

*Entre lo sagrado y lo profano:  
apuntes sobre el reconocimiento  
de dispositivos de poder en el  
arte contemporáneo*

Between the sacred and the profane: notes on  
the recognition of power devices in  
contemporary art

---

DANIEL VILLALPANDO COLÍN  
Universidad de Las Artes, México

RESUMEN

El objetivo principal de este artículo es analizar el funcionamiento de ciertos dispositivos de poder empleados por una minoría social para restringir y privatizar los accesos sensorial e intelectual en el mundo del arte contemporáneo. Tal objetivo fue solucionado a través de la construcción *ex professo* de un marco teórico-metodológico elaborado con base en seis ideas centrales, las cuales provienen del campo del saber filosófico: (1) el arte contemporáneo pensado como una tribu de iniciados de Yves Michaud, (2) la oposición entre lo sagrado y lo profano de Giorgio Agamben, (3) la división y el reparto de lo sensible de Jacques Rancière, 4) la arqueología del saber de Michel Foucault; y para finalizar, del mismo pensador, 5) el control y la vigilancia de la distribución, redistribución, selección y exclusión en la accesibilidad de los saberes y de las prácticas producidas en el mundo social.

Palabras clave: *arte contemporáneo; dispositivos de poder; sagrado-profano.*

#### ABSTRACT

The main purpose of this essay is to analyze the functioning of certain devices of power that are used by a social minority for restricting and privatizing the sensory and cognitive accesses in the contemporary art world. This objective was achieved through the construction of a theoretical-methodological framework based on six central ideas, which belong to the field of philosophical knowledge: (1) Contemporary art, thought of as Yves Michaud's initiated tribe; (2) Agamben's opposition between the sacred and the profane; (3) Rancière's division and distribution of the sensible; (4) Foucault's archaeology of knowledge; and (5) also from Foucault, control and surveillance of the distribution, redistribution, selection and exclusion in the accessibility of knowledge and practices produced in the social world.

Keywords: *contemporary art; devices of power; sacred-profane.*



**Figura 1.** Jorge Camarillo, 2011. *Stormshit*, Plata Gelatina.

*Con infinito amor y cariño para mi hija Dany; ¡Eres mi  
océano y estrella de vida!  
A Jorge Camarillo por su invaluable amistad y  
concederme el gran honor de acompañar mi texto con  
su fotografía Stormshit.*

Antes de iniciar con el desarrollo del presente ensayo, es indispensable formular dos precauciones metodológicas. La primera precaución metodológica radica en aclarar los usos del término *arte contemporáneo*. Éste es empleado para hacer referencia a las artes visuales y plásticas, generadas a partir de 1977 hasta nuestra época actual (Michaud, 2007). Lo anterior es con la finalidad central de distinguirlas del estallido de las vanguardias artístico-literarias de la Primera y Segunda Mitad del siglo XX. La segunda precaución metodológica consiste en señalar que el presente ensayo no es una aproximación antropológica, basada en una recolección personal de observaciones empíricas y de datos cualitativos sobre el arte actual; sino que es un análisis teórico sobre ciertos dispositivos del poder, el cual fue elaborado a raíz de una serie de descripciones etnográficas realizadas por el filósofo Yves Michaud en su libro *El arte en estado gaseoso*.

#### EL ARTE CONTEMPORÁNEO PENSADO COMO UNA PROPIEDAD PRIVADA DE LA TRIBU DE INICIADOS

Desde la perspectiva del filósofo Yves Michaud (2007, p. 13), el arte contemporáneo es una "[...] esfera especializada, protegida y condicionada". La idea anterior de Michaud implica que el acceso a dicha esfera se halla restringido única y exclusivamente a una minoría social; misma que se encuentra conformada por los actores sociales, tales como el filósofo del arte, el historiador del arte, el crítico, el gale-

rista, el curador, el coleccionista, el turista, el gestor cultural y el espectador iniciado en las nuevas tendencias artísticas. Todos ellos producen-reproducen una compleja organización reticular de interacciones sociales, caracterizada por su hermetismo; la cual transforma las artes contemporáneas en un objeto de monopolio o, partiendo de la visión del filósofo Jacques Rancière (2005, p. 6), en una propiedad privada de y para ciertos saberes, prácticas y seres humanos, considerados socialmente como los “especialistas”<sup>1</sup> en el arte actual. Por eso, Michaud sostiene que el arte contemporáneo “[...] funciona como grupo o tribu de iniciados” (2007, p. 38), la cual pertenece a una de las fracciones de las clases dominantes<sup>2</sup>. La idea sobre el

---

<sup>1</sup> No es casualidad que tales individuos ostentan, en palabras del sociólogo Pierre Bourdieu (2000, p. 15), “títulos de nobleza cultural” en oposición y diferencia a la mayoría social. Esta forma parte de los “plebeyos de la cultura” (p. 21), quienes, al enfrentarse con el hecho social de la distribución inequitativa de los capitales económico, escolar, cultural y cultural heredado (saber heredado por la familia), no cuentan con las mismas oportunidades de acumular dichos tipos de capital y; por tanto, de acceder a los espacios legítimos del arte actual (por ejemplo, el ingreso a las instituciones educativas de artes con mayor reconocimiento social, la asistencia a las bienales, galerías y museos de arte contemporáneo a nivel mundial). Además, los plebeyos de la cultura sufren de la desventaja social en la adquisición del saber especializado y dirigido a pensar las artes contemporáneas. Tal es el caso particular de los libros dedicados a las teorías de arte o hacia las nuevas tendencias artísticas. Con base en las ideas antes desarrolladas, resulta inválido defender el ideal de la existencia de democracia u objetividad en el saber dentro del mundo social. Lo anterior es debido a que, desde la visión de Michel Foucault (2009, p. 14), la producción y circulación del saber en una sociedad funciona a través de mecanismos y procedimientos de control, selección y redistribución.

<sup>2</sup> En lo correspondiente al concepto de *clase social* es pertinente resaltar dos precauciones teórico-metodológicas. La primera precaución teórico-metodológica consiste en que su uso y aplicación no se hallan restringidos a pensarla como una categoría clasificatoria inamovible y reductora de la complejidad, sino como una relación social dinámica e histórica; la cual es *experimentada* y *vivida* de formas diferentes por los grupos sociales concretos (Crehan, 2004, p. 91). Aunque la formulación teórica de la *división de lo sensible* de Rancière (2011) no esté planteada desde el problema de la contradicción social coexistente entre las clases dominantes y subalternas, aquel se vincula debido a que los llamados “especialistas” en arte contemporáneo experimentan y viven su objeto de estudio no sólo como una propiedad privada, sino también como un mecanismo y un dispositivo de distinción y de discriminación social (*krinein*) frente a los productos culturales consumidos por los plebeyos de la cultura. La segunda precaución teórico-metodológica reside en pensar la clase no únicamente como el lugar ocupado por los seres humanos en las relaciones de producción-reproducción socioeconómica,

funcionamiento del arte actual como una tribu de iniciados desemboca en el no-reconocimiento (*méconnaissance*) y discriminación (*krinein*) de la mayoría social en la participación de las percepciones, experiencias, reflexiones y discusiones teóricas sobre las artes contemporáneas.

Ahora bien, el *krinein* de la mayoría social en las prácticas artísticas actuales tiene una resonancia teórica con el planteamiento de Rancière acerca de *La división de lo sensible* (2011). Ello es debido a que el arte contemporáneo, desde la perspectiva de la tribu de iniciados, no puede ser un campo de lo sensible compartido y habitado en común acuerdo con los grupos sociales subalternos o las clases dominadas. Con base en lo anterior, puede presuponerse que, éstas, al estar subordinadas a la venta de su fuerza de trabajo (Marx, 1999, p. 607), no tendrían el tiempo suficiente para intervenir y formar parte activa en el campo de las experiencias, disputas y reflexiones teóricas acerca de las artes contemporáneas. En relación con dicha presuposición, podría inferirse que la distribución y organización de lo sensible desemboca en la polarización clasista<sup>3</sup> entre aquellos que piensan en las prácticas artísticas actuales *versus* aquellos dedicados meramente a la reproducción-producción económica de su sobrevivencia cotidiana.

Tomando en consideración las ideas antes expuestas, la formulación rancièrea de la división de lo sensible retroalimenta el planteamiento del arte contemporáneo como una propiedad privada del pensamiento y de la

---

sino también reformular el concepto de clase, partiendo de la contribución de Bourdieu (2000), basada en expandir la intervención de la desigualdad social en los ámbitos sociales, tales como la educación, la cultura, el saber y la posición socio-económica heredada por la familia.

<sup>3</sup> Dicha polarización clasista se remonta al siglo XVIII, cuando el moderno sistema del arte reconoce y valida socialmente al artista en contraposición al artesano. El primero es un hacedor de prácticas sociales de prestigio y distinción *versus* el segundo dedicado, de forma exclusiva, al ámbito de la utilidad y entretenimiento (Shiner, 2004. p. 24).

sensibilidad de la tribu de iniciados. De ahí que el campo de las prácticas artísticas contemporáneas no sea un espacio social neutro ni benigno, libre, desinteresado, sino, como lo defendió el sociólogo del arte Arnold Hauser (1961, p. 22), un territorio vinculado con la lucha de clases<sup>4</sup>. Sin embargo, ésta no es suficiente para comprender (*Verstehen*) los puntos de emergencia (*Entstehung*) y procedencia (*Herkunft*) de la división y polarización de lo sensible en el campo actual de las artes: el vulgo (o "clases dominadas") en oposición con la tribu de iniciados (o "clases dominantes").

#### REGRESANDO AL ESTRATO DE PENSAMIENTO DE LO RELIGIOSO O DE LO CULTURAL

Una herramienta teórico-metodológica pertinente para reflexionar sobre los puntos de emergencia y procedencia de la división y polarización de lo sensible en el arte contemporáneo es la idea estratos de *arqueología del saber*, acuñada por Foucault (2006). A grandes rasgos, una de sus aplicaciones en la reflexión de lo social consiste en pensar su configuración, basada en la sobreposición de múltiples capas o estratos a través del tiempo. Cada capa o estrato subentiende un sistema de representación del mundo (*Weltanschauung*), el cual puede favorecer a la emergencia de "condiciones de posibilidad" (Foucault, 2005) en el florecimiento de modos específicos de experimentaciones, visibilidades y pensabilidades de lo social y de lo artístico en una época determinada. De ahí que la arqueología del saber tome distanciamiento de pensar el tiempo desde, según Foucault (2006, p. 20), la *historia continua* que, en forma

---

<sup>4</sup> Cabe aclarar que por *lucha de clases* no sólo se entiende las interacciones sociales relacionadas con la distribución desigual de la riqueza, sino también del saber y la cultura. De ahí que el sociólogo Immanuel Wallerstein (1988, p. VII) integre ésta en su aportación teórico-metodológica al repensar el sistema capitalista.

breve y resumida, es la visión y pensamiento lineal y cronológico o, según el historiador y filósofo de la ciencia Thomas S. Kuhn (2006, p. 59), la conceptualización temporal "del desarrollo-por-acumulación". Lo anterior se debe a que dicha forma de pensamiento puede desembocar en el no-reconocimiento de los refloramientos de ciertos sistemas de representación del mundo correspondientes con los pasados distantes a nuestra actualidad.

Con base en la idea anterior, puede presuponerse que uno de los sistemas de representación del mundo no-reconocido en la esfera del arte contemporáneo, es el refloramiento del estrato de pensamiento de lo religioso o de *lo cultural*<sup>5</sup>. Cabe aclarar que éste se manifiesta a través de dos divisiones y polarizaciones socialmente construidas e impuestas por la tribu de iniciados del arte actual:!) el mundo profano de la cultura industrial (por ejemplo, el diseño, la publicidad y los nuevos modos de sensibilidad

---

<sup>5</sup> Tal época ha sido y es trabajada desde la filosofía (Jacob Taubes, Giorgio Agamben y Pascal Quignard), la antropología (René Girard y David Lewis-Williams), sociología (Roger Caillois, Georges Bataille y Michel Maffesoli), la historia (Michel Pastoureau, Jacques Le Goff y Jérôme Baschet,) la prehistoria (Jean Clottes), el cine (Werner Herzog) y la literatura (Thomas Mann). Dicha época ha sido fechada por los paleontólogos y arqueólogos, de manera aproximativa, entre los años 40,000-35,000 a. c. (Pastoureau, 2006). La datación antes aludida está basada en el descubrimiento científico más antiguo, hasta hoy realizado y a prueba del contrario, sobre las primeras huellas de pinturas rupestres encontradas dentro de la cueva Chauvet-Pont-d'Arc, situada geográficamente en el departamento de Ardèche del sur de Francia (Pastoureau, 2006). A grandes rasgos, en las artes, producidas bajo la época de *lo cultural*, pueden identificarse dos características primordiales: 1) su integración dentro rituales chamánicos, basados en narraciones míticas (Caillois, 1942; Clottes y Lewis-Williams, 2001); y 2) su elaboración está orientada para generar una estabilidad temporal entre el macro-universo (mundo de los dioses) y el micro-universo (mundo de los seres humanos). Lo anterior es debido a que, en determinadas condiciones socio-históricas, las relaciones sociales pueden entrar en situaciones de conflicto o de ruptura, y por tanto, desligar temporalmente a los *seres en sociedad*. De ahí que, por principio de sobrevivencia (o según Freud, por *principio de realidad*), si aquellos seres humanos en proceso de desvinculación necesiten y/o deseen *convivir* o *vivir juntos*, requieran, de modo ineludible, construir nuevas formas de refundar simbólica y colectivamente los vínculos (*liens*); los cuales, a su vez, permitan reunir a los *seres en sociedad*. De acuerdo con lo antes mencionado, deseo formular, a manera de hipótesis, una idea sobre el carácter ambivalente de la fuerza de las relaciones sociales: así como éstas rompen con los vínculos sociales, al mismo tiempo, también pueden simbólicamente reconstruirlos y, tal vez, abrir otras formas de ligarse en una sociedad o en un grupo social.

que producen) *versus* el mundo sacralizado del arte contemporáneo; y 2) la discriminación y la distinción social del público en el vulgo *versus* los iniciados del arte actual.

Con base en lo antes desarrollado, es adecuado formular la siguiente pregunta de investigación: ¿cuáles son los dispositivos de poder encargados de velar y reproducir las anteriores divisiones y polarizaciones sociales? Propongo que este cuestionamiento puede elucidarse si lo formulamos a partir de las contribuciones teóricas del filósofo Giorgio Agamben; específicamente, en lo relacionado a las esferas de lo sagrado y lo profano.

#### PRIMER DISPOSITIVO DE PODER: RESTRICCIÓN EN SU CIRCULACIÓN Y SU INACCESIBILIDAD

En palabras de Agamben (2005, p. 97), el consagrar (*sacrare*) “[...] era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano [...]”. La idea anterior de dicho filósofo hace posible el pensar cómo determinadas prácticas sociales son retiradas de la libre circulación y de los usos de la mayoría social. Ello es con el objetivo neural de fungir como propiedades privadas y exclusivas de una élite religiosa o sacerdotal. En analogía con el mundo del arte contemporáneo, éste, al igual que la esfera de lo sagrado, funciona a partir de la restricción del acceso a una minoría social o sumos sacerdotes y fervientes del arte actual, protagonizada y personificada por la tribu de iniciados. El control en tal accesibilidad puede ser pensado desde la herramienta conceptual foucaultiana (2009, p. 41) de “sociedades de discursos”; ya que éstas preservan o generan prácticas y discursos con el fin de distribuirlos dentro de una zona hermética, casi impenetrable. Por eso, de acuerdo con Michaud (2007, p. 38), el arte actual no

posee arraigo en el gran público, pese a sus (pseudo)ambiciones e intentos relacionales.

Por lo tanto, podríamos sostener que entorno a las artes contemporáneas más que una (pseudo)democratización artística se edifica un sistema complejo eclesiástico del arte o "Iglesia del Arte"<sup>6</sup>, en cuyas redes siguen luchando y conservando una posición estratégica los llamados filósofos y teóricos del arte. Ello es debido a que ambos no sólo se caracterizan por poseer un halo otorgado por sus "títulos de nobleza cultural" (Bourdieu, 2000, p. 15), sino también por (re)activar, desde una visión foucaultiana (2009, p. 26-27), el procedimiento interno del poder del comentario; pues tanto teóricos como filósofos del arte enuncian, de forma solemne y repetitiva, "[...] discursos que, indefinidamente, más allá de su formulación [o pertinencia teórica], permanecen dichos, y están todavía por decir". Por tal razón, Hans Belting (2010, p. 29) sostiene que, en el caso de los filósofos del arte, "desde que la estética filosófica cayó en manos de especialistas que rescriben la historia de la filosofía [...], no tienen nuevos modelo que ofrecer" para pensar lo nuevo en el arte. La idea anterior también es aplicada críticamente por Belting a los teóricos del arte; ya que, según dicho historiador del arte (2010, p. 29), las teorías de los artistas han reemplazado el lugar antes habitado por la teoría del arte. Es por eso que, de acuerdo con Belting (2010, p. 29) "donde no hay una teoría general del arte, los artistas asumen el derecho a expresar su propia teoría personal por medio de su trabajo". Sin embargo, a pesar que, según el filósofo Boris Groys (2008, p. 17) "el artista es el que mejor habla [y teoriza] sobre su arte", lo enunciable y realizable por aquel es cooptado por el entretejido de relaciones del sistema

---

<sup>6</sup> Dicha metáfora conceptual fue acuñada por el filósofo Larry Shiner (2004, p. 27).

complejo eclesiástico del arte actual. Dichas interacciones se componen por micro-partículas del poder, tales como “la galería, el representante, el regarateur, el crítico, el coleccionista, el curador-organizador y las instituciones de validación [...]” (Michaud, 2007, p. 47). Dichas micro-partículas del poder tiene como finalidades aislar, proteger y conservar las artes contemporáneas dentro de la esfera de lo sagrado y fuera de la profanación, pero ¿cómo se lleva a cabo la *transustanciación*<sup>7</sup> de una práctica del mundo de la cultura industrial en un objeto vestido por el *aura*<sup>8</sup> de arte?

## SEGUNDO DISPOSITIVO DE PODER: LA SEPARACIÓN O EL ASFALTUM DE LA RELIGIO

Para Agamben (2005, p. 98), “[...] el dispositivo [de poder] que realiza y regula la separación es el sacrificio”. En el caso particular del arte contemporáneo, el museo es el lugar donde simbólicamente es celebrado el sacrificio; concretamente en la inauguración de una exposición. Cabe subrayar que ésta no sólo determina las conductas necesarias para conferir el halo de arte a una práctica oriunda del mundo social<sup>9</sup>, sino también establece, conserva, reproduce y vigila su separación o *asfaltum* (corte). Éste desemboca, en palabras del sociólogo Michel Maffesoli (2007, p. 54), en “una concepción esquizofrénica

<sup>7</sup> Tal noción es usada metafóricamente por Michaud para hacer alusión a la metamorfosis de las cajas Brillo de Andy Warhol en esculturas (2007, p. 12). En dicha transformación de reconocimiento y de validación participa el entramado de relaciones sociales del sistema eclesiástico del arte.

<sup>8</sup> La noción de *aura* se piensa en términos análogos a una aureola o halo religioso. Dicha metáfora alude a que las prácticas artísticas, según Michaud (2007, p. 10), tienen “[...] la cualidad mágica de ser centros de producción de experiencias estéticas únicas, elevadas y refinadas”.

<sup>9</sup> De ahí la pertinencia, según Michaud (2007), de emprender una antropología o etnografía para diagnosticar el estado del arte contemporáneo.

del mundo”, la cual establece la dicotomía y la polarización entre el mundo de la cultura industrial y el universo de las artes contemporáneas.

Es pertinente destacar que la concepción esquizofrénica del mundo antes aludida, al igual que “toda separación, contiene o conserva en sí un núcleo auténticamente religioso” (Agamben, 2005, p. 98). Empero, ¿cuál es la procedencia de la palabra religión? Según Agamben, “*religio* no es lo que une a los hombres y a los dioses [o a la élite sacerdotal], sino lo que vela para mantenerlos separados, distintos unos de otros”<sup>10</sup>. En analogía con el planteamiento sobre la *religio* de Agamben, el sistema complejo eclesiástico del arte contemporáneo usa la estrategia foucaultiana de “enrarecimiento de los sujetos que hablan” (2009, p. 39); ya que el universo de las prácticas sociales no es un espacio abierto y disponible para todos, pues existen determinados espacios, los cuales se encuentran clara o tácita y tácticamente resguardados para ser accesibles e inteligibles para una minoría social. Tal es el caso particular de la iglesia del arte contemporáneo y sus múltiples rituales herméticos-litúrgicos. En contraposición a la *religio* de las prácticas artísticas actuales, están otros espacios menos restrictivos correspondientes con el mundo de la cultura industrial y sus nuevas sensibilidades que engendran, tales como el diseño, la publicidad, la moda, el cine y la música.

Sin embargo, es pertinente resaltar la contradicción, diagnosticada por Michaud (2007, p. 39), coexistente entre el complejo sistema eclesiástico del arte contemporáneo y el mundo de la publicidad. Aquélla consiste en que ambos campos sociales (pese a estar diferenciados y polarizados por la concepción esquizofrénica de la *religio*) emplean y

---

<sup>10</sup> Las cursivas son de Giorgio Agamben.

comparten temas iconográficos, motivos, imágenes y procedimientos publicitarios consumibles por el gran público<sup>11</sup>. El punto en común de estas prácticas reside en “[...] una desaparición de la mirada concentrada [, propia del “moderno sistema del arte” iniciado en el régimen de pensamiento del arte del siglo XVIII (Shiner, 2004),] en beneficio de una [“atención fluctuante, ojeada, visión fugitiva, mirada pasajera” y] percepción del ambiente [...]” (Michaud, 2007, p. 30-34).

Empero, la identidad de complicidad y de reciclaje entre el arte contemporáneo y las prácticas publicitarias debe quedarse en un dispositivo de lo no-reconocido (*méconnaissance*), de lo *no-dicho* y de lo *impensado* (Foucault, 2005, 2009) y, por ende, de lo prohibido (*l'interdit*) o; de lo contrario, cesaría la producción-reproducción simbólica<sup>12</sup> de la concepción esquizofrénica del mundo o del asfaltum entre las sensibilidades reconocidas bajo la categoría dieciochesca de arte (Shiner, 2004) y las relacionadas con el mundo mercancianización fantasmagórica. En otros términos, la división de lo sensible debe garantizar que “el público común se quede en lo común y el público iniciado en la iniciación” (Michaud, 2007, p. 40-41). De acuerdo con lo antes señalado, se abre la siguiente interrogación: ¿cómo

---

<sup>11</sup> Tales con los casos particulares de “logotipos, tipografías, videoclips, marcas, figuras de consumo, imágenes estereotipadas de estrellas, figuras de medios de comunicación y de la industria del espectáculo, anuncios clasificados, carteles, anuncios publicitarios, montajes y ritmos de videoclips televisivos, volantes, sondeos por teléfono, personajes virtuales” y el uso de las redes sociales. En el caso particular del uso de prácticas publicitarias por los artistas, éstos “[...] distribuyen volantes en las salidas del metro, rentan o regalan espacios publicitarios en las ciudades, recurren a anuncios luminosos para colocar eslóganes herméticos, en periódicos compran espacios reservados a la publicidad, se transforman en hombres-sándwiches para promover su producción, mandan spam electrónico, redactan verdaderos o falsos books de prensa, se promueven como jabón lavadoras, dan conferencias de prensa” (Michaud, 2007, pp. 35-36).

<sup>12</sup> Entiéndase la noción de símbolo como aquello que mantiene la cohesión y organización y, por tanto, la estabilidad de un grupo o una sociedad; pero que, al cuestionarse y/o violarse, desemboca en la inestabilidad y caos social.

saber dónde y cuándo hay arte contemporáneo? Tal pregunta será retomada y problematizada en el siguiente apartado.

### TERCER DISPOSITIVO: MODOS DE EMPLEO

Desde la aproximación teórica de Michaud (2007, p. 32), se requieren de “modos de empleo” o formas diferentes de reconocimiento o poder simbólico para determinar y discriminar (*Krinein*) “dónde y cuándo hay arte [contemporáneo]”. Eso subentiende que el campo de lo sensible o perceptible no es una simple vía para acceder a información sensitiva, sino una construcción histórica y coercitiva, la cual dictamina o discrimina entre lo que debe percibirse o sentirse y de lo que no tiene que percibirse o sentirse<sup>13</sup>.

Retomando la problemática de los modos de empleo, éstos son, de acuerdo con Michaud, la figura dieciochesca del crítico de arte<sup>14</sup> (Shiner, 2004) y el cubo immaculado. Por una parte, el crítico es ‘quien mediante la divulgación de su comentario a través de revistas especializadas en arte contemporáneo, otorgará preeminencia al poder de la palabra sobre la visibilidad [o sensibilidad] con el fin de legitimarla como “arte”’ (Villalpando, 2014). Además, desde tal posicionamiento de saber-poder, construido por sus títulos de nobleza cultural, el crítico ejerce, partiendo de una visión foucaultiana (2009, p. 15), “el principio de separación [o, según Agamben, de religio] y rechazo” entre el arte versus el no-arte, entre lo sagrado *versus* lo profano.

<sup>13</sup> En lo correspondiente a este punto, sería pertinente retroalimentarlo con la formulación teórica *Sobre el sentir* del filósofo Mario Perniola (2008).

<sup>14</sup> Es pertinente recordar que el personaje del crítico nació en el siglo XVIII, al igual que los museos, la categoría de arte, la estética como campo autónomo, la polarización clasista entre artista y artesano, los conciertos, los derechos de autor, las academias de arte (Shiner, 2004) y los centros de encierro; tales como internados, workhouses, hospitales generales, correccionales y colegios (Foucault, 1999).

Por otra parte, en el caso del cubo immaculado o Templo de celebración artístico-litúrgica, es en donde, en palabras de Michaud (2007, p. 33) se determina el “[...] conjunto de indicaciones visuales, de lenguaje y de comportamiento [que] vaya delimitando y definiendo la zona de operación de experiencia estética”. Tal conjunto de elementos heterogéneos confluye en la territorialización del ritual que legitimará el paso del objeto vulgar a objeto artístico. Dicha transustanciación puede ser formulada, desde una visión foucaultea (2009, p. 40-41), como un *ritual de circunstancia*, ya que, al igual que la celebración litúrgico-artística de la inauguración, “[...] define los gestos, los comportamientos, las circunstancias, y todo el conjunto de signos que deben de acompañar al discurso [...], y, a su vez, a la práctica artística. Cabe añadir que la tribu de feligreses del arte contemporáneo domina, a diferencia y en oposición de la mayoría social, dicho código social.

#### CONCLUYENDO: PROFANACIÓN COMO NEGLIGENCIA POLÍTICA DEL ASFALTUM

Frente a lo antes expuesto, pareciera una imposibilidad desacralizar los dispositivos de poder del arte contemporáneo. Sin embargo, desde el posicionamiento filosófico-político de Agamben (2005, p. 102), la tarea de profanar “[...] desactiva los dispositivos de poder y restituye al uso común los espacios que el poder había confiscado [por ejemplo, el arte contemporáneo]”. Tal planteamiento de Agamben tiene resonancia con la formulación de Rancière sobre la *transdisciplinariedad* (2005), ya que ésta consiste en la actitud y práctica de no pensar las prácticas y saberes como propiedades privadas, sino como objetos, los cuales, al estar en constante litigio, carecen de propietarios únicos. De ahí que aquéllos pueden ser

abordados y practicados por seres humanos sin importar su disciplina o clase social. Basándose en la idea anterior, ello desembocaría en la desaparición de los especialistas en arte contemporáneo. Ahora bien, si éstos son una ilusión social prefabricada y preasignada por los títulos de nobleza cultural y mecanismos de distinción, cualquier ser humano tiene la voluntad de potencia (*Wille zur Macht*) de practicar la negligencia política de la desobediencia de las separaciones entre lo artístico y el mundo de la mercancianización fantasmagórica, entre lo culto y lo vulgar. Eso conduciría a una reapropiación o reagenciamiento de las potencialidades del arte como dispositivo para, en términos del antipsiquiatra Félix Guattari (1996), territorializarse existencialmente y, por ende, habitar el mundo y dejarlo de sentirlo opresivo. Lo anterior significaría llevar a la práctica un nuevo uso e invalidar las viejas creencias y usos del arte como objeto elevado, único, autónomo, bello, placentero, elevado, refinado y dirigido exclusivamente para las clases dominantes o los sacerdotes y feligreses artísticos.

#### REFERENCIAS

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bourdieu, P. (2000). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Belting, H. (2010). *La historia del arte después de la modernidad*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Caillois, R. (1942). *El hombre y lo sagrado*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Clottes, J. y Lewis-Williams, D. (2001). *Los chamanes de la Prehistoria*. Barcelona: Ariel.

- Crehan, K. (2004). *Gramsci, cultura y antropología*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Foucault, M. (2009). *El orden del discurso*. México, D.F.: Tusquets Editores.
- Foucault, M. (2006). *La arqueología del saber*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2005). *Las palabras y las cosas*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1999). *Historia de la locura en la época clásica* (Tomo I). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*, Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Groys, B. (2008). *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-textos.
- Hauser, A. (1961). *Introducción a la teoría del arte*. Madrid: Colección Guadarrama de crítica y ensayo.
- Kuhn, T. S. (2006). *La estructura de las revoluciones científicas*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Maffesoli, M. (2007). *Posmodernidad*, México, D.F.: Colección Cátedra-UDLAP.
- Marx, K. (1999). *El capital. Crítica de la economía política* (Tomo I). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pastoureau, M. (2006). *Breve historia de los colores*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Perniola, M. (2008). *Del sentir*. Valencia: Pre-Textos.
- Rancière, J. (2005). *El inconsciente estético*, Argentina: Del estante editorial.
- Rancière, J. (2011). *La división de lo sensible. Estética y política*. Recuperado de <http://www.scribd.com/doc/6632390/Jacques-Ranciere-La-Division-de-Lo-Sensible>
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte: una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

Villalpando, D. (2014). Régimen de pensamiento moderno del arte y régimen de pensamiento del arte en su estado gaseoso. *Versión Estudios de Comunicación y Política*, 33, 202-205.

Wallerstein, I. (1988). *El capitalismo histórico*. México, D.F.: Siglo XIX Editores.

#### ACERCA DEL AUTOR

Daniel Villalpando Colín ([lo\\_impensado@hotmail.com](mailto:lo_impensado@hotmail.com)) es profesor de la Universidad de Las Artes-Instituto Cultural de Aguascalientes. Licenciado en Humanidades por la Universidad de Las Américas, Puebla y maestro en Sociología por la Benemérita Universidad de Puebla-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades (ORCID [0000-0002-7773-7313](https://orcid.org/0000-0002-7773-7313)).

Recibido: 08/11/2018

Aceptado: 25/03/2019

#### CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO

Villalpando Colín, D. (2020). Entre lo sagrado y lo profano: apuntes sobre el reconocimiento de dispositivos de poder en el arte contemporáneo. *Caleidoscopio - Revista Semestral de Ciencias Sociales y Humanidades*, 23(42), 89-105.  
doi:[10.33064/42crscsh2153](https://doi.org/10.33064/42crscsh2153)