



Meditaciones pascalianas en la obra *Planas y castigos* de Bernardo Salcedo

{Resumen}

El presente texto presenta una reflexión en torno al vínculo entre la imagen, la objetualidad y el sentido práctico del objeto hecho obra de arte. Para este propósito se hace uso de los conceptos presentados por el sociólogo francés Pierre Bourdieu y se ponen en diálogo con la obra *Planas y castigos* del artista colombiano Bernardo Salcedo. Este intercambio permite aproximarse a esta obra Salcedo como la apertura de un espacio de libertad que muestra una lucha contra el anónimo

sujeto lineal y disciplinado, a la vez que deja emerger ese sujeto burlón, actitud típicamente latinoamericana frente al poder que retoma y retorna la performatividad del objeto contra él mismo (doble performatividad) y, con ello, materializa otras posibles formas de ser y hacer en el mundo social.

Palabras claves: arte conceptual, Bernardo Salcedo, Pierre Bourdieu, performatividad, habitus.

Adryan Fabrizio Pineda Repizo

Profesional en filosofía
Universidad del Rosario,
Bogotá, Colombia

CORRESPONDENCIA AL AUTOR
apinedar@unal.edu.co

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO
Recibido: 26.08.2019.
Aceptado: 30.09.2019.

• Para citar este artículo • To cite this article • Para citar este artículo
Pineda Repizo, A. (2020).
Meditaciones pascalianas en la obra *Planas y castigos* de Bernardo Salcedo. {Común-A}, 3(2), 23-35.

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y cuando el o los autores reciban el respectivo crédito.



Pascalian Meditations in the work of art *Planas y Castigos* (Writing Lines and Punishment) by Bernardo Salcedo

{Abstract}

This text contains a reflection about the linkages between images, objectual nature and the practical significance of an object as a work of art. This is done by using concepts from French sociologist Pierre Bourdieu and putting them in dialogue with the work *Planas y castigos* by Colombian artist Bernardo Salcedo. This exchange allows us to examine Salcedo's work as the opening of a free space that reveals the struggle against the anonymous lineal and disciplined object, as it allows this jeering object to emerge. This is a typically Latin American attitude towards the power that resumes and returns the performativity of the object against itself (double performativity) and, thus, materializes other possible forms of being and doing in the social sphere.

Key words: conceptual art, Bernardo Salcedo, Pierre Bourdieu, performativity, habitus.

Meditações pascalianas na obra “*Planas y castigos*” de Bernardo Salcedo

{Resumo}

O presente texto apresenta uma reflexão sobre o vínculo entre a imagem, a objetualidade e o sentido prático do objeto transformado em obra de arte. Para tanto, são utilizados os conceitos apresentados pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu colocados em diálogo com a obra “*Planas y castigos*” do artista colombiano Bernardo Salcedo. Este intercâmbio permite aproximar esta obra de Salcedo como a abertura de um espaço de liberdade que mostra uma luta contra o anônimo sujeito linear e disciplinado, ao mesmo tempo em que permite que surja este sujeito zombeteiro, de atitude tipicamente latino-americana diante do poder que retoma e retorna a performatividade do objeto contra si mesmo (dupla performatividade) e, com isso, materializa outras formas possíveis de ser e fazer no mundo social.

Palavras chaves: arte conceitual, Bernardo Salcedo, Pierre Bourdieu, performatividade, habitus.

(El tiempo es oro / El tiempo es oro / El tiempo es oro ...)

Bernardo Salcedo



En 1970, según cuenta María Mercedes Herrera (2011), en medio de críticas y reacciones epocales diversas, Bernardo Salcedo organizó la exposición *Planas y castigos* en la Biblioteca Nacional de Colombia. En su mayoría estaba compuesta por hojas de papel en las que, a la mejor manera de un infante escolar, iteraba de arriba abajo frases pedagógicamente importantes como «El tiempo es oro», «No todo lo que brilla es oro», «Colombia capital Bogotá», «No debo pasar la noche en blanco», entre otras. Las hojas de papel se encontraban a la altura de la mirada de los niños y difícilmente podría decirse que no habrían podido ser hechas por ellos. De modo que contaron con la mirada activa del público, incluido un sinnúmero de desaprobaciones.

Consideremos esta historia: ¿unas hojas de papel con planas en lápiz son obras de arte?, ¿estos afamados castigos escolares son una imagen artística?, ¿qué puede decirnos semejante hoja de papel?, y, a la vez, ¿qué papel cumple? Resulta bastante difícil pensar una respuesta a estas preguntas. Pero, ¿por qué? ¿Cuáles son los paradigmas, las dicotomías heredadas, que hacen pensables estas preguntas?

La experiencia común indica que si es una obra de arte, en principio, algo debe mostrar, expresar o representar y a alguna categoría debe pertenecer. Si siguiésemos la idea rastreada por Herrera (2011), según la cual esta obra de Salcedo es una de las primeras manifestaciones de «arte conceptual» en Colombia, entonces

podríamos ubicar esta obra en un marco de referencia interpretativo y abocar por escudriñar el concepto que allí se representa y, como diría en ese entonces Beatriz de Vieco (1970), se trata de un homenaje al escolar atropellado por la maquinaria pedagógica. Lo cual, empero, no deja de ser poco meditado y, siendo honesto, más bien ramplón. Pues lo único que hay en esta vieja crítica es una lectura representacional de la obra de Salcedo. Hay toda una escuela contemplativa y representacional en la cual, a pesar de hablar de arte-no-figurativo, sigue aplicando la herencia de la imagen; esto es, de la dicotomía mundo-representación y su sucedánea representación-expresión. Cada que se toma la obra como una cosa que acusa, que remite al mundo, y que con esa representación expresa el mundo o una óptica sobre el mundo, se aplican estas dicotomías escolásticas. La lógica de la representación siempre supone una cosa representada (que media el contacto con el mundo) y un sujeto para el que es representada (y a quien le expresa la representación). Este es un marco del arte exitoso en el paradigma de la figuración y de la imagen del mundo. Pero, en la medida en que ya no nos interese ir a ver representaciones a un museo (esto es, ver en ellas nuestras creencias comunes u opiniones compartidas sobre el arte, sus juegos y disposiciones, en que ya

no valoremos como actual la producción y recepción de obras figurativas), podemos decir al son de cierta contemporaneidad que ese arte ha muerto, que llegó a su fin. De hecho, lleva más de un siglo de luto, si se toma en cuenta que el acta de defunción la radicó Hegel, como un arte que ya no es «para nosotros/para sí»; la tramitaron los marxistas, como un arte que ya no refleja la realidad; la velaron los analíticos, como un arte con un lenguaje de otra época, y este arte figurativo fue condenado por los posmodernos, como un arte ciego a lo político. En tan particular obituario no deja de asomarse la lógica de la representación como precisamente aquello que lo mató de gula; pero, a la vez, como una añoranza innegable de un arte que medie nuestro contacto con el mundo: que muestre lo que somos, represente la realidad, use su lenguaje y nos haga también «ver» el mundo social.

¿Cómo pensar entonces estas planas? ¿Podemos verlas sin acuñarlas como imágenes? Anna María Guasch (2016) podría extender los giros globales del arte contemporáneo para decir que en una obra como estas se plantea un diálogo en contexto con el mundo, una preocupación política que favorece hacer uso de su particular material. Empero, aun allí, hay una expectativa de representación

del mundo, aunque ahora traspasada por una preocupación política. Con todo, ¿jacaso no se trata solo de una plana en una hoja de papel!? ¿Qué ocurriría si dejamos de pensar en lo que puede representar o para quién puede hacerlo? Dejada de lado la imagen, lo único que nos queda es la cosa, la hoja de papel garabateada, el objeto plana. Las maneras de significar de un objeto no son necesariamente las mismas que las de una imagen y nos permitirían extender nuestra mirada hacia una meditación de otro orden. Si este cambio de óptica es plausible, conviene salir del marco de la tradición de la imagen y apelar a algunas ideas centradas en el papel social de las cosas. Curiosamente, en sociología las meditaciones pascalianas de Pierre Bourdieu (1999) nos introducen a esta invitación que espero poder mostrar en lo que sigue.

Para este propósito parto de la premisa de que es un error acercarse a esta obra —y a otras con papeles similares— con la carga de la representación y, con esta, con la separación entre objeto y sujeto cognoscente. Este sujeto comúnmente está asociado a la introspección filosófica que separa al sujeto de conocimiento del mundo por conocer (fundamento de la actitud escolástica del pensamiento occidental), pero también separa al sujeto que hace y ve el arte del objeto artístico. Es una fuerte

e imponente *doxa* —al decir del intelectual francés— aquella que hace de la obra de arte un objeto elevado a la categoría de contemplación y sublimado más allá de la experiencia cotidiana de los individuos. Y a fin de lograr tal elevación ontológica, los agentes del campo del arte reproducen la *illusio* del espectador maravillado y del genio artístico, ya el romántico e inspirado en el arte por el arte, ya el dandi extraño y diferente, mito del artista dotado de sensibilidad creadora. La *doxa* es el conjunto de creencias comunes, formas prejudiciales requeridas para pertenecer al campo del arte;¹ mientras que la *illusio* es el aire que las une; es lo que queda implícito en las prácticas de los agentes que pertenecen a ese campo. De las dos se deriva el *habitus* específico que le da sentido al juego, ese «espíritu» artístico que se requiere para ir a ver la hojita de papel como una obra de arte (Bourdieu, 1999, p. 25). Esa separación entre objeto y sujeto requiere un esfuerzo de inversión en el «tiempo liberado

1 «Nada hay más dogmático, paradójicamente, que una *doxa*, conjunto de creencias fundamentales que ni siquiera necesitan afirmarse en forma de dogma explícito y consciente de sí mismo. (...) Implica asimismo, y sobre todo, la ignorancia, más o menos absoluta, de dicha ignorancia y las condiciones económicas y sociales que la hacen posible» (Bourdieu, 1999, p. 29).

de las ocupaciones y preocupaciones prácticas» (1999, p. 27), esto es, la *scholé*. No hay modo; sublimar una cosa, un objeto de uso común y ver una actitud creativa en ello por parte de un agente del campo del arte requiere dedicar mucho tiempo libre. En ese estado de ocio se puede problematizar esa cosa que se ve y para quién se ve y llegar a un aristocratismo escolástico que dé prioridad al ver, a la representación, a lo puro y lo mental, sobre el gusto, lo inmediato y lo corpóreo de la existencia.

Con esta herencia escolástica resulta demasiado tortuoso el camino a las preguntas sobre la obra de Salcedo. Hay que llevar a cabo una meditación alterna, una que permita objetivar el sujeto en el objeto y que explicita «las condiciones sociales de posibilidad de lo que se designa» como artístico (1999, p. 45). Una crítica de la razón escolástica en el campo del arte debería hacer consciente las condiciones sociales e históricas de esa *illusio* y podría mostrar que las dicotomías —empezando por sujeto/objeto— de la tradición del pensamiento estético son solo un resultado de procesos históricos del campo del arte, no directrices incuestionables acerca de cómo es o debería ser el arte. Que Salcedo pueda realizar la exposición *Planas y castigos* en 1970 no se debe a una genialidad

del artista, ni a una vital actitud del público, sino a una transformación y disposición del campo, de los *habitus* incorporados que hicieron posible que un Salcedo pudiera llegar a esa fórmula.

Por ello resulta extraño el juicio de Herrera cuando dice que hay una comprensión inapropiada del arte conceptual, porque habría que «analizar si acaso en [los artistas] existía la disposición a generar obras de arte conceptual y si se poseía un *habitus* o una disposición educada que hiciera posible la realización mental de dichas experiencias» (2011, p. 60). ¿No es contraria a la idea de *habitus* exaltar la disposición de los artistas? ¿No es recaer en la *illusio* del sujeto creador? Por el contrario, pueden ser más dicientes de las disposiciones en pugna por parte de los detractores de Salcedo pues, ¿no podría pensarse la obra de Salcedo, precisamente, como un reto, burla o mofa del sujeto de la representación que en ellos se añora? Si le seguimos la idea a Bourdieu, estimo que debemos meditar maneras de superar estas dicotomías y de reflexionar sobre el proceder mismo de los estudios estéticos.

En *Meditaciones pascalianas* (1999) Bourdieu nos recuerda que junto a la ilusión escolástica de un universalismo estético, formulado

inicialmente por Kant, se establece un «esteticismo populista» que separa lo artístico puro de una estética popular. El argumento trascendental, como su nombre lo indica, pone en suspenso las condiciones sociales de lo estético y, con ello, los efectos de las divergencias sociales y económicas que hacen posible «el punto de vista estético» (p. 102). Es, por el contrario, precisamente en el campo social donde la actividad artística entra en pugna y cuya lucha puede alterar «el espacio de las posibilidades artísticas (poéticas) propuestas objetivamente por el campo en el momento en el que el autor se ocupa de definir su propósito artístico» (p. 117). En otras palabras, la obra de Salcedo es producto del campo, de sus tensiones y luchas internas, de la manera en que él las adopta y frente a las cuales realiza su actividad artística. Podría decirse entonces que

contra la deshistorización que produce, paradójicamente, la erudición histórica, la reconstrucción histórica, apenas esbozada aquí, de la estructura del espacio [artístico], así como de las posibilidades e imposibilidades que este propone, pone de manifiesto la posición imposible en que [Salcedo] se coloca a sí mismo. (Bourdieu, 1999, p. 121)

La *doxa* artística de la genialidad creativa, del objeto transfigurado es, en mi opinión, uno de los objetos de mofa en las hojas de Salcedo: no hay sujeto, no hay representación; hay una oposición a estos términos capaz de revolucionar la práctica artística. Se trata de la pura corporeidad del objeto, la materialidad del sujeto hecho plana en hoja de papel.

De igual manera, Bourdieu invita a una objetivación del sujeto histórico que libere del fetichismo del objeto y el sujeto, y así pueda ver en el *habitus* las maneras en que la complejidad del campo y sus relaciones de lucha pueden hacer emerger usos de las disposiciones en él inscritas que lleguen a generar productos inesperados dentro de su funcionamiento. Para los estudios estéticos esto significa un ejercicio de introspección capaz de poner de manifiesto que la episteme de las ciencias del arte se sustentan en la *doxa* que les da lugar en el campo del arte; asimismo, que esta es capaz de cuestionar la separación entre lo puro del arte y las prácticas concretas de realización del arte en el mundo social y, más aún, capaz de enfatizar la crítica del poder y la violencia simbólica que supone separar lo contemplativo de lo práctico, lo puro de lo empírico, lo artístico de lo popular, reconociendo, en su lugar, las maneras en que ciertas propuestas artísticas pueden

evidenciar las luchas internas del campo y las alternativas que tejen en torno a las estructuras dominantes. Para Bourdieu (1999):

Practicar la introspección significa poner en tela de juicio el privilegio de un «sujeto» conocedor arbitrariamente excluido de la labor de objetivación. Significa tratar de dar cuenta del «sujeto» empírico de la práctica científica en los propios términos de la objetividad elaborada por el «sujeto» científico —en particular, al situarlo en un punto determinado del espacio-tiempo social— y de dotarse con ello de una conciencia más aguda y de un dominio más amplio de las imposiciones que pueden ejercerse sobre el «sujeto» científico por medio de los vínculos que lo unen con el «sujeto» empírico y sus intereses, sus pulsiones, sus presupuestos, y que tiene que romper para constituirse. ¿Cómo no reconocer, en efecto, que las elecciones del sujeto libre y desinteresado que exalta la tradición nunca son totalmente independientes de la mecánica del campo y, por lo tanto, de la historia de la que es resultado y que permanece grabada en sus estructuras objetivas y, por medio

de ellas, en sus estructuras cognitivas, sus principios de visión y división, sus conceptos, sus teorías y los métodos que utiliza, nunca totalmente independientes de la posición que ocupa en ese campo y los intereses que se solidarizan con ella? (p. 158)

Una manera de interpretar esta invitación a una meditación es regresar a lo cotidiano, al espacio real de las luchas y las evidencias de la acción. Pero ¿no es esto precisamente lo que hace la hoja de papel de Salcedo? Esa hoja de papel es una plana, es la huella de la mano tiesa que, bajo la mirada vigilante del instructor en la hora de recreo, sigue las líneas del adoctrinamiento, una tras otra, hasta la fatiga, el sudor, el dolor. Es el cuerpo cotidiano el que está ahí. ¿Representado? Por el contrario, materializado; la plana es la materialidad del cuerpo castigado. En ella se evidencian las posiciones encontradas en el campo escolar y el ejercicio disciplinado de apropiación del *habitus*; la plana orienta sin deliberación y dicta «como es debido» actuar, en el papel y fuera de él, en cuerpo y memoria. Lo que percibimos frente a este objeto (o cualquier objeto de uso) es una pragmática, un sentido práctico que demanda adaptación:

Para estar en condiciones de utilizar un instrumento (u ocupar un puesto), y de hacerlo, como suele decirse, felizmente (...) hay que haberse adaptado a él mediante un uso prolongado o, a veces, mediante un entrenamiento metódico, haber adoptado los fines que le son propios, como un modo de empleo tácito; en pocas palabras, haberse dejado utilizar, incluso instrumentalizar, por el instrumento. (Bourdieu, 1999, p. 189)

El objeto es una práctica materializada, es la potencia del sujeto objetivado. No es, al decir de Bourdieu, el sujeto de las filosofías de la conciencia, sino el *habitus*, el sistema de disposiciones inscrito en el espacio social y físico. La opción a la dicotomía sujeto/objeto es el *habitus*, que en el lenguaje pascaliano Bourdieu expone en la fórmula:

«por el espacio, el universo me comprende y me absorbe como un punto; por el pensamiento, yo lo comprendo». El mundo me comprende, me incluye como una cosa entre las cosas, pero, cosa para la que hay cosas, un mundo, comprendo este mundo; y ello, hay que añadir, porque me abarca y me comprende: en efecto,

mediante esta inclusión material (...) adquiero un conocimiento y un dominio prácticos del espacio circundante. (Bourdieu, 1999, p. 173)

Como cuerpo e individuo soy una cosa más en el espacio físico y social; a la vez, el cuerpo es lo que me individualiza y el principio de toda relación con las demás cosas, reproduciendo las distinciones reales y simbólicas del espacio social codificado. Por ello, las planas de Salcedo no representan al sujeto; son parte de la presencia de su materialidad, de la existencia del *habitus* que le ha dado lugar, fragmentariamente, en un momento de su existencia. Curiosa situación en la que el sentido de esta proviene de haber sido castigado así. Pues es la familiaridad de la relación material entre las cosas la que compone la imagen práctica de lo humano y que se distingue del humanismo escolástico de lo mental. El mundo de los objetos supone la «incorporación de las estructuras del mundo en el que actúa [el agente], porque los instrumentos de elaboración que emplea para conocer el mundo están elaborados por el mundo» (Bourdieu, 1999, p. 180). Solo en una visión escolástica centrada en la representación es posible «ver» el objeto de uso como cosa aislada (ensimismada) de las prácticas a las que pertenece y donde construye,

pragmáticamente, realidad social. Todas las cosas —cuerpos y objetos— son cuerpos socializados en los que la práctica pone en juego los «principios organizadores socialmente elaborados y adquiridos en el decurso de una experiencia social situada y fechada» (1999, p. 181).

De esta manera, la plana con «el tiempo es oro», frase iterada hasta las márgenes, materializa el campo escolar en el campo artístico, poniendo al frente la operación práctica de la educación/castigo y haciendo evidente la corporalidad inmanente al campo y a los comportamientos asociados a su *habitus*. La disposición correcta al mundo social es la acción disciplinada, lo que supone que no habría disposición a la vagancia. Pero, de hecho, ¿cuánto tiempo tuvo que dedicar, o mejor, despilfarrar Salcedo para hacer la plana? Hay aquí un doble juego de ese encuentro de campos: mediante la plana el orden social se inscribe en el cuerpo, la mano dolida y sudorosa sobre el papel que dice con afán: «no tengo tiempo, debo acabar, ‘El tiempo es oro / El tiempo es oro / El tiempo es oro...’»; y mediante su exposición artística, se signa la afectividad, la lucha, el drama, pero también la burla que confronta la violencia física y simbólica ejercida sobre el cuerpo, con el tiempo que se necesita para haber hecho la

plana y, más aún, con el tiempo que se requiere para agacharse a descifrar el garabato sobre el papel, ubicado a la altura de los niños, con ojos de sabio maestro.

Entran en diálogo crítico, por medio de esta obra, aspectos de las condiciones materiales de existencia que el objeto cotidiano hace presencia, no como relación de representación, ni como determinante social enajenante, sino como copertenencia: «la relación con el mundo es una relación de presencia en el mundo, de estar en el mundo, en el sentido de pertenecer al mundo, de estar poseído por él, en la que ni el agente ni el objeto se plantean como tales» (Bourdieu, 1999, p. 186).

Esa plana no es espectáculo ni representación para un sujeto; es presencia de un sujeto, de una existencia acaecida en la materialidad que deja huella en las cosas: es el *habitus* que interviene el cuerpo-cosa con las cosas lápiz y papel y que, por cruel que parezca, ha otorgado sentido al mundo de los agentes traspasados por todo el proceso de escolarización. «El *habitus* como sistema de disposiciones a ser y hacer es una potencialidad, un deseo de ser que, en cierto modo, trata de crear las condiciones de su realización y, por lo tanto, de imponer las condiciones más favorables para lo que es» (Bourdieu, 1999, p. 197). En

suma, al cuestionar las dicotomías escolásticas de sujeto/objeto, mundo/representación, surge la posibilidad de ver la pragmática, la performatividad en acción del objeto en la obra, inscrito en el campo y en el que confluyen agentes, cosas, disposiciones e instituciones que conforman el campo. Bourdieu lo ilustra con un uniforme:

[Al ponerse el uniforme de camarero] su cuerpo, donde figura inscrita una historia, se funde con su función, es decir, con una historia, una tradición, que solo se ha visto hasta entonces encarnada en cuerpos, o, mejor dicho, en esas prendas de vestir habitadas por un habitus concreto que se suele llamar camarero. Lo que no significa que haya aprendido a ser camarero imitando a otros camareros, constituidos así en modelos explícitos. Se mete en la piel del personaje del camarero no como un actor que interpreta un papel, sino más bien como un niño que se identifica con su padre y adopta, sin siquiera necesitar «hacer ver», una manera de fruncir los labios al hablar o de desplazar los hombros al caminar que le parece constitutiva del ser social del adulto hecho y derecho. Ni siquiera cabe

decir que se toma por camarero: está metido tan de lleno en la función a la que estaba abocado —en tanto que, por ejemplo, hijo de tendero que ha de ganar lo suficiente para instalarse por su cuenta. (p. 202)

Ello muestra que el objeto de uso está inscrito en las relaciones que ponen en evidencia la violencia simbólica a la que están sometidos los cuerpos, esto es,

esa coerción que se instituye por mediación de una adhesión que el dominado no puede evitar otorgar al dominante (y, por lo tanto, a la dominación) cuando solo dispone, para pensarlo y pensarse o, mejor aún, para pensar su relación con él, de instrumentos de conocimiento que comparte con él y que, al no ser más que la forma incorporada de la estructura de la relación de dominación, hacen que esta se presente como natural. (Bourdieu, 1999, p. 225)

Pero, entonces, ¿cuál es la diferencia entre el objeto (por ejemplo, el uniforme, la plana) y ese objeto hecho obra de arte?, ¿qué ocurre cuando se traslada de un campo social a uno artístico? Según Bourdieu es ilusorio

creer que la violencia simbólica puede derrotarse con actos de conciencia o voluntad. La violencia simbólica se inscribe en el cuerpo y en las prácticas que dan sentido a la posición en el campo. Por ello mismo, se requiere acción para establecer una lucha contra las maneras de ver(se en) el campo social. Posiblemente, estimo, esta es una de las tareas que definen el arte contemporáneo. En tanto también inscrito en el campo social, activa las luchas contra la «imposición de los principios de división, conocimiento y reconocimiento» (Bourdieu, 1999, p. 248), no por estar en una posición privilegiada, sino porque el campo del arte se mueve a través de la lucha y desestabilización permanente. A diferencia de otros campos como el escolar o el del consumo, donde las prácticas están orientadas a la estabilización de la experiencia en busca de la consolidación de una posición que pueda otorgar sentido a la existencia, en un arte como el de Salcedo se materializa la lucha, mediante ironía y mofa en este caso, por el reconocimiento de lo humano, sus absurdos y formas de dominación, materializados en el papel de la plana, mediante el contrasentido de una iteración que valora el tiempo a la vez que lo pierde. De manera similar a la vocación que Bourdieu exalta de la sociología, pero con los medios de lo sensible, el arte (y por extensión, lo que podría ser los estudios

de las poéticas del arte) permite adoptar el punto de vista doble de quien se reapropia de su experiencia de sujeto empírico y, desde allí, «trata de inscribir (...) la verdad de aquellos que no tienen ni el interés, ni la oportunidad, ni los instrumentos necesarios para empezar a apropiarse de la verdad objetiva y subjetiva de lo que hacen y lo que son» (Bourdieu, 1999, p. 249).

El enunciado «El tiempo es oro» pierde su efectividad moralizante una vez iterado hasta la fatiga, hasta la saturación espacial. Pero, a la vez, su reiteración como materialidad de la obra lo convierte en mofa, en *hobby*, en una disposición explícita a perder el tiempo evocando la enseñanza de su valor simbólico. Paradójicamente, muere en la iteración y revive en la exposición de su ausencia de efecto con lo cual activa, en su relación sensible con los individuos, la performatividad de su meditación, su crítica y burla de las condiciones de existencia que dan celebridad y dignidad al ejercicio disciplinario y pedagógico que le ha gestado y que cualquiera, desde tierna edad, reconoce. Esta performatividad pone en diálogo el *habitus*, en su relación cotidiana con las cosas, con —valga la redundancia— la contradicción performativa escrita en la obra. Al hacerlo desajusta la relación entre expectativas y posibilidades y, con ello, la obra se

permite «abrir un espacio de libertad» (1999, p. 310). La realidad, codificada en el campo de lucha y dominación, se muestra así abierta a diversas interpretaciones, tanto por parte de los objetos cuyo sentido se trastoca como por parte de los agentes, que encuentran otra manera de expresar(se) o reconocer(se). La existencia misma de cada agente depende de las posibilidades de ser reconocido y valorado en el campo social; esto es, contar con una posición favorable que funja como justificación para existir. Los objetos de uso median también la posibilidad de tener reconocimiento y afirmar lo que merece ser reconocido, es decir, tener una posición en el campo capaz de «decir lo que es, o mejor aún, en qué consiste lo que es, qué hay que pensar de lo que es, mediante un decir (o un predecir) performativo capaz de hacer que lo dicho sea conforme al decir» (Bourdieu, 1999, p. 319). Pero la realidad es que la performatividad se inscribe primeramente en el orden institucional y en la reproducción de las estrategias de dominación y de definición de la posición del ser. Los agentes que encarnan el lenguaje, la indumentaria y la *hélix* corporal correspondiente al *habitus* son «amarrados [a una] forma de ser impersonal [que conlleva una] suerte de caída en el anonimato que acepta el sacrificio, a veces desorbitado, de la persona privada» (p. 322).

En medio de esta directriz entra la obra de arte contemporáneo, y *Planas y castigos* se presenta como un espacio de libertad en el que se lucha contra el anónimo sujeto lineal y disciplinado, a la vez que deja emerger ese sujeto burlón, actitud típicamente latinoamericana frente al poder que retoma y retorna la performatividad del objeto contra él mismo (doble performatividad) y, con ello, materializa otras posibles formas de ser y hacer en el mundo social.

Referencias

- Bourdieu, P. (1999). *Meditaciones pascalianas*. Anagrama.
- Guasch, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global (1989-2015)*. Alianza.
- Herrera, M. M. (2011). *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968-1982)*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Vieco, B. de. Exposición conceptual de Bernardo Salcedo (24 de noviembre de 1970). *El Tiempo*. <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/864488/language/es-MX/Default.aspx>