

Somática micropolítica en la recepción del arte. Aportaciones desde algunos casos de museos en la Ciudad de México



Micropolitical Somatic in the Reception of Art. An Input from Some Cases of Ciudad de Mexico Museums

MEZA USCANGA, ALEJANDRA AZUCENA

 ALEJANDRA AZUCENA MEZA USCANGA

azucenameza@gmail.com

Universidad Iberoamericana, México

Designio. Investigación en diseño gráfico y estudios de la imagen

Fundación Universitaria San Mateo, Colombia

ISSN-e: 2665-6728

Periodicidad: Semestral

vol. 5, núm. 1, 2023

designio@sanmateo.edu.co

Recepción: 13 Junio 2022

Aprobación: 27 Junio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/554/5544274006/>

DOI: <https://doi.org/10.52948/ds.v5i1.854>

© Fundación Univeristaria San Mateo



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Resumen: El proceso de recepción de las artes en los recintos exhibitorios está condicionado por el uso del cuerpo en el espacio, un impacto analizado en menor medida que aquél que ocurre desde vías intelectuales como el discurso de las cédulas curatoriales o el de las visitas mediadas. En este trabajo se propone el concepto de *obediencia somática* como una de las características presentes en la relación que los visitantes desarrollan hacia las artes en recintos como el museo, para explicar cómo los cuerpos representan un factor determinante de la experiencia al disponer accesos e inmersiones durante el recorrido. Este planteamiento surge desde los hallazgos de la investigación realizada en distintos museos de arte en la Ciudad de México, que tuvo como objetivo encontrar los elementos que construyen la experiencia museística como un fenómeno de la comunicación. En este trabajo de campo, hecho en las salas de los museos, se utilizaron técnicas como la observación participante y no participante, así como la aplicación de cuestionarios y cartografías que respondieron visitantes del recinto. Por último, se explica cómo esta característica del soma en los visitantes detona procesos micropolíticos, viables de considerarse en la formulación y evaluación de las políticas culturales.

Palabras clave: obediencia somática, experiencia museística, recepción de las artes, imaginabilidad.

Abstract: The process of arts reception in venues is conditioned by the use of the body's visitors in this space, an impact that is lesser extent analyzed than that which occurs through intellectual channels such as the curatorial discourses or guided visits. This paper proposes the concept of *somatic obedience* as one of the characteristics in the relationship that visitors make towards the arts in venues such as the museum to explain how bodies represent a determining factor of the experience when arranging access and immersion during the tour. This approach arises from the findings of the research conducted in different art museums in Mexico City, which aimed to find the elements that build the museum experience as a communication phenomenon. This fieldwork conducted in museum rooms uses techniques such as participant and non-participant observation, as well as the application of questionnaires and cartographies to some museum's visitors. Finally, this dissertation explains how this characteristic of the soma in visitors triggers micropolitical

processes, viable to consider in the formulation and evaluation of cultural policies.

Keywords: Somatic obedience, museum experience, arts reception, imaginability.

INTRODUCCIÓN

Una de las intenciones que aún tiene el distinguir el arte de otras manifestaciones visuales es, quizá, el poder elaborar ciertos rituales en su exhibición para legitimarlo. Los contenidos de estas producciones pueden asemejarse a otros en la esfera de la cultura visual, sin embargo, las formas de mostrarse se conservan dentro de marcos específicos que validan su capacidad como lenguaje sensible. En esta validación, el museo juega un papel protagónico estableciendo e innovando las operaciones de la comunicación sensible que pueden activar el valor de las piezas artísticas.

La capacidad de colocar estas piezas, explicarlas, conservarlas, incluso dinamizarlas, ha sido el foco principal por estudiar para eficientar estas gestiones, donde la creación de sentido parece la tarea de una sola vía: la de quien exhibe. Se sabe, como parte de las intenciones más generosas, que la recepción tiene parte del juego en la creación de sentido, pero esta recepción ha quedado aplanada por una idea constante de públicos, usuarios o audiencias, con cierta mirada pasiva de estos agentes durante dicho proceso.

Entre los polos más destacados de estudio podemos encontrar un paradigma mercadológico que entiende a estos agentes de recepción como consumidores, como sujetos que ingerirán la información sin haberla significado antes en un esfuerzo de posicionamiento ante el discurso expuesto, o que la almacenará o significará en una escala que no trascenderá del ámbito personal, o de un círculo social cercano demarcado por intereses mercantiles. En el otro polo, podemos encontrar intereses que intentan definir los matices de la recepción y sus procesos, devenidos de paradigmas pedagógicos, de la comunicación o del diseño, y que ubican la recepción como activa; aquí las personas se consideran agentes que cuentan con procesos previos al encuentro discursivo y cuya salida impactará incluso en la misma vocación de los recintos exhibitorios.

Sin embargo, entre estos polos existe una posibilidad por abordarse que apunta a la incidencia política de la recepción, donde comúnmente se piensa lo masivo como un poder abstracto inasible de observar en sus singularidades para entender la agencia subjetiva ligada a lo colectivo. La reflexión que a continuación se presenta parte de los hallazgos realizados en una investigación que exploró el comportamiento de algunos visitantes de museos de arte en la Ciudad de México entre 2017 y 2020. Esta pretendió analizar los componentes del impacto que tienen las exhibiciones artísticas en lo subjetivo, para integrarse a la lógica del incipiente campo reflexivo de la política cultural (Meza, 2022).

Este hallazgo supone que la imaginabilidad es una capacidad latente en los sujetos para activar procesos políticos en escalas inmediatas a partir de la creación de horizontes que surgen de componentes como la empatía, la crítica y la socialización; componentes que tienen una relevante estimulación cuando el sujeto es expuesto ante discursos artísticos, pues conecta desde los lenguajes sensibles presentes en el momento de la producción, de la mediación y de la socialización de la experiencia. Esta capacidad se activa en el momento de exhibición de los discursos artísticos y sus mediaciones y se relaciona con el desplazamiento de los cuerpos en el espacio mediador. De la forma en la que podemos asistir, acceder, recorrer y apropiarnos del espacio en donde son exhibidas aquellas piezas denominadas artísticas, dependerá la manera en que esta experiencia tenga una significación política que conecte la experiencia subjetiva a su uso colectivo para la organización social sensible.

LA LECTURA PARA ANALIZAR CÓMO SE TEJE LA EXPERIENCIA

El estudio de donde parten los hallazgos aquí presentados ha buscado entender cómo se construye una relación con las exhibiciones artísticas en los usuarios de museos a nivel experiencial. Para ello, se visitaron recintos como el Laboratorio Arte Alameda, el Museo Jumex, el Museo del Estanquillo, el Museo Nacional de Antropología y el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), definiendo categorías de análisis y levantamiento de datos. Se estudió el comportamiento de los visitantes a través de observaciones participantes y no participantes en las salas de los museos; así como la aplicación de cuestionarios a quince visitantes elegidos al azar tras terminar su visita a la exposición *Trayectorias* de Manuel Felguérez en el MUAC, hecha en 2020. Para llegar al concepto que me interesa señalar como parte de los hallazgos, delimitaré la parte de resultados donde aparecen las vinculaciones con lo somático. La parte del trabajo de campo que antecede estos resultados fueron la observación no participante en *Trayectorias*, la observación participante con el grupo de inclusión *MUAC para todos* en la misma exhibición y la aplicación de los cuestionarios.

Los datos encontrados en este trabajo se organizaron según las categorías de análisis establecidas. Primero se consideró una categoría de *narrativa museística*[1] y, posteriormente, la categoría de *lectura*. Debido a que la lectura de los visitantes se realiza desde el cuerpo y la vinculación emocional y afectiva que se hace desde ello, se precisó el concepto de *lectura estética* para referir a la lectura de los visitantes en el momento de recorrer una exhibición. Esta se integra por tres unidades analíticas, donde cada una planteó indicadores que desarrollar.

Desde el uso del espacio se buscó entender la disposición del visitante, tomando en cuenta los contextos de la persona durante el recorrido (Chang, 2006). Los registros estéticos son la manera en la que el cuerpo y los sentidos se involucraron en el recorrido, y se ha usado el planteamiento del modelo LASE de Mandoki (2006) para clasificar lo perteneciente a lo léxico, lo acústico, lo somático y lo escópico. La unidad analítica de la afectividad observó lo referente a los rasgos emocionales y de la socialización en los usuarios, caracterizando la experiencia de visita como un proceso de la comunicación entre el visitante y la exhibición (Orozco, 2005). En la siguiente tabla se explica la organización de estos elementos.

TABLA 1
Categoría de lectura estética y su desagregación en unidades analíticas e indicadores para estudiar la recepción de visitantes en el museo de arte

| Categoría | Unidad analítica | Indicador | Lo observable en el indicador/ Instrumento utilizado |
|------------------|------------------------------|--------------------------|--|
| Lectura estética | 1. Disposición del visitante | Uso del espacio | Misión de la visita al recinto (conocer la exposición, usar el inmueble para algún servicio, etc.). Cuestionario aplicado. |
| | | Intención de la visita | Socializar con acompañante, conocer la exposición, el artista, el museo, etc. Cuestionario aplicado. |
| | | Acceso | Facilidad para llegar al lugar, facilidad de usar el inmueble, facilidad de usar la sala. Cuestionario aplicado. |
| | | Comodidad | Comodidad en la sala: luz, temperatura, lectura de textos, acústica, desplazamiento, lenguaje de cédulas. Cuestionario aplicado. |
| | 2. Registro estético | Sensorium ante el objeto | Piezas recordadas, piezas que gustaron. Cuestionario aplicado. Observación participante. Observación no participante. |
| | | Ruta elegida | Desplazamiento en la sala. Distintos instrumentos según exposición: Cuestionario aplicado. Observación participante. Observación no participante. |
| | | Interacción | Piezas recordadas, piezas que gustaron. Cuestionario aplicado. Observación participante. Observación no participante. |
| | 3. Afectividad | Socialización de objetos | Piezas recordadas, piezas que gustaron. Comentarios hechos con acompañantes sobre las piezas. Cuestionario aplicado. Observación participante. |
| | | Emociones localizadas | Lista de emociones y mapa de referencia para indicar en dónde se percibió esa emoción. Cuestionario aplicado. |

Nota. Elaboración propia

Cabe precisar que se observó el desplazamiento de las personas en la sala *Trayectorias* de Manuel Felguérez durante dos ocasiones, cada una por espacio de una hora y se recurrió a la bitácora para el registro. Esto consistió en seguir con la vista el desplazamiento de algunos visitantes al azar que hacían el recorrido de manera libre. Se registró en qué piezas invertían más tiempo, cómo interactuaban con estas, hacía dónde decidían transitar en la sala, considerando que no tenía divisiones marcadas. Tomar en cuenta estos registros respondió a la necesidad de observar el comportamiento del cuerpo como parte de la experiencia, por lo que no se planteó de inicio una construcción teórica que abordara lo somático como algo más extenso. Sin embargo, durante la organización y análisis de resultados se encontraron las relaciones del soma en la experiencia.

Con respecto a la exposición que fue el punto de partida para los cuestionarios, se incluyó en este instrumento un mapa de piezas con la misma organización que en la sala, para que estas obras pudieran relacionarse con una lista de emociones que se podían usar de manera opcional; o bien, cada visitante podía explicar alguna emoción en particular que se vinculara con la obra que le había parecido más significativa en su experiencia. La intención de encontrar esta obra y su asociación emocional durante la visita respondía a un ejercicio de recordación provocado en el visitante, donde no era relevante ni el nombre de la obra ni sus datos, sino el entender por qué se había quedado en su memoria y con qué estaba relacionado como resultado de la experiencia del recorrido.

Las respuestas de los cuestionarios fueron analizadas a través del software Atlas.ti, localizando los rasgos de distintas categorías que construían la visita para encontrar frecuencias y sus vinculaciones. Asimismo, se generó una retícula de análisis donde, por un lado, se agruparon variables referentes a la vía de la experiencia (sensorial, emocional, intelectual, social, accesos, incomodidades) y, por el otro, rasgos circunstanciales de los visitantes. Esta mezcla se asemeja a un tejido de contextos del espacio museístico y el contexto de cada persona, por lo que las vinculaciones se conceptualizaron como tejidos, logrando la siguiente clasificación:

- Tejido somático: hace referencia a rasgos del cuerpo, como uso del sensorium, registros estéticos e interacciones corporales con el espacio.
- Tejido intelectual: hace referencia a los rasgos racionales presentes en la exposición, que suponen la lectura de la narrativa museística (piezas exhibidas y su explicación), así como resultados ligados al aprendizaje y la memoria.
- Tejido emocional: recupera los registros emocionales de los visitantes, asociados a su disposición y disfrute, a su resultado y a la socialización de la visita y sus rasgos de afecto.

No es que exista un límite determinante en cada tejido y que comience con exactitud un tejido y termine otro en cada persona. Los quince casos fueron analizados y se encontraron algunas frecuencias y relaciones que permitieron determinar resultados ligados a estos polos expuestos como lo somático, lo intelectual o lo emocional. Al responder el cuestionario se proponía un menú de opciones y una parte abierta para calificar la experiencia en general, donde se señalaron conceptos como el aprendizaje, la empatía y la recordación. De manera ligada a otros ítems del cuestionario, también se llegó a mencionar incomodidad o confusión como resultado de la experiencia.

EL DESPLAZAMIENTO COMO GESTO MICROPOLÍTICO

Entre estos hallazgos destaca que el cuerpo es la principal vía para poder sentir comodidad o incomodidad con respecto a la exhibición que se visita. En los registros somáticos, la comodidad del cuerpo está presente en algunos aspectos como la vista, el oído y aspectos del tacto relacionados con la temperatura y la proxémica.

Al parecer lo somático como parte de la configuración de la visita, puede interpretarse como una corpografía. Desde los estudios corporales este término se plantea como la lectura de los cuerpos desde lo cultural, y que puede entenderse en su vinculación con las posibilidades pedagógicas sensibles, con la educación de los cuerpos (Planella y Jiménez, 2019) y la configuración del entorno social. El soma, como un registro estético, sienta la base de otros comportamientos que nos regulan en lo colectivo y que sirven de filtro en la transferencia del conocimiento sensible.

En el caso de la vista, uno de los principales rasgos que se vinculan a la sensación de comodidad o incomodidad es la iluminación. Aunque no lo notemos de manera protagónica cuando entramos a un recinto, la falta de iluminación causa incomodidad. El segundo aspecto, quizás el más notable, es el registro léxico que se hace del montaje. Los textos de sala y la información en general del recinto, como la señalética, puede causar no solo incomodidad, sino molestia. Que el tamaño de los textos no sea el adecuado, o que estos no sean legibles, hace sentir al visitante poco bienvenido en el espacio; asimismo, da una sensación de que el museo, en este caso, no lo toma en cuenta. En el caso del texto ocurre lo mismo, aunque no tiene que ver exclusivamente con la vista, sino con su conexión intelectual, el nivel técnico o de especialización del texto también puede resultar otro factor ligado a la comodidad. Que las explicaciones o conceptos sean poco amigables, y su redacción no sea accesible para entender una explicación, causa una sensación de lejanía y hasta incomodidad con lo que se expone. Como si quien visitara no estuviera a nivel intelectual de entender lo expuesto.

En adición, la frecuencia de la información visual juega un papel vinculado a la comodidad. Al igual que la iluminación, son rasgos sutiles dentro de la sala, pues cuando se encuentran equilibrados o en armonía estos

factores no suelen notarse. Sin embargo, la ausencia de estos rasgos o sus diseños ineficientes resultan en un impacto directo a la experiencia. Este es el caso que ocurre cuando existen muros con mucha información visual, donde el visitante no encuentra lapsos de pausa para poder aprehender la información expuesta. Las reacciones van desde el evitar aquellos espacios donde hay demasiada información, o bien sentirse incómodos ante esta saturación.

La comodidad percibida auditivamente es notable cuando hay ruido. Si en la sala hay personas conversando que intervienen con la concentración que puede tener el usuario del museo; si hay alguna máquina cerca emitiendo algún ruido constante; es posible que el visitante sienta poca comodidad en la exhibición e incluso decida abandonar la sala.

Por otro lado, los rasgos relacionados con el sistema táctil son la temperatura y la proxémica. Si el lugar es muy frío o caluroso el visitante sentirá poca concentración en disfrutar lo que se expone, pues demanda con mayor urgencia resolver la necesidad de equilibrar la temperatura. Mientras que el rasgo proxémico es notable cuando en la sala hay demasiadas personas y el visitante siente que no puede acercarse a las obras o desplazarse por la ruta que quisiera porque los grupos de personas no lo permiten; que la poca distancia con otros cuerpos le parezca que invaden su espacio personal o que tenga que esperar turnos para poder acercarse a una obra lo suficiente para apreciarla.

La comodidad corporal de los visitantes resulta un factor clave para la relación emocional que este hará con respecto al recinto y a las artes en general, pues este tipo de comodidad es lo que permite la disposición intelectual y emocional de la experiencia. Si esta disposición está ausente, la experiencia no escalará fluidamente los demás niveles. La relación del cuerpo en el espacio de exhibición es lo que construye gran parte del acceso simbólico que harán los usuarios.

Vale la pena entonces replantear el papel del museo como moderador de la experiencia en sus distintos niveles, ya que como dispositivo mediador su impacto abarca la parte política que comienza históricamente en su papel institucional; pero también podemos notar que su incidencia política se extiende hasta la regulación de los cuerpos en el espacio que están reconociendo objetos con valor artístico. No es que el museo deba invisibilizarse para que la comodidad y, con ello, la imaginación de los visitantes pueda fluir libremente; es que el recinto y su gestión puede ser consciente de las herramientas que posee en distintos niveles en el momento de diseñar su estrategia para las comunidades con las que busca contacto. Tanto en la museografía, incidencias curatoriales, programas pedagógicos, difusión de oferta, incluso cohesión de sus propios colaboradores.

Una organización o un recinto podrá invertir esfuerzos en promocionar su exhibición o haber planeado estar en una ubicación estratégica y de fácil acceso. Con la idea de inclusión, podrá adecuar sus instalaciones para que personas con limitaciones físicas puedan acceder a su oferta, como rampas y elevadores, información en braille, auditiva u olfativa. Pero si no proporciona un ambiente cómodo para el cuerpo de sus visitantes desde los rasgos mencionados, estas personas no se sentirán bienvenidas a participar en la oferta debido al acceso simbólico que esto implica. Se genera una sensación de que el recinto no es amable pues no toma en cuenta sus necesidades de comodidad.

Si el cuerpo de quien usa el recinto se puede disponer a la experiencia y se percibe un acceso simbólico favorable, entonces hay mayor probabilidad de que ocurra el flujo de la experiencia. Aquél que Csikszentmihalyi (1997) señala como un estado que favorece óptimamente la energía de la psique, un estado que nos permite fluir en la acción que estamos ejecutando. El estado de flujo permite la sensación de placer que logra resultados como el aprendizaje, la convivencia, la reflexión o la ensoñación. En el caso de la recepción de las artes, estos resultados no dependen solamente de la calidad de la narrativa museística, sino de que de manera global la experiencia del visitante transcurra en circunstancias de comodidad.

La inmersión del visitante en la exhibición es lo que permite crear una sintonía entre los distintos tejidos que construyen la experiencia, y comienza en la percepción somática: todo aquello que está leyendo con sus sentidos. Después vendrá la lectura intelectual, la información que, generalmente como primera expectativa, espera aprender; finalmente, la percepción emocional, que en el caso de las exhibiciones artísticas

usualmente tiene el mismo protagonismo de expectativa que la construcción intelectual. Quienes acuden a ver obras artísticas esperan encontrar sensaciones ligadas al placer o asombro, a los discursos emanados de los sentimientos y técnicas del artista que expone. En muchos casos, el flujo también puede favorecer un tejido social; si la persona va acompañada por alguien más, poder disfrutar de la exhibición permite compartir la experiencia y adquiere un significado de compartir una visita que vincula a ambas personas a nivel intelectual o emocional a partir de la misma fuente de referencia.

En el caso de las exhibiciones artísticas, las obras como fuente de referencia tienen su diferenciación con otras fuentes en cuanto a que estas detonan la formación de un lenguaje sensible que vamos mediando desde los valores del otro. Los recintos que exhiben valores históricos, naturales o de otras disciplinas científicas, basan su validación en que la información divulgada deviene de un acuerdo intelectual, de un conocimiento en facto cuya transmisión se da a través de la producción de experiencias donde se exhibe.

Los objetos y otros artefactos de este tipo de divulgación científica están ilustrando, ampliando o especificando información científica detallada y comprobable. Sin embargo, exhibir manifestaciones artísticas provoca la mediación de valores subjetivos acerca de lo sensible. Lo que está en juego no es información científica que divulgarse, sino la moderación de los sentimientos de distintas comunidades que convergen en el espacio a partir de sus roles: quienes producen, quienes están mediando y quienes están leyendo los dos momentos anteriores. El acordar colectivamente valores que ligan nuestra percepción corporal y emocional supone sentar bases que regulen nuestra convivencia, ya que “lo estético en sí mismo un proyecto casi moral” (Sontag, 2003, p. 9).

El flujo permite el correr de las emociones en distintos niveles. Comienza en la exhibición de los discursos emocionales expuestos; continúa en el flujo de aquello que se apropiará el visitante a partir de lo leído estéticamente en la exhibición (incluyendo la confusión, la falta de entendimiento, el aburrimiento o el olvido) y terminará en las emociones transmitidas en el momento de socializar la experiencia. Ya sea dentro del mismo recinto con sus acompañantes o cuando comparta la experiencia en otros espacios y momentos posteriores a la visita.

LA IMAGINABILIDAD EN LA CREACIÓN DE HORIZONTES

Este flujo es lo que determinará el almacenamiento que tendrá la experiencia. En la medida en que los visitantes puedan disponerse a involucrar los distintos tejidos que se presentan durante la recepción de la visita, se detonarán resultados como el aprendizaje, el entretenimiento, la evocación de la memoria o la reflexión sobre conceptos como identidad, pasado histórico, valores sociales y valores estéticos, por mencionar los más frecuentes. Una de las potencias de la experiencia, que se ha hallado en esta investigación, es la de la *imaginabilidad*.

Este resultado surge cuando se combinan distintos factores como la empatía, el aprendizaje y la inmersión sensorial con aquello que se expone. La habilidad de imaginar cómo algo expuesto pudo haber sido construido, fabricado o salvaguardado, o cómo lo que se expone puede crear escenarios alternativos en el presente o en un futuro a partir del discurso en la sala que se visita; se detona cuando este visitante se siente inmerso en lo que está presenciando in situ; siente un entendimiento de lo que se explica y tiene la disposición de prestar su imaginación a sentirse parte de aquello que se exhibe. El visitante se desplaza a otros escenarios posibles gracias a esa facultad de imaginar y a las condiciones en la sala que así lo procuran.

Para proponer esta capacidad de la mente en cuanto a su vinculación con el trazo de horizontes políticos, me baso en dos antecedentes conceptuales donde la imaginación se asocia a la noción de lo colectivo. El primero es el que ha usado Kevin Lynch (2008) para señalar cómo las personas usan la imaginación para diseñar, desde necesidades estéticas y funcionales, las ciudades por las que transitan. El segundo es la referencia que hace Martha Nussbaum (2001) a la imaginación literaria, cualidad presente en la lectura de este tipo de textos donde se genera un carácter compasivo hacia a los demás, pero que se conserva en la dimensión íntima

de quien lee. El concepto de imaginación se ha usado frecuentemente en áreas como la filosofía, pedagogía, psicología y el diseño. Sin embargo, encuentro que esta capacidad de la mente puede ser vinculada también para indagar en la construcción de lo político.

El efecto de imaginar, plantear otras alternativas o diseñar otros horizontes, ha sido considerado como una serie de resultados subjetivos, complicados de asir para poder plantear estrategias más concretas en el momento del diseño museográfico. Entonces pareciera que nos encontramos entre dos perspectivas difíciles de conciliar hasta el momento. Aquella que por un lado indica que hay resultados en los públicos, audiencias o receptores, homogenizando la experiencia lo suficiente hasta disolver los rasgos particulares que permiten matices experienciales. De otro lado, aquella que indica que los resultados son subjetivos o personales y se anclan en el aprendizaje o en la experiencia emocional, que finalmente puede ser tan variado que no podría acotarse.

Tanto aplanar los matices como reducir cada resultado solo al campo de lo subjetivo, ha sido una de las principales operaciones que anulan la relevancia política de la recepción de las artes. La recepción de las artes tiene una trascendencia en la organización social del poder, en el nivel político sensible de cualquier comunidad donde esta exhibición-recepción tiene lugar. Lo que aparentemente es inasible en lo subjetivo conforma parte de nuestra integración como sujetos históricos, ya que la noción que la persona se hace de sí misma en lo psicológico configura su posicionamiento político enmarcado en un momento de la historia (Zemelman, 2006).

Me referiré aquí al planteamiento de Zemelman (2010) sobre esta naturaleza de los sujetos como seres inmersos en relaciones que necesitan reconocerse desde lo colectivo, lo cual sitúa una subjetividad social en particular según su espacio y su tiempo. Esta subjetividad detona la organización social de lo simbólico cada vez que "el sujeto deviene en una subjetividad constituyente, en la medida que requiere entenderse en términos de cómo se concretiza en distintos momentos históricos" (Zemelman, 2010). Las producciones estéticas enmarcan cómo debe configurarse un lenguaje sensible en este sujeto como parte de su contexto, le dan una orientación a su sentir y a cómo regularlo con respecto al de los demás.

A partir de estas regulaciones es que pueden fijarse horizontes políticos, con mira a la organización del poder, pero que no consideran la institución ni los dispositivos reguladores de este poder en lo duro sino en lo sutil, tomando como base la emocionalidad y los afectos. Ahí se encuentra la potencia política del arte en su momento de recepción, que al ser dado desde estas subjetividades bien podría considerarse como una construcción micropolítica, tomando en cuenta la diferenciación de un proceso político en lo global a uno en lo micro, como lo molar y lo molecular en la reflexión de Guattari y Rolnik (2006).

Las narrativas individuales de los sujetos pueden reflejar e incidir –de ida y vuelta– los contextos colectivos (Ginzburg, 1999). En ese sentido, cada posicionamiento individual suma un sentir colectivo que fija, moldea y sigue los horizontes planteados en lo emocional constructor de lo social, posicionamientos que toman como punto de partida la producción artística. Lo micro puede llevar elementos de lo macro, que en su análisis pueden dar cuenta de contextos generales. Entonces, lo que propongo aquí como un alcance en la observación de los rasgos somáticos, como parte de lo micropolítico, son dos puntos: podemos observar parte de los condicionamientos que construyen el comportamiento político de los cuerpos en la macrosfera al entender el devenir de un cuerpo en el museo. También pueden generarse estrategias de incidencia (quizá pedagógicas, políticas o artísticas) que en el actuar a nivel micro pueden, eventualmente, reflejarse en lo macro.

El artista se enmarca en el quehacer político desde la producción que realiza; las mediaciones de estas producciones tienen su vinculación política en la forma en que moderan, explican y regulan las sensibilidades exhibidas y su entendimiento para con quienes la visitan. Quienes son receptores tienen su agencia política en la socialización que se hace del entendimiento y resultados de la experiencia en el momento de conocer estas producciones. Lo último puede escalar en cohesiones del comportamiento de lo individual a lo colectivo, mediante la socialización en espacios como los recintos.

OBEDIENCIA SOMÁTICA

La relación que aprendemos a hacer con discursos artísticos se construye a nivel intelectual, en gran medida, por lo que se nos explica de estos en el momento de la visita. Los contextos que aprendemos, incluso, las supuestas valoraciones estéticas que se nos transmiten forman parte de un vínculo; al igual que las impresiones intercambiadas en el momento del recorrido u otras expresiones relacionadas con el artista, la obra, los temas o a veces la curaduría de la exhibición.

Sin embargo, a nivel corporal todas estas valoraciones forman nuestra relación sutil, aquella que nos establece de manera simbólica y normativa qué tanto podemos acercarnos a estas piezas, a estos archivos de discurso. Por consiguiente, el acercamiento corporal marcará, en gran medida, el acceso simbólico. Este acercamiento se cristaliza con el uso del cuerpo ante estos discursos, en donde interiorizamos, alabamos, aprehendemos, vinculamos o rechazamos estas expresiones.

El uso del cuerpo en relación con las manifestaciones artísticas de una sala constituye, seguramente, una de las tecnologías del cuerpo moderadoras del lenguaje sensible personal en lo vinculado con la valoración social. Por tecnología del cuerpo hago referencia a lo que ha apuntado Foucault (2009): un tipo de instrumentación que no está dada en las instituciones, sino que los aparatos institucionales más bien suelen usar. Es una relación que define como "microfísica del poder que los aparatos y las instituciones ponen en juego, aunque su campo de validez se sitúa en cierto modo entre esos grandes funcionamientos y los propios cuerpos con su materialidad y sus fuerzas." (p. 63). Desde su fundación como dispositivo mediador de objetos ante sus visitantes, el museo se ha valido de esta relación para normar los cuerpos en cuanto a su acercamiento a lo exhibido.

Para reconocer la disposición que tienen los cuerpos de los visitantes en los recintos ante esta forma sutil de organizar su comportamiento, se propone el concepto de obediencia somática. Esta obediencia no es un acatamiento que responda en una primera instancia a un poder coercitivo que por ello organice de manera determinante nuestras conductas corporales. Si bien el museo o los recintos en cuestión custodian, dictan políticas y normas, incluso vigilan; el cumplimiento de la norma se respalda en lo que se conoce como "buena práctica", "buen gusto" o en hacer lo políticamente correcto.

Si en una sala observáramos que, por ejemplo, alguien depositara basura en alguna obra, o se acercara a querer tocarla con las manos sucias, lo más posible es que la mayor parte de los visitantes del lugar tilden de "mal comportamiento" a quien intentó hacerlo, además de que el recinto en cuestión tomaría medidas. Es decir, en esta obediencia se participa generalmente de manera colectiva porque hay un horizonte común que apunta a la salvaguarda de piezas testimonios de nuestra inteligencia sensible como especie, como lo son las obras artísticas.

Estos archivos están ahí para ser ciertamente respetados, tratados en un modo que hemos convenido acordar como "buena manera", pues son testimonio del quehacer creativo de alguien más, porque son un discurso que vale la pena exhibirse y valorar; además, visitarle supone, en este caso, de alguna manera, una especie de honor o de privilegio. De la misma forma que debemos aprender a usar cubiertos para convivir en alguna ocasión social en especial, debemos aprender a comportarnos ante las obras artísticas. En los recintos esta obediencia somática se perpetúa de forma naturalizada, introyectando con ello no solo cómo nos acercamos a las piezas con nuestros cuerpos, sino cómo entendemos el arte en lo general.

A través de la consciencia del soma se construye la noción del otro y de lo colectivo como ciudadanía. En el reconocimiento y participación de los cuerpos es que se forma la idea de población y sus diversidades. Lo corporal construye lo colectivo puesto que en ello "se concretan atributos sociales y culturales que visibilizan prejuicios, estereotipos, representaciones e imaginarios sobre la condición humana y la formación material de la ciudadanía" (Enríquez y Martínez, 2016, p. 10). Se ha comenzado a hacer un giro de la idea cuerpo objeto al cuerpo sujeto para abordar una nueva dimensión de los fenómenos sociales que implica la significación desde la corporalidad y cómo esto construye saberes; la concepción del cuerpo es una construcción social

y por ello es que se puede hacer una lectura de los cuerpos en lo cultural (Planella y Jiménez, 2019). En la metodología de este trabajo la intención de observar el comportamiento somático de los visitantes de museos, como un fenómeno de lo estético y lo político, ha dejado ver las posibilidades de significación y la agencia que se construye entre el dispositivo cuerpo y el dispositivo museo.

Nuevas propuestas, tanto del arte como de la curaduría o de otros tipos de mediaciones, nos invitan posiblemente a tocar, a interactuar con las obras y ser disruptivos con esa especie de alabanza más tradicional que se ha extendido en los últimos dos siglos. Sin embargo, aunque yo pueda acercarme a la pieza, tocarla o formar parte del diálogo con esta, también es una forma en la que mi cuerpo está aprendiendo a introyectar la manera en que se interactúa con el arte. Con esto quiero señalar que más allá del comportamiento aprendido, que pueda ir de la lejanía a la cercanía, del contemplar ceremoniosamente, incluso de intervenir la propuesta, es la interacción de la pieza con la interacción de mi propio cuerpo lo que me está enseñando el acceso simbólico de las manifestaciones artísticas que se exhiben.

Mi cuerpo ante la obra, en el espacio mediado, me enseña cómo debo asir las producciones artísticas desde desplazamientos convenidos. Según las visitas que yo vaya haciendo, iré sumando experiencias y distintas perspectivas para tener una lectura más nutrida de lo que significa acercarse a las artes como lenguaje. Para el polo de la producción artística que ha tratado de incidir en lo político se ha acuñado el término de *artivismo*, donde este activismo desde el arte:

Reafirma una clara resistencia con las instituciones, pues sus prácticas se dan al margen y en tensión con ellas, de alguna manera rompen con la pretendida autonomía del arte y, al contrario, la ejercen practicándola. El activismo artístico posee criterios propios y ensaya otras formas de hacer política. (González, 2017, p. 120)

Si ha sido posible distinguir las producciones que tienen la intención de poner en tensión esta autonomía del arte, me cuestiono si vale la pena que la visita pueda plantear tensiones semejantes en el recorrido, observación y apropiación del discurso artístico –y quizá hasta el museográfico–. Lo anterior, para poner en tensión la autonomía del propio discurso museístico y el de la política cultural en lo general.

Tal como señala Foucault (2012), el poder se transforma continuamente, por lo que el normamiento del arte a través de cómo se relaciona con nuestros cuerpos no dicta una sola dinámica. Ha cambiado y seguirá evolucionando, pero es por ahora, a través de los cuerpos que convergen en el recinto exhibitorio, que se moldea nuestra forma de concedernos permisos para pensar estas producciones. Tomando esto en cuenta para el quehacer de las mediaciones y su vinculación a la política cultural institucional, nos queda entender que las prácticas de comportamiento en los espacios exhibitorios pueden perpetuar mecanismos, por ejemplo, como el de la desigualdad o la violencia.

Si nuestros cuerpos aprenden evangelización de la pieza como un objeto a adorar y no a reflexionar, seguramente se reproduce la idea del aprendizaje –de las artes– como obediencia sin crítica o cuestionamiento; se da por hecho que existen personas que determinan un valor sensible, quienes solo deben aceptarlo: una obediencia dócil y vertical del conocimiento. Si aprendemos a mirar desde la lejanía para no dañar, introyectamos la práctica de validar la historia desde la fragilidad del archivo y no como algo que se inserta en la vida cotidiana. Más aún, si el espacio del dispositivo exhibitorio a modo de catalizador o cohesionador de procesos sociales decide provocar la participación o disrupción del discurso artístico desde su recorrido e interacción corporal, ¿podríamos introyectar una idea posible de intervención en los márgenes institucionales que nos contienen? La idea de que en el aula se enseñe a cuestionar la lógica del aula misma tiene posibilidades de imaginación crítica que ponen en marcha una posible desobediencia como factor de resiliencia y emancipación. En ese sentido las prácticas del arte desde su recepción podrían marcar horizontes similares.

Existe una urgencia en el campo de las artes de ser entendidas y visitadas para poder visibilizar nuestras propias diferencias en un contexto global (Pollock, 2014), de encontrar las singularidades de las producciones; pero también de vernos reflejados como individuos en esas singularidades para poder gestionar

una organización que se nos ha agotado como sujetos políticos en los niveles institucionales y que, por lo mismo, demanda integrar nuestras necesidades emocionales a estas gestiones. Entonces, las exhibiciones podrían ser una práctica que ponga a prueba, además del presente nivel intelectual en las exposiciones, los diálogos emocionales, considerando la interacción de nuestras corporalidades en los espacios dedicados a la reflexión de las artes. Si el “arte es constituyente de lo político” (González, 2017, p. 120) en su producción, tiene como potencia detonar configuraciones con este mismo alcance en su recepción.

CONCLUSIONES

Las distintas áreas que convergen en la configuración de los recintos exhibitorios muestran entre sus diversos intereses dos constantes: transmitir el valor de aquello que exhiben y poder incidir en la experiencia de quienes deberían aprehender ese valor. La consciencia del espacio mediador como parte de un mandato para relacionar nuestros cuerpos con nuestro lenguaje sensible, y el de los demás, podría detonar nuevas aproximaciones pedagógicas y de diseño para favorecer la vocación que muchos de estos recintos tienen con el arte y su entorno social.

En la elaboración de discursos habría que pensar en el espacio que mediará cuerpos de los receptores y exhibiciones. La arquitectura y el interiorismo han tomado en cuenta la manera en que la configuración de atmósferas incide en el ánimo de las personas que ocuparán estos espacios. Habrá que añadir también que esta incidencia nos permite normar el cuerpo como parte de una moderación social, donde los lenguajes sensibles emanados de las artes disponen la capacidad de imaginar en medida que convergemos con la reacción de otras corporalidades.

Los desplazamientos de nuestro soma provocados por la intención de conocer, comprender y compartir obras artísticas suponen un gesto micropolítico que se desprende de nuestra subjetividad, de cómo posicionamos nuestro lenguaje sensible con respecto a los otros para consensuar derroteros a los cuales dirigirnos como sociedades sintientes. La evolución de las producciones artísticas y sus mediaciones podrán transformar los contextos de encuentro. Sin embargo, para interiorizar y asir esta información nuestros cuerpos son el factor que determina los códigos de convivencia y comportamiento ante estas producciones.

Hay una ruta pendiente para las políticas culturales que, si bien han estado ceñidas a los marcos regulativos institucionales, tienen una nueva plataforma a la cual dirigirse con las urgencias actuales del pensamiento global con respecto a lo local. El salto debería darse a la reflexión y gestión de una política de las emociones, es decir, a la regulación del poder que tiene en cuenta nuestras necesidades afectivas singulares, donde las producciones artísticas toman su sentido político en la producción, mediación y recepción, abonando una nueva perspectiva a las lógicas que hasta el momento se han centrado en los fines mercantiles.

REFERENCIAS

- Chang, E. (2006). Interactive Experiences and Contextual Learning in Museums. *Studies in Art Education*, 47(2), 170-186.
- Csikszentmihaly, M. (1997). *Fluir (flow): Una psicología de la felicidad*. Editorial Kairos.
- Enríquez, G. y Martínez, C. (2016). Ciudadani#a y cuerpos: reconfigurando la ciudadani#a desde la diversidad. *Sinéctica*, (46). https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-109X2016000100006
- Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2012). *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*. Mandius.
- Ginzburg, C. (1997). *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Muchnik Editores.

- González, M. (2017). El cuerpo en la protesta social por Ayotzinapa. Prácticas artísticas y activismo en la toma política y cultural del Palacio de Bellas Artes. *Andamios*, 14(34), 115-135. <https://www.redalyc.org/journal/628/62854825006/html/>
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de sueños.
- Lynch, K. (2008). *La imagen de la ciudad*. Editorial Gustavo Gil.
- Mandoki, K. (2006). *Prácticas estéticas e identidades sociales*. Siglo XXI Editores.
- Meza, A. (2022). *Imaginabilidad. La potencia micropolítica en el museo de arte* [Tesis doctoral no publicada, Universidad Iberoamericana Ciudad de México].
- Nussbaum, M. (2001). *El cultivo de la humanidad: una defensa clásica de la reforma en la educación liberal*. Andrés Bello.
- Orozco, G. (2005). Los museos interactivos como mediadores pedagógicos. *Revista Electrónica Sinectica*, (26), 38-50.
- Planella, J. y Jiménez, J. (2019). Gramáticas de un mundo sensible: de corpógrafos y corpografías. *Utopía y Praxis Latinoamericana: Revista Internacional de Filosofía y Teoría Social*, 24(87), 16- 26.
- Pollock, G. (2014). Whither Art History? *The Art Bulletin*, 96(1), 9-23.
- Sontag, S. (2003). Un argumento sobre la belleza. *Letras Libres*, 9, 6-9.
- Zemelman, H. (2006). Pensar la sociedad y a los sujetos sociales. *Revista Colombiana de Educación*, (50), 14-33. <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RCE/article/view/7738>
- Zemelman, H. (2010). Sujeto y subjetividad: la problemática de las alternativas como construcción posible. *Polis Revista Latinoamericana*, 27. <https://journals.openedition.org/polis/943>

NOTAS

- [1] El análisis de la categoría de narrativa museística ahondó en el discurso expuesto en la sala, tanto en su difusión, el contenido expuesto y sus mecanismos de retórica. Sin embargo, para esta entrega no es relevante profundizar esta parte del trabajo, sino señalar que este primer planteamiento permitió construir, como parte de correspondencia en el visitante, la categoría de *lectura estética*.