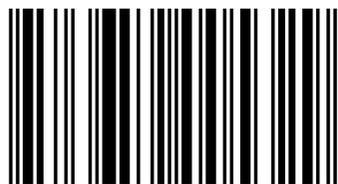


## Senderos y Huellas en la Producción Científica y Social del Arte

El arte constituye un aspecto fundamental del desarrollo humano, uno de los caminos privilegiados para expresar, comunicar y colocar en circulación percepciones, sentimientos y pensamientos. Desde esta perspectiva, se lo considera un campo de conocimiento científico, que posibilita su estudio sistemático y metódico desde diversas disciplinas, orientado a una comprensión de la sociedad en tanto espacio temporal y geográfico que ocupa el artista y su huella: la obra. A su vez, y gracias a ese retrabajo realizado por el hombre, se conforma como campo de producción, al constituirse sobre rastros históricos sociales en las manifestaciones que ponen en juego los condicionamientos socio económico, políticos e ideológicos traducidos en visiones del mundo. En ese sentido, el arte es considerado proceso y producto social, cuestión central a la que se arriba a través de un proceso investigativo erigido en torno de las prácticas pedagógicas de los docentes en arte y las prácticas profesionales de los artistas en Argentina.

### Silvia Elida Pinto

Es Profesora y Licenciada en Ciencias de la Educación, Especialista en Docencia Universitaria y Magister en Educación Superior. Profesora Adjunta Ordinaria en La Universidad Nacional de la Patagonia Austral. Posee publicaciones en el campo del Arte e Historia de la educación. Obtuvo Mención de Honor de la Fundación El Libro- Edición 07/08.



978-3-659-00532-9

editorial académica española



Silvia Elida Pinto · Alicia Esther Pereyra

## Senderos y Huellas en la Producción Científica y Social del Arte

Las Manifestaciones Artísticas como Procesos y Productos Socioculturales

**Silvia Elida Pinto  
Alicia Esther Pereyra**

**Senderos y Huellas en la Producción Científica y Social del Arte**



**Silvia Elida Pinto  
Alicia Esther Pereyra**

**Senderos y Huellas en la Producción  
Científica y Social del Arte**

**Las Manifestaciones Artísticas como Procesos y  
Productos Socioculturales**

**Editorial Académica Española**

## **Impresión**

Información bibliográfica publicada por Deutsche Nationalbibliothek: La Deutsche Nationalbibliothek enumera esa publicación en Deutsche Nationalbibliografie; datos bibliográficos detallados están disponibles en internet en <http://dnb.d-nb.de>.

Los demás nombres de marcas y nombres de productos mencionados en este libro están sujetos a la marca registrada o la protección de patentes y son marcas comerciales o marcas comerciales registradas de sus respectivos propietarios. El uso de nombres de marcas, nombre de producto, nombres comunes, nombre comerciales, descripciones de productos, etc. incluso sin una marca particular en estas publicaciones, de ninguna manera debe interpretarse en el sentido de que estos nombres pueden ser considerados ilimitados en materias de marcas y legislación de protección de marcas y, por lo tanto, ser utilizadas por cualquier persona.

Imagen de portada: [www.ingimage.com](http://www.ingimage.com)

Editor: Editorial Académica Española es una marca de  
LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG  
Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121 Saarbrücken, Alemania  
Teléfono +49 681 3720-310, Fax +49 681 3720-3109  
Correo Electronico: [info@eae-publishing.com](mailto:info@eae-publishing.com)

Publicado en Alemania

Schaltungsdienst Lange o.H.G., Berlin, Books on Demand GmbH, Norderstedt,  
Reha GmbH, Saarbrücken, Amazon Distribution GmbH, Leipzig  
**ISBN: 978-3-659-00532-9**

## **Imprint (only for USA, GB)**

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek: The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Any brand names and product names mentioned in this book are subject to trademark, brand or patent protection and are trademarks or registered trademarks of their respective holders. The use of brand names, product names, common names, trade names, product descriptions etc. even without a particular marking in this works is in no way to be construed to mean that such names may be regarded as unrestricted in respect of trademark and brand protection legislation and could thus be used by anyone.

Cover image: [www.ingimage.com](http://www.ingimage.com)

Publisher: Editorial Académica Española is an imprint of the publishing house  
LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG  
Heinrich-Böcking-Str. 6-8, 66121 Saarbrücken, Germany  
Phone +49 681 3720-310, Fax +49 681 3720-3109  
Email: [info@eae-publishing.com](mailto:info@eae-publishing.com)

Printed in the U.S.A.

Printed in the U.K. by (see last page)

**ISBN: 978-3-659-00532-9**

Copyright © 2012 by the author and LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG  
and licensors

All rights reserved. Saarbrücken 2012

## ÍNDICE

<i>INTRODUCCIÓN</i> .....	3
<i>CAPÍTULO I. LA COMPLEJIDAD EN EL CAMPO DEL ARTE</i> ...	6
<i>CAPÍTULO II. ARTE COMO CAMPO DE CONOCIMIENTO</i> .....	13
<i>PERSPECTIVA ESTÉTICA</i> .....	22
<i>PERSPECTIVA PSICOLÓGICA</i> .....	32
<i>PERSPECTIVA HISTÓRICA</i> .....	47
<i>CAPÍTULO III. ARTE COMO CAMPO DE PRODUCCIÓN</i>	
<i>PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA</i> .....	56
<i>PERSPECTIVA INSTITUCIONAL</i> .....	63
<i>CAPÍTULO IV. REFLEXIONES EN TORNO DEL ARTE COMO PROCESO Y PRODUCTO SOCIAL</i> .....	73
<i>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</i> .....	77



## **INTRODUCCIÓN**

Es el propósito de este libro constituirse en propuesta que permita avanzar en la construcción de un cuerpo teórico orientado a abordar el Arte como proceso y producto sociocultural, factible de concebir como campo de producción y de conocimiento, otorgándole una mirada científica al poner en evidencia que no sólo consiste en una reelaboración desde las percepciones de los artistas, sino que en la obra conviven los aportes que éstas pueden ofrecer al conocimiento de la sociedad de su tiempo.

Filosofía, Sociología e Historia han sido tradicionalmente las disciplinas que han intentado generar preguntas fundamentales respecto de la existencia, avance, consumo, producción y manifestación en el devenir de la historia. Más recientemente, la Psicología, así como la Educación y la Política le han prestado atención con distintos sentidos, apropiándose y resemantizando aquellos de mayor poder explicativo.

El abordaje propuesto retoma el concepto de campo elaborado por Pierre Bourdieu, teniendo como finalidad ahondar en aspectos clave del Arte, intentando atender en simultáneo tanto su complejidad como especificidad, así como sus múltiples despliegues y articulaciones con diversas disciplinas.

Se ha construido, por ello, la metáfora de “*senderos*” en tanto recorridos que brindan miradas científicas desde diferentes perspectivas, mientras que las “*huellas*” remiten a las obras y manifestaciones que, como legado, ofrecen los artistas en diversos momentos históricos, sociales y culturales de Argentina. Así, es posible trabajar el “*arte de resistencia*”, pues el mismo brinda aspectos invisibles de épocas pasadas, y que han sido, en ocasiones, encubiertos para el desarrollo autónomo del arte.

Al hablar de “*arte de resistencia*”, se está implicando el desarrollo de manifestaciones y obras que no sólo son políticamente incorrectas en el momento en el que se presentaron, sino también colocan en evidencia la necesidad imperiosa de expresión que era vedada en las décadas de los 60’ y 70’ del siglo pasado, en las que las divulgaciones sobre los desaparecidos y la falta de democracia – y con ello de libertad de expresión - habilitó intersticios que artistas argentinos supieron aprovechar.

Por ello, en este trabajo se desarrollan tres capítulos, en los que cada perspectiva propone obras seleccionadas, que han marcado quiebres importantes dando lugar a la formación de vanguardias, y que han surcado fuertemente en las generaciones siguientes.

De esta manera, en una primera instancia se desarrolla una justificación en torno del uso del concepto “campo” en el arte, atendiendo cómo se ubican los jugadores en él, en una lucha de poder por conquistar los primeros lugares. Este posicionamiento da lugar a situar las instancias siguientes de la labor que se ha propiciado, ya que se intenta ahondar en el análisis y justificación del arte como campo de conocimiento y de producción sociocultural, y allí ingresan las disciplinas como perspectivas de estudio, Estética, Historia, Psicología y Sociología. Esta última también permite avanzar sobre la Institución de Arte – formadores – y la Institución de Arte que expone y comercializa las obras, importantes para continuar profundizando los análisis, lo que posibilita “*empezar a pensar para jugar en el campo del conocimiento y producción sociocultural del arte*”. Muchos artistas argentinos han dado debate al respecto, pero nada aún se ha afianzado; por tanto, se presentan también sus posicionamientos al respecto.

Por último, se abordan algunas reflexiones, como lineamientos complementarios, que abren hacia nuevas miradas en torno del arte como proceso y producto, como arte de resistencia, político e ideológicamente establecido, donde el artista no resulta ajeno a los hechos que acontecen, tanto en el espacio como en el tiempo en el que se encuentra situado, en los niveles locales, regionales, nacionales e internacionales. Aunque existan quienes afirmen que las ideologías han muerto, se considera que el *arte es ideológicamente comprometido*, lo que lleva al artista a inmiscuirse en las tramas de las revelaciones políticas, manifestándose a través de la denuncia o protesta como eje prioritario para “*escribir en los márgenes*” con sus obras.

## ***CAPÍTULO I. LA COMPLEJIDAD EN EL CAMPO DEL ARTE***

Toda sociedad se encuentra estructurada en clases en pugna permanente, donde lo material y lo simbólico se vinculan de manera indisoluble.

*“El arte enuncia una cultura, es el rostro de un pueblo, no es tarea de un solo hombre, es tarea de un pueblo.” (Noé; 1973).*

Desde estos lineamientos, las producciones artísticas se convierten en huellas que reflejan los momentos, hechos, sucesos y fenómenos que definen la sociedad en la que ese artista se inserta. Como hombre social e históricamente determinado, el artista y su obra se compenetran con las manifestaciones que devienen de los diversos sectores sociales. Pierre Bourdieu despliega la teoría de los campos, estudiando el sistema de relaciones en el que se producen luchas entre artistas, críticos, público e instituciones.

Así, la vida se reproduce en campos tales como el artístico, económico, político, religioso, entre otros; para que se constituya debe poseer al menos dos elementos indispensables: un capital común y una lucha por su apropiación, de acuerdo con Flachsland (2003). Como estructura que presenta dos o más agentes en tensión debido a las posiciones que allí ocupan, constituidas por reglas o leyes invariables que lo determinan, en la que cada uno posee sus propios intereses, en el desarrollo de su tensión es necesario ingresar en un juego donde se implican los habitus y su reconocimiento, contribuyendo a la conservación o la transformación de su estructura.

Las prácticas sociales de los actores producen unificación o heterogeneización que dan lugar a rupturas y diferenciaciones. En el campo cultural – específicamente el artístico - se entrecruzan el político, el económico y el social, produciendo una masificación, ya que a los eventos a los que convoca concurre la población, consumidora de lo organizado como producto final. Sobre este aspecto, se resalta:

*“La estructura del campo es un estado de la relación de fuerza entre los agentes o las instituciones implicados en la lucha o, si se prefiere así, de la distribución del capital específico que, acumulado en el curso de las luchas anteriores, orienta las estrategias ulteriores. Esta estructura, que constituye el principio de las estrategias destinadas a transformarla, está ella misma siempre en juego: las luchas que tienen lugar en el campo tienen por objetivo el monopolio de la violencia legítima (autoridad específica) que es característica del campo considerado (...)” (Bourdieu; 2000: 113)*

Desde la interpretación de esta cita, cobran sentido las obras realizadas por Edgardo A. Vigo<sup>1</sup>, entre ellas el “Arte – Correo”. Inició, dirigió, diagramó y distribuyó una revista cuyo nombre era *Diagonal Cero*, desde 1962 hasta 1969, en 28 números trimestrales. La misma desplegaba una serie de xilografías, poemas gráficos, carteles desplegables, grabados,

---

<sup>1</sup> Edgardo Antonio Vigo nace en 1928, en La Plata, Buenos Aires, Argentina. Inicia su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata; en 1953 toma contacto con el arte internacional cuando conoce al artista venezolano Jesús Soto. Un año después realiza una exposición de objetos móviles de madera en cajas; más tarde comienza a crear sus “Máquinas Inútiles”, serie de objetos realizados principalmente con material de desecho. Ejemplos de sus objetos irónicos son la Bi-tri-cicleta ingenua con ruedas cruzadas incapaces de girar (1960) y el Palanganómetro mecedor para críticos de arte (1963). En 1961 funda y dirige la publicación trimestral “Diagonal Cero”, con la que empieza su permanente intercambio con el movimiento internacional de arte por correo. En 1967 edita en París sus Poemas Matemáticos Barrocos. Disponible en: <http://elcatalajejo.com/edgardo-vigo-poeta-visual-artista-plastico-performer.html>.

entre otras expresiones, que dieron cuenta de los momentos diversos por los que la sociedad latinoamericana se encontraba transitando. El número 25, aunque no se editó por falta de fondos, fue propuesto como “*Dedicado a la nada*”. Su propósito explícito consistió en comunicar y compartir expresiones no abarcadas por el circuito oficial, y circuló de manera informal, a través del correo, como objeto de trueques e intercambios.

Concebida como revista experimental, estaba compuesta de hojas sueltas de diferentes colores; estas hojas intercambiables permitían, según Vigo, desglosar la revista, recomponerla, transformarla o regalar su contenido por separado. Desde el N° 24 (Diciembre 1967) es definida explícitamente como *cosa trimestral*. La diagramación se volvió más compleja, pero conservó constantes de la poética de Vigo, como por ejemplo la técnica xilográfica y la construcción artesanal con factores lúdicos que permitía al lector realizar una modificación creativa sobre el objeto.

En esta *cosa trimestral* se publicaban obras plásticas y literarias, fragmentos de manifiestos y textos críticos.



Ejemplos de Revista Diagonal Cero: N° 11 y 28.

Las producciones de Edgardo Vigo y su modo de distribución permiten que el ejercicio teórico avance incorporando la noción de campo de poder, poniendo el foco en prácticas y representaciones de artistas y escritores.

Se piensa como espacio de relaciones de fuerza entre los agentes, provistos del capital en juego que les permite ubicarse en la posición necesaria para dominarlo; las luchas cobran intensidad al colocar en discusión su valor relativo, amenazando el frágil equilibrio establecido desde las instancias encargadas de la reproducción del campo de poder. Así, se caracteriza por diferentes propiedades, básicamente como un sistema estructurado de fuerzas, definido por el sistema de posiciones que se ocupan en él; en tanto espacio de conflictos y competición por el monopolio del capital en juego, ya sea económico, social, cultural o simbólico, distribuido desigualmente, lo que determina jerarquías.

Al establecerse organizado en torno de posiciones dominadas y otras que dominan, los primeros resisten a través de distintas estrategias, sujetos moldeados por las estructuras sociales desarrollando un modo de ser, sentir y actuar, desde el que aprenden, *habitus*, que no sólo reproduce los condicionamientos del campo, sino que también es productor de prácticas sociales. Como establece Bourdieu (2003), como espacio autónomo, pero con límites determinables a través de la investigación, su historicidad posibilita el cambio y la articulación.

A través de la historia del conocimiento, se observan distintas modalidades elaboradas y sostenidas para la integración del campo intelectual del arte al campo intelectual en general, otorgándole una legitimidad particular y oponiéndose a las cuestiones específicas del poder

que regulan la cultura. Resulta significativa la posibilidad de articular el conocimiento con la producción, ya que interesa el capital específico de ese campo, su rutinización y conservación.

Otro ejemplo que se ha seleccionado es la muestra *Tucumán Arde* (1968). Esta manifestación artística fue el camino hacia una vanguardia comprometida con las cuestiones sociales. Fue realizada en la sede de la Confederación General de Trabajadores (Argentina) y consistió en utilizar las estrategias de los medios de comunicación para crear una contrainformación que permitiera denunciar la realidad que se vivía en una provincia.

*“El motor de cambio de las obras culturales, lengua, arte, literatura, ciencia, etc., reside en las luchas cuyas sedes son los campos de producción correspondientes: estas luchas que pretenden conservar o transformar la relación de fuerzas instituida en el campo de la producción (...)” (Bourdieu; op. cit.: 63)*



Tucumán Arde  
 María Teresa  
 Gramuglio y Nicolás  
 Rosa.  
 Transatlántico. N° 5.  
 Rosario. 2008.



Tucumán Arde.  
 Fernando Farina.  
 RosariARTE.  
 Crítico de Arte.  
 1999. Foto de la  
 muestra de 1968.



Tucumán Arde.  
 (1968)



Foto de la muestra  
 Tucumán Arde  
 (1968)



Montaje: *carteles  
 colgantes pintados a  
 mano sobre tela, con  
 diversas consignas  
 (1968)*



Grupo de Tucumán  
 Arde (1968)



Grupo de Tucumán  
 Arde (1968)



Jaime Ripa. 2011.



Tucumán Arde  
 (1968)

## **CAPÍTULO II. ARTE COMO CAMPO DE CONOCIMIENTO**

Desde el punto de vista epistemológico, el arte es un campo de conocimiento que se construye desde la mirada de diferentes disciplinas. Retomando su definición como microcosmos relativamente autónomo, *“el universo en el que se incluyen los agentes y las instituciones que producen, reproducen o difunden el arte, la literatura o la ciencia”*, invita a pensarlo como un mundo social que obedece leyes más o menos específicas.

Esta noción pretende designar ese espacio relativamente autónomo provisto de sus propias leyes; si bien está sometido, como el macrocosmos, a leyes sociales, éstas no son las mismas.

*“Una de las manifestaciones más visibles de la autonomía del campo es su capacidad de refractar, retraduciéndolas en una forma específica, las coacciones o las demandas externas.” (Bourdieu; 1.999: 48 y ss.)*

El campo incorpora y retraduce lo macrosocial utilizando sus propias leyes, y devuelve a la sociedad, en refracción, sus producciones, a través de objetos e ideas. Retomando las obras de *“Tucumán Arde”*, Juan Pablo Renzi, escribe al respecto:

*“Tucumán Arde” fue una obra de concepción y realización colectiva y multidisciplinaria que se montó en noviembre de 1968 en las sedes de la “CGT de los Argentinos” de Rosario y Buenos Aires. La hicieron intelectuales y artistas de diferentes disciplinas, de ambas ciudades, que se proponían crear un fenómeno cultural de características políticas que excediera los cauces habituales de las vanguardias que ellos mismos practicaban (...) La muestra en Rosario duró una semana. En Buenos Aires fue clausurada por la policía el mismo día de la inauguración.*

*Algunos medios difundieron algo de la información aunque no en forma completa (...)" (Renzi; Carpeta de escritos: manuscritos)*

Por otra parte, este tipo de prácticas artísticas se convierte al mismo tiempo en espacio de lucha interna y hacia el exterior, en tanto estado de la relación de fuerzas entre los agentes, enfrentándose con medios y fines diferenciados en virtud de la posición que ocupan en su estructura.

Otro indicio de su funcionamiento es la huella de la historia del campo en la obra y en la vida del productor; allí se distinguen agentes que conocen su lógica lo suficiente como para desafiarla y quienes tienden a conservar las huellas preexistentes.

En determinados momentos, se cierran tornándose tan poco permeables con el exterior que sus producciones sólo son legibles dentro del mismo campo; surge entonces el "efecto de campo". Un ejemplo reside en el film "Heroica"<sup>2</sup>, en el que se muestra a Beethoven en la presentación de un ensayo de una de sus obras- Heroica-, y la sociedad que lo escucha sólo puede identificar qué le provoca la música que está oyendo, pero al llegar un maestro entiende que es algo nuevo, que en el centro de la obra se encuentra el compositor; desde esta perspectiva, se consideró impetuoso y diferente. Así, cuando no resulta factible comprender una obra y su valor, al desconocer la historia de su campo de producción, los comentaristas, intérpretes, historiadores, semiólogos y filólogos justifican su existencia como los únicos capaces de abordarla en su complejidad, explicarla y en simultáneo ponderar y reconocer su valor, como atribución específica de un número siempre reducido de expertos.

---

<sup>2</sup> Film "Heroica", de la BBC para la televisión (1.994), Canal Film &Art. Fue dirigido por Simón Cellan Jones, y la Orquesta Revolucionaria et Romantique a cargo de John Elliot Gardiner. Escrita por Nick Dear. Ludwig van Beethoven es interpretado por el actor Ian Hart.

En esta dinámica compleja, los campos se van modificando permanentemente, y por ende modifican la sociedad.

*“En la Asociación Sarmiento expuso, por primera vez, sus “máquinas inútiles”. Máquinas realizadas en madera, de formas estrambóticas, destinadas a no funcionar. Su mensaje era claro: cuestionaba a la tecnología, de la que siempre desconfió. Su estética resultó insoportable para los espectadores de ese entonces. Al tercer día de estar expuestas manos anónimas las destruyeron. Ese día, sin que él lo sospechara, nació el arte platense de vanguardia. (La otra vanguardia, con un concepto distinto, sería el Grupo Sí).” (<http://elcatalejo.com/edgardo-vigo-poeta-visual-artista-plastico-performer.html>)*



"Palanganómetro Meceador para Críticos de Arte", obra presentada en 1965 en el Museo de Arte de La Plata. Fotografía disponible en: <http://elcatalejo.com/edgardo-vigo-poeta-visual-artista-plastico-performer.html>

La finalidad de este tipo de exposiciones consistía en la reelaboración de acontecimientos que se encontrasen orientados a la denuncia sobre las prisiones políticas y las torturas.



A la Izquierda «Made in Argentina» de Ignacio Colombres y Hugo Pereyra. A la derecha: «Celda» de Gabriela Bocchi y Jorge Santa María (1971).

Respecto de las obras expuestas, un periodista escribe en el diario Clarín, medio gráfico argentino de referencia nacional e internacional:

*“FUERON GANADORAS DEL II CERTAMEN DE INVESTIGACIONES VISUALES. Como un desagravio, el Estado compra obras prohibidas en el '71. Denunciaban la represión. La dictadura de Lanusse anuló el premio y las ocultó. Fue, en aquel momento, un acto artístico de claro contenido político y terminó en un escándalo. A fines de 1971, mientras crecía la resistencia contra la dictadura militar que llevaba ya más de cinco años, los premios principales del **II Certamen de Investigaciones Visuales** fueron otorgados a dos obras que denunciaban la represión. Como respuesta, el gobierno del general Lanusse postergó la inauguración de la muestra (...), declaró **desiertos** los premios y ordenó el retiro del salón de las obras. Ahora, más de 32 años después, el Estado **desagraviará** a los artistas. (...) comprará para el patrimonio cultural argentino las obras, por el mismo monto que actualmente se paga a los ganadores de concursos de ese tipo. (...) Las dos obras son extremadamente directas en su denuncia política. **Made in Argentina** consiste en una caja transparente en la que hay una silueta humana quebrada y una picana eléctrica. "Instrumento de horror para la explotación y el coloniaje (...). **Celda** es una puerta de un calabozo con un espejo en su interior, de modo tal que el espectador se ve **a sí mismo** detrás de las rejas. Está acompañada por una larga lista de presos políticos (...). El jurado (...) emitió su decisión el 20 de octubre de 1971. Para el 12 de noviembre estaba prevista la inauguración del Salón Nacional, pero pocos días antes llegó (...) un grupo de militares. (...) Finalmente, el 12 de noviembre no se inauguró la muestra, las obras fueron llevadas a los **sótanos** y la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) denunció en conferencia de prensa que se trataba de "un paso más en la escalada de censura en el territorio cultural*

(...)" *Desde entonces, **Made in Argentina** se destruyó y fue hecha de nuevo en 1998, bajo la dirección de Pereyra. **Celda** se daba por desaparecida pero fue hallada (...) en el año 2002, incluida la lista original de presos políticos, en un sótano del salón. Después de que la restauraron, ambas obras fueron expuestas en 2002 en la muestra "Arte y Política en los '60" (...)"*. (Daniel Gutman; 2004)

De acuerdo con esta cita, resulta imprescindible aludir al análisis de García Canclini (2006), quien atendiendo sociológicamente la elaboración de las obras de arte sostiene que ésta debe operar en dos niveles. El primero permite examinar el arte como representación ideológica, teniendo en cuenta centralmente el modo en que aparecen escenificados los conflictos sociales y representadas las clases, así como el uso de los procedimientos formales, que permiten inferir la perspectiva de una de ellas. De esta manera, la relación se establece y efectúa entre la realidad social y su representación ideal. A su vez, se requiere del establecimiento de la vinculación entre la estructura social y la estructura del campo artístico, en donde cobran espesor las relaciones tanto sociales como materiales que los artistas mantienen con los demás componentes del proceso estético, es decir, los medios de producción, fundamentalmente los materiales y los procedimientos, y las relaciones sociales de producción, en relación con el público, los marchand, los críticos, como así también con la censura.

Indagando en el campo del conocimiento del arte, se avanza sobre diferentes perspectivas que contribuyen a la conformación de un corpus teórico específico, centralmente la estética, la psicológica, la histórica y la sociológica. La primera fue la disciplina que se ocupó en su génesis en teorizarla a partir del interés por explicar la belleza; la Psicología lo interpretará como expresión de la subjetividad del hombre, concebida como

interioridad en la que confluyen y se articulan aspectos de su inconsciente, de su creatividad y de su inteligencia. La Historia y la Sociología lo analizarán en su vinculación con la sociedad y los contextos espacio temporales particulares, teniendo en cuenta la producción y circulación de las obras.

En palabras de Edgardo Antonio Vigo:

*“Sembrar la memoria para que no crezca el olvido.”*



Poema Visual de Eduardo Vico, expuesto en la XXII Bienal de San Pablo (1994).

## **PERSPECTIVA ESTÉTICA**

*“(…) tampoco podemos decir que el arte es subjetivo, no obstante siempre es indispensable un sujeto para hacerlo vivir.” (Ramos; 1998: 91)*

La Estética permite abordar el campo del arte centrando la atención en sus vínculos, lo que lleva a comprender cómo el valor estético, el gusto y la aceptación de una producción humana como bella es una construcción subjetiva y cultural que se modifica constantemente según las pautas sociales y las claves de interpretaciones que de ellas se establezcan o privilegien. Así, se sostiene:

*“(…) el escritor es geólogo o el arqueólogo que viaja por los laberintos del mundo social y, más tarde por los laberintos del yo. El que recoge los vestigios, exhuma los fósiles, transcribe los signos que son testimonios de un mundo y escriben una historia.” (Rancière; 2006b:51)*

Pero la estética ha tenido un largo camino desde aquel iniciado por Platón, quien entendió que un poeta era una cosa liviana, alada y sagrada, que sólo componía al ser asaltado por la inspiración. Retomando su etimología, remite al griego “aisthesis”, como sensación o sensibilidad; para este filósofo, la belleza existía en el mundo de los sentidos, derivada de una Belleza universal, y a su interior, las cosas sensibles sólo consistían en aproximaciones a ella, en ocasiones más logradas. En el devenir histórico de la disciplina, es posible plantear polarmente al menos dos posturas: la primera ubica la belleza como esencia irreductible de las producciones artísticas, cualidad trascendental y no contingente. Una producción humana es considerada una obra de arte cuando es bella en sí misma más allá del contexto, de los productores y de los receptores; se

instala en la verdad suprema como su fuente, reflejo de una realidad externa al hombre, perfecta y superior, que le permitiría revelar esta verdad ajena a él.

*“Las obras de arte se salen del mundo empírico y crean otro mundo con esencia propia y contrapuesto al primero, como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológico. Por esto se orientan a priori hacia la afirmación por más que se presenten en la forma más trágica posible”.*  
(Adorno; 1969: 2)

Estos conceptos refieren a una élite, que puede equipararse en la clase burguesa, determinadas por la dominación social y el enriquecimiento que posibilitó sostener a los artistas durante mucho tiempo a través de los Mecenas, sin permitir la autonomía del arte, tornándolo cerrado, exclusivo e inaccesible al proletariado. Si bien los artistas fueron forjando su autonomía para difundir sus obras, existen aquellas manifestaciones que responden a voluntades políticas con la finalidad de infundir determinada ideología dominante. Así, las expresiones artísticas pierden los aspectos estéticos, cargándose de connotaciones ideales que responden a la clase dominante política. Ejemplo de ello, los siguientes documentos históricos correspondientes al período 1945 – 1955 en Argentina.



Afiche derecho: Conmemorando el 1º de Mayo, día internacional del trabajo –

Afiche Izquierdo: Evocativo del 17 de octubre, "Día de la Lealtad" en el Peronismo.

Afiches con Historia. Disponible en:

<http://publicidadpolitica.com.ar/19301983f/galeria1.htm>

También pueden retomarse como ejemplificadores los siguientes afiches y grafitis que corresponden al período 1.973 a 1.976 en Argentina.



Afiche: Título: Hay que defender la victoria FREJULI (1973).

Afiches con

Historia. Disponible en:

<http://publicidadpolitica.com.ar/19301983f/galeria1.htm>



Graffiti (1973). Buena parte de la publicidad política de la época se hizo con brocha y pintura. Afiches con Historia. Disponible en:

<http://publicidadpolitica.com.ar/19301983f/galeria1.htm>

*“(…) secularizar la política tal como se han secularizado todas las otras actividades que conciernen a la producción y a la reproducción de los individuos y de los grupos; abandonar las ilusiones vinculadas al poder, a la representación voluntarista del arte político en cuanto programa de liberación y promesa de felicidad; abandonar toda identificación de la protesta política con el **imperium** de una idea, de cualquier **telos** de grupo; acercarla a la potencia que acompaña las actividades secularizadas del trabajo, el intercambio y el goce; concebir un ejercicio político en sincronía con los ritmos del mundo, con el crecimiento de las cosas, con la circulación de las energías, la información y los deseos: un ejercicio político volcado por entero en el presente, en el que el futuro no sería más que una expansión del presente (...)”(Rancière; 2007a:26)*

Esta apreciación abre un juego interesante entre la estética y las ideologías, entre el poder y la dominación, mostrando las tensiones que sobreviven en el campo del arte y que son factibles de análisis a través de las obras, ya que los benefactores aún persisten.

La segunda postura considera que la belleza es una cualidad subjetiva que se otorga a determinadas producciones, supeditada a valores propios de la cultura y del contexto espacial y temporal. Si bien conviven discusiones filosóficas desde los primeros tiempos sobre la Estética, los nuevos paradigmas tratan de borrar los límites entre las Bellas Artes o el Gran Arte y el Arte Popular, la obra como única y la posibilidad de reproducirla indefinidamente.

*“(…) no ha sido más que una larga contradicción entre dos políticas estéticas opuestas, pero opuestas a partir de un mismo centro común, que*

*vincula la autonomía del arte con la anticipación de una comunidad por venir.” (Rancière; op.cit: 43)*

Estas posturas, definidas desde un posicionamiento histórico y filosófico y tras luchas internas en el campo del arte, hunden sus raíces en la Revolución Francesa. Siguiendo al experto, puede establecerse que implicó la conformación de una esfera específica, propia, del arte, y a la vez significó la supresión de cualquier criterio que estableciera distinciones y diferencias entre los objetos del arte con los otros objetos del mundo. En simultáneo, contribuyó a la autonomía del mundo del arte y a la visión de ese mundo como prefiguración de otra autonomía: la de un mundo común, que se encontró así liberado de la ley y de la opresión.

La Estética es un constructo; para el arte es una discusión actual que merece ser retomada en el ámbito de la Filosofía, teniendo en cuenta las nuevas manifestaciones artísticas que se originan en el seno social y un sujeto que se encuentra atravesado por las cuestiones de su tiempo y su espacio. De acuerdo con Noé y Zabala (2000), no es posible separar la obra de arte de quien la percibe, porque en esta percepción, ya se trate de aceptación o rechazo, o incluso de dolor o placer, se encuentra atravesada e implicada tanto desde la perspectiva del artista y su interpretación del mundo como desde la del receptor, siendo el artista el primero de estos últimos.

Bourdieu también se introduce en la problemática estética a través del análisis de algunos de los factores que intervienen en la transformación de los gustos, afirmando que para que existan gustos es necesario que haya bienes clasificados en buenos y malos, distinguidos y vulgares, así como

personas que posean principios de clasificación que les permitan distinguir entre estos bienes aquellos que considera “de su gusto”.

Por otra parte, en determinadas situaciones existirán bienes que no encuentran quienes los encuentren de su gusto; el ejemplo por excelencia es el de la pintura o la música de vanguardia, las que, desde el siglo XIX, sólo encuentran los gustos que los convocan mucho después del momento en que fueron producidos, lo que lleva a indagar en torno de si el gusto del artista se expresa con eficacia simbólica en función del gusto del receptor.

Producto de esta confluencia entre dos historias, una en estado objetivado, la que desarrolla a través de su obra el artista, y otra en estado incorporado, que despliega el receptor frente a la obra de arte, interesa develar los mecanismos que conducen a revisar el propio gusto; es decir, analizar en detalle el hecho de que si una obra de arte gusta, permite el descubrimiento de uno mismo, aquello que se tenía que decir y se ignoraba. Desde la literatura argentina, Jorge Luis Borges (2008a), en su crítica al libro “Presencia”, de Miguel de Unamuno, comenta el decir de Thomas Macaulay, poeta inglés, quien expresa su conmoción maravillándose de que las imaginaciones de un hombre, su obra literaria, lleguen a convertirse en los íntimos recuerdos de otros; lo entiende como cierta omnipresencia de un yo, continua difusión de un alma en las almas, y por ello, una de las operaciones más esenciales y difíciles del arte.

Afirma, asimismo, que la tarea no reside en escribir buscando la belleza, pero que de no encontrarla se ha fracasado. Resulta interesante ahondar en esta voz que advierte que el tiempo acumula experiencias sobre el artista, como sobre todos los hombres, pero que, a fuerza de omisiones y énfasis, así como de olvido y memoria, éste logra combinar algunas de ellas y elaborar su obra. Para que resulte perdurable, su condición es la

ambigüedad, infinita y plástica, como un espejo que declara los rasgos del lector y como mapa del mundo.

En el encuentro entre la obra de arte y el espectador hay un tercero que está ausente, quien produjo la obra y creó algo a su gusto gracias a su capacidad de transformar el propio en objeto o pieza. Entendidos como conjunto de elecciones que una persona realiza, consisten en el producto de una confluencia entre el gusto objetivado del artista y el gusto del espectador – consumidor.

*“El **auctor** es un garante, (...) y puede discernir el sentido – y, en consecuencia, la justicia - en medio del ruido del mundo, que puede apaciguar, (...) el ruido de la querella unir gente por su capacidad que precede al ejercicio del poder.” (Rancière; op.cit.: 31)*

Para este experto, lo estético es político, como analiza Arcos (2009) en su artículo sobre el autor. Lo político aparece sólo después de los mensajes y las emocionalidades que emite para la disposición y la armonía del mundo, ya que no se trata sólo del uso de determinada técnica, entendida como tipo de representación, escultura, pintura, música, danza, literatura, teatro, la que define y conforma el carácter político del arte. Tampoco es la forma de presenta los conflictos identitarios o sociales, sino que es político por la distancia misma que toma con respecto de estas funciones, en relación con el tiempo y espacio que instituye, de acuerdo con la manera a través de la que corta este tiempo y puebla ese espacio.

Desde la crítica literaria, Borges (2007), establece una especial ligazón entre Estética y Ética, advirtiendo que la primera supone que el artista, con independencia de los medios que utilice, sueña, imagina,

combina recuerdos y olvidos para que su obra pueda ser expresada, a través de misteriosos medios. Lo importante reside en aquello que se ubica detrás, a través o a pesar de las palabras, los colores, las formas, los acordes, y es en ese espacio indeterminado en donde postula la Ética. En el caso del escritor, consiste en la fidelidad, no de la realidad histórica concebida como efímera circunstancia, sino a su sueño, el que permite convertir lo temporal en eterno.

Respecto de su consideración como escritor aislado de los sucesos políticos, económicos y culturales de su época, que en ocasiones condujo a leer su obra como literatura de evasión, sostuvo que cada uno escribe la literatura que puede, y desde esta perspectiva, supo entender que la tarea reside en relatar fábulas de las que se ignoran sus moralejas, retomando a Kipling, quien intentó hacer de su obra un instrumento de propaganda, para luego aceptar que la verdadera esencia de la obra de un escritor suele ser ignorada por éste (Borges, 1999). Así, los objetivos literarios conscientemente comprometidos, con un claro sentido político situado, suelen negarse a la interpretación de sus lectores, y las aspiraciones de denuncias trocan en sentidos inesperados, no prefigurados por el autor, que, simultáneamente, enriquecen la obra (Borges, 2008b). Cita como ejemplo al *Martín Fierro*, la novela de José Hernández, quien postuló un alegato contra el poder político y militar de su época, cuyo propósito fue desvaneciéndose en tanto la obra ha crecido como representativa de una estética, canonizada en la literatura argentina.

Esclarecer vinculaciones entre la idea de belleza en el arte y los códigos y pautas valorativas que se construyen en cada contexto particular no requiere implicarse en la cuestión sobre cuál es realmente buen arte. No es posible medir una obra desde el parámetro de su autor, según Noé y Zabala (op. cit.), sino desde aquello que la trasciende; al desconocer al

autor, la comunicación se establece directamente y sin intermediario con la obra, y la intencionalidad cultural es colocada por su receptor.

*“Para mí, no designa la ciencia o la disciplina que se ocupa del arte. “Estética” designa un modo de pensamiento que se despliega a propósito de las cosas del arte y al que le incumbe decir en qué sentido éstas son objetos del pensamiento. (...) es un régimen histórico específico del pensamiento del arte, una idea del pensamiento, según la cual, las cosas del arte son cosas del pensamiento.” (Rancière; 2006: 22)*

Teniendo en cuenta la expresión de Rancière en su obra *“El inconsciente estético”*, cabe revisar e interpretar las perspectivas precedentes que explicarán los modos en que estas categorías y divisiones se han constituido en función de pautas sociales y culturalmente construidas, mientras la perspectiva psicológica examinará conceptualizaciones que permiten un acercamiento a los aspectos subjetivos implicados en la producción y percepción del arte.

## **PERSPECTIVA PSICOLÓGICA**

*“(...) el arte no constituye un lujo, sino que responde a una necesidad enraizada hondamente en la naturaleza humana.” (Ramos; op. cit.: 41)*

La Psicología propone introducirse en la comprensión de la vida psíquica, y con ello se ponen de manifiesto dos niveles de estudio: el de la conciencia y el del mundo inconsciente. La conciencia, conjunto de fenómenos llamados comúnmente estado de vigilia o experiencia directa, se contraponen al inconsciente, mundo de aquellos fenómenos a los que es posible acceder indirectamente indagando su influencia sobre la vida consciente.

En el siglo XIX, pensadores como Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, entre otros, comenzaron a estudiar cómo influyen sobre el individuo los fenómenos inconscientes; en el siglo posterior, Freud inició la elaboración de un método propio, al que llamó psicoanalítico, para intentar acceder a él; una de sus definiciones es la de obra artística como sublimación. Al respecto, y sin pretender exhaustividad, se sostiene que el inconsciente freudiano tiene como base lo que se denomina Inconsciente Estético.

*“(...) el inconsciente freudiano se constituye sobre el fondo de otro inconsciente que llamé “inconsciente estético”, el paisaje de la gran igualdad de las cosas nobles o viles, del lenguaje proliferante de las cosas mudas o, por el contrario, reiterada en los silencios de los orados.” (Rancière; 2006: 9)*

La sublimación es la fuerza que, pulsionada por el deseo, genera una producción creativa; en aquellos deseos inconscientes prohibidos, cuya

represión escapa al control de la conciencia, permanecen en el inconsciente aflorando accidentalmente en sueños, actos fallidos o síntomas, o se expresan a través de la sublimación en producciones, objetos o ideas.

*“El artista es, originalmente, un hombre que se aparta de la realidad, porque no se resigna a aceptar la renuncia a la satisfacción de las pulsiones por ella exigida (...) Pero encuentra el camino de retorno desde este mundo imaginario a la realidad, constituyendo con sus fantasías (...) una nueva especie de realidades, admitidas por los demás hombres como valiosas imágenes de la realidad.” (Freud; 1993:635 y ss.)*

El deseo encuentra su expresión materializada, simbolizando las realidades psíquicas del sujeto y articulándolas con el mundo objetivo. En los sueños, los deseos se expresan a través de simbolizaciones pero no se materializan; el símbolo hace soportable esta realidad psíquica. Las expresiones del inconsciente, por tanto, tienen en común que no pueden ser atribuidos a la intención consciente del sujeto e implican un decir o un hacer que indica un punto de fracaso respecto de la voluntad; de allí que se sostiene la existencia de un pensamiento que se piensa sin un pensador que se reconozca como tal, un “saber no sabido” por el sujeto de la conciencia, que ejerce consecuencias en su vida, en tanto saber que el sujeto no sabiendo que lo sabe, cree ignorarlo.

La sublimación es un proceso no dominado por la conciencia; el artista descarga la angustia soportada y a su vez generada por su realidad psíquica, y las formas que adquiera esta realidad interior dependerán del mundo exterior y del lenguaje y los códigos interpretativos de cada momento y contexto. El arte como expresión del mundo interior del artista y la percepción como espacio donde se expresa también el mundo interior

del receptor llevan a concebir la obra como la profunda expresión del mundo inconsciente del artista.

*“Tomemos un motivo muy simple, cuatro notas: el famoso “ta ta ta taaaaaaa” de la Quinta Sinfonía de Beethoven. Fue un verdadero shock para el primer público que lo escuchó en 1808, y que esperaba una entrada ceremoniosa o una bella melodía, como se usaba entonces. Tanto que le preguntaron al autor qué significaba ese comienzo, y él respondió con la célebre frase: “Así llama a la puerta el destino” (...) Es importante notar que en este contexto, el arte es un modo de expresión de sentimientos, emociones e ideas.” (Gino Stefani, en Fernández Aguirre de Martínez; 1995: 67)*

Como contrapartida, en la contemporaneidad se acusa al arte abstracto de su falta de emotividad. Al respecto y como respuesta a esta crítica, se plantea

*“Si el propósito del arte fuera “expresar” los sentimientos, (...) en música o en drama, en tal caso el arte sería idéntico a la vida: una transcripción, un informe, un reflejo. Si el artista se limitara a desarrollar esa actividad, sería un buen periodista o un buen fotógrafo, pero no sería venerado como veneramos a Miguel Ángel o a Rembrandt. El propósito del artista no es representar la emoción, sino trascenderla.” (Walter Hess, en Fernández Aguirre de Martínez; op. cit.:123)*

Por otra parte, el arte favorece el desarrollo de las capacidades cognitivas, siendo sus exponentes principales Elliot Eisner y Howard Gardner. Como se mencionara previamente, no es posible separar el arte de quienes lo perciben; existen numerosos estudios acerca de sus

contribuciones en el desarrollo del mundo psíquico, no solamente desde la perspectiva emocional sino también desde la intelectual.

El cognitivismo se ocupa de analizar los mecanismos subjetivos que posibilitan el conocimiento; es decir, se interesa por comprender cómo construye el hombre conocimiento en su interacción con el exterior. Gardner ha analizado estas contribuciones al relativizar la existencia de un solo tipo de inteligencia, definida como inteligencia lógica, y permitir la expresión de otro tipo de capacidades que desde el lenguaje verbal quedan limitadas.

*“Podría ser que los niños, y especialmente aquellos que poseen talentos específicos, estén extremadamente avanzados en cuanto al desarrollo en relación con una clase de materia (pongamos por caso, la lógica), mientras que no manifiestan tener una precocidad correlativa en otras materias (por ejemplo la música o la comprensión de las otras personas).”*  
(Gardner; 1995: 156)

Se intenta mostrar el etnocentrismo occidental de la idea de inteligencia lógica, planteando la existencia de distintos tipos de inteligencias basadas en diferentes capacidades para resolver problemas: musical, espacial, kinestésica, lingüística, lógica cuantitativa, interpersonal, intrapersonal y naturalista.

Al expresarse a través del arte, su reconocimiento permitiría favorecer la valorización de las diferencias individuales y por ende personalizar la enseñanza, al promover el desarrollo de cada una. Eisner trabaja con las percepciones y la importancia del arte en la formación de los conceptos, afirmando que *“las concepciones nacen de las formas de experiencia que los sentidos hacen posible.”* (Eisner; 1998: 58). Aborda

así las maneras en que las concepciones se hacen públicas y los aportes que posibilitan, e ingresa en las “*Formas de Representación*”.

*“Son vehículos por las cuales las concepciones – que son visuales, auditivas, kinestésicas, olfativas, gustativas, táctiles- reciben carácter público. Este carácter público puede adoptar la forma de palabras, cuadros, obras musicales, matemática, danza, etc.” (Eisner; op. cit.: 65)*

Dentro de la corriente cognitiva, se finalizan los corpus teóricos sobre las inteligencias múltiples o los sentidos en la formación de los conceptos, colocando particular énfasis en la necesidad de incorporar como vehículo el arte en la escuela.

Al entender que la Estética resulta fundamental para la educación de los sujetos escolares, por ser las unidades educativas un ámbito propicio para comprender política y éticamente la realidad, resulta casi increíble que este aspecto tan importante en la formación general resulte olvidado o desatendido en la actualidad. Así, en las escuelas, disminuyen notoriamente las horas de la enseñanza del arte, y en el poco tiempo que queda para éste<sup>3</sup> se reserva solamente para sus aspectos más técnicos. Por otra parte, muy

---

<sup>3</sup> En Argentina, con independencia de los nuevos y actualizados lineamientos curriculares, puede observarse en las escuelas públicas de educación básica o primaria continúa, sin demasiadas modificaciones, la distribución horaria limitada y restringida de los espacios curriculares Plástica y Música, en tanto la Literatura convive, en términos de subsidiariedad, en el espacio curricular Lengua. Asimismo, y en términos generales, los espacios específicamente artísticos no suelen articularse con las propuestas de los otros espacios curriculares. Ambas caracterizaciones dan cuenta de los núcleos duros de la gramática escolar, desatendidos en las diversas instancias de reformulación y transformación curricular. Se reconocen experiencias aisladas, que implican fundamentalmente los esfuerzos individuales de los docentes, en los que se intenta construir un eje vertebrador desde el arte que establezca, a su vez, articulaciones consistentes con la enseñanza. Otra problemática es la formación docente, que requeriría de actualización y articulación para que las diversas recomendaciones curriculares tomen forma en Argentina y en cada provincia. Para avanzar en estas apreciaciones, puede consultarse: Pinto, Silvia y Pereyra, Alicia (2007). *En el arte no hay inocencia: busca huellas y descubre signos*. Buenos Aires, Dunken.

pocas son las personas, ajenas a las disciplinas de las Ciencias Humanas, que logran relacionar la Estética, y con ella también la Literatura, con un tipo de pensamiento que contribuya con la educación.

El abordaje escolar de la Literatura, arte bella, supone co- crear instancias devenidas en auténtica experiencia de lectura y de escritura, en tanto ésta no se impone, sino que se comparte a través del relato, haciendo lugar a otras expresiones estéticas que ofrecen corporeidades y texturas diversas, como el cine o la pintura, a fin de posibilitar la construcción colectiva de sentidos; tal como expresa Eisner (2004), la estrecha vinculación entre lectura e imaginación visual confirma la necesidad de cultivar el pensamiento visual para el desarrollo del proceso de la lectura, y por ello también de la escritura.

De esta manera, sostiene el valor de la Estética como profundamente imbricado a la necesidad humana de dotar de sentido a la experiencia, la que demanda la atención sensorial, emocional e intelectual, que debido a su alto poder interrelativo, resulta más memorable que sólo textos escritos, poseyendo además una mayor influencia. La utilización de formas artísticas de representación incrementa la probabilidad de encontrar una voz o de tener un impacto significativo en el lector, así como en uno mismo. Desde una perspectiva ampliada, conviene distinguir que la Literatura, como forma privilegiada de construcción de la realidad, señalada por Bruner (2004), no expresa únicamente dimensiones de la experiencia sino que actúa como su mediador: vivimos en un mundo construido según las normas y los mecanismos de la narración, y no sólo se representan en la propia mente, sino que se forma con aquello que se aprende a través de otros y con la propia respuesta.

Ciertos tipos y calidades de esas creaciones y recreaciones se producen en la interacción entre lenguaje e imaginación; indica Egan (1994) que en el adentramiento en la fantasía de los niños, es posible reconocer que, más allá de sus dificultades en la clasificación y articulación de conceptos, los dominan y utilizan en la elaboración y escucha de historias, de manera flexible y con facilidad. El conocimiento, entonces, no sólo se edifica mediante la experiencia, sino que la mente brinda de forma constructiva sus propias contribuciones, para dar sentido a los nuevos conocimientos.

Al respecto, Vygotsky (1982) señala que imaginar el pasado o un futuro posible no se limita a vivificar huellas de pretéritas excitaciones llegadas al cerebro, ya que nunca fueron vistas. Aquello que rodea a los sujetos en el mundo de la cultura es producto de la imaginación y de la creación humana basado en la imaginación, y a su vez, parte de la experiencia acumulada. Las imaginaciones - lo real, lo simbólico, el deseo, la representación, lo consciente, lo inconsciente – revelan que todo conocimiento es simbólico, en tanto circula por el lenguaje; no es posible afirmar que se accede directa e inmediatamente a lo real, sino mediado por el relato, el discurso, la metáfora y la analogía.

Cuando los sujetos se enfrentan con acontecimientos que escapan a su comprensión inmediata, tienden a tramar una historia a partir de esos hechos que ocurrieron, que podrían ocurrir o que podrían haber ocurrido. El relato nace, por ello, de la necesidad de ordenar la experiencia y dotarla de sentido, aún en la ficción, ya que esta no distorsiona o vela la realidad, sino antes ilumina su carácter complejo, sustrayéndola del automatismo de la visión cotidiana.

Atendiendo lo explicitado, resulta valioso incorporar algunos escritos literarios, propuestos como metaficcionales- es decir, como ficción que se inserta en otra ficción-elaborados por niños y niñas que transitaban la escuela primaria en Argentina, quienes se encontraban en ese momento cursando el sexto año. Luego de la observación de diversos cortometrajes, así como videos informativos, los escritos remitieron a incursiones al interior de un cuento inscripto en el género de la ciencia ficción, bajo la autoría de Stalinslaw Lem (1981), titulado “Cómo se salvó el mundo”. A partir de su lectura, la consigna escritural giraba en torno de la creación de una máquina por parte de un robot, Clapaucio para superar a Trurl, robot enemigo en el campo de la ciencia<sup>4</sup>.

*“Clapaucio, después de esa envidia que pasó, se propuso construir algo mejor. Luego de pensarlo todo un día, dijo: ¡Voy a construir algo que no solamente haga lo mismo con la letra ene, sino con todas las letras del alfabeto!*

*Al otro día decidió llamar a Trurl. Le llevó mucho tiempo llegar, no podía creer lo que había hecho, se moría de envidia, y Clapaucio le dijo: - ¡Pruébalo! Su contrincante: - A ver si sabe hacer todas las cosas con las letras del alfabeto: le diré que haga desaparecer algo con a, como un árbol. Bueno, la máquina lo hizo. Luego dijo: - Está bien, pero sólo voy a parar si destruyes algo con s. Lo hizo.*

*De repente, se apagaron las luces. Sale afuera, no había nada, sólo las estrellas.*

*Trurl le dijo: Qué destruiste!!!!*

*La máquina contestó: El Sol.” (Autor: Gustavo Chazarreta)*

---

<sup>4</sup> Para avanzar en la propuesta reseñada, puede consultarse: Pereyra, Alicia (2009). *Desentramar la maravilla: prácticas de lectura y escritura ficcional*. Buenos Aires, Dunken.

Gustavo trae al ruedo un temor constante, del que se hacen eco los expertos en calentamiento global y cambio climático, relativo a la posibilidad de deterioramiento o destrucción del sol. Como la estrella adorada por todas las civilizaciones antiguas, domina el sistema planetario, aportando toda la energía que mantiene la vida en la Tierra. Provocada por la infranqueable rencilla entre constructores, el efecto sobrepasa lo establecido en el cuento, llegando así al final en el que la sorpresa es provocada por las emociones humanas que guían las acciones de los personajes.

*“Clapaucio, avergonzado, llegó a su casa pensando cómo podría hacer una máquina mejor que la de Trurl, que revirtiera el daño causado, para poder contemplar nuevamente sus maravillosas pimas y murquías, y así construyó una máquina del tiempo. Cuando la terminó, regresó al pasado justo en el momento en que le ordenaba a la máquina de Trurl crear la Nada. Así pudo revertir la orden dada y evitar la desaparición del mundo, y con ésta creó una máquina mejor que la de Trurl.” (Autor: Nicolás Painequeo)*

Nicolás despliega los límites de su fantasía y trae, reformulada, la idea tan cara a la ciencia, una máquina del tiempo; este verdadero giro se nutre de la historia que supo contar Wells y sus adaptaciones cinematográficas.

*“Luego de que Trurl se dedicara semanas, meses y años, logró crear a Tina, el nuevo robot. Ella fue creada para ayudar, construir y amar. Pero en Tina hay algo nuevo, muy diferente al robot anterior, es que logra transmitir emociones a través de sus gestos. También, por su cantidad de*

*memoria, pudo aprender a estudiar, y después enseñar.” (Autora: Ana Laura Mancilla)*

Adentrándose en esa actitud robotil de servicio, en la versión de Ana Laura llega a convertirse en una maestra, versión idealizada de entrega y abnegación sin límites, a condición de la transmisión de emociones, cualidad negada a las máquinas.

*“Trurl había visto la reacción de Clapaucio al ver la máquina. Quiso vengarse por ello, pero sólo para darle celos. Construyó otra máquina, pero ésta no hacía cosas que empezaran con una letra en especial. Su fabricante la llevó a un basural, y la probó: le dio la orden de hacer lo que estaba diseñada, acto seguido entró en acción. Juntó todo, e hizo diferentes cosas. Por ejemplo: hacía cuadritos, redondeles, rectángulos, triángulos, según le pidiera Trurl. Además, limpiaba y reciclaba el resto. Muchos quisieron copiar esta máquina, pero a cada fabricante le salía diferente; al ver que no era posible, Clapaucio se dejó de molestar a Trurl con sus inventos, y al fin se dio por vencido.”(Autora: María Fernanda Díaz)*

Se destaca, en la versión de María Fernanda, una veta insospechada, que trasciende la ética soslayada en el cuento. En el compromiso con el mundo y la vida, esta máquina tendrá la capacidad indiscutible de reciclar, mutando en útil y bello lo desechado.

Retomando una observación de Bradbury (2002) respecto de la fantasía como condición de existencia de la realidad, es posible mencionar que son los niños y niñas los privilegiados en esta incursión en mundos ficcionales, colocando en cuestión grandes y pequeños problemas mientras fingen mirar hacia otro lado, a través de la explicitación de dudas en torno

del mañana, la reversibilidad del tiempo, la exploración de la creatividad, la ciencia y la científicidad como ser y parecer, las causas y los efectos de las acciones.

Resulta válido el camino a la inversa, en lo referido a propuestas pedagógico- didácticas que promuevan ese encuentro renovado entre literatura y otras experiencias estéticas. En tanto toda imagen es unidad de sentido, en ocasiones independiente de la palabra, el lenguaje la crea, a su vez, desde su exploración y deguste. Unir imagen y palabra, por ello, potencia y lleva al infinito el sentido, ya que el texto es un cruce de textos en el que se lee otro, nuevo y original: en el cómic, cruce de ambas materialidades significantes, el sentido se ubica justamente allí. Como refiere Bajtín (2005), la tarea del artista se encuentra centrada en el encuentro de un enfoque esencial de la vida desde el exterior, de lo que se desprende que éste y el arte, en general, crean una visión del mundo totalmente nueva. La actividad estética, por tanto, reúne el mundo disperso en el sentido, condensándolo en una imagen terminada y, a la vez, autosuficiente.

De allí que pensar el dibujo como expresión artística conduce a pensar el arte como lenguaje, inmerso en sentidos enarbolados en la expresión y la simbolización, con sus reglas, materiales y códigos específicos, sostenidos en una auténtica gramática. Eisner (2002) define el alfabetismo como la capacidad de decodificar o codificar el significado transmitido a través de cualquiera de las formas sociales, refiriéndose explícitamente a un concepto ampliado de alfabetización, tarea educativa indiscutible.

*“(…) hay tantos mundos como maneras de describirlos (…) el desarrollo de la sensibilidad humana y la oferta de programas que aborden los diversos medios de representar la experiencia – proposicional, literario, poético, visual, auditivo, coreográfico – deberían ser metas fundamentales de la educación.” (Eisner; op. cit.: 36)*

Una obra literaria proporciona imágenes mentales que permiten la separación de su contenido de la realidad; dicho de otra manera, supone el establecimiento de la distinción entre la relación existente entre el objeto libro/ texto y su representación. La historia que allí se relata permanece en los sujetos, pero a la vez se reconoce como un acto de imaginación, una imagen. Desde esta perspectiva, la representación icónica de un objeto da cuenta de la transcripción, a través de artificios gráficos, de las propiedades culturales que le atribuimos, y por ello una cultura, al definir sus objetos, utiliza ciertos códigos de reconocimiento que se ofrecen los rasgos pertinentes y caracterizadores del contenido.

En este caso, se ofrecen imágenes elaboradas por alumnos y alumnas de una escuela pública de Argentina, quienes se encontraban transitando el octavo año; a partir de su lectura comentada, la consigna remitía a la búsqueda de situaciones y escenas que resonaran de una manera particular y resultasen susceptibles de anclajes con experiencias lectoras, por una parte, y referencias culturales, por otra, transversalizadas por la ficción propuesta, consistente en la obra “Don Quijote de La Mancha”, una adaptación de la Editorial Andrés Bello. La idea que recorre la tarea consiste en que un clásico se lee por segunda vez, y en él se depositan y a partir de él se reconstruyen saberes enciclopédicos, provistos de narrativas propias y ajenas y experiencias estéticas diversas, inmersas en las

experiencias con el lenguaje, en su textura y densidad expresiva, simbólica y cultural.

Los trazos se fueron entramando en la imaginación, separación que permite representar lo distante, y por ello, el distanciamiento de las realidades presentes, a partir de miradas socioculturales y estético literarias, y así desvelaron esa dimensión vital que opera como albergue de identidades sociales y rescate de voces que dan cuenta de aquello que perciben, piensan y sienten. Se erige, entonces, el Quijote como personaje apropiado por sus lectores, adolescentes argentinos, quienes se conectaron desde nuevos niveles con su valentía y grandeza, como también con sus bellas locuras, en imágenes que permiten entrever la mixtura y porosidad que enmarca sus imaginaciones aún hoy, superados los tiempos – algo más de cuatrocientos años - y los espacios- Europa y América-.



Es posible sostener que, por esfuerzos personales, que encuentran limitaciones en términos de colaboración institucional o formación específica, resulte factible construir las condiciones que permitan, a futuro, virar esta realidad educativa, logrando que se vinculen las disciplinas consideradas importantes en el Curriculum escolar con el arte, considerando así no sólo su dimensión de artefacto, construyendo consenso en el debate sobre las interminables potencialidades y posibilidades que ofrece el arte escolarizado para la formación.

Para ello, se torna imprescindible la concientización de los formadores y el establecimiento de tiempos y espacios que habiliten el ejercicio conjunto y colaborativo para pensar propuestas interdisciplinarias que favorezcan un aprendizaje significativo.

## **PERSPECTIVA HISTÓRICA**

*“(...) cuando atribuyen al arte la propiedad de revelar u objetivar la idea del mundo, (...) no pretende agotar todas las variedades de la estética, sino ceñirse a las de mayor categorías filosóficas y más representativas de ciertos modos de pensar que han dejado huella en la historia (...)”*  
(Ramos; *op.cit.*:106)

El arte se define como testimonio de una época; sólo es posible comprender el sentido de una de sus obras si se pone en consideración el contexto histórico en que ha sido producida. El análisis del lugar que ha ocupado en cada período histórico puede pensarse a través de los vínculos que se produce entre la obra y el receptor, o bien la obra y el artista, pero siempre mediados por el contexto sociohistórico en el que la obra se produce. Puede estudiarse en el paso por los diferentes períodos históricos; en sus distintas manifestaciones y a través del tiempo, muestra la vinculación de la sociedad con el hombre artista que produce dejando una huella de su particular mirada, en ese aquí y ahora que caracteriza las obras de todos los tiempos históricos.

Hombre y contexto social, político, económico, ideológico, forman una trama indisoluble con la naturaleza, su dios (de acuerdo con sus creencias), consigo mismo, con otro, según lo muestra la periodicidad marcada desde la historia.

De acuerdo con Hobsbawm (2001), la modernidad se basó en la concepción del arte como progresión, y se nutrió del rechazo a convenciones artísticas y sociales de la burguesía liberal, convencida de la necesidad de un arte que se adecuara al carácter social y tecnológicamente

revolucionario del siglo XX. Este movimiento cultural erigió como símbolo artístico la música de jazz, concebida como ejemplificadora de la ruptura con el pasado y la iniciación de la era de la máquina, en compleja articulación con la vida cotidiana. El siglo XX aparecía como el siglo de la gente común, en el que el arte por excelencia se centró en la cámara, y se encontró su expresión privilegiada en la fotografía y el cine como arte de masas y hegemonía cultural creciente. Se van delimitando, por ello, el mundo de la alta cultura, concebido como artes elitistas, y por ende burguesas, en las expresiones propias de la música, con especial énfasis en la ópera y el ballet, la literatura, la pintura, la arquitectura, desde criterios apriorísticos del valor estético, y el arte de masas, popular, manifestado en el uso de la cámara, a través de reportajes y documentales, las revistas gráficas, la novela policíaca y el diseño en la producción industrial de artículos de uso doméstico. Como período en el que la tecnología y la industria marcan su impronta en el cotidiano, contribuye a la desaparición de la cultura unificada basada en la concepción del arte desde la burguesía liberal. Así, se entiende que paulatinamente la tecnología revolucionó las artes, en términos de transformación de la percepción, desde la linealidad y secuencialidad como propiedades distintivas, y la omnipresencia a través de diversos artefactos, como la radio, los discos, la televisión.

Siguiendo a Habermas (1989a), la vanguardia no consistió en la representación de la mayoría, sino en lucha por una verdad que los otros, supuestamente, no están capacitados para comprender, por ello caracteriza la modernidad estética a través de actitudes que encuentran un eje común en una nueva conciencia del tiempo, que se encontró expresada en sus metáforas. Así, es vivido como cambio permanente, que en tanto se sucede se acelera, produciendo la idea de vértigo y torbellino.

*“La vanguardia se ve a sí misma invadiendo territorios desconocidos, exponiéndose al peligro de encuentros inesperados, conquistando un futuro, trazando huellas en un paisaje que todavía nadie ha pisado. Pero ese volcarse hacia delante, esta anticipación de un futuro indefinible y ese culto de lo nuevo, significan, en realidad, la exaltación del presente (...) Este valor nuevo atribuido a la transitoriedad, a lo elusivo y efímero, la celebración misma del dinamismo, revela una nostalgia por un presente immaculado y estable.” (Habermas; 1989b: 133)*

Al interior de tales avances topológicos y cronológicos de las vanguardias, se expone y coloca en evidencia la ruptura con el pasado en tanto normativa de la tradición, y el valor que cobra lo nuevo, lo desconocido y lo transitorio. Sus nociones centrales, por ello, residen en la ruptura, la crisis, el cambio y la novedad, instalándose en un futuro siempre mejor que el presente.

Recuperando al historiador, se reconoce que es en este orden que se va instaurando, como difuminación de los límites entre el arte y su opuesto, la posmodernidad, caracterizada como la negación de cualquier criterio preestablecido de juicio y valoración en las artes, que en su inicio supone una etapa de prosperidad, en tanto los recursos públicos y privados orientados al arte van siendo acrecentados. Este fenómeno económico posibilita que el mercado del arte se recupere luego de la II Guerra, con lo que comienza a perfilarse la idea del arte como inversión; en simultáneo, la integración del arte en la vida académica a través de las instituciones de educación superior fue creando las bases de un mercado laboral incipiente. En este marco, se crean las condiciones para la instauración de la industria del ocio y entretenimiento, destinada al mercado de masas, reduciéndose

las formas tradicionales del gran arte a las élites; sólo el status atribuido a la alta cultura impidió la decadencia abrupta de los géneros tradicionales.

Los dos factores que contribuyeron a su declive consistieron en el triunfo de la sociedad de consumo, en nombre del mercado de masas, lo que a su vez permitió la creación de una nueva constelación en la dimensión estética y la creatividad popular, y de esta forma, la muerte de la Modernidad. En palabras de Jameson (2001), la posmodernidad es lo que queda una vez que el proceso de modernización ha concluido, de allí que el estado de la cultura en las sociedades posindustriales se caracteriza por un nuevo modo de producción, en el que la ciencia y la técnica ocuparán el lugar central que en tiempos precedentes tuvo la industria. De esta manera, la cultura se tornará un producto por derecho propio, el mercado un sustituto de sí mismo y una mercancía como cualquiera de los productos que él genera; por ello entiende el posmodernismo, en un escenario de cambio social, como producto cultural del surgimiento de una nueva etapa en el desarrollo del capitalismo tardío, impregnado de un carácter histórico centrado en un estilo dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío.

*“Si las ideas de una clase dominante fueron en una época la ideología dominante (o hegemónica) de la sociedad burguesa, hoy en día los países capitalistas avanzados se han convertido en campo de una heterogeneidad estilística y discursiva carente de norma. Aunque amos sin rostro siguen modelando las estrategias económicas que constriñen nuestra existencia, los mismos ya no necesitan (o no pueden) imponer su discurso; y la posliterariedad del mundo del capitalismo tardío no sólo refleja la ausencia de un gran proyecto colectivo, sino también la desaparición del antiguo lenguaje nacional.” (Jameson; 1991:36)*

La posmodernidad, por tanto, no es la fase que continúa a la modernidad, sino su precedente y espacio de preparación, en tanto constitutiva de una ruptura cultural y de la experiencia humana, producto de las nuevas formas de producción y organización. A su vez, el autor destaca (1991) que los factores propios de la posmodernidad, estetización, ahistoricidad y consumismo, generan un ethos hedonista que se diferencia de su precedente, moderno y vanguardista, en que no es transgresor de la moral religiosa o laica del deber, ya que el placer no se encuentra prohibido.

En esta clave interpretativa, puede replantearse que la modernidad se caracterizó como proyecto por la imposición de la razón como norma trascendental; Bauman (2000) reconoce las sociedades actuales inmersas en una modernidad líquida, en la que se conjugan la disolución de lealtades, derechos y obligaciones acostumbradas, enmarcadas en el desmoronamiento de las agencias de acción colectiva y una desintegración de la trama social en la que prevalece la instantaneidad o el corto plazo. Para el autor, en estos momentos se transita por una sociedad conformada exclusivamente por consumidores, en la que la ética del trabajo ha sido reemplazada por una estética del consumo, la que opera integrando a la comunidad de consumidores, donde impera la satisfacción del deseo, basada en una lógica signada por la ausencia de rutina y un estado de elección permanente.

En ella, el arte, en su sentido más trascendente, la capacidad de compensar y equilibrar lo perecedero y lo mortal de las cosas propias de lo cotidiano, preservando su vínculo con lo perpetuo (2007), ha perdido su capacidad de divertir, sorprender, seducir o emocionar, tornándose familiar. El consumismo en la actualidad está ligado con la rapidez, tanto para

adquirir cosas como para desecharlas; lo que se busca y se valora es lo bello; lo feo es rápidamente desechado, pero lo bello, tal como supo entenderse, fue abandonado como proyecto. En la modernidad líquida el arte está en crisis; aunque pueda afirmarse que nuestro mundo líquido-moderno se encuentra plagado de lo estético, no hay obras de arte y si las hay son escasas y se encuentran en los museos. Puede argumentarse un paralelismo entre museo y panteón, ya que ambos consisten en lugares apartados, que son visitados por un número reducido de personas en fechas determinadas; de ello se infiere la muerte de la obra de arte. De allí la importancia de su rescate, en una tarea de anclaje en su poder de resistencia al tiempo, posibilitando la perpetuación de su inmortalidad.

Surgida la Historia del Arte como una rama de la Historia, no se agota en sí misma, necesita de otras disciplinas para continuar avanzando y de esta manera colaborar en la formación del corpus teórico del arte, avanzando sobre la linealidad de las propuestas de estudio de la historia, derivando y proponiendo una mirada dialéctica, teniendo en cuenta los contextos sociohistóricos donde los artistas se insertan y producen sus manifestaciones que quedan como huellas. Por tanto, y desde esta postura, siempre es factible continuar con el estudio de las huellas del hombre una y otra vez, de acuerdo con los análisis interpretativos que se realicen sobre ellas y dependiendo de la formación que se posea.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expresado, es posible nuevamente volver sobre los movimientos vanguardistas que cobran sentido y significado en un contexto histórico social y que dieron como resultado manifestaciones que perduran en el tiempo, realizando nuevas interpretaciones en torno de nuevos avances tanto en la Política y la Sociología, como así también en la Historia y la Filosofía. Al respecto, una

experta, respondiendo al público presente en el Seminario de Arte, Política y Pensamiento crítico, expresa sobre las vanguardias:

*“(…) una condición inherente a la vanguardia es su brevedad, es un movimiento efímero, no puede persistir eternamente como vanguardia. La vanguardia es por definición fugaz y violenta. En la medida en que sea condición de shock se retira, deja de tener efecto shockeante. (...) la vanguardia no se define por un repertorio de recursos que se pueden repetir. Si se repite no puede sobrevivir como vanguardia.” (Longoni; 2004:29)*

Ejemplo de ello son las obras del escultor y pintor argentino León Ferrari<sup>5</sup> donde asienta fuertemente los acontecimientos sociales de la época en que va componiendo sus obras. La más polémica fue la que tituló *La civilización occidental y cristiana*, que a pesar de recibir honores, también fue retirada de la exposición por denunciar claramente la guerra de Vietnam (Caza norteamericano F-107 con un Cristo de santería).

---

<sup>5</sup> León Ferrari nace en 1920 en la Ciudad de Buenos Aires. En su extensa producción artística, se destacan obras como “Cuadro escrito” (1964) y “La civilización occidental y cristiana” (1965), montaje de un bombardero norteamericano con un Cristo de santería, pieza paradigmática en la tradición de la vanguardia estético-política del arte del siglo XX. Por razones políticas, abandonó el país en 1976 y se radicó en San Pablo, Brasil, donde retomó las esculturas metálicas y realizó experiencias con diversas técnicas, como el arte postal, la heliografía y el grabado. Su exposición “Infiernos e idolatrías” (2000) y su muestra retrospectiva (2004) provocaron intensos debates y agresiones por parte de simpatizantes de la Iglesia Católica. Ha realizado una muestra antológica en la Pinacoteca do Estado, en San Pablo, Brasil, y simultáneamente en la Bienal de San Pablo (2006). En 2007, expuso en la Documenta 12, de Kassel, Alemania; en la 6° Bienal del MERCOSUR, en Porto Alegre, Brasil; y en la 52° Exposición Internacional de Arte Bienal de Venecia, Italia, en la que obtuvo el León de Oro de la Bienal. Disponible en: [http://www.cultura.gov.ar/archivos/agenda\\_docs/Ferrari\\_biografia.pdf](http://www.cultura.gov.ar/archivos/agenda_docs/Ferrari_biografia.pdf)



León Ferrari. "*La civilización occidental y cristiana*", obtuvo el Premio Di Tella en la exposición de 1965. También el premio León de Oro en la exposición internacional central de la 52a Bienal de Venecia, 2007.

Estas manifestaciones posibilitan a los espectadores acercarse a la historia reciente, ya que no sólo pueden reconocerse en él sino también transmitir y enseñar los hechos y acontecimientos que han sucedido y que conforman la identidad nacional.

Así, las mutaciones que Argentina ha sufrido, también permitieron ampliar el campo cultural artístico que tenía como gran característica su *porosidad*. A través de ellos accedió el campo del poder, conjugándose en las expresiones como las que se han ejemplificado.

*“Para que el arte político no sea meramente un género de la historia del arte o una producción a escala de las instituciones culturales, y por tanto domesticada, está la herencia de la vanguardia. Un legado que contiene por lo menos dos cuestiones que podemos considerar. Una, la vanguardia nos plantea siempre situarnos en el lugar incómodo, (...), desandar los caminos, subvertir el orden de las cosas. (...) La otra cuestión es la futuridad. Me parece que revisar el pasado no es simplemente para hacer uso de del museo imaginario de la modernidad (...) es algo que tiene grandes desafíos y por supuesto posibilidades. No se trata, (...) de pastichar los estilos de las vanguardias, sino de encontrar allí una reserva de sentido que pueda conducirnos a un mundo más habitable y comprensivo (...)” (Fantoni; 2004: 26)*

A partir de estas apreciaciones, es factible comenzar a pensar en la unidad de los campos del conocimiento y de producción en el arte.

### ***CAPÍTULO III. ARTE COMO CAMPO DE PRODUCCIÓN***

#### ***PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA***

*“(...) un dramaturgo, un novelista, un poeta, pueden convertirse en portavoces del sentimiento colectivo y descargar sus tensiones cuando tienen la profundidad de visión y el valor de descorrer públicamente el velo que ocultaba la verdad.” (Ramos; 1998: 140)*

La perspectiva sociológica es productora de conocimientos en el campo del arte; la Sociología del arte analiza la ubicación de las prácticas artísticas en los procesos de producción y reproducción social, de legitimación y distinción en el sentido de diferenciación social.

En esta preocupación subyace un interés por conocer cómo se insertan los artistas en los mecanismos de distribución de poder, cómo se logra la distribución y circulación de la producción, y el lugar que ocupan los mecenas e instituciones respecto del cuidado, preservación y circulación de la producción artística.

Al exponer ciertos elementos extra estéticos implicados en el juicio estético, como los valores de clase o la influencia de las ideas políticas o morales, desde la perspectiva de Janet Wolff (1998), la Sociología no ha sido afortunada en la búsqueda de una estética nueva, que excluya toda pretensión de falsa neutralidad, puesto que se conserva aspectos de calidad estética universal y eterna que resultan difíciles de defender.

La vinculación del campo del arte con otros campos permite atender el supuesto de que su autonomía es relativa.

*“(...) lo moderno se constituye al independizarse la cultura de la razón sustantiva consagrada por la religión y la metafísica, y constituirse en tres esferas autónomas: la ciencia, la moralidad y el arte. Cada una se organiza en un régimen estructurado por sus cuestiones específicas el conocimiento, la justicia y el gusto, y se rigen por sus propias instancias valorativas, la verdad, la rectitud y la belleza.”(Habermas, en García Canclini; 1990a: 33)*

La Cultura se articula sobre la base de tres esferas autónomas:

- a- Cultura: ciencia, arte, moralidad.
- b- Interés social: conocimiento, gusto, justicia.
- c- Instancias valorativas: verdad, belleza, rectitud.

La autonomía de cada esfera va institucionalizándose y generando profesionales especializados, acentuándose la distancia entre la cultura profesional y la del público entre los campos científico y artístico y la vida cotidiana. Sin embargo, los filósofos de la Ilustración intentaron extender los saberes especializados para enriquecer la vida diaria y racionalizar la sociedad; el avance de la ciencia y el arte ayudaría a controlar las fuerzas naturales, ampliar la comprensión del mundo y volver más justas las instituciones y las relaciones, esfuerzo desacreditado por la diferenciación contemporánea entre la ciencia y el arte hegemónicos y su desconexión con la realidad.

Bourdieu (1995) analiza las características del campo del arte y explica su vinculación con otros ámbitos de la estructura social dentro de la dinámica cultural, en sociedades en las que existe una división técnica y social del trabajo y las instituciones se encuentran organizadas según un

modelo liberal. En los siglos XVI y XVII logran consolidarse los campos de la ciencia y del arte con relativa independencia: las obras son valoradas sin las coacciones que les imponía el poder religioso o político, y los artistas ya no compitieron por la aprobación teológica o la complicitad de los cortesanos, sino por la legitimidad cultural.

Cada uno, con el desarrollo de las universidades laicas, se convierte en un espacio formado por capitales simbólicos intrínsecos, regido por leyes propias. La actividad del artista está condicionada más que por la estructura global de la sociedad, por el sistema de relaciones que establecen los agentes vinculados con la producción y circulación de las obras.

*“Elías refería la del orden propiamente social en el sentido en que estaba basada en las interacciones entre grupos; otros autores apelan a causas más materiales - económicas, técnicas – o más culturales- visiones del mundo, formas simbólicas pertenecientes a una sociedad.”(Heinich; 2001:18)*

En el avance del conocimiento, la Sociología del arte se ocuparía principalmente de examinar cómo se constituye el capital cultural del respectivo campo y cómo se lucha por su apropiación. Al concebir el arte como ámbito colectivo de cooperación, Howard Becker (en García Canclini; op. cit.) se preocupa por estudiar el carácter colectivo y cooperativo de la producción artística, y reconoce los lazos sociales que condicionan la autonomía creadora en el arte.

En la literatura y las artes plásticas resulta relativamente sencillo construir la ilusión del creador solitario; sin embargo, en un concierto musical esta soledad no podría comprenderse: un concierto a cargo de una orquesta requiere de la colaboración de un grupo numeroso.

Además del conocimiento que los músicos tengan de un código y de un hacer artístico particular, intervienen los medios de comunicación que los difunden, los fabricantes de los instrumentos, las audiencias que escuchan con diferente formación e información en música, los críticos, entre otros. Al mismo tiempo, el hecho de que este concierto sea masivo y abierto a toda la comunidad hace que los límites del campo de lo que se considera específicamente artístico se desdibujen.

Estas tres miradas cuestionan la autonomía del arte respecto de otros ámbitos. Mientras las posturas de Habermas y Bourdieu se centran en las vinculaciones entre el arte y otras esferas a partir del análisis de la división social de clases y de la diferente apropiación del capital cultural, Becker lo considera como un espacio colaborativo, en el cual el conflicto social se diluye. Analizar el concierto como una práctica cultural genera una serie de entrecruzamientos con otros campos, en donde lo estrictamente artístico es difícil de delimitar; el arte no puede ser considerado como un factor aislado o una cualidad personal. Comprender el campo del arte y su función social implica considerar su vinculación con otros aspectos de la dinámica social y cultural; como paradoja, teóricos e historiadores intentan explicar la autonomía del arte en un mundo en el que las prácticas del mercado y la comunicación y su pasividad fomentan relaciones de dependencia entre los bienes artísticos y los procesos extraestéticos, tal como puede inferirse del ejemplo de la orquesta.

Puede concebirse como un campo independiente, con sus códigos, procedimientos, formas de producción, lo que conlleva, en un sentido extremo, su reducción a un ámbito de creación de significados entre expertos, los artistas, quienes desarrollan sus actividades al margen de otros ámbitos sociales.

*“Esa “disposición estética”, que se adquiere por pertenecer a una clase social, o sea por poseer recursos económicos y educativos que también son escasos, aparece como un don, no como algo que se tiene sino que se es.”(García Canclini; op. cit: 36)*

Es válido distinguir en el objeto artístico Literatura entre placer y goce, retomando los aportes de Barthes, en su obra “El placer del texto”; en tanto el primero es formulable, se vincula con los no intelectuales o no especialistas, quienes sólo disfrutaban de placeres gregarios. Por su parte, el goce, no decible, constituye un espacio restringido al ámbito intelectual, habitado por sujetos capaces de degustar una obra de arte, ya que cuentan con la formación específica para ello. Puede inferirse que, para que un mero espectador excluido del campo artístico pueda convertirse en un agente conocedor, sea requerido un aprendizaje específico, debido a que, tal como señala Bourdieu (1995), la actitud estética para abordar una obra de arte no es natural, sino construida; la mirada pura, propia del especialista y negada al ingenuo, es el resultado de un proceso de internalización de las disposiciones y competencias objetivamente exigidas por el campo, competencias que permiten hablar del objeto artístico de una manera que ponga de manifiesto su especificidad, una auténtica formación del ojo conocedor. Da cuenta, por ello, de la puesta en juego de los capitales culturales, como sistemas de disposiciones que habilitan esquemas de percepción y apreciación del objeto artístico.

En sus entrecruzamientos con otras esferas de la sociedad, y nuevamente, detrás de estos interrogantes subyace la búsqueda de explicaciones que dan cuenta de las complejas relaciones entre arte y poder, entre distinción y posesión de cierto capital cultural y simbólico y exclusión. Así, la producción artística se ve afectada por el avance del

capitalismo, aunque al principio no del mismo modo que otras formas de producción. Con la desintegración de los lazos tradicionales entre productor artístico y consumidor de arte, Iglesia, Mecenas y Academias, el artista es hoy un individuo que circula libremente, aunque las condiciones de su trabajo contrastan aún más con las de otros.

En este contexto, pareciera practicable su idealización como representante de una actividad verdaderamente expresiva y voluntaria; su quehacer “cae” bajo la ley del mercado y se torna una mercancía más: muchos trabajarán como obreros a sueldo en la industria, en la publicidad o para los medios de comunicación, y el resto tendrá que recurrir al mercado para vender su obra.

En la medida en que el trabajo artístico se parece al corriente, también se convierte en alienado, aunque persiste su idealización romántica como uno de los pocos que no se ve afectado por las relaciones capitalistas y los imperativos del mercado; una variante moderna reside en quienes se dedican a la enseñanza para ganarse la vida, mientras realizan su trabajo “verdaderamente artístico” en su tiempo libre.

*“La explicación sociológica considerará si el artista al conformar su obra, prioriza sus lazos con la historia del arte, es decir con el pasado; otros artistas contemporáneos (...) el extranjero o el propio país; los marchands o editores; las instituciones promotoras del arte (galerías, museos, fundaciones); el público (...); los medios de comunicación masiva; la censura, u otros.” (García Canclini; 2006: 94 y ss.)*

La variedad de procesos e instituciones implicados en la producción y circulación de los bienes artísticos en diferentes períodos da cuenta de lo

cuestionable que es considerar el campo del arte como autónomo e independiente. El artista se encontró limitado por presiones políticas – religiosas y financieras de un modo estrictamente definido; en la actualidad, es condicionado por presiones políticas, pautas sociales y factores económicos; además, aunque la organización formal comunal del trabajo artístico ha desaparecido, el arte es un producto colectivo.

*“La mistificación que envuelve al trabajo artístico y lo aísla como algo diferente, y generalmente superior a otras formas de trabajo, puede combatirse demostrando que todas las formas de trabajo son (potencialmente) creativas, y que, en el capitalismo, el trabajo artístico, como otros, pierde su cualidad de actividad libre y creativa (...)” (Wolff; op. cit.: 27)*

Cabe preguntarse si existen características peculiares en el artista como sujeto creador y si éste es un profesional como cualquier otro.

A su vez, entender el arte como producto social implica necesariamente iluminar algunos de los caminos en los que los distintos géneros, estilos o formas llegan a tener un valor estético aceptado por ciertos grupos en contextos determinados; para determinar si un escritor fue realmente bueno, sería necesario investigar las condiciones en que se apreció su obra, y asimismo descubrirse las bases de esa opinión. Esto se ha aplicado en exceso en la controvertida cuestión de los niveles del arte, en donde se opone, por ejemplo, lo vanguardista a lo popular, o lo tradicional a lo nuevo, o lo restringido a lo masivo.

## **PERSPECTIVA INSTITUCIONAL**

*“(...) el espacio público puede ser institucionalizado (...) por diferentes motivos, el espacio público puede conservar su función y cambiar su estatus jurídico.” (Zabala; 2004: 74)*

En esta perspectiva, se pretende plantear el conflictivo mundo de las relaciones entre artistas – obras – instituciones – espacio público. Así, el artista puede exponer sus obras en instituciones o bien en un espacio de acceso irrestricto, dependiendo no sólo del público que tiene acceso a su obra sino también de la concientización del artista sobre la serie de normas a las que debe ajustarse si su elección es, por ejemplo, una galería, museo u otra.

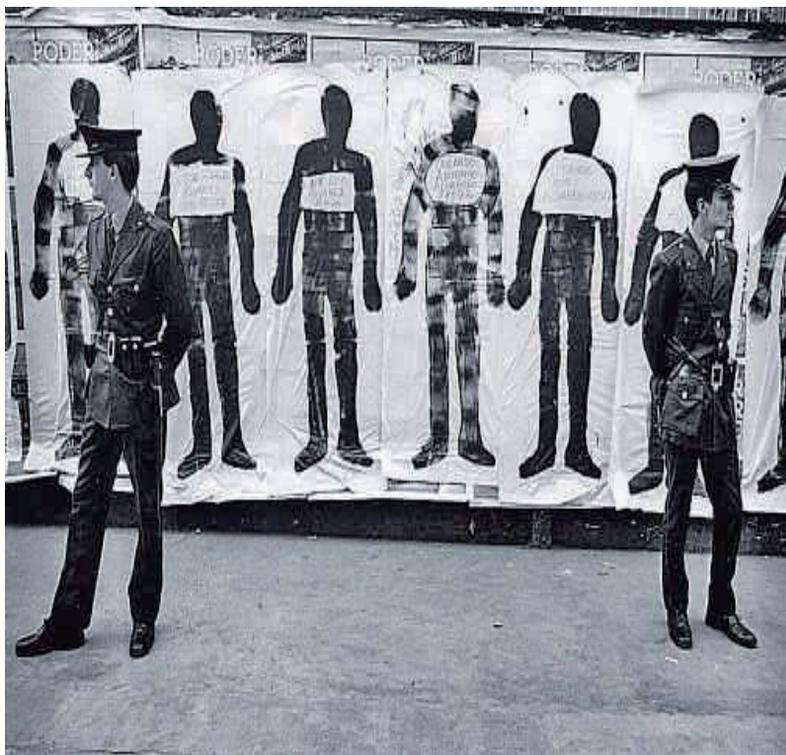
Este conflicto no es nuevo, sino que persiste a través de los años, pero cuando se selecciona la institución, el artista legitima su obra desde cánones que le son específicos a la galería / museo; en cambio, si el artista selecciona el espacio público, corre el riesgo de la pérdida de su producción.

Un ejemplo de ello fue el “Siluetazo Argentino”<sup>6</sup>, que intentó representar aquello que se consideraba imposible de hacerlo, en una época histórica donde no se consideraba viable, sino altamente riesgoso. Este movimiento ocupó el espacio de la Plaza de Mayo (ubicada en Capital Federal. Argentina) y su público fue diverso. Sólo quedan registradas algunas fotografías, que a través de Internet circulan acompañadas de artículos referido al arte político / activista. Se muestran aquí algunas de

---

<sup>6</sup> *“El trabajo del Siluetazo fue comenzado a pensar en 1981 por Rodolfo Aguerreberry, (...) Guillermo Kexel y Julio Flores, (...) decidieron en conjunto nunca llevar una silueta a un museo o a una galería de arte.” (Flores; 2004: 55 – 70)*

ellas, tomadas por Eduardo Gil<sup>7</sup>, sumadas a las manifestaciones que se mantienen anónimas.



Fotografía de Eduardo Gil. Disponible en:  
[http://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_siluetazo.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/exposito_siluetazo.pdf)

---

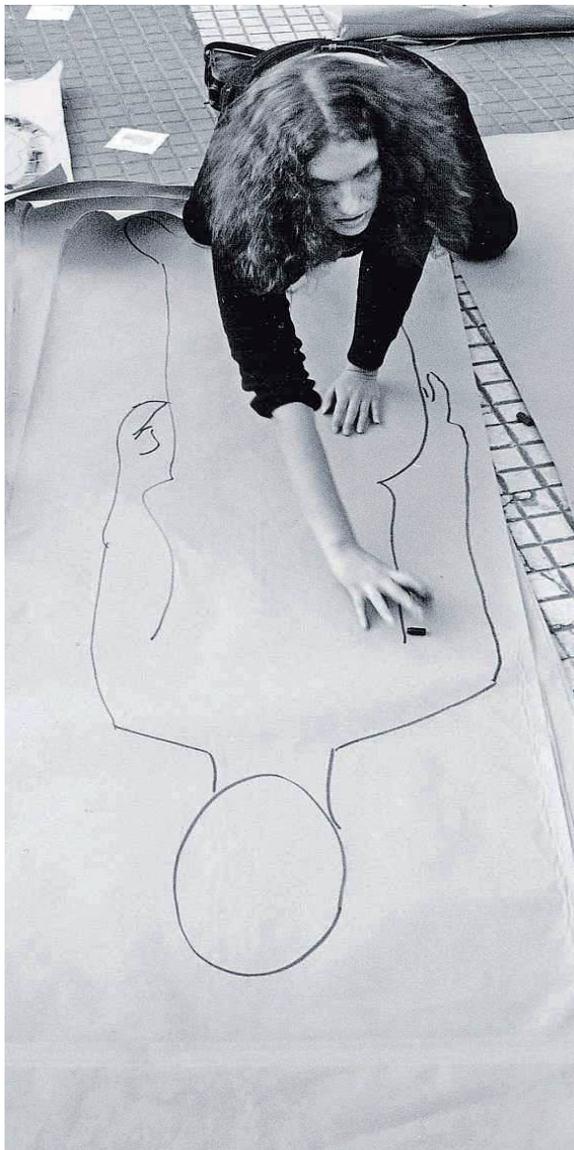
<sup>7</sup> Eduardo Gil es un fotógrafo argentino, autor de numerosas exposiciones, publicaciones y cuya obra se encuentra en las colecciones de diversos museos americanos y europeos. Recogió con su trabajo, en los años ochenta, el testimonio del siluetazo. Disponible en: [http://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_siluetazo.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/exposito_siluetazo.pdf)



Fotografía de Eduardo Gil. Disponible en:  
[http://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_siluetazo.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/exposito_siluetazo.pdf)



Fotografía de Eduardo Gil. Disponible en:  
[http://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_siluetazo.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/exposito_siluetazo.pdf)



Fotografía de Eduardo Gil. El siluetazo: Las siluetas de los desaparecidos en Argentina son una forma genuina de arte activista y de resistencia. Disponible en: [http://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_siluetazo.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/exposito_siluetazo.pdf)

En este tipo de manifestación artística se socializaban las ideas y los modos de concretarlas a través de la participación del público que circulaba por la Plaza de Mayo. De esta manera lo recuerda y analiza Flores Julio:

*“(...) el Siluetazo imagen, la imagen como texto y sobre todo el contexto, la Plaza de Mayo. (...) esto como centro cívico, como centro religioso, como centro del Poder, centro político es otro elemento clave (...) porque de ahí sale la silueta, que después está ocupando la ciudad.” (Flores; 2004: 58)*

En las búsquedas periodísticas se encuentra registrado el día 21 de setiembre de 1983, reclamando la desaparición de más de 30.000 personas durante la dictadura militar.

*“Ese día de septiembre, los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Xexel sacaron las numerosas hojas de papel para recortar y empezaron a pintar siluetas en la mitad de la Plaza. El reto era grande y con tan pocos integrantes, sería muy difícil cumplir con la meta de los 30.000 desaparecidos. Pero, la necesidad de gritar en silencio pudo más y la gente empezó a sacudirse el miedo y a prestar su cuerpo para "ponerse en el lugar del otro y prestarle un soplo de vida a ese que no lo tiene, en ese final inconcluso que es la desaparición", explica Longoni. Fueron horas y horas, en donde ante la mirada atónita y asustadora de la policía, la gente sintió que podía decir algo sobre la ausencia. (...).” (Diario Cambio: Sábado, 3 de marzo de 2012. Disponible en: [http://www.cambio.com.co/culturacambio/814/ARTICULO-WEB-NOTA\\_INTERIOR\\_CAMBIO-4793864.html](http://www.cambio.com.co/culturacambio/814/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_CAMBIO-4793864.html).)*



*Foto: Ana Longoni. Disponible en:*

*[http://www.cambio.com.co/culturacambio/814/ARTICULO-WEB-NOTA\\_INTERIOR\\_CAMBIO-4793864.html](http://www.cambio.com.co/culturacambio/814/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_CAMBIO-4793864.html)*

Más allá del arte callejero, político y de resistencia, se discute aún sobre el rol de las instituciones, ya sean éstas públicas o privadas, pues se considera que son mediadoras en las relaciones que se establecen, ya que sostienen y promueven las diversas actividades y producciones artísticas en un circuito que ofrece un ingreso al mercado. En referencia a ello, otros expertos consideran que condicionan la producción, puesto que el artista debe pensar a quién dirige (clase social a la que está destinada) su obra. Así, el eje de la discusión se compendia desde la autonomía del que produce arte (artista) sin desconocer la configuración histórica – social – política de este sujeto en torno de su sensibilidad para la creación de obras relacionadas a los acontecimientos que vive.

Se entiende, por ello, que la participación en las instituciones no invalida el arte de resistencia y que el artista puede optar y reelegir los espacios públicos cuando posee una idea participativa referida a hechos socio históricos que lo identifica y moviliza, posibilitando que existan intervenciones en el público desde donde la idea cobra sentido y significado tornándose en una obra colectiva. Esto implicará que podrá

activar a los espectadores desde algún lugar, ya que la obra siempre posee mucho más que el carácter mercantil que puede llegar a adquirir, si así lo decidiera. Desde este espacio de discusión se convierte en “*arte comprometido*”.

Ahora bien, existen instituciones de nivel superior, donde se forman docentes en arte pero que a su vez producen arte. Amplia también es la discusión al respecto, ya que los docentes en arte (de distintos lenguajes), consideran que deben primero ser artistas para luego enseñar, mientras que otros especialistas consideran que se debe enseñar a desarrollar el gusto estético y fomentar, con un bagaje de estrategias metodológicas, el progresivo acercamiento a los diferentes lenguajes y sus técnicas.

En la primera manera de entender la formación en arte, puede observarse que, la condición predominante, en los planes de Estudio colocan en evidencia una mayor carga horaria en el desarrollo de la producción artística, dejando por ello una menor a los espacios pedagógico - didácticos. En ese sentido, es claro que el arte se instituye bajo normas de una formación y el capital del futuro docente es mostrado a través del título obtenido que habilita al ejercicio de su tarea en los distintos niveles educativos de Argentina. Los docentes, desprovistos de herramientas pedagógicas, ingresan al sistema educativo con un *background* cultural que carece de los elementos necesarios para enseñar a apreciar las producciones artísticas, no se les ofrece instancias de reelaboración de los procesos reales que se ponen en juego al abordar un objeto artístico en toda su magnitud y ahondar en él, ya que, como se ha señalado precedentemente, las formas de percepción y de apreciación de cada objeto artístico no pueden ser reducidas a aquellas que se desarrollan en la experiencia común.

Al ingresar en las escuelas, el docente novel emprende un camino de escolarización del arte; en este lineamiento, se comienzan a subordinar las

posibilidades de participar en el diseño y puesta en práctica de proyectos interdisciplinarios, reduciendo el arte a espacios subordinados y tareas específicas, como la elaboración de telones y frisos para los actos escolares.

*“En la actualidad, se utiliza todavía el arte a la manera de Tolstoi para desarrollar compromisos patrióticos, fidelidad a la escuela o comunión con una determinada iglesia. Si el arte puede realizar dichas funciones, si puede contribuir a generar un sentimiento de hermandad entre los hombres, si es ésta la única función del arte, no resultaría difícil comprender de qué forma podría usarse una función de este tipo en la escuela.” (Eisner; 1995: 7)*

El experto sostiene que con la continuidad de este tipo de prácticas escolares, resultaría muy poco probable que los estudiantes se desarrollen desde una perspectiva estética. Si bien todos pueden ser artistas, o, como supo afirmar Joseph Beuys, *“cualquiera puede ser un artista”*, sería interesante comprender también que en las escuelas es posible configurar auténticos espacios formativos del futuro espectador, consumidor o productor de arte, y la necesidad de que el futuro docente se nutra con los aportes pedagógicos de manera más intensa.

*“(…) el arte es proceso social y comunicacional que abarca también lo público, las estructuras masivas del gusto, las formas de sensibilidad e imaginación vigentes en todas las clases sociales.” (García Canclini, en Reyes Palma; 1981: 6)*

En el terreno discursivo de los docentes de las instituciones formadoras en Argentina se sostiene que se nace con las habilidades para llegar a ser artistas (Pinto; 2004). Esta valoración demuestra la discusión en

torno a lo expresado precedentemente. Así, los docentes desconocen el ámbito sociocultural donde se encuentran los alumnos y alumnas que forman; no se considera que ello sea lo que posibilita las oportunidades tanto para ser espectador como para llegar a formarse como artistas.

*“La educación artística incluye el conjunto de actividades, escolares y extraescolares, por medio de las que se forma el comportamiento estético de una sociedad: la preparación de artistas, en conservatorios y escuelas, pero también la difusión cultural, las acciones del estado, los medios masivos, la organización visual del espacio urbano, en fin, todas las actividades que van configurando cotidianamente los hábitos sensibles e imaginarios del pueblo.” (García Canclini, en Reyes Palma; op. cit.: 6)*

Puede afirmarse, entonces, que las instituciones de arte continúan en su matriz conservadora, no han ampliado su mirada a nuevas perspectivas culturales y la conformación de la institución misma revela el molde del perfil de sus egresados. Son expresión de una noción de universalidad sobre los artistas que se matiza con dispositivos referidos a clase y poder en espacios instituidos, pero a la vez, instituyentes de la institución que le dan su identidad.

*“Una de las principales misiones de la educación artística es contrarrestar esta sequía cultural, una labor que depende en gran medida del espíritu que guía el trabajo que se realiza en el aula de arte.” (Arnheim; 1993: 83)*

Estos discursos se sostienen a través de la conservación y puesta en marcha de los planes de estudio, basados en diversos niveles de prescripción curricular, anteriores y posteriores a la reforma/ transformación educativa en Argentina, acaecida a partir de 1990.

Confrontando la postura expuesta con los textos de Terigi (1998), se acuerda con la autora en que la problemática planteada no puede resolverse con algunos espacios curriculares pedagógicos en particular, sino que se requiere de una reflexión constante y a conciencia, posibilitando una discusión entre quienes se consideran artistas y en la práctica se desempeñan como profesores, y los profesionales especialistas en educación, a fines de modificar radicalmente la propuesta de formación.

La problemática, en definitiva, se basa en los discursos que sostienen a favor de mantener las marcas que identifican a estas instituciones. Encapsulamiento, clase artística, poder, sostienen su campo de espejismos, hoy filtrado por los avances de las disciplinas. Son resistencia, pero también vulnerabilidad y fragilidad.

## ***CAPÍTULO IV- REFLEXIONES EN TORNO DEL ARTE COMO PRODUCTO Y PROCESO SOCIAL***

*“El primer sujeto que contempla e interpreta la obra de arte es el artista mismo. Pero esta prioridad no hace que su interpretación sea mejor o peor que otras. Sólo se debería privilegiar el discurso del artista cuando dice cómo realizó su obra, y no cuando dice qué es su obra.” (Zabala; 1998: 35)*

Si existe una concepción susceptible de desacuerdos y controversias, esta es la del arte, generados a partir de la identificación de las funciones o sentidos a los que alude o coloca en discusión. Una de ellas se encuentra centrada en el arte como hecho estético, el placer, gozo y disfrute que genera; la tarea del artista consistiría en plasmar en un objeto esa carga subjetiva a fin de representar sentimientos, sensaciones comunes. Otros consideran que, además, cumple o debería cumplir una función social: exposición, denuncia, desvelamiento de mecanismos ocultos, aquellos que en particular inciden configurando de determinada manera la realidad cotidiana. En ambas subyacen diversas maneras de abordarlo y significarlo; desde una perspectiva que lo entienda como proceso y producto social, recuperando su historicidad, se encuentra situado en el marco de la producción simbólica de las sociedades contemporáneas.

En este sentido, Bourdieu (2003) cuestiona la explicación del fenómeno estético en virtud de supuestos rasgos esenciales y trascendentes. Al respecto, pueden ofrecerse sólo explicaciones de tipo relacional, partiendo de concebir tales valoraciones inscriptas en significaciones, como construcciones culturales relacionales, en tanto el sentido no resulta inherente a la esencialidad de la obra, sino que deviene de la investidura

asignada por grupos, sociedades o culturas, en virtud de la posesión o no de los códigos específicos, los rasgos estilísticos distintivos y las competencias estéticas necesarias para su apropiación. De allí la relevancia del juicio objetivo de la obra de arte a partir de criterios colectivos sobre su valor y verdad, a modo de la construcción y sostenimiento de su sentido público.

La cultura constituye, por tanto, un capital de significaciones consagradas, y en este marco, la obra de arte ofrece significaciones de diferentes niveles en relación con la clave de interpretación que se le aplica: las de nivel inferior, superficiales, resultan parciales y mutiladas, en tanto no se comprendan las del nivel superior, que las transfiguran. De esta manera, todo bien cultural resulta susceptible de aprehensiones que oscilan entre una simple sensación hasta la degustación erudita, la que requiere de un desciframiento adecuado.

La obra de arte es un producto colectivo e histórico, y sus condiciones de producción junto con sus particularidades estéticas cobran influencia al colocar en juego la decisión en torno del derecho o la legitimidad del reconocimiento del artista y la creencia del valor de su obra. En este escenario, las instituciones en su conjunto reparten legitimidad artística, capital simbólico generador de luchas, estrategias y lógicas de posicionamiento. El campo artístico, constituido por las relaciones entre los agentes a través de las instituciones, instancias de producción, selección, valoración y consagración, permite colocar en relevancia que aquello que lo articula se configura en el entramado de posiciones jerarquizadas con vistas a la legitimación. Retomando el análisis de García Canclini (1990b) y recuperando la obra de arte como bien orientado a su comunicación, vale destacar que no existen relaciones de comunicación y conocimiento que no

devengan, de manera inseparable, de relaciones de poder; las relaciones culturales y artísticas operan como relaciones de poder ya que en ellas se realiza la comunicación entre los miembros de la sociedad, que habilita el conocimiento de lo real.

Entender la práctica artística como práctica situada en un lugar y un momento, producto de la mediación de códigos estéticos y de instituciones y procesos materiales, sociales e ideológicos, lleva al estudio de las prácticas e instituciones de la producción artística y las convenciones estéticas, así como el lugar específico y socialmente definido del artista, atendiendo además los modos en que se encuentra arraigada e informada por procesos e instituciones sociales y políticas, con fuerzas económicas que desempeñan un papel histórico particularmente importante.

Al ubicar en un contexto específico la producción artística como elemento interviniente en los procesos históricos, además de constituirse ella misma como proceso, se desentraña la trama de relaciones existentes entre las múltiples dimensiones de la realidad que confluyen en esta producción. A su vez, la atención en las relaciones y articulaciones entre las dimensiones políticas, religiosas, culturales, espaciales y económicas, brinda elementos para situar la práctica artística, a partir de la reconstrucción de acontecimientos y hechos que den cuenta del significado de la producción artística en su devenir.

El arte como concepto, y las prácticas artísticas como prácticas sociales han sido consideradas y discutidas, en tanto arena de disputas entre grupos sociales que entre sí compiten por la imposición de significados entre lo artístico y lo no artístico. Entre ellos, se concibe el arte como hecho estético, de placer y goce, o desde sus funciones sociales, de exposición,

denuncia, crítica, o bien de adhesión a los regímenes políticos imperantes. Esta última enfatiza el arte como portador y consolidador de ideología, que conforma valoraciones constituidas entre miradas polarizadas, que a su vez posibilitan distinguir otras maneras de pensar, percibir y sentir el arte en general, como así también respecto de su abordaje y desarrollo en las instituciones en particular.

Los aportes de distintas disciplinas permiten situar el arte en el marco de la producción simbólica de las sociedades contemporáneas. Así, los elementos que constituyen la concepción del arte culto, elitista, erudito o hegemónico en el marco de la modernidad y posmodernidad colaboran en la revisión de los supuestos de quienes cumplen la tarea de atribuir sentidos a la práctica artística institucionalizada.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. (1969). *Teoría Estética*. CEME. Centro de Estudios Miguel Enriquez. Archivo Chile.
- ARCOS, R. (2009). *La estética y su dimensión política según Jacques Rancière*. En: *Nómadas*. 31. 139-155. Colombia, Universidad Central.
- ARNHEIM, R. (1993). *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona, Paidós Estética.
- BAJTÍN, M. (2005). *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- BAUMAN, Z. (2007). *Vida líquida*. Buenos Aires, Paidós.
- BAUMAN, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BORGES, J. L. (2008a). *Textos cautivos*. Madrid, Alianza Editorial.
- BORGES, J. L. (2008b). *Borges Oral*. Madrid, Alianza Editorial.
- BORGES, J. L. (2007). *Textos recobrados (1956-1986)*. Buenos Aires, Emecé.
- BORGES, J. L. (1999). *Discusión*. Buenos Aires, Emecé.
- BOURDIEU, P. (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Quadrata.
- BOURDIEU, P. (2000). *Cuestiones de Sociología*. Buenos Aires, Istmo.
- BOURDIEU, P. (1999). *Razones Prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama.
- BOURDIEU, P. (1995). *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- BRADBURY, R. (2002). *Zen en el arte de escribir*. Barcelona, Minotauro.
- BRUNER, J. (2004). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona, Gedisa.

- EGAN, K. (1994). *Fantasia e imaginación: su poder en la enseñanza*. Madrid, Morata.
- EISNER, E. (2004). *El arte y la creación de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la mente*. Barcelona, Paidós.
- EISNER, E. (2002). *La escuela que necesitamos*. Buenos Aires, Amorrortu.
- EISNER, E. (1998). *Cognición y Curriculum: una visión nueva*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- EISNER, E. (1995). *Educación la visión artística*. Barcelona, Paidós.
- FERNÁNDEZ AGUIRRE DE MARTÍNEZ, E. (1995). *Hablemos de estética: Una antología informal*. Buenos Aires, AZ editores.
- FLACHSLAND, C. (2003). *Pierre Bourdieu y el capital simbólico*. Madrid, Campos de Ideas.
- FLORES, J. (2004). *El Arte en Cuestión. Experiencias limítrofes entre el Arte y la política. Arte de Acción, arte callejero, arte participativo. El Siluetazo, Capataco y Escombros*. Ciclo de encuentros en el Campo del Arte. Seminario: Tercer Encuentro: Arte, Política y Pensamiento Crítico. 17 de Junio. En: ROMERO, J.C. – LO PINTO, M. (coord. 2006). *Arte, política y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- FREUD, S. (1993). *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Barcelona, Altaya.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2007). *Imaginario Urbanos*. Buenos Aires, Eudeba.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2006). *La Producción Simbólica: Teoría y Método en Sociología del Arte*. Madrid, Siglo XXI.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1990a). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México D.F., Grijalbo.

- GARCÍA CANCLINI, N. (1990b). “Introducción. La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”. En: BOURDIEU, P. *Sociología y Cultura*. México, Grijalbo.
- GARDNER, H. (1995). *Inteligencias Múltiples*. Barcelona, Paidós.
- GUTMAN, D. (2004). “Como un desagravio, el Estado compra obras prohibidas en el '71”. Disponible en: <http://old.clarin.com/diario/2004/03/17/s-04101.htm>
- HABERMAS, J. (1989a). “Modernidad, un Proyecto Incompleto”. En: CASULLO, N. (comp.). *El Debate Modernidad-Posmodernidad*. Buenos Aires, Punto Sur.
- HABERMAS, J. (1989b). *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Madrid, Taurus.
- HEINICH, N. (2001). *La sociología del Arte*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- HOBSBAWM, E. (2001). *Historia del siglo XX*. Barcelona, Crítica.
- JAMESON, F. (2001). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós.
- JAMESON, F. (1999). *El giro cultural*. Buenos Aires, Manantial.
- JAMESON, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires, Imago Mundi.
- LEM, S. (1981) “Cómo se salvó el mundo”. En: *Fábulas de robots*. Madrid, Bruguera.
- LONGONI, A. – BRUZZONE, G. (2008). *El Siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- LONGONI, A. – NOÉ, F. – FANTONI, G. (2004). “Las vanguardias artísticas. Sus orígenes. Experiencias en la Argentina en la década del 70”. Ciclo de encuentros en el Campo del Arte. Seminario: Primer encuentro: Arte, Política y Pensamiento Crítico. 15 de abril. En: ROMERO, J.C. – LO PINTO, M. (coord. 2006). *Arte, política y pensamiento crítico*. Buenos

Aires, Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

LONGONI, A. (s/f). “El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia”. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires (mimeo).

MASOTTA, O. (2004). *Revolución en el Arte: Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires, Edhasa.

NOE, L. F. – ZABALA, H. (2000). *El Arte en Cuestión. Conversaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

NOE, L.F. (1973). *El Arte de América Latina es Revolución*. Folleto. Chile. En: PINTO, M. (coord. 2006). *Arte, política y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

PINTO, S. (2004). “La Creatividad en la Educación Superior”. Tesis de Maestría en Educación Superior. Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. Comodoro Rivadavia, Chubut (inédito).

RAMOS, S. (1998). *Filosofía de la Vida Artística*. México D.F., Espalsa – Calpe.

RANCIÈRE, J. (2007a). *En el borde de lo político*. Buenos Aires, La Cebra.

RANCIÈRE, J. (2007b). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile, Palinodia.

RANCIÈRE, J. (2006). *El inconsciente estético*. Buenos Aires, Del Estante.

RENZI, J. P. (s/f). *Carpeta de Escritos. Manuscritos inéditos*, Buenos Aires, Archivo Juan Pablo Renzi, noviembre de 1989.

REYES PALMA, F. (1981). “Historia social de la educación artística en México (notas y documentos). La política cultural en la época de Vasconcelos (1920- 1924)”. Cuadernos del Centro de Documentación e

Investigación. Coordinación General de Educación Artística, INBA- SEP, México.

ROMERO, J. C. – LO PINTO, M. (coord. 2006). *Arte, política y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

TERIGI, F. (1998). “Reflexiones sobre el lugar de las artes en el curriculum escolar. En : AKOSCHKY, J. y otros. *Artes y escuela : Aspectos curriculares y didácticos de la educación artística*. Buenos Aires, Paidós.

VIGO, E. A. (1976). “Artecorreo: una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación”. Buzón de Arte, Nro. 2, Caracas.

VIGO, E. A. (1962 – 1969). “Revista Diagonal Cero. N° s. 11 y 28 (portadas)”. La Plata, Buenos Aires.

VYGOTSKY, L. S. (1982). *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid, Akal.

ZABALA, H. – GRÜNER, E. – MALOSETTI COSTA, L. – WECHSLER, D. (2004). *Enfoques sobre la Institución Arte. El concepto de Institución Arte. Arte y Mercado. Mecanismos de construcción de prestigio dentro del campo artístico. Ética y práctica artística*. Seminario Cuarto Encuentro: Arte, Política y Pensamiento Crítico: 8 de Julio. En: ROMERO, J.C. – LO PINTO, M. (coord. 2006). *Arte, política y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Ediciones del CCC. Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

ZABALA, H. (1998). *El arte o el mundo por segunda vez*. Universidad Nacional de Rosario editora. Rosario, Santa Fe.

WOLFF, J. (1997). *La producción social del arte*. Madrid, Istmo.

### **Sitios electrónicos consultados**

<http://elcatalejo.com/edgardo-vigo-poeta-visual-artista-plastico-performer.html>

<http://www.eldia.com.ar/especiales/127aniversario/edgardo.htm>

<http://www.google.com.ar/search?tbm=isch&hl=es&source=hp&biw=1024&bih=636&q=tucuman+arde&gbv=2&oq>

<http://www.juanpablorenzi.com/biografiaRenzi.html>

<http://old.clarin.com/diario/2004/03/17/s-04101.htm>

<http://publicidadpolitica.com.ar/19301983f/galeria1.htm>

[http://www.cultura.gov.ar/archivos/agenda\\_docs/Ferrari\\_biografia.pdf](http://www.cultura.gov.ar/archivos/agenda_docs/Ferrari_biografia.pdf)

[http://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_siluetazo.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/exposito_siluetazo.pdf)

[http://www.cambio.com.co/culturacambio/814/ARTICULO-WEB-NOTA\\_INTERIOR\\_CAMBIO-4793864.html](http://www.cambio.com.co/culturacambio/814/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_CAMBIO-4793864.html)







MoreBooks!  
publishing



# yes i want morebooks!

Buy your books fast and straightforward online - at one of world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at

**[www.get-morebooks.com](http://www.get-morebooks.com)**

---

¡Compre sus libros rápido y directo en internet, en una de las librerías en línea con mayor crecimiento en el mundo! Producción que protege el medio ambiente a través de las tecnologías de impresión bajo demanda.

Compre sus libros online en

**[www.morebooks.es](http://www.morebooks.es)**



VDM Verlagsservicegesellschaft mbH

Heinrich-Böcking-Str. 6-8  
D - 66121 Saarbrücken

Telefon: +49 681 3720 174  
Telefax: +49 681 3720 1749

info@vdm-vsg.de  
www.vdm-vsg.de





