el régimen que, para ellos, debía culminar. Esta puesta en marcha, esta voracidad destructora de todo lo que se apoyara en el pasado y en las tradiciones obsoletas¹ y superficiales de la monarquía y la aristocracia; asimismo, todo lo que fuera ambiguo, oculto o teatral, como el barroco y el rococó, eran considerados como símbolos de una clase dirigente que estaba llegando a su fin por la impotencia y la mezquindad frente al tercer estado.

De esta manera, aparece un contrapunteo entre lo oculto y lo que se debe mostrar, entre las decisiones privadas que tomaba el poder respecto al pueblo, y la voz al unísono de la multitud en la calle, frente a todos y entre todos, con sus arengas. La muchedumbre que lucha en la Revolución Francesa apela por la visibilidad, porque la luz salga del palacio hacia la calle y caliente el atroz invierno. Y con ella, el contrapunteo de lo visto y lo oculto, de lo que no se sabe y lo que todos quieren saber, de lo privado y lo público, y de manera reveladora, aparece la luz de la ilustración, a saber la opinión pública (Eisenman, 2001; Calvo Serraller, 1993). Con la posibilidad de generar conciencia, de formar a todos, de una visión enciclopédica que permitiera a la multitud tener decisión, se presenta la luz de la razón, y con ella, el juicio público.



Jacques-Louis David, *Le Serment du Jeu de paume* (boceto), 1791

¹ Es necesario señalar que en el momento en que las instituciones de la iglesia y la monarquía eran consideradas como obsoletas y dañinas para los nuevos postulados de la razón y la ilustración, hay una mirada atrás a lo clásico, a lo Antiguo. Y es en esa vuelta al rigor, a lo clásico como modelo a imitar, que se genera una conciencia de la intencionalidad por apelar a lo Antiguo. Ver Winckelmann (2011), *Historia del arte de la Antigüedad*. Madrid, Akal; Novalis (2009). *La cristiandad o Europa*. México, UNAM; Gombrich, Ernst H. (1992). *Historia del arte*. Madrid, Alianza; Argan, Giulio Carlo (1993). *La storia dell'arte. En Storia dell'arte come storia della città*. Roma, Editori Riuniti.

El juramento de Jeu de Paume de 1791 de Jacques-Louis David es una muestra visual del surgimiento de lo público como espacio de decisión. Este juramento había sido la primera acción contra el rey, era un acto fundacional en el que se habían reunido los jacobinos para *jurar*. Aquí, a diferencia de las espadas del *Juramento de los Horacios* (1784), que se toman la parte central del cuadro, aparece como lo central la "cosa escrita", la proclama leída por Jean-Sylvain Bailly. Y allí, visible a los ojos del pintor, partidario de la decisión, y expuesto a los ojos de todos, se encuentra el sujeto sentado: el impulso colectivo se impone a la voluntad individual (Starobinski, 1988, p. 60).

El juramento representa *la fiesta* revolucionaria que nos permite pensar la sociabilidad y sus derivas para las últimas décadas. Por ello, Delgado o Gadamer pueden analizar el espacio, lo público y el arte como fiesta, porque entienden que lo festivo que emergió a lo largo de la Revolución Francesa es un acto que impide la dispersión, como si fuera una comunión instauradora, donde hay una relación indisoluble. Y como genera "un tipo de sociabilidad que prima en el grupo", es una entidad colectiva que solo se da en la ciudad y que promueve un compromiso de conducta (Delgado, 2007, p. 34). De esta manera, el juramento, al igual que la fiesta en Gadamer, se rige conforme a un ceremonial arcaico, a un arquetipo contractual antiguo. Pero en la víspera de la modernidad, este arquetipo fundacional está gestando una sociedad de la visibilización, del espectáculo, en el que impera la mirada móvil y el desplazamiento continuo. Así, se juega el sentir y el mover en este espacio de la corporeidad y de la acción (Delgado, 2007, p. 40).

Hay un gran valor en este tipo de agrupaciones multitudinarias durante el período de la Revolución, ya que se entendieron como mecanismos de construcción de un espacio de igualdad y de oportunidad, de toma de poder y decisión, y como formas de visibilidad de aquello que había sido negado y visto con indiferencia. Y no es azaroso que esta posibilidad de hacer visible al pueblo llano en las discusiones políticas se trasladara al ámbito del arte. Solo pensemos en un ejemplo como el de la configuración de los Salones de la Academia Francesa, y el gesto de abrir sus puertas al público en general (Bozal, 2000; Calvo Serraller, 1993). De allí surge la necesidad de una instancia crítica que acercara al espectador desprevenido e inocente a las diversas obras que se exponían en los años impares de la segunda mitad del siglo XVII.

En definitiva, lo que aparece con este orden social y la vinculación del pueblo a las prácticas que encabezaba la Academia, hace referencia a un problema sustancial para el arte, o en otros términos, introduce el problema de la legalidad de que un objeto fuera obra de arte. La popularización del evento de los Salones permitió que escritores e intelectuales, como Diderot, comenzaran a realizar y difundir el discurso de la crítica, entendida como un relato de carácter perspectivo, azaroso, que no se preocupa mucho por el orden, y que tiene que ver con lo que aparece en la temporalidad de lo actual, de lo que se exhibe en el presente en oposición a la *verdad institucional* que imponía la Academia. Con la crítica se hacía manifiesta la veracidad, el juicio perspectivista, la mirada tangencial, la fragmentación, características caras al ensayismo literario y al discurso que invade ahora nuestras páginas virtuales de arte, como ampliamente lo ha analizado Efrén Giraldo en diversos artículos y libros (Giraldo, 2017; 2009; Paredes, 2008).

Ahora bien, la instauración de la crítica como mediadora de los fenómenos de exposición solo fue posible gracias al ideal democratizador del siglo XVIII, manifestado en permitir que el público raso

asistiera a los Salones: un público abierto que se encontraba más allá del círculo profesional de la Academia. Esta acción permitió que el público representara el gusto social y, como consecuencia, se abriera el campo para el contraste entre la verdad institucional y la verdad popular. Además, como afirma Calvo Serraller (1993), esta interacción implicó un cambio en los parámetros de valoración de lo que se presentaba públicamente, además de introducir una dicotomía en los discursos dispuestos a legitimar e institucionalizar una práctica cultural como lo es el arte.²

En cuanto a su estructura física, los Salones no son espacios abiertos y externos, sino que funcionan como lugares de encuentro; son ese intersticio que ha perdido la seguridad de la interioridad para convertirse, como lo señala Delgado (2007), en espacios del acontecimiento y de las posibilidades de la emancipación, donde se desarrollan la conducta individual y la colectiva. Y, por tanto, son lugares donde se juega lo comportamental. Por ello, han sido tan importantes las manifestaciones que, desde la Ilustración, han dejado instituciones configuradas que se realizan en nuestro futuro, desde su convulsión cultural.

Por ejemplo, si pensamos en la construcción del exterior, como la propone Delgado, podemos considerar cómo las relaciones humanas y la realidad que se teje en los intercambios de la exterioridad tienen raíces propias en las manifestaciones que hemos señalado de la Revolución. Delgado indica que el exterior es ese lugar público que surge de lo comportamental; donde los individuos pueden apelar a la máscara o al engaño, pero a la vez se convierten en semejantes cuando se agrupan bajo configuraciones extrañadas. Este exterior del espacio público y urbano se realiza, como la vida social cotidiana, en la total visibilidad, donde no hay requisito de autenticidad (Delgado, 2007, p. 33). Sin embargo, pese a este rasgo de extrañamiento entre los participantes, es en *el afuera*, en *el exterior*, que surgen las asociaciones sin organicidad, en las cuales aquello común que las identifica no es más que la presencialidad en el paso o en el pequeño lapso en el que comparten un lugar, y que, además, están en cierta manera determinadas por esa suerte de exhibición que manifiesta la capacidad de adecuarse o modificar el medio (Delgado, 2007, p. 45).

Esta misma característica es la que se considera en las formas relacionales del arte definidas por Bourriaud (2006). Para el curador y crítico de arte francés, el arte contemporáneo se realiza en las formas del encuentro que suscita las relaciones dinámicas, donde la función de la representación se juega en los comportamientos (Bourriaud, 2006, p. 82). De esta manera, para Bourriaud el papel de lo especular y de la mirada permite configurar los espacios transitorios que construimos los individuos cuando estamos juntos. De ahí que el arte presente esa faceta de modelo activo, de acción dentro de la cotidianidad, y que incite a los individuos a la movilidad y a los intercambios sociales (2006, p. 13).

La contemplación pasiva, se sabe, ha quedado atrás con el espectador activo y reflexivo que se ha propuesto desde las vanguardias históricas. Sin embargo, ahora es el arte en su configuración formal el que entra en esas tramas sociales, generando esa "estética relacional" en la cual los individuos se relacionan en formas sociales históricas (Bourriaud, 2006, p. 18). En palabras de Delgado, la reflexión

² Quisiera señalar que este es el rasgo que Delgado le atribuye a los discursos de la práctica administrativa en la contemporaneidad, que pretende institucionalizar la injusticia y la explotación de los llamados minusválidos culturales, desde la mirada espectacular establecida en la heterogeneidad, la diversidad y la pluralidad humana que mediáticamente defienden. Cf. Delgado, Manuel. *Sociedades movedizas. Paso hacia una antropología de las calles*. Barcelona, Ed. Anagrama, 2007, pp. 216-220.

sobre la mirada y el carácter espectacular de la sociedad contemporánea se construye bajo configuraciones como las *movilizaciones*, o el *aparecer*, en cuanto suceso mediático y hechos históricos.

2. El ritual

Se ha señalado el carácter de visibilidad que tienen nuestras relaciones sociales en los espacios abiertos, en donde estamos bajo la mirada constante y nos exponemos ante los que se convierten en nuestros semejantes. De igual manera, en esos espacios se configuran asociaciones que nos vinculan a un ideal, en un diálogo que se da en la forma del encuentro *mostrar-ver*, y que es de carácter transitorio. Sin embargo, y pese a que el agrupamiento adquiera un tipo de identidad mientras dura el suceso, las situaciones de encuentro generan una transformación del lugar, instauran simbólicamente una realidad, y generan una crisis en la cotidianidad.

Al igual que señalamos con *El juramento del Juego de Pelota* de David, para Delgado las movilizaciones adquieren este carácter de ritualización, ya que instauran prótesis de realidad: de la misma manera que relacionamos el carácter antropológico que Gadamer había visto en la fiesta, como lugar de encuentro, para las manifestaciones artísticas. En este sentido, Delgado nos propone una antropología de la calle que se nutre de estas relaciones, y que se realiza, en algunas de sus manifestaciones multitudinarias, como la fiesta gadameriana. Así, para Delgado, entre las características fundamentales de la fiesta se destaca que sea una configuración de individuos que se reúne con cierta afinidad ideológica o afectiva, a pesar del anonimato y el desconocimiento imperante entre los participantes. Por otra parte, aprecia que este tipo de movilización organiza, transforma, y reconfigura el espacio urbano en espacio ritualizado. Y esto es debido a la reiteración, a la repetición de los actos (Delgado, 2007, p. 158).

Sin embargo, estos actos son simbólicos, y en ellos es donde se instaura y configura la realidad. Esta es la definición de Mircea Eliade, la de la situación central de mecanismos sociales repetitivos que configuraban un espacio distinto. De ahí la heterogeneidad del espacio que habitamos, pues se encuentra lleno de lugares fundacionales, de situaciones creadas y recreadas para instaurar un lugar, un acontecimiento en el que el participante encuentre su lugar. Esta transfiguración de ciertos espacios por la apropiación de las movilizaciones humanas es la epifanía, que caracteriza el problema de la heterogeneidad de la realidad: surgen centros de instauración de la realidad y con ello se genera un discurso, a través del cual habla la ciudad (Delgado, 2007, p. 161).

Ahora bien, la relación del problema de la mirada y de lo espectacular de nuestra cultura -siempre dispuesta a estar ante un reflector- (Didi-Huberman, 2020) con la fiesta se establece porque lo festivo de la vida cotidiana es “una manifestación ciudadana con una lógica apropiativa del espacio” (Delgado, 2007, p. 163). Por ello, se comunica algo, se manifiesta una causa, una opinión pública y, en este sentido, la fiesta se erige como un lugar *de* y *para* la publicidad; en definitiva, para la visibilidad (Delgado, 2007, p. 164). De tal suerte que aquí se pone en juego la relación entre el espacio público y la participación política, toda vez que la manifestación se presenta como un recurso “cultural para la enunciación y la conformación identitarias” (Delgado, 2007, p. 165), donde la agrupación de individuos

concentra un conjunto de signos que proclaman, reclaman y denuncian, logrando una “transformación visual y acústica del espacio” (Delgado, 2007, p. 165).

En esta perspectiva, de una parte, esta transformación visual de los actos que se han constituido como solidaridades, como instancias para fundar legitimidades y derechos, ha permitido la mediatización pública de acontecimientos y sucesos. En este sentido, en tanto el espacio público brinda visibilidad y posibilita la intervención, se configura como una escenificación en la que se pone de manifiesto la *espectacularización* de las diversas interacciones e intercambios que conforman las manifestaciones (Delgado, 2007, p. 172). Por otra parte, la relación entre espacio público como espacio de visibilidad perceptual y la participación política, ha sido siempre atravesada por el papel del arte (público).

En este sentido, arte y espacio están relacionados con el problema de lo público y lo político. Por ello, Duque entiende que el arte es fundacional porque genera espacios, originales si se quiere, que su mismo accionar despliega. Y en este despliegue de la experiencia estética, este tipo de acción del arte es inherentemente violento. En el abrir camino, en el fundar espacio para morar, se encuentra la exclusión, el apartar del camino, el levantar límites. Sin embargo, es necesario resaltar que el arte, entendido como técnica, es el “abrir espacios”, es el instrumento que ha mediado para que “haya lugar”. Y la posibilidad de ordenar la tierra, lo que se nos presenta como determinable, está ligada al proceso de la gestación de la comunidad, de lo colectivo como espacio político (Duque, 2001).

Asimismo, no es ajeno a estos planteamientos que Duque identifique estas cualidades de lo fundacional con espacios cargados de sentido litúrgico y religioso, que se emparentan esencialmente con la fiesta y el rito. Y, a su vez, para la identificación de un arte público que surge de un espacio político determinado, Duque propone la obra arquitectónica de la Catedral como ejemplo sustancial y determinante. En esta obra se sintetizan las tres condiciones que Heidegger considera para el arte, y que Duque presupone para el *arte público*. Según Duque, en la catedral se conjugan *la relación con el paisaje técnico, la integración de la escultura en la arquitectura y el urbanismo, y la planificación del espacio* (Duque, 2001, p. 31).

Según la argumentación de Duque, es allí donde se logra la integración simbólica del espacio político. Y, con ello, resaltamos la cercanía conceptual que expone el filósofo español con los pensamientos de Benjamin, quien consideraba las catedrales góticas como el punto de confluencia del arte singular, en tanto la catedral en sí es una obra cultural, donde el pueblo podía encontrarse e *interactuar* en relación directa con la divinidad, toda vez que es el pueblo quien se constituye representándose en esos elementos. De esta manera, la catedral, como instancia comportamental, atrae comunidad y se presenta “como un libro escrito por hombres para los dioses”. Nada diferente de lo que nos dice Duque sobre el carácter vertical y ascendente en el que la luz estratifica el carácter sagrado de la Catedral. Pues ella representa un microcosmos, una conjunción de las relaciones efectivas de la cultura, donde la función del arte se presenta como configurador de espacio político, en donde se erige un “constructor total simbólico” en el que interactúan los artistas y el público (Duque, 2001, p. 39).

3. El discurso y la mirada

Este último apartado quiere señalar la importancia de la propuesta de Delgado de una *etnografía de las aceras*, como una de las fases de su Antropología de las calles. El problema que el autor plantea con su etnografía es que el discurso pretende dar cuenta de un fenómeno particular de la realidad. Sin embargo, la crisis de las disciplinas durante el siglo XX generó polémicas sobre la manera en que nos acercamos a nuestro objeto de estudio, y sobre los discursos que cada una de esas disciplinas utiliza para legitimar una posición ideológica y académica. En este sentido, Delgado considera la etnografía como una forma de indagación que se ajusta a la estructura constructiva de la sociabilidad en el espacio urbano, y a los matices que las distintas formas de interacción generan.

Desde esta posición metodológica que utiliza la etnografía como medio de indagación, Delgado reconoce la importancia de la “actividad perceptiva como capacidad humana de recibir impresiones sensoriales” (Delgado, 2007, p. 110), frente a las prescripciones teóricas y las elaboraciones formalistas que han caracterizado el discurso de las ciencias humanas (Pardo, 2001). Es claro que Delgado cuestiona las estructuras discursivas que pretenden encajonar y determinar los fenómenos observados desde una posición anterior al mismo ocurrir de lo observado. Por ello, considera que las cualidades de una etnografía que se ampare en las bondades del naturalismo decimonónico, impedirán que el científico social agote el mundo exterior que pretende investigar en la mera representación discursiva que se realiza (Delgado, 2007, p. 94).

Siguiendo esta perspectiva, Delgado indicará la dicotomía que había introducido la crítica frente al discurso de valoración de la Academia, en tanto es clara la diferencia metodológica y conceptual que separa los planteamientos de la estética del siglo XIX, como filosofía del arte, del status del crítico impuesto por Diderot, y continuado por Baudelaire, en tanto hay en estos últimos un especial interés por el modo de la valoración del arte. Esta forma de valoración va más allá de la disciplina especializada: apunta a la experiencia misma del observador, del hombre moderno que camina y siente el *Spleen* de la vida. Estas divisiones de la valoración y de los resultados de la indagación van a resaltar las diferencias entre los relatos, en cuanto al sentido de su aproximación como verdad o veracidad y, a su vez, en las posibilidades de democratización y el acercamiento al público espectador.

Sin embargo, creemos que Delgado va más allá, y en tanto considera que la descripción es necesaria para toda elaboración que pretenda teorizar y valorar un tipo de fenómeno particular, igualmente defiende que el conjunto de enunciados que pueda constituir dicha descripción no puede alejarse ni dejar de remitir a lo observado en la experiencia. De ahí que considere la llamada *conducta no obstrusiva* como la capacidad del investigador para no interferir ni reaccionar al máximo ante la experiencia y, por lo tanto, que el observador no incida tan profundamente (Delgado, 2007, p. 104).

Además, Delgado ve en la aproximación etnográfica una relación directa con los hechos que describe, entre representación y objeto, pues encuentra que hay una preocupación sustancial por la indagación de lo tangible, de lo que está ahí ante nuestros sentidos (Delgado, 2007, p. 110). Y, al igual que el arte pretende trazar textos en el mundo, conjuntos de signos que constituyen la interpretación del mundo, el informe etnográfico también desea hacerlo, como lo hacen la fiesta y la movilización al generar una prótesis de la realidad, pero ni el uno ni el otro puede sustituirla ni suplantarla. Tanto el discurso como la obra de arte son instrumentos de conocimiento, formas de comprender el mundo a

partir de la creación de escenas de existencia, que “ofrece relaciones abiertas, que da oportunidades” (Bourriaud, 2006, p. 70), y que inducen a modelos de lo que está ahí.

En este sentido, hemos indicado que el carácter discursivo que Delgado propone debería alimentarse del naturalismo del siglo XIX. Entre las características que encuentra en este tipo de aproximación se encuentra el que no aspira a probar nada; que muestra, pero no demuestra, y que trata de relatar lo que sucede (Delgado, 2007, p. 121). Estas características se emparentan con un discurso olvidado por la institución, y que tanta reflexión ha generado en los pensadores del siglo XX: el ensayo. Este discurso literario es visto peyorativamente por las disciplinas especializadas, legitimadoras del discurso académico, que se caracterizan por ser comunicaciones tratadísticas, que vigilan la verdad fija; pero en el ensayo se encuentra el gesto irónico, que se define porque sugiere y no define, y cuya potencialidad radica en violentar todo orden conceptual, para expresar críticamente y problematizar su propia realidad.

Esta posible movilidad del discurso ensayístico puede atribuírsele a los intereses de Delgado al pretender un nivel exploratorio y descriptivo que indague por la realidad humana y los espacios urbanos que se transforman con los comportamientos. De igual manera, es una virtud que la crítica de arte ha podido aprovechar en algunas circunstancias, pues frente a la frialdad del discurso ceremonioso y académico, propone una reflexión, al igual que el arte relacional las configura, sobre las imágenes efímeras que nacen del comportamiento colectivo, y de las realizaciones experimentales que apelan a la duración, a las emergencias y densidades observables en cada momento de un encuentro, en las miradas de los participantes, en el espectáculo de la vida.

Bibliografía

- Agamben, G. (2011). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Argan, G. C. (1993). *La storia dell'arte. En Storia dell'arte come storia della città*. Roma, Editori Riuniti.
- Belting, H. (2010). *Después del fin del arte y La historia del arte después de la modernidad*.
- Berlin, I. (2000). *Las raíces del romanticismo*. España, Taurus.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Bozal, V. (2000). *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas*. Madrid, Visor.
- Calvo Serraller, F. (1993). “La crítica de arte”. En Calvo Serraller, Francisco (editor), *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona, Tusquets editores.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia del arte*. Barcelona, Paidós.
- Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Barcelona, Pre-Textos.
- Delgado, M. (2007). *Las sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona, Anagrama.
- Didi-Huberman, G. (2020). *Desear Desobedecer. Lo que nos levanta I*. Madrid, Abada Editores.

- Duque, F. (2001). "Controversia con Heidegger: 'El arte (público) y el espacio (político)'" , pp. 7-48. En *Arte público y espacio político*. Madrid, Akal.
- Eisenman, S. (2001). *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid, Ediciones Akal.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal.
- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós.
- Giraldo, E. (2009). Apuntes para una estética del ensayo colombiano del siglo XX. *Estudios de Literatura Colombiana*, 25, pp. 107-122.
- _____ (2017). *Cartas a una joven ensayista*. Medellín, Universidad EAFIT.
- Gombrich, E. (1992). *Historia del arte*. Madrid, Alianza.
- Guasch, A. (2002). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Akal.
- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. España, Alianza Editorial.
- Langley, S. R. (1991). *Picasso*. Madrid, Libsa.
- Maleuvre, D. (2012). *Memorias del Museo. Historia, tecnología, arte*. España, Cendeac.
- Marchán Fiz, S. (2000). *La estética en la cultura moderna*. España, Alianza editorial.
- _____ (2012). *Del arte objetual al arte de concepto, 1960-1974*. España, Akal.
- Novalis (2009). *La cristiandad o Europa*. México, UNAM.
- Pardo, J. L. (2001). *Estructuralismo y ciencias humanas*. Madrid, Akal.
- Paredes, A. (2008). *El estilo es la idea. Ensayo literario Hispanoamericano del siglo XX. Antología crítica*. México, Siglo XXI Editores.
- Starobinski, J. (1988). *1789. Los emblemas de la razón*. Madrid, Taurus.
- Tatarkiewicz, W. (1992). *Historia de seis ideas estéticas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Tecnos.
- Winckelmann, J. (2011). *Historia del arte de la Antigüedad*. Madrid, Akal.