

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
TESIS DE MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**Condiciones de Producción en las Artes Plásticas Contemporáneas
en Mendoza en los Años Noventa**

Alumno: María de los Ángeles Forcada

Director de Tesis: Dra. María del Carmen Schilardi

Co-Director de Tesis: Justo Pastor Mellado

Mendoza- noviembre de 2004

Condiciones de Producción en las Artes Plásticas Contemporáneas
en Mendoza en los Años Noventa

Toda nuestra realidad está sometida a condiciones.
Cada uno las descubre e imagina.
Ellas se observan en el arte,
él es quién mejor propone acciones para superarlas.

La Obra, solo transmite.
El artista imagina, descubre y propone con su propio modo.
Uno distinto al de la ciencia.
La Historia del Arte lo demuestra,
Otras disciplinas tratan de interpretar las circunstancias en que se muestran a la
comunidad que les da origen.

Intenté mostrar cuál era ese modo desde mi perspectiva,
partí de la experiencia propia
y de la que veo, leo y presupongo en los otros.

Busqué en las obras, en las teorías,
en los seres humanos.
Encontré. Encontré Mucho.
Encontré mi modo de ver las cosas.
Espero poder contarlo
de modo que nos atrevamos a pensar en el hoy,
sintiéndonos capaces de proponer alternativas
desde nuestro espacio diario
que al menos abriguen la ilusión de superar
las circunstancias de las condiciones en las que nos toca vivir el día a día,
en mi caso, en el panorama de las artes visuales actuales.

**Estas páginas son la narración de tales encuentros
que se los debo a mucha gente:
mi Directora de tesis,
mi Codirector
Las gestiones que hicieron posible la Maestría
Los docentes que la dictaron,
mis docentes del grado que me enseñaron los primeros pasos en esta búsqueda
constante de la mismidad del arte.
Los no docentes.
Los artistas,
mis estudiantes.
Mis amigos.
Mi familia grande, la Ingalls, en especial mis padres,
Mi familia pequeña, Los Simpsons.
A todos ellos,
les agradezco desde lo más profundo de mi corazón.**

- **INTRODUCCION:**

El propósito de la tesis que presento bajo el título "Condiciones de producción en las artes plásticas contemporáneas en Mendoza en los noventa" apunta a responder una pregunta que ha orientado mis preocupaciones académicas en el marco de la Maestría en Arte Latinoamericano. Esta pregunta aborda las relaciones que se establecen entre las condiciones de producción y el sentido de las prácticas artísticas contemporáneas en una provincia determinada de la formación artística argentina; en este caso la escena de arte mendocina.

Esta es mi pregunta para la presente tesis. Pregunta por aquello que da sentido a las prácticas artísticas contemporáneas en nuestra provincia, en términos de la posible constitución de un lenguaje visual de características específicas.

No cabe duda que el arte contemporáneo produjo cambios en la forma de pensar, decir, hacer y presentar las obras. En el mundo occidental, con más intensidad y claridad desde por lo menos las décadas del sesenta y setenta en adelante; en Mendoza en los noventa, como década donde se percibe una fisura a partir de unos elementos que aceleran los cambios. La noción de escena resulta metodológicamente útil para plantearlos, en tanto la aparición de un espacio institucional de representación e inscripción de nuevos lenguajes visuales.

Me propongo aislar dichos elementos, exponerlos, discutirlos y comenzar a aceptar la necesidad de reconocerlos. Esta propuesta proviene del deseo de resignificar mi propia práctica artística y la de los artistas que convivimos en la escena mendocina.

Las relaciones necesarias de indagar para dar respuesta a este problema, intentan por lo tanto una aproximación a la comprensión de lo que designamos como arte contemporáneo; de cuál es el rendimiento de éste término para la producción del artista; qué condiciones de producción intervienen en la instauración de nuevos sentidos en el arte contemporáneo; qué cosas cambiaron en las obras que llamamos obras de arte, qué cosas cambiaron en las conceptualizaciones con que las revestimos y respecto a qué procesos socioculturales y de pensamiento del sujeto artista se posicionaron. Tal es el desarrollo que pretende abordar y describir la primer parte, por ello dedicada a las obras o producciones en sí.

Ahora bien, estas nuevas prácticas, apropiadas por el contexto latinoamericano aparecen insertas de una particular manera en la escena mendocina. En términos generales podríamos decir que están atravesadas por tensiones ideológicas, sociales y culturales, que se tornan claves para desentrañar las apropiaciones significativas de las producciones.

Detectar algunas claves del espacio político cultural, así como las invenciones y apropiaciones laberínticas del trabajo del arte y las resemantizaciones estéticas y simbólicas que operan en nuestras prácticas, fueron los principios que guiaron la segunda parte.

Ambas suponen que las condiciones en que se produce el arte influyen en los cambios que las producciones proponen. En particular la segunda aborda el corrimiento y desfase entre nuestras prácticas y la formación artística argentina.

La tercer parte de la tesis, aborda las vicisitudes de la producción de arte en la escena mendocina. Para ello ha sido necesario plantear como se receptionan en esta escena las fisuras del arte contemporáneo, previa interpretación de los elementos que componen el sistema arte para ponerlo en relación con los cambios en las producciones, a través de algunos ejemplos de artistas.

De esta manera, las producciones se tornan estigmas, marcas imborrables que denotan un poder simbólico capaz de denunciar las relaciones de poder y su consiguiente limitación, que se establecen entre todos los involucrados en el sistema que hoy tenemos en la provincia, el campo artístico que conforman o sistema del arte. Al respecto, el objeto de esta parte ha sido primero, identificar y analizar la información que posee el artista, para luego determinar el ideario estético crítico del lugar en que inscribe su práctica.

Para desarrollar el análisis fue necesario plantear en las dos partes iniciales de que forma operan los principales ejes que sustentan las representaciones imaginarias, en sentido lacaniano, las ficciones históricas y sociales, que constituyen una aproximación al objeto de estudio: las condiciones en que se produce en Latinoamérica, en Argentina y Mendoza y las constantes en que fluyen estas condiciones para la producción.

Ésta es la estructura del presente texto, tres partes que solo plantean un abordaje al problema de los límites. Límites que configuran el problema de las

condiciones en que se produce, en cualquier ámbito, arte. En este sentido es un intento de fundamentar mis reflexiones, desde una perspectiva teórica que contenga la conciencia de la propia subjetividad de mi condición de artista.

Es por ello que cada parte, mas bien apuesta no a desarrollar en profundidad la perspectiva hermenéutica de los autores citados y en los cuáles baso mis reflexiones, sino a señalar a partir de puntos de inflexión de sus pensamientos, la estructura, el recorrido del pensamiento verbal propio, para confluir al interrogante de la tesis. Quizás esto se manifieste claramente en el énfasis puesto en los subtítulos que las acompañan.

En esta estructura fue necesario realizar una operación de recorte desde la perspectiva teórica. La noción de recorte indicaría tanto un cortar, con el propósito de identificar el nudo de la mirada del sujeto que escribe, el autor citado, como un recortar, a manera de collage los aspectos que fundamentan mi subjetividad artística. Por ello solo aparecen menciones a las categorías que los autores utilizan en su pensamiento, pero para usarlos en términos de rentabilidad o si se quiere funcionalidad a mi propio pensamiento. Esta funcionalidad arbitraria estaría sustentada en la necesidad propia de intentar posibles saltos cognitivos en mi propósito.

La noción de campo y los aportes sociológicos han sido fundamentales para fijar los momentos del desarrollo de la tesis, mientras que otros son usados en tanto posibilidad de dilucidar la noción de sentido en las producciones. La noción de escena me sirve para explicitar las relaciones de poder en que se desenvuelven estas fuerzas.

Los conceptos de sentido, campo, producción y condiciones se tornan así centrales en la estructura de la tesis, en tanto interrogación sobre las producciones.

El recurso a los autores citados se justifica por su especial predilección y esfuerzo por describir lo que podríamos llamar una filosofía de la producción, más que del sistema en que esta se desarrolla. Esto implica poner el acento en la relación entre producción y sentido en el arte actual, pensando que las condiciones me llevaban a una encrucijada que podía aclararme esta pasión por el arte que nos impulsa a seguir, aun sabiendo que los lugares que elijamos para ponerlo en escena nos son, a los artistas, en el fondo de toda la cuestión, indiferentes.

El estilo de la presente tesis, tiene que ver con la posibilidad de plantearme el modo de pensamiento que plantean los artistas en un lugar determinado, la forma en que este modo se traduce en producciones a partir de las dificultades que plantea al espectador y la forma como actúa en el medio donde se desenvuelve.

El sentido en tanto pasión por la vida que nos impulsa a realizar arte es un gran acto de soledad, tan cruel, vacío y culposo como maravilloso, pleno y liberador.

Al final, lo veremos en las conclusiones creo visualizar que estas relaciones entre verdad- arte y política, son solo en las actuales condiciones, relaciones éticas.

- **PRIMERA PARTE:**

**Posibles sentidos del arte contemporáneo teniendo en cuenta
las condiciones de producción.**

- **Presentación**

Las prácticas artísticas actuales en el ámbito de las artes visuales, han transformado las constantes tradicionales proporcionando a las producciones formatos, modos y funciones diferentes que cobran nuevos sentidos para la interpretación. En esta primer parte repasaré esos cambios, para establecer los alcances de lo que entendemos por arte contemporáneo y sus relaciones con los contextos de producción.

Se reconoce que las artes visuales sostienen estos cambios en especial a partir de la afirmación de una realidad marcada por el vertiginoso desarrollo técnico, las intensas transformaciones socio-políticas y los impulsos del nuevo orden económico. Por ello los problemas estéticos actuales son la puesta en escena de la reflexión sobre los posibles accesos a esta realidad, así como su develamiento y cuestionamiento.

Las relaciones que la actividad artística establece con su entorno, los elementos que se descubren, renuevan el sistema del arte en general, del mismo modo que renuevan el sistema cultural en que se desenvuelve y proponen plantear nuevos problemas e interrogantes a todos los agentes involucrados en su práctica.

Analizar estos elementos será el objeto de esta parte: ¿qué nuevas constantes aparecen en la presentación de los objetos considerados artísticos?, ¿qué nuevos modos introducen los objetos y qué funciones cumplen?, serán las preguntas a desarrollar en los capítulos uno y dos. Sobre el final repaso las definiciones de sentidos para el arte, desde las posibles interpretaciones de la crítica del arte. Éstas ahondan en la comprensión de las finalidades que intentan proponer los nuevos objetos producidos.

Propongo posibles relaciones tendientes a describir los modos y alcances de los nuevos sentidos que el objeto artístico asume en la práctica contemporánea del arte.

CAPITULO 1: El arte contemporáneo y sus relaciones con las condiciones de producción.

1.1 La producción y las condiciones en que se genera

En la actualidad nos referimos a obras o producciones cuando hablamos de objetos físicos, -considerando cualquiera de los estados físicos de la materia; cuando nos referimos a objetos psíquicos –actitudes, acciones, desarrollos del comportamiento que tienen la peculiaridad de darse en objetos vivos-; cuando hablamos de objetos intelectuales - considerando el concepto como constructor teórico que tiene la posibilidad de proponer un discurso acerca de algo ininteligible- o cuando hablamos de objetos que mezclan algunos de los aspectos anteriores.

En estos objetos, la elección del soporte, del material o la técnica, es el resultado de una elección que tiene en cuenta: intenciones, motivaciones, posibilidades experimentales, posibilidades formales y niveles de valoración que el sujeto productor tenga de ella, según lo pertinente al concepto de praxis de arte en el que se maneje. Esta elección es también el resultado de lo que no elegimos, de lo que el artista deja de lado. Como ejemplo: la diversidad de técnicas en la vanguardia puede ser importante para el proyecto del artista y sin embargo en el arte conceptual no tiene mayor incidencia, en cambio el uso directo de un objeto industrial manufacturado, su selección y su ubicación estratégica en el espacio en donde se exhibe puede ser fundamental en la praxis de dicho tipo de arte.

Siendo una actividad específicamente humana, podemos decir que lo que caracteriza la actividad artística es que se materializa en una “cosa”, un producto, un objeto. Los objetos producidos como arte, o con intenciones artísticas contienen una impronta característica que es un modo, una particular forma de presentarse a la mirada. Además de ser el resultado de una serie de elecciones, este modo, está sujeto a las posibilidades de acceso a los sistemas técnicos y tecnológicos que existen en la sociedad.

De allí que los sistemas de producción que rigen las formas del hacer en cada tiempo y espacio geográfico, son determinantes de las formas y modos que los objetos artísticos adopten. El artista es el encargado de asumir, de tomar conciencia del lugar en donde inscribe sus prácticas y de las determinantes socioculturales del

mismo, así como de la necesidad de superarlas atendiendo el potencial creativo capaz de proponer otras miradas y otras preguntas.

Aspectos técnicos y tecnológicos, realidades individuales, sociales y contextuales, valoraciones de la cualidad de lo artístico en las diferentes comunidades, son condiciones en que el objeto que se produce adquiere su valoración. Se determina como arte.

Desde 1960, se exacerbaban tendencias y subtendencias donde se suceden innovaciones. Lo nuevo es clave en el arte de nuestro tiempo. Influyen en lo nuevo las condiciones sociales y las relaciones públicas del arte, entendido como sistema. También los préstamos que el arte toma de las nuevas tecnologías, como lo señala A. Salmerón:

“El nacimiento de una era de la comunicación y la inclusión progresiva de los medios tecnológicos en la producción de la obra de arte han configurado una nueva estética con unos caracteres específicos que han alterado las condiciones tanto de formalización, de significación, como de recepción de las obras de arte. El desarrollo de la tecnología ha modificado las estructuras básicas del concepto de arte de este siglo y en parte las ha problematizado.

El sistema de valores culturales que lleva implícita la revolución tecnológica ha posibilitado desde principios del siglo XX, la aparición de ciertas ideologías y presupuestos artísticos en defensa de unos ideales que intentan acercar su propia actividad artística, al progreso de la técnica y de la tecnología. La interdisciplinariedad como característica fundamental del siglo XX, ha posibilitado las continuas relaciones entre lo artístico y otras disciplinas como la ingeniería, la informática y la electrónica.”¹

Por esto las tecnologías han modificado las condiciones en que se produce y es necesario introducir un concepto clave que nos ayude a situar el análisis de la producción. El código, como categoría central en el arte contemporáneo es un fenómeno cultural y social. (Algo aceptado por una sociedad o grupo en una época determinada que hace referencia a un modelo de convenciones en un lugar determinado). Se dice que el arte contemporáneo auspicia la cancelación de los vínculos culturales occidentales, de los siglos XIX y XX.

El alcance del término condición involucra algo más que una concepción materialista de la situación, involucra los terrenos del conocimiento filosófico situado en la descripción histórica de la subjetividad. Esta pregunta por la condición es interrogarme por la posibilidad de comprender situándolo, al sujeto que la pone en

¹Lozano Salmerón, Asunción. La luz en el espacio del arte del siglo XX. De la era mecánica a la era electrónica. Granada, Ensayos Virtual, 1995. Pág. 24

movimiento: el artista, así como la relación de su producción con el espectador que la recibe y también las relaciones con el circuito de circulación y validación local.

En otras palabras las condiciones en que se realiza el arte involucran algo más que las relaciones entre arte, estructura y superestructura de una sociedad en términos de productividad. Son condiciones del arte, también las formas en que el sujeto piensa y define su sociedad, los valores que adopta, las que oculta, las leyes y formas de cumplirlos que puede y se permite aceptar en un tiempo concreto.

El artista es quien pone en evidencia éstas relaciones a través de su producción.

1.2 El objeto artístico en la contemporaneidad: La Subjetividad como constante en las “nuevas cosas”.

Al relacionar los interrogantes que plantea la obra con ámbitos de la existencia que trascienden la relación hombre- mundo exterior, se revelará una constante que tomará fuerza en gran parte de la producción del último siglo: la subjetividad. Pero una subjetividad asumida con la distancia necesaria para encontrar aspectos referenciales de la realidad que se intenta comprender y criticar sólidamente.

Sergio Rojas, en su libro “Materiales para una historia de la subjetividad”² analiza, esta constante en el arte contemporáneo realizando un cruce entre las distintas manifestaciones artísticas y posiciones filosóficas que trabajan la subjetividad, para acercarnos a su tesis esencial: ¿cómo manifiesta el hombre actual esta subjetividad que nos invade?

El autor aborda la respuesta en el sentido de percibir el cambio de mentalidad que opera en la actualidad. Si antes creíamos que cada ser era irreplicable y modelo de sí mismo, hoy no hay modelo único posible para las representaciones, lo que si se torna visible, es el sostén en que este modelo se halla.

En otras palabras el autor nos plantea que la imagen que tenemos de las cosas y de nosotros mismos, los modelos que armamos para explicarnos las cosas no son únicos e irrepetibles, los modelos varían, pero lo que si se puede establecer es cuál es el sostén, cuál es el esqueleto, la estructura de estos modelos.

²Rojas, Sergio. Materiales para una Historia de la Subjetividad. Santiago de Chile, La Blanca Montaña, 1999. Pág. 23

De esto se encarga la subjetividad entendida en términos actuales. Esta es la manera en que la subjetividad es abordada en las prácticas contemporáneas y que las filosofías de la subjetividad plantean. Advirtiéndonos, que el uso ilimitado de recursos que la misma subjetividad aporta, la minimiza, ante la densa permanencia de las cosas.

Por ello, la subjetividad desbordante en las producciones, se opaca, ante la solidez referencial de los objetos. La subjetividad se torna entonces, a veces, poco creíble ante la opulencia de la exterioridad, del mundo cosificable y aparentemente objetivo.

La subjetividad que nos interesa destacar es, a la vez, una operación y un tomar conciencia de la operación, que significa utilizarla. Su capacidad de acción en el terreno del arte estaría determinada por la posibilidad que tienen las producciones de afectarnos, de sensibilizarnos desde la mirada de un sujeto que las produce y que es en sí misma un suceso, un acontecimiento. En este sentido el arte se torna una “elaboración subjetiva” que nos invade para interrogarnos.

Describe también Rojas, los problemas ligados a la subjetividad que fueron resolviendo los filósofos y el arte a lo largo del último siglo y nos muestra, en su parecer, como desde el romanticismo, se opera un cambio en la forma como nos hacemos cargo de la subjetividad, que se desarrollará y profundizará a lo largo de todo el siglo XX, en especial en las prácticas de arte más innovadoras.

”No son las obras, sino su posibilidad la que, expuesta, ingresa en la categoría de lo *sido*:”ya no es posible pensar o producir así”. Pero es como decir que en esas obras su posibilidad ha desplazado su asunto (contenido, mensaje, idea, etc.), que con el paso del tiempo las obras llegan a ser ante todo su posibilidad: se hacen filosóficas, en ellas el sujeto comienza a hablar de “sí mismo”. Sujeto puesto en obra. La obra misma deviene sujeto, deviene aparato, recurso, artefacto. Dicho en una frase: las obras comienzan a poder ser interrogadas acerca de la subjetividad que las produjo.”...

...”la pregunta que se nos impone como decisiva ya no es hacia donde mira la subjetividad, sino *desde donde*. Es esta pregunta la que pone en crisis la diferencia misma entre interior y exterior.”³

A partir de aquí, la asociación entre subjetividad y nuevas condiciones de producción es posible de establecerse. Ambas se afectan mutuamente y recrean posibilidades innovadoras para las prácticas. Ponernos en el punto del *desde* dónde,

³Op. cit., pág. 36

es poner al artista en el punto del cómo hacer para que ello se visibilice y, por lo tanto que tipo de tecnologías o técnicas son más convenientes para realizarlo, que tipo de preguntas son más pertinentes para plantearse, que tipo de operación a nivel de lenguaje opera, que tipo de descripción social quiere plantear, y así sucesivamente. A su vez, las condiciones de producción (histórico sociales, estéticas, tecnológicas) determinan que tipo de subjetividad puede aflorar en uno y otro contexto de producción.

Ante la crisis de la exposición desmesurada de las subjetividades posibles, la pregunta por la forma de acercarnos al mundo ya no pasaría por un sujeto que conoce y un mundo por conocer, sino por poder establecer que parámetros usa el sujeto para describir e interpretar la realidad mediada por su propia subjetividad.

En el arte, esto se traducirá en intentar un acercamiento a las preguntas que se hace el artista para comentar su mirada del mundo, de que formas las presenta y con que finalidades. Los objetos artísticos no buscarán como último fundamento plantear entonces sólo ideas o representaciones del mundo, sino mostrar operaciones de interpretación mediadas por su subjetividad.

El concepto de operaciones de interpretación se hace indispensable en la escena contemporánea para acercarnos a aquellas obras donde lo manifiesto no es lo que se ve, sino lo que se puede reflexionar a partir de la estimulación de los sentidos y las capacidades cognitivas en el acontecimiento y la afección que el arte es, teniendo en cuenta que siempre escapa a una comprensión inteligible total.

“Si consideramos en términos generales el itinerario de lo que se denomina “arte contemporáneo”, encontramos en sus aspectos más relevantes la tensión entre, por una parte, la reflexividad de un arte que “da que pensar” y, por otra, el esteticismo de la cosa misma exhibible como arte. Esta tensión ofrece momentos de gran radicalización, momentos que corresponden precisamente a aquella producción artística en que la irreductible relación entre la *obra* de arte y la *cosa* de arte se hace problemática y crítica. O, dicho de otro modo, se trata de “obras” cuyos límites cósmicos (espaciales y temporales) se tornan inciertos. Si se tratara de acotar esa reflexividad en dos palabras, creo que se podría hablar de trabajos cuyo rendimiento en el espectador consiste en una especie de “darse cuenta”, y por lo tanto en una lucidez que no se cierra en la representación, que no se constituye en modelo. Es decir la obra opera una reflexión en la que cuestiona su inscripción en el mundo concreto en el que vivimos, *entre las cosas*.”⁴

Ese remanente o plus de sentido, el acontecimiento, es lo que intentan manifestar constantemente las prácticas actuales.

⁴Op. cit., pág. 320

CAPITULO 2: Las “cosas” nuevas. ¿Qué clases de producciones encontramos?

“Cosa significa nada más que “algo” tal que no es nada”.⁵

Primero están las cosas, luego las obras o producciones. De esto habla la objetualidad de las producciones actuales. Más acá de su carácter de objetos, está su materialidad, su infraestructura cosal⁶. Las cosas, en nuestro caso, antes de asumir una interpretación mediada por el artista o por el espectador, son formas que se tornan presencia. Las producciones contemporáneas acusan recibo de este lenguaje primero de la realidad.

En este apartado abordaremos algunas de sus características con el objeto de presentar sintéticamente, qué objetos pueden inscribirse total o parcialmente en el calificativo de lo contemporáneo atendiendo a su cualidad anterior de “cosa”.

Son posibles de analizar las transformaciones del código y de sus interpretaciones, que hicieron posible que esta relación adquiriera sentido, en especial a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Se pueden identificar algunas constantes que variaron las presentaciones de las obras en diferentes aspectos. Asunción L. Salmerón señala en cuanto a las reconsideraciones de lo escultórico como:

“... se fueron localizando en el arte nuevas actitudes en las que el objeto era encontrado, reconsiderado, metamorfoseado, reconstruido, reproducido y alterado, según unas propiedades físicas, formales, materiales, apelativas, icónicas, historiográficas, metafóricas, literarias, biográficas, simbólicas, geográficas, irónicas y gramáticas.”⁷

Éstas operaciones de lenguaje son las maneras en que las prácticas artísticas remiten a la realidad cósmica de la obra. En otras palabras: la obra se transforma en realidad cósmica a través de estas operaciones.

Analizar las tendencias y obras de diferentes artistas en el tiempo permite visualizar como se fueron conformando y evidenciando estas operaciones y que desplazamientos sufrieron. (En algunos casos menciono artistas u obras, entre paréntesis, para identificar ejemplos que completen el párrafo.)

⁵M. Heidegger citado en Rojas, Sergio. Materiales para una Historia de la Subjetividad. Pág. 344

⁶Marchan Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna. Madrid, Akal, 1994. Pág. 159

⁷Clot, Manel, citado en Lozano Salmerón, Asunción. La luz en el espacio del arte del siglo XX. De la era mecánica a la era electrónica. Pág. 278

2.1 El espacio como material de posible reflexión.

Para S. Marchan Fiz⁸, dentro de las tendencias figurativas se construyeron -a partir de lo que se denominó la nueva figuración en los 60”, hasta los realismos más críticos, pasando por el pop-, reflexiones ligadas a las diferentes formas de percibir el espacio humano. Éstas, trascendieron los planteos formalistas de las vanguardias, para encontrar posibilidades de referencias al ámbito psicológico, cenestésico y de la vivencia de lo social.

La cita al espacio como registro del habitar es una constante, que si bien en la representación a través de la imagen es tratada desde mediados de siglo, logra gran influencia dentro de las prácticas actuales por su capacidad de desembarazarse del registro plano y hacer del espacio mismo y sus materiales la obra. Como en el caso del Land art, que abrirá paso al planteo de identidad entre arte y naturaleza, a través de obras que sitian, marcan, revisan lugares, (ya sean espacios públicos o naturales), para disponer en ellos, a través de ciertas acciones de los artistas, posibles re-lecturas de los mismos.

Al respecto, en referencia a la obra de Christo, Sergio Rojas no dice:

“...eso que hace de cada trabajo un acontecimiento, es el hecho de que la relación de las obras de Christo con el lugar no es ni quiere ser una relación “temática”. Más aún, no se trataría en sentido estricto de la relación entre la obra y el lugar, sino de la relación del lugar con el lugar mismo”. “... Los trabajos de Christo operan relaciones con el espacio. El lugar es la ocasión a partir de la cual se articula una re-apropiación del espacio, hace posible algo en principio tan insólito como una experiencia de lo mismo (el lugar ya visto, demasiado frecuentado, administrado y vuelto habitual por el tránsito rutinario).⁹”

Los ambientes¹⁰ y espacios lúdicos, son también un avance sobre las producciones, ya no consideradas solamente como cosas aisladas, sino en el espacio en que se desenvuelven. Estas prácticas no se limitan a lugares convencionales de exposición. En algunas modalidades tiene implicancias ideológicas, políticas y sociales como en los ambientes pop, donde la realidad cotidiana sufre una alteración,

⁸Marchan Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna. Pág. 19

⁹Rojas, Sergio. Materiales para una Historia de la Subjetividad. Pág. 357

¹⁰El término ambiente puede emplearse como referencia a la inclusión y apropiación de las dimensiones físicas del espacio circundante, adquirir una carga o clima psicológico o limitarse al sentido arquitectónico rígido y una extensión hacia el exterior, de cualquier forma implica un espacio que envuelve al hombre y a través del cual este puede trasladarse y desenvolverse, su nota fundamental es la expansión de la obra en el espacio.

(Kienholz, esta atento a lo efímero de las cosas en las diferentes situaciones de vida. Cada objeto que elige se lee en su contexto, reproduciendo ambientes conocidos a través del olor, el tacto, marcando el desgaste y abandono del objeto).

Igualmente las tendencias sicodélicas conocen el desarrollo del ambiente. En éstas coexisten: películas, diapositivas, música, bailes, gritos, risas y diversos instrumentos. A veces sexo. Las ideas básicas a partir de las cuales se organiza todo lo que sucede a nuestro alrededor, son nuestras capacidades físicas y perceptivas.

Otras formas de Ambientes son los que parten de las propuestas que hicieron las tendencias neoconstructivistas y tecnológicas. Éstas, han manifestado con más frecuencia, el uso de recursos extraídos del óptico y de los movimientos cinéticos lumínicos y tecnológicos.

El espacio entendido como soporte y como medio, nos interroga por la dimensión física de la obra, a veces, hasta llega a ponerla en duda. Se torna un conjunto de relaciones posibles entre los objetos y el ser humano. Las relaciones son así definitorias de las prácticas, nos sensibilizan sobre aspectos trascendentales entre hombre y objeto. Para referirse a este tipo de prácticas, se utilizan términos como topografías, mapas, que aluden a espacios físicos, síquicos, humanos.

Esta reflexión sobre el espacio involucra activamente la participación del espectador. Se trata de una operación de persuasión, tendiente a proponer un corrimiento en la función de mero contemplador, que es central en las nuevas prácticas. Al respecto Sergio Rojas, citando el Minimal y el arte Póvera, nos propone que la puesta en escena del espacio como parte constitutiva de las obras, desplaza el espacio mismo del espectador, lo altera.

“Es decir, de pronto el espectador se encuentra en el espacio “de” la obra, en el espacio articulado por la obra y, entonces, él mismo deviene asunto de “observación”. En esto consistiría, en parte, su reflexivo desconcierto.”¹¹

La operación que se produce en este caso es la de desplazamiento de la adjetivación: “obra de arte”, (perteneciente al sistema arte), para problematizar el espectador a través de la proposición: analicemos el espacio mismo de las cosas y los sentidos posibles de éste.

¹¹Rojas, Sergio;Op cit., pág. 324

Analizando la relación entre escultura y espacio, R. Krauss¹², señala un carácter cambiante en la misma, a partir de las experiencias de 1950. Indica que en la época posmoderna, lo que se produce es el tratamiento de ésta relación en términos de operaciones lógicas entre lo construido y lo no construido, el paisaje y la arquitectura, lo cultural y lo natural. En estas combinatorias y sus posibles derivaciones, el espacio se expande en proporción directa al objeto con que se relaciona, en otras palabras, se transforma en acontecimiento cultural e histórico de nuestro tiempo. Krauss, analiza esta relación en términos estructurales, a manera de esquema, donde los elementos a considerar pueden cambiar de ubicación o no, pero donde lo fundamental es cómo se plantean las relaciones entre ellos. Un ejemplo claro, lo constituyen los amplios desarrollos de los llamados “sitios específicos”, son casos de espacios – obra, a partir de los cuales se reelabora la propia historia del lugar, como memoria, desde las articulaciones de los sentidos posibles que pueda resistir el “lugar”.

2.2 La Imagen, el Objeto y sus posibles contenidos representacionales

La tendencia¹³ que más utilizó la imagen en cuanto a contenido representacional, para llamar la atención sobre la realidad, fue el pop, y es quizás la tendencia que hasta nuestros días permanece como matriz inicial de muchas de las producciones que vemos.

El pop, tratará de manera particular las relaciones de la sociedad en la cultura urbana de masas a partir de imágenes populares, TV, cine, comics. Utilizando los sistemas de producción propios de los mass media, el pop dialoga con ellos e interpreta y evidencia su uso. Nos dispone sus recursos para promover a través de ellos mismos, de su visualidad manifiesta, la contundente presencia de nuestras

¹² Krauss, Rosalind. La escultura en el campo expandido. En La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid, Alianza, 1996. Pág. 289.

¹³ Las obras ponen en escena un conjunto de ideas o conceptualizaciones anteriores a la realización de las mismas, otras que se realizan durante el proceso de confección y otras posteriores a su realización, por lo tanto ponen en escena procesos de pensamiento, conscientes o no, que se dan en el momento mismo de su hacer. Una obra o un grupo de obras plantean similitudes técnicas expresivas, temáticas y significaciones, que, por ejemplo Marchan Fiz denomina poéticas. Es en este sentido que utilizo el término *tendencias*. Ver Marchan Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna. Pág. 12

formas de establecer relaciones entre sujetos, con los objetos y con las realidades que de ellos emanan.

Un comentario que sitúa el porqué de los alcances del pop para las prácticas artísticas occidentales realiza S. Marchan Fiz:

“La cultura de masas es un fenómeno histórico concreto de nuestra época, determinado por los siguientes factores: producción en masa propia de los modos productivos industriales, el público-masa, en el sentido ya indicado y unas relaciones de producción con una necesidad competitiva de estimular el consumo. La imagen popular se inserta en este contexto, es producida en masa y para las masas. En segundo lugar, se distribuye y comunica según las técnicas de los diferentes mass media citados y su distribución esta regida por las leyes competitivas y de concurrencia de las sociedades clasistas. El consumo es clave porque los procesos productivos se revolucionan incesantemente sin que ello influya demasiado y en la misma proporción en las relaciones productivas, por ello se la define como sociedad de consumo. La cultura y el arte de la imagen popular son con toda propiedad la superestructura de las sociedades mas desarrolladas del capitalismo tardío, por ello se explica su apogeo en el mundo anglosajón en especial Estados Unidos... La cultura pop ha despertado toda la gama de categorías estéticas como el kitsch, lo camp, lo sub y otras. El pop se apropia de un amplio repertorio de elementos populares extraídos del panorama de uso que nos envuelven. La célula pop de elite es el grupo independiente de arte contemporáneo de Londres, 1952, y en el que se destaca R. Hamilton. Pero su consolidación fue un fenómeno típico americano. El pop acentúa la vulgaridad de la imagen descontextualizada y atiende a un contexto sociológico propio.”¹⁴

También introducirá el pop, y será una constante decisiva para las nuevas tendencias, objetos directamente como *obra* o parte de ella, acentuando las complicidades con el espectador ya señaladas párrafos más arriba. Los objetos como proposición, como puestos en escena, acentúan la necesidad de reflexión por parte del espectador. La realidad misma es presentada sin necesidad de alteración alguna, provocando en palabras de M. Fiz una “ambivalencia entre arte y realidad”.

De la realidad tal cual es, tratada a partir de la imagen y sus usos, al objeto extraído directamente de ella, hay una línea de trabajo directa. Como se verá en las décadas posteriores con los denominados objetualismos.¹⁵

¹⁴Op. Cit., pág. 32

¹⁵Si establecemos un hilo conductor en el uso y apropiación de fragmentos de la realidad es necesario recordar que el uso del collage insertaba los materiales reales en el ámbito del cuadro a partir de una elaboración de los mismos en este contexto pero posteriormente, los fragmentos son utilizados sin modificaciones, (ya se dan en cierto sentido en los ready made)... El collage inauguraba las problemáticas de las relaciones entre la representación y lo reproducido, restableciendo identidad entre ambos niveles, los materiales reales cambian progresivamente de sentido, no subordinándose a la composición tradicional pictórica o escultórica sino gracias a su agrupación. Entre 1912 y 1924 el objeto es declarado arte. (Duchamp, rueda de bicicleta, fuente. 1917). La aproximación a la realidad es completa ya que en estos objetos es representada sin residuos imitativos. Con ello se inaugura la practica de las declaraciones artísticas de realidad extra artística, o sea la apropiación epistemológica crítica y consciente de la realidad, alterando esquemas de comportamiento y proclamando la fusión arte y vida.

La significación alcanzada por el material, en cuanto sustancia, manteniéndose como tal, no sólo en los aspectos visuales sino en los aspectos sensibles, evocativos de la memoria, es de fundamental importancia en esta apropiación de la realidad.

Ya desde 1960, el arte objetual, ha sido uno de los polos de atención de las prácticas artísticas. Este se propone recuperar objetos de distintas procedencias, que estimulan una significación singular en el artista o el espectador con independencia de su función cotidiana o natural. Las asociaciones posibles de establecer, son en sí, la mayor riqueza que estos aportan, en cuánto a la especulación sobre el acontecer humano y sus relaciones con el mundo.

Sergio Rojas, nos dice que dos movimientos del arte contemporáneo, aparentemente opuestos, abordan plenamente “la cuestión de la desmaterialización de la obra de arte hacia otro tipo de materialidad cuya realidad enfatiza la dimensión de *objeto* o de *cosa* de la obra, el Minimal y el Arte Póvera.”¹⁶

El Minimal, lo hará buscando mostrar sólo aquello que es esencial al objeto, como hablando desde la grandeza de la simplicidad del objeto, de la exacerbación de la “neutralidad” de su presencia. Eludiendo todos aquellos aspectos que los espectadores esperamos de las obras¹⁷. El Arte Póvera, en cambio trabajará desde la reflexión sobre la afección que nos produce la materialidad de las cosas y su “carga subjetiva”. Lo que incitan en nuestra memoria o en la memoria de la sociedad.¹⁸

El paso a la objetualidad implica también, tratar las relaciones del ser humano con las producciones artísticas, en tanto cosas cotidianas, a las que se extrajo su “ser arte”, y sólo se disponen desde el mismo sistema del arte, para utilizarlo como plataforma de visibilidad, como instrumento, como retórica de una cotidianeidad que de otra manera pasaría inadvertida.

Duchamp libera los objetos de sus determinaciones de utilidad y consumo. Vuelve a recuperar el objeto desde su apariencia formal, sometiéndolo a una descontextualización semántica que provoca toda una cadena de asociaciones y significaciones. Elimina toda diferencia entre objeto de arte y objeto de uso a través de la asociación extraña, la exposición museal, la designación del objeto y el nombre, proclamando el principio de que cualquier cosa puede ser motivo de articulación artística. En el arte objetual el proceso artístico posibilita la realización de obras sin las premisas del conocimiento manual tradicional, apoyándose en la relación selectiva, lúdica y libre y reflexiva al mundo de nuestra realidad artificial. Ver Marchan Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna. Pág. 159-163.

¹⁶Rojas, Sergio. Materiales para una Historia de la Subjetividad. Pág. 322

¹⁷en el sentido de las ideas y conceptos preformados, de las pseudo valoraciones para con el calificativo de lo “artístico” que maneja el espectador “medio”.

¹⁸“podría decirse que tanto el Minimal como el Povera, constituyen en cada caso propuestas visuales que, remitiendo la obra a una anterioridad “no artística”, ponen en cuestión la colaboración del arte en la producción industrial de sentido”. Rojas, Sergio. Ibíd., pág. 323

El tema, como interrogación que el artista se hace en la obra, es la significación, el polo significante del objeto. Pero, se traduce en la forma como se ordenan los elementos a los efectos de demostrar la tesis sostenida en la iconicidad, de esta manera, el tema incidirá en la forma del objeto, es el que contiene el discurso. Representa otra realidad y puede ser otra cosa fuera de ella. El objeto tiene significación artística cuando se distancia del uso que la civilización hace de él.

2.3 Los materiales. Lo efímero como negación de la cualidad sagrada del arte.

Otra característica de las producciones contemporáneas será la continuación de la crítica que iniciara Duchamp, a la sacralidad de la obra, que está presente en la estética romántica de la genialidad y que los dadaístas llevarían hasta sus mayores consecuencias como crítica del sistema de valoraciones en el arte. El neodadaísmo de los setenta es una crítica extraordinaria a este sistema, y por extensión al sistema social y político a través de presentaciones efímeras.

Esta constante se mantendrá en vigencia a través de diferentes propuestas artísticas. En este sentido el ejemplo más radical es el de las propuestas que llevó adelante J. Beuys¹⁹, quién a través de sus acciones proclama la relación arte- vida como respuesta a su cuestionamiento de las falencias que devienen de la instauración definitiva de las reglas del sistema artístico. En especial el mercado del arte y sus desenlaces a lo largo del siglo.

En las expresiones recientes, derivadas de estas propuestas de Beuys, el juego lúdico toma importancia como ideología ambiental, muchas de ellas toman las investigaciones de Freud, Piaget y su escuela, para subrayar la dimensión activa, la educación como proceso de autoformación.

La obra es un repertorio de materiales, objetos, un catálogo de elementos, ligado a la presencia y heterogeneidad perceptiva de los materiales y a su capacidad

¹⁹Dentro de las prácticas del artista, podemos distinguir dos vertientes, las recolecciones (por ejemplo las recolecciones de residuos y su puesta en exposición) y las acciones (como la de Kasel de 1972, Documenta 5, donde se presenta durante cien días y discute con los visitantes diferentes temas, transformándose en centro de información humana). Ambas tienen que ver con la relación en el tiempo, en tanto son acciones que desde distintos supuestos, cuestionan el estatuto de la obra de arte. Ver Bodenmann-Ritter, Clara. Joseph Beuys. Cada hombre, un artista. Conversaciones en Documenta 5-1972. Madrid, Visor, 1995.

asociativa con otros aspectos de la memoria del sujeto que la recibe y al que interroga.

En el caso de que los materiales se sometían a transformaciones y modificaciones, se originan nuevos sentidos para cada presentación física, dando lugar a distintas posibilidades de articulación de sentidos. De esta manera se produce un ataque a la noción racionalista del arte, (“la obra debe ser que resulta del producto acabado”), llevando hasta sus últimas consecuencias la estética del desperdicio.

“El uso de materiales efímeros y el compromiso por plantear instalaciones temporales hizo que fueran reconsiderados los factores de durabilidad inherente a la obra. En general el uso y empleo de nuevos materiales y el uso y empleo de nuevas tecnologías, con ánimo de reinventar la forma o el hecho de que la obra adoptara un valor nuevo y consustancial con la época, provocó la aceptación por parte de todos a reconsiderar una obra de arte nueva y propia”.²⁰

2.4 Géneros: Su puesta en crisis. Hibridación, ruptura de límites.

Una característica más de las nuevas propuestas, será la puesta en crisis de los géneros tradicionales, en tanto repeticiones de modelos o categorías más o menos estables, definidos por propiedades específicas. Ya desde el estructurismo, minimalismo y cinético se abandona el repertorio material de la tradición artística y sus formas como el cuadro y la escultura.

Como la búsqueda se centrará en los medios de transmitir los posibles contenidos y no en la exposición de los contenidos en sí, se acelera la caída de los modelos tradicionales provocando una intergeneridad más proclive a poner en evidencia el proceso de explicitación, con carácter dinámico, por sobre la contingencia de los formalismos más tradicionales técnico-materiales y las pertinencias de su uso.

La conciencia de que el orden del arte no es inmutable, ni único, es parte de la causa de esta necesidad de encontrar nuevas formas para contener nuevos modelos de presentación de las producciones. La ambigüedad estructural, aspecto que remarca los fundamentos más simples del arte entendido como proceso, requiere de nuevos formatos para su presentación.

²⁰Lozano Salmerón, Asunción. La luz en el espacio del arte del siglo XX. De la era mecánica a la era electrónica. Pág. 102

A. Danto, en su crítica al arte validado desde la interpretación que ponen en juego las categorías tradicionales del arte, propone que no hubo muerte de la pintura, (para referirse a su desplazamiento a otros tipos de objetualidad), sino que esta se deslizó a otros géneros. La pintura perdió la exclusividad que tenía cuando se percibía a sí misma como vehículo de avance histórico. En los años cincuenta se dio la controversia entre la imagen y la abstracción, ahora no hay reglas, la adaptación es clave para sobrevivir en el mundo del arte donde todo vale.²¹

2.5 El modelo como estructura conceptual compleja. Las producciones en serie

La obra que se tiende a desmitificar, se refugia en lo múltiple²², y en las repeticiones definidas o indefinidas, transformándose en un modelo y no solo un resultado.

La atención se centra nuevamente más en el efecto del medio con el que se transmite la información que en la información misma. El contenido de muchas obras que trabajan a partir de la serialización de imágenes o formas es la correspondencia entre los elementos y sus alteraciones.

Tiene influencia en estos modos de presentar las obras, la estética que surge a partir de A. Moles, quien insiste en que la información estética no tiene intencionalidad y es específica de cada canal, esta teoría es deudora de la nueva mística de los medios presente en autores como McLuhan.²³

²¹Danto, Arthur. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Madrid, Paidós, 1999. Pág. 115-129

²² El término múltiple, sería en primer lugar “una alternativa tecnológica, respecto a los medios tradicionales e implica el empleo de técnicas industriales como medio de creación”, la producción en serie, y la extensión a capas sociales para los que hasta ahora era inaccesible son algunas de sus pretensiones aunque están en duda sus logros. Ver Marchan Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna. Pág. 141-144

²³ “...”los mensajes de nuestra época no serían los contenidos sino los medios; no lo que éstos medios transmiten, sino ellos mismos como canales mágicos. Los medios son concebidos como algo indiferente, “natural”. Atribuyen al medio una calidad esencial, propia, que desemboca en ontologizaciones ahistóricas. Este entusiasmo indiscriminado y acrítico por los medios explica a nivel práctico el interés por los efectos, por el informativismo, y su desinterés por otras consideraciones semánticas y significativas.” *Ibíd.*, pág.145.

Sin embargo son dudosos los aportes en países menos desarrollados en cuanto al uso de las nuevas tecnologías, el autor al respecto sostiene: “La promiscuidad de los géneros, la ruptura de fronteras, sintonizan con un momento de la evolución de las capacidades perceptivas de nuestros sentidos... empiezan a coexistir como en la teoría de los nuevos medios percepciones de diversos sentidos... Los nuevos medios productivos han incidido sobre las artes y han alterado las relaciones perceptivas del espacio privado tradicional a favor del espacio público... El recurso de las técnicas artísticas a los

Se buscan entonces o bien la mínima complejidad de elementos donde se instauran grados máximos de orden (arte estructuralista, nueva abstracción, minimal art) o bien un aumento de complejidad que implica un aumento de orden, hasta terminar en sistemas estructurales precisos estrictos. Óptico, cinético, lumínico y cibernético.²⁴

Recordemos que J. Albers es el primero en recurrir a la repetición del cuadrado y de su variante cromática, transformándose en el pionero de estas experimentaciones.²⁵ En Kasel se le dio atención en 1968 así como en la Bienal de Venecia del mismo año.

Así mismo la obra en computador es la máxima expresión de estas propuestas donde la forma es la estructura de la obra, en ellas el sistema latente es difícilmente reconocible de un modo perceptivo pero fácilmente identificable por el programa

medios productivos de estas sociedades desarrolladas manifiesta la dependencia de las técnicas y de la estructura artística respecto de la totalidad social... las artes tecnológicas son superestructuras artísticas de las sociedades más desarrolladas tecnológicamente bajo las actuales relaciones de producción de capitalismo tardío." Op. cit., pág. 147-148

²⁴El óptico discurre paralelo a la nueva abstracción americana, su apogeo fue en 1965-1968 y se extendió por todos los países del área occidental. Plantea el estudio de estructuras de repetición y sistemas de supersignos: pertenece a las modalidades de la abstracción geométrica. En las obras europeas es frecuente el poco cromatismo, reflejan en general un orden estructural en el sentido estricto, la complejidad aumenta pero hay un incremento proporcional del orden dentro del sistema, son frecuentes los microelementos, como repetición de cuadrados, líneas, cubos. Es sistemático el empleo de sistemas de propiedades geométrico matemáticas, a manera de supersigno donde el espacio es polifocal: desaparecen los puntos de gravedad. Las obras tienen un carácter analítico científico y los tres principales sistemas de supersignos utilizados son la combinatoria, la sumatoria y la estadística, lo que da lugar a interrupciones, transformaciones.

La evolución de muchos artistas ópticos fue al movimiento real. El calificativo cinético fue utilizado por primera vez en el manifiesto de Gabo y Pevsner (manifiesto realista). A partir de 1960 la expresión entra en el mensaje crítico con la publicación de la cronología del arte cinético.

El elemento plástico determinante es el movimiento y tiene dos modalidades: cinetismo espacial y lumínico. Los movimientos pueden originarse a partir de: móviles, obras movidas por fuerzas naturales, que no pueden ser controladas por completo, viento calor, etc., aunque a estas obras no se las considera propiamente de la tendencia cinética que supone el movimiento real previsible y controlado. Este se logra con construcciones accionadas por fuerzas electromagnéticas o motores. Es un arte programado según las expresiones de U.Eco, B. Munari. En la modalidad lumínica, la luz puede acompañar movimientos espaciales o acentuarlos, pero es elemento activo de todo movimiento posible. Por su parte, El computador es un medio para concebir ordenaciones estructurales y se ha convertido en un instrumento auxiliar para la creación de ordenes estético artísticos, en 1965, tuvo lugar la primera muestra que consagró la tendencia en el instituto de arte contemporáneo de Londres. Se consagró como tendencia en 1968. Ver Marchan Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna. Pág. 119 .

²⁵La abstracción dará su aporte desde la reflexión sobre la sintaxis en desmedro de las asociaciones contenidistas posibles, así el *Neoconcretismo* y la *nueva abstracción*: se interesan por cada partícula cromática, conciben el cuadro como continuum de color puro. Se mueven en un estricto virtuosismo y esteticismo, pero instauran ciertos modelos de orden a nivel sintáctico que mantiene el equilibrio entre complejidad y orden. Estos artistas negaban las premisas del informalismo remitiendo sus obras a niveles elementales de codificación.(Rothko, Newman, Still), de allí que se instaura cierto orden en el caos. *Ibíd.*, pág. 227

estético y matemático empleado. Interesa el proceso más que la obra, o la constitución de la misma, siguiendo el desinterés por el objeto material que se indicaba en tendencias anteriores.

Omar Calabrese²⁶ llama estética de la repetición, a este aspecto de muchas producciones que tiende a resaltar, aunque lo señala tanto en términos formales como temáticos, la repetición y serialización de elementos o imágenes.

La variación en el ritmo de los elementos o su repetición, en algunos casos a través de la multiplicación de los centros, acentúa el exceso de significados o exceso de elementos. Acentúa el exceso y acentúa por lo tanto la disgregación, destruyendo el carácter de armonía y secuencialidad.

2.6 La acción y el comportamiento

Respecto a las producciones que ponen el acento en las acciones humanas, además de manifestar sus relaciones con otras disciplinas artísticas como el teatro, intentan un acercamiento del arte a la cotidianeidad. Incluso el planteo supone el arte mismo como algo posible de que practique cualquier sujeto, sea artista o no. (El ejemplo de Beuys, sigue siendo válido para esta característica también, y es uno de los artistas más radicales que la llevan adelante).

Una de las expresiones más conocidas en los años sesenta, es el happening que combina lo plástico visual, el teatro y la música y tiene una estructura abierta. Sin estructuración de fin a principio, la forma emerge de lo que permite el material y su medio. Cualquier material es posible de utilizarse. Lo que se plantea es un collage de sucesos que en ciertos tramos es temporal y en otros, espacial.

Estas propuestas se desarrollan fuera del marco institucional del arte mismo. En un tiempo, que intenta modificar nuestra percepción, nuestro comportamiento, nuestra identidad, a manera de gran estímulo que provoca intensificación de nuestra capacidad consciente de la experiencia. De nuestra atención. Algo inesperado en un mundo dirigido por expectativas calculadas. Puede ser formalista, político o ritual. No se diferencia actor de público, éste, el público, es parte del evento.

²⁶Calabrese, Omar. La era neobarroca. Madrid, Cátedra, 1994. Pág. 45; en este sentido el autor plantea la estética actual como neo-barroca.

En Estados Unidos trabajan a partir de la puesta en escena de la sociedad de consumo y el pop, a diferencia de Europa, cuyos artistas en algunos casos, les interesa reconstruir hechos de la historia significativos. Su búsqueda es de marcado carácter individual moral. En otros casos trabajan a partir del rito y mito, como eje de reacción, de posible discurso opuesto a la civilización tecnocrática.²⁷

Modalidad de arte acción paralela al happenings, renovación del teatro, artes visuales y música, es el grupo fluxus americano en 1963, que plantea la vivencia de un acontecimiento de modo improvisado con acciones simples. La diferencia del anterior es que el espectador se distancia del acontecimiento, no toma parte en él. En Estados Unidos toma un tinte de crítica política buscando crear objetos sociales y no estéticos, y proclamándose a favor de las artes populares como el circo. Culminó en una negación de la actividad artística.

Estas acciones devendrán en las siguientes décadas en el arte relacional que intenta en sus diferentes propuestas renovar los pactos entre arte y realidad. Se intentan promover situaciones donde el espectador tenga que realizar su propia valoración de lo que acontece a su alrededor, interesándose más por aspectos ligados al desarrollo de encuentros en la diferencia donde el fundamentalismo de las identidades se diluya.

Si bien, éstas propuestas tienen sus objeciones (necesitan del sistema del arte para promocionarse) se disparan desde una actitud que asume como principal compromiso la mirada sobre el propio tiempo, el retrato de lo testimonial y de aquello que sucede en el presente.²⁸

²⁷ (destaca el accionismo vienes con sus temas de liberación sexual y de todo tipo, J. Beuys, entre otros). Buscan un efecto directo y provocativo desde la energía del happenings, desestatización y carga artística antropológicas, etc. Cultivan el antiarte. Ver Marchan Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna. Pág.193 y sgtes.

²⁸ “la producción cultural contemporánea está comprometida con lo real de una forma nada homogénea...hay que distinguir al menos tres maneras distintas: documentar lo real, intentar reparar, modificar o intervenir sobre algún aspecto de lo real ya dado y, finalmente, lanzarse a lo que llamaríamos producción de la experiencia real. Claro que es en esta última versión de “realismo” donde ha de reconocerse lo que se viene llamando estética relacional” Marrone Gustavo. Entrevista a Martí Peran. En Ramona, Revista de Artes Visuales, N° 34. Buenos Aires, Fundación Star, Septiembre de 2003. Pág. 14

2.7 El arte como auto - representación individual.

También, M. Fiz, menciona una actitud en algunos artistas, de apartarse de todo “mito colectivo”, proponiendo desde cada sujeto su propio enunciado, arrojándose el derecho o libertad para proclamar sus definiciones y valoraciones del contenido del arte, sin “someterse a convencionalismos artísticos y sociales”²⁹.

El autor sostiene que el individuo se fabrica su propia noción y objeto de arte. En estos aportes, cargados de implicaciones, los símbolos son individuales y no pretenden transformarse en colectivos, se vinculan con las experiencias del propio ego, del narcisismo, son una reacción a las diversas connotaciones simbólicas y colectivas de la década del sesenta, rechazan las mitologías del pop, el hiperrealismo o las tecnológicas, símbolo de la disolución del individuo (Beuys, Arnoldo).

Éstas prácticas interrogan al espectador sobre sus propias inquietudes, tienden a ponerlo en evidencia. En el mirar la singularidad del otro aparecería como más fuerte, el interrogante por la propia especificidad singular. Éstas propuestas son intentos de producción de “fetiches” personales.

Ya a fines de los ochenta se traslada la inquietud a la realización de las grandes exposiciones y se plantea la posibilidad de que en éstas, las categorías y criterios de selección de los expositores se deban a criterios de momento que encuentran eco en el público a quien se dirige, concentrándose en la diferencia que permite al sujeto ser el mismo, desarraigando todo criterio y pretensión de universalidad. Un ejemplo de esta búsqueda se intentó plantear en la exposición “Los Magos de la Tierra”, no sin encontrar algunos reparos en su organización en especial en el orden de lo metodológico.³⁰

Desde otra perspectiva, artistas como J. Koons o H. Steimbach, realizan en sus producciones una lectura del objeto como mercancía y como fetiche cultural. El objeto es mirado en tanto signo que representa un código en el cual la sociedad actual se desenvuelve. Ellos sugieren que el valor de uso, el status de sus objetos, es el valor

²⁹Marchan Fiz, Simón. Op cit., pág. 223

³⁰ “En su afán de no imponer categorías y de crear una apertura, Magiciens de la Terre, define lo indefinido a la variedad contradictoria, y propone un acercamiento en torno a la contradicción, la pluralidad y a la falta de esencia, en torno a una idea del yo que ha de ser relativa, cambiante, con múltiples facetas; que ha de estar, en otras palabras, alrededor de una no-idea del yo, o una idea del no-yo. La dificultad de este proyecto es proporcional a su importancia.” Thomas Mc Evilly. Abrir la Trampa. La exposición posmoderna y Magos de la Tierra. En Guasch, Anna María. Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995. Madrid, Akal, 2000. Pág. 357-366

de intercambio, realizando una operación que va más allá del señalamiento que intentó producir el ready-made relativo a los objetos mercancía versus objetos de arte. De ese primer señalamiento, se pasa a la indiferenciación entre obra de arte y mercancía, siendo éste el nuevo giro que toman algunos de éstos procedimientos.

La preeminencia del carácter conceptual en las producciones actuales merece una especial atención. Muchas obras parten de un fuerte dimensionamiento del aspecto conceptual que determina el carácter de las mismas. Esto implica poner el acento en la teoría como operación mental fundante de las producciones, marcando una diferencia entre las apariencias del objeto u obra versus la idea o concepto que la sustenta.

La función del arte es el principal cuestionamiento y lo que da origen a las producciones no los aspectos morfológicos que serán considerados en segunda instancia. El concepto adquiere un sentido operativo, primordial que se traducirá en ideas o proyectos que ponen en funcionamiento el aparato de producción dentro del arte. Esta atención a la idea en desmedro de la atención al objeto tradicional y objetual es la referencia explícita del título del texto de S. Marchand Fiz y su tesis acerca de las circunstancias que llevan a la reflexión sobre la naturaleza del arte actual.³¹

³¹ S. Marchand Fiz Op cit., señala la puesta de atención en los aspectos procesuales, en las dinámicas de transformación y cambio a través del uso del objeto, y no la materialidad en sí misma, en su permanencia, este es uno de los aspectos conceptuales que atraviesa el arte en todo este siglo. El arte contemporáneo es un arte de reflexión sobre sus propios datos. Tiene su origen en las tendencias constructivistas que abandonan el objeto y se centran en la constitución estructural del mismo (Mondrian, Nueva Abstracción, Óptico; cada una desde su propia perspectiva). Duchamp inaugura la desmaterialización. En un segundo momento I. Kleim, P. Manzoni por ejemplo, instauran el lenguaje proposicional del arte, proponiendo análisis de signos lingüísticos establecidos como arte. Los minimalistas también desmitifican el objeto a favor del concepto y J. Kosuth, se transforma en la figura más definida del conceptualismo lingüístico. Éste define el concepto como acto de la mente que se aleja de la inmediatez de las impresiones sensibles y las representaciones particulares. También define una segunda acepción de conceptualismo como proyecto o diseño preconcebido.

CAPITULO 3: Modos y funciones en las nuevas producciones

3.1 ¿Cómo se presentan estas producciones, qué recursos nuevos proponen estos objetos?

La innovación es quizás una de las características mas acentuadas en la producción artística desde 1960, pero primero se da como fenómeno propio del sistema económico en el que están insertas las practicas artísticas y luego como fenómeno estético.

En el caso de los temas, entendidos como recursos, proponen ejes de discusión muy variados siempre referidos a las problemáticas sociales y sus contradicciones. Una de las primeras técnicas asumidas es la fotografía, luego collages, fotomontajes y procesos mecánicos de reproducción, como vemos en la siguiente cita para el caso del pop:

“La fotografía deja de ser un modelo a imitar con medios pictóricos para convertirse en un proceso donde el artista controla los estadios mecánicos del desarrollo de la obra. Los procedimientos reproductivos se insertan en procesos creativos. Para ello se acude a toda clase de obliteraciones, negativos, ampliaciones, yuxtaposiciones, etc.... las consideraciones sintagmáticas o relaciones entre los diferentes encuadres se traducen en divisiones espaciales próximas a la narratividad fílmica.

...El cartel publicitario, principal género visivo estático de la sociedad de consumo, ha sido tal vez el que más ha influido en el pop... por la acumulación de lenguajes: escrito-visual, pictórico-fotográfico, manual-mecánico, pintura- collage, etc. también se alteran imágenes de su contexto, por ejemplo la glorificación de obras famosas de arte en términos de imágenes de lo popular...³²

El único contenido temático de las obras es plantear un paralelo icónico de situaciones sociales. Los recursos utilizados en este sentido son casi siempre recurrentes: símbolos de status, comerciales, símbolos técnicos, mitos de masas, comics, simbología sexual, síntesis mixtas de panoramas generales de nuestra época. No buscan plantear nuevas relaciones significativas en estos temas, su intención es un rápido consumo, con temáticas efímeras, insertas en la estética del desperdicio. Esta es anotada por diversos autores como el carácter perecedero del tema y la propia obra.

En cuanto a la repetición, ya sea de formas o contenidos temáticos, O. Calabrese, propone que se utiliza para exacerbar el exceso de sentido. Como un recurso propio de los sistemas de masas:

³²S. Marchand Fiz. Pág. 38-40

”...lo que ha desaparecido en las experiencias es quizás el referencialismo de las temáticas representadas, la importancia del contenido. El resultado es una búsqueda sustancialmente “decorativa” (término utilizado aquí en un sentido, en absoluto, negativo), de superficie, de materiales de organización formal. El exceso de que se habla se torna de este modo, de exceso representado, en también, exceso de representación, es decir una especie de “demasiado” en el ámbito de la forma.

No sin motivo, por otra parte, precisamente la forma de las obras de artistas actuales requiere de un dispendio y una cantidad de materiales enorme...así el exceso de representación es co-necesario al exceso representado. En efecto representar un contenido excesivo cambia la estructura misma de su contenedor, y requiere una primera modalidad de aparición espacial: la desmesura, la excedencia.”³³

Entre los recursos lingüísticos utilizados, también se destacan: el empleo de técnicas de assamblage, fotográficas, incluso a veces en una línea superrealista, elementos de procedencia cinematográfica ya mencionados. Además, el comics y sus convenciones estilísticas mayoritarias, son apropiados para fines comunicativos directos.

Repetición, oposición y técnicas del cartel publicitario vuelven a aparecer, de modo furibundo, en una y otra tendencia a partir del pop. El efecto de descontextualización que producen, separa la imagen del contexto habitual, tal como se practica en el collage. Esta separación buscada es lo que semánticamente puede soportar múltiples lecturas.

La descontextualización es usada también, para poner en evidencia las contradicciones de la realidad social contemporánea a escala local o internacional y sus causas. (Como es el caso de la citada Figuración narrativa y el reportaje crítico social cuyas unidades temáticas son muy variadas: Violencia y terror, denuncia de mitos culturales, fenómenos de alienación colectiva, contradicciones significativas de grupos o hechos sociales).

En el terreno de los modos de producción los movimientos en el campo artístico, ya sea por la vía de la figuración como de la abstracción, intentarán volver a trabajar desde la problemática estricta del lenguaje de la imagen. Así, a partir del óptico³⁴, cinético, lumínico y cibernético el repertorio material de las obras constructivistas poseerá: *una mínima entropía o indeterminación, máxima*

³³Calabrese, Omar. La era neobarroca. Madrid, Cátedra, 1994. pág. 78-79

³⁴ “En el arte óptico se busca provocar ilusiones visuales a partir de estructuras simples o complejas que se mueven como resultado de un proceso de juego visual, de la percepción en un movimiento virtual. No hay tema, el espectador participa activamente atrapado por el efecto de inestabilidad cuando se fija la mirada.” Marchan Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna. Ver pág. 114-117

probabilidad y certeza de selección y diferente frecuencia de aparición. Incluso con la tendencia cibernética se buscará un mayor grado de perspectivas de los posibles juegos visuales, esto introduce la *noción de programa*.³⁵

La propuesta de relacionar conocimientos perceptivos a sí mismos será retomada en las próximas tendencias. Son causas de esta situación, los desarrollos tecnológicos de los modos de producción y la intención de comprometer al espectador.

Ya mencionaba respecto al desarrollo tecnológico, que es importante destacar, que éste ha modificado la forma de sensibilidad con el entorno y las disposiciones del sujeto para acercarse a su realidad, donde las formas de comunicación se han modificado por las propias tecnologías.

Un cuestionamiento que se hace a este tipo de formalizaciones, una vez que el sujeto crítico se posiciona en el enfoque contextual social de las obras, es precisamente su tendencia a proponer una estética idealista, enmarcada dentro de un pensamiento universal que reconocería en el juego perceptivo de la forma, del signo, la tarea fundamental del arte, desde un principio de armonía, independientemente de los procesos sociales en que se desarrolle, donde el espectador participa mas bien de un acto contemplativo diferido, estéticamente.

Sin embargo será importante revisar y reconocer, no solo el modelo comunicativo que aporta la obra, sino la estructura de intercambio comunicacional más sensitivo que dispone para interrogar al espectador. Que esta relación funcione implica que se dará sólo si el objeto es capaz de sostener un sentido relacional ajustado entre el soporte, la organización de los elementos y su uso en el código que el artista dispone. Por ello, para algunos artistas esta relación está cercana al concepto de productividad, de eficacia.

Al respecto si reconocemos que en los modos actuales de comunicación, los medios masivos, debilitan las comunicaciones transformando lo real en fugaz y aparente y la apariencia en fundamento de las relaciones, lo que se debilita es la disposición de los sujetos para establecer contacto con la realidad. Esta relación transformada prácticamente en estereotipo, banalidad es la que toman como asunto muchas de las prácticas contemporáneas.

³⁵Op. cit., pág. 119-124

De allí que desde su aparente conformismo en la repetición de la forma, o de la imagen, las obras interroguen al espectador por las apariencias de las cosas, desde las apariencias mismas. Sin olvidar, que los objetos de arte se constituyen en tales en tanto son actualizados por el espectador. En la presencialidad del suceso en que se torna la obra, desde su tautología de los signos, está la estructura de su cuestionamiento social.

Desde otra perspectiva, para mostrar la ambivalencia entre verdad y mentira, O. Calabrese cita, como modo característico de muchas producciones, la provocación a través de los efectos de *inestabilidad* y *metamorfosis*. La inestabilidad y ambigüedad ha sido un recurso utilizado para mostrar la fragilidad de las apariencias representacionales Escher en su obra lo demuestra genialmente, por ejemplo. El dato contemporáneo es que es la estructura misma de la obra, la que trabaja sobre la inestabilidad de su apariencia.

Son los casos en que prima por sobre otros aspectos la referencia a la durabilidad de la apariencia de las obras, o la duración de la estética (como comentario sobre su capacidad de duración en el sistema del arte), mediante obras que pierden su color, obras que empiezan a desaparecer, la inestabilidad en los productos programados de cierta obras de computador, a partir de fractales o algoritmos.

3.2 ¿Para qué?, ¿Qué funciones cumplen estos nuevos objetos y modos?

Presentar la sociedad sin comentarios y sensibilizarnos con el mundo del consumo y la mercancía son decisivos en la renovación sintáctica de la representación, que el pop significó y sus alcances posteriores.

Las connotaciones más concretas y sin ambigüedades se dieron en las tendencias que recurrieron al arte como testimonio, donde la cuestión de los contenidos referenciales era fundamental, como es el caso del Realismo social, Neodadaísmo y schocker pop.

Luego se tratará de desenmascarar la realidad social con nuevos medios interesándose cada vez por los nuevos lenguajes y modos de usarlos, aliados a una conciencia progresiva de su finalidad. Los nuevos realismos pueden definirse como no afirmativos, cuestionan la consistencia del mundo capitalista, la critican, la atacan

desde la actividad práctica del hombre histórico. No soportan la indiferencia frente a los acontecimientos de la actualidad, y se ponen en relación directa con la historia, suscitando discusiones sobre arte y política.

La importancia de esta última relación, arte- política; en las prácticas contemporáneas merece algunas observaciones. La relación no se plantea desde el lugar del discurso y la retórica contenidista, referencial temáticamente, sino como reflexión sobre la posibilidad de recuperar el sentido de la memoria en el hombre, sus valores y los de su comunidad. Incluso evitan una lectura única, invitando al espectador a descubrir mediante los modos y la puesta en escena, la memoria como acontecimiento del sujeto, como interrogación por su presente.³⁶

Es significativo como el espacio inmaterial de los planteamientos se transformará en el material primero de las producciones contemporáneas. Es la cita a lo que no está presente, lo que no se ve en las apariencias materiales del objeto.

Desde otro punto de vista, sin descuidar que los medios lingüísticos de las artes poseen un carácter histórico subordinado a los medios productivos de cada sociedad, con estas prácticas se reincide en la discusión de las relaciones entre arte y técnica.

Algo más que estética y condiciones materiales de sociedades avanzadas, se reflejan en estas producciones. Ellas intentan proponer construcciones significativas, capaces de interrogar por el sentido de las cosas, de las situaciones, para alcanzar una comprensión cognitiva sensible de una subjetividad que entendida en términos históricos está invadida por los propios sistemas de comunicación e información. Por ello, a los artistas les interesa explicitar los procesos formativos y conceptuales básicos que operan en estas construcciones subjetivas. Sabiendo que sólo presentan en las obras una imagen parcial que el espectador debe completar.

S. Marchan Fiz comenta que las diferentes modalidades de arte objetual, desde el collage cubista, los ready made hasta los movimientos recientes identifican los niveles de la representación y lo representado, por lo que no hay principios ilusionistas en la representación, sino que la reflexión entre estos dos niveles se desplaza hacia las propias relaciones asociativas de los objetos entre sí, y respecto de

³⁶Rojas, Sergio. Materiales para una Historia de la Subjetividad. Pág. 223-248

su contexto interno y externo. Interesan las transformaciones del objeto: satíricas, críticas, o puramente estéticas³⁷.

En la fase poshistórica³⁸ (en el sentido que le atribuye A. Danto) existen innumerables caminos para la producción artística, ninguno más privilegiado que el resto históricamente, pintura y escultura se desviaron en instalaciones, performance, videos computadoras y varios medios posibles, arte en tierra o sobre cuerpo, arte objetual.

Cuestionar la epistemología del arte, su estatuto de existencia es el fundamento más caro de estas tendencias, partiendo del cuestionamiento a los valores proclamados por la estética tradicional, entendidos como absolutos durante mucho tiempo.³⁹ A. Danto propone que a partir de 1917 con los ready made, el arte no necesita de la belleza para ser tal, al contrario los ready made eran apreciados precisamente por ser no estéticos, la belleza ya no es el atributo que define el arte y esto pone fin a una teoría estética para validar los objetos de arte, cuando estas producciones son aceptadas ya no es necesaria la estética. Propone también que la distinción entre moderno y contemporáneo se evidenció hacia los años setenta, ochenta. Época en que se abre un verdadero acceso a la naturaleza del arte. Solo cuando el arte se pudo pensar en sí mismo, en la contemporaneidad, se alcanzó el verdadero estatuto de arte.

De este proceso de cuestionamiento que se dará en el siglo XX, surgirá una nueva noción para las prácticas artísticas que no cierra su mirada a una única posibilidad de contenerlas como tales, de esta forma el arte adquiere mayor libertad, “todo es posible”, “todo puede ser arte,” es la manera de referirse a una libertad que no considera esquemas narrativos para autodefinirse. El artista actual es pluralista en la mayor extensión del término, no se atiene al estilo ni al género, ni a ninguna premisa que condicione su poética.

“pero el éxito ontológico de la obra de Duchamp, consiste en un arte que triunfa ante la ausencia o el desuso de consideraciones sobre el gusto, demuestra

³⁷ Marchan Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna. Madrid, Akal, 1994. Pág.159-170

³⁸ fase que estaría fuera de consideraciones situadas desde una única mirada directriz para las valoraciones artísticas. Ver Danto, Arthur. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Pág 34

³⁹ “Una vez que el artista se planteo la verdadera forma del problema filosófico, esto es, la cuestión de la diferencia entre las obras de arte y los objetos reales: la historia de las grandes narrativas del arte terminó.” *Ibíd.*, pág. 127

que la existencia no es, de hecho, una propiedad esencial o definitiva del arte. Esto, según lo observo, no solamente puso fin a la era del modernismo, sino a todo el proyecto histórico que caracterizó el modernismo, esto es, por buscar distinguir lo esencial de las cualidades accidentales del arte, para “purificarlo”, hablando alquímicamente, de las contaminaciones de la representación, la ilusión y cosas semejantes.”⁴⁰

Según el autor, Duchamp, demostró que el propósito del arte es distinguir arte de realidad y éste fue el tema del arte norteamericano de los setenta a los noventa, el límite entre arte y realidad.

Menciona también que la forma de agrupar las obras bajo una “matriz de estilo”, en torno a similitudes formales o propiedades latentes muchas veces no atendió los supuestos con que las producciones se originan o producen y encierran conjuntos de obras según apreciaciones impuestas desde afuera y no de quienes las producen. Propone pensar la crítica contemporánea a partir de las

“historias individuales, a pesar de la profunda semejanza entre las obras. Debemos explicar cómo llegaron al mundo y aprender a leerlas según lo que expresa cada una y a evaluarlas según esa expresión, para decidir si son miméticas o metafísicas, formalistas o moralistas y dónde puede encajar en una matriz imaginaria de estilo y cuáles podrán ser sus pares, si todavía nos aferramos a la idea de las afinidades”⁴¹

⁴⁰Op Cit, Pág. 126

⁴¹Ibíd., pág. 179

A MODO DE CONCLUSIONES PARCIALES PRIMERA PARTE:

**Relaciones entre sentido y arte contemporáneo teniendo en cuenta las
condiciones de producción.**

Las prácticas artísticas actuales tienen un sentido particular, están dirigidas a una comunidad en especial. A pesar de que en algunos casos parecen alejarse del público, en realidad buscan un contacto diferente con él. Una de las causas de éste distanciamiento se produce por efecto de los “pre”-juicios que rondan las categorías de lo artístico desde los diferentes públicos, pero aún así, la contemporaneidad de las prácticas está ligada a las formas de apropiación de las nuevas técnicas y tecnologías que proponen nuevos modos, ya aludidos y nuevas funciones.

De las condiciones tecnológicas e histórico sociales nuevas, surgirán las relaciones entre los objetos artísticos, como cosas que afectan nuestra existencia. Son relaciones que apelan a los sentidos del espectador, teniendo en cuenta los modos de éste de apropiarse de las nuevas realidades con que se maneja el mundo de los medios y los mensajes, de los sentidos y los contenidos, de las valoraciones y las significaciones subjetivas de los objetos.

Son propuestas que abren las fronteras de los espacios de exhibición y por ello invaden los espacios cotidianos, o instauran críticas a los espacios sacralizados y consagrados para la exposición. Invitan a ampliar los márgenes de lo “esperado” por el público. Son propuestas que se renuevan en su existencia cosificable, en su materialidad, apelando a un sinnúmero de variables.⁴²

En cuánto a las nuevas condiciones estéticas relacionadas al ámbito de la producción, se instaura la necesidad de justificar a partir de razones, las decisiones

⁴²A propósito de éstas reflexiones A. Danto, define las siguientes características: “El arte contemporáneo tiene un rasgo que lo distingue de todo arte realizado desde 1400, y es que sus ambiciones principales no son estéticas. Se trata de un modo primario de relación que no es el del clásico observador, sino con otros aspectos de las personas a las cuales se dirige ese arte; de ahí que el dominio primario de todo ese arte no sea el museo mismo, y tampoco ciertamente los espacios públicos constituidos en museo en virtud de haber sido ocupados por obras de arte que son primordialmente estéticas, y las que se dirigen primariamente a las personas como si fueran meros observadores... tal como lo veo, nosotros somos testigos de una triple transformación: en el hacer del arte, en las instituciones y en el público del arte” Ver Danto, Arthur. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. pág. 193

que se toman para presentar las producciones. Estas decisiones, se transforman en juicios, capaces de ser demostrables por la obra.

Aún teniendo en cuenta las cualidades perceptivas y sensitivas de la misma como código específico a manejar en el lenguaje del arte, los juicios de que se hacen cargo las nuevas producciones, en el sentido que Danto les asigna, se acercan más a poner el acento en un tipo de reflexión ligado a la Filosofía que el objeto engendra.⁴³

Indica también el mismo autor, que vivir en un momento donde todo es posible significa que no hay constricciones a priori acerca de cómo manifestarnos en el arte, no es posible relacionar las obras con el rol que jugaron, como antes se hacía, es obligación relacionarlas a nuestra manera, el modo como relacionamos esas obras define nuestro período.

Cómo relacionar significativamente las obras sin modelos previos, sin esquemas preestablecidos, es la tarea de la interpretación de la crítica contemporánea que debe entender el rol de las producciones en su completa magnitud, en el complejo de significados que ponen en juego quién las hace, desde los distintos elementos del código en una forma aprehendida y no conocida.

El límite y el exceso se confunden. Los límites parecen excesos en tanto términos formales de análisis, en cambio el exceso es el límite en términos de contenidos. Es una época donde el gusto está en suspensión, excitado pero no siempre propenso a la inversión de las categorías de valor. En esto consiste también la ambigüedad de los alcances de muchas producciones.

Omar Calabrese plantea considerando nuestra época, que los excesos barrocos⁴⁴ se trasladan no sólo a problemas de contenido, sino también a problemas de forma y estructuras discursivas. Es decir, los excesos de contenido, en cuanto tema discursivo pueden provocar rechazo o inaceptación social en algunos casos, en tanto problematizan los valores de la cultura. Los excesos en cuanto al tratamiento de las formas y estructuras discursivas de esos contenidos provocan desplazamientos de las fronteras conocidas para los objetos artísticos.

⁴³Hasta los setenta no se argumentaron teorías sobre el arte contemporáneo, aunque puede decirse que los ready made de Duchamp las iniciaron, Beuys el teórico más radical del arte contemporáneo, llamó a "cada hombre un artista", para indicar que no le interesaba la cualidad como consideración artística, sino la actitud consciente de auto proclamarnos sujetos creativos, sujetos posibles de llevar adelante en forma concreta una autoconciencia de nuestra especial existencia. Op cit, pág. 194-195

⁴⁴Calabrese, Omar. La era neobarroca. Madrid, Cátedra, 1994. pág. 75-83

Un comentario sobre el sentido en las obras y las condiciones de interrogación históricas actuales. Las obras existen más allá de sus posibles interpretaciones, de sus posibles sentidos. Primero existen. Luego, podemos destinarles a ellas posibles sentidos. Acerca de ello, Pablo Oyarzún sostiene que existe una grieta entre lo que quiere decir el autor y el decir mismo de las obras, de allí surge el enigma de las producciones.

“el sentido es, precisamente, aquello de lo cual la obra no dispone en el modo de la posesión o la certeza... si puede atribuírsele a la obra un decir, éste brota, pues, de una originaria renunciación, que se acuña y eclosiona en ella como su cuerpo... si la obra dice algo es porque originariamente renunció a decirlo, el sentido no le hace falta para que exista, el sentido existe porque la desborda, por eso su sentido es interminable, inabarcable, irresumiblemente abierto... La obra no contiene jamás inmediatamente un juicio sobre sí misma. Por eso también nunca puede acogerse al juicio crítico, a un parámetro susceptible de ser estipulado, que pudiese decidir su pertinencia. Aunque siempre un juicio sobre la obra será posible... la crítica “acentúa la eficacia manifestativa de la obra... dilucida la riqueza significante... padece la opacidad de sus secretos. ...”⁴⁵

La obra pregunta, esta interrogación pone en juego la crítica, en esto consiste la interpretación. La relación obra- crítica posible, es una relación de juego dinámico. La crítica no es una instancia que cierra las posibles reflexiones sobre la obra y da un veredicto sobre las preguntas. La crítica “solicita” discursos a manera de “juego inestable” de muchos decires posibles, de significaciones que nunca son absolutas y cerradas:

“... Solicita la obra, pues, discursos que la hagan coincidir con “su” sentido, manteniéndola en el vilo de su juego: lo que llamamos “obra”, la “obra” misma no sería este vilo; solicita “su” sentido suscitando los discursos, y lo hace, si podemos decirlo así, a la manera de un tema de conversación.”⁴⁶

⁴⁵Oyarzún, Pablo. Arte, Visualidad e Historia. Santiago de Chile, La Blanca Montaña, 2000. pág. 16

⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 17

- **SEGUNDA PARTE:**

El arte contemporáneo en Latinoamérica y Argentina

- **Presentación: Principales paradigmas del arte contemporáneo en Latinoamérica**

Dentro del discurso general, la teoría latinoamericana de corte sociológico¹, plantea desde una tendencia con mayor apoyo materialista de la relación artista-medio el análisis de nuestras prácticas y propone una revisión del concepto de arte situándolo en el discurso de acuerdo a las características continentales. Sean éstas étnicas, geográficas, de identidades nacionales o de contraposición a la cultura europea hegemónica intentando una redefinición del concepto de identidad y entendiendo nuestro espacio cultural en términos del concepto de diversidad.

Hablar de identidad es, en términos actuales hablar de identificación con los proyectos establecidos que no tienen independencia de los círculos de consagración del poder económico, tanto a nivel de los grandes emprendimientos internacionales como en el nivel de los círculos locales o regionales. Escapar a esta estructura es casi imposible si se pretende un nivel de visibilidad social importante.

Analizaré en este capítulo las características más relevantes de los discursos que plantean el pensamiento de la modernidad y posmodernidad, intentando describir su influencia y formas de apropiación en el pensamiento y teoría artística latinoamericana y la formación de matrices donde se desarrolló el arte de los noventa. Abordaré también las condiciones de producción en que se desplegó la práctica del arte, para encontrar modelos explicativos de estos cambios en el campo artístico con el objeto de precisar el panorama productivo del arte en Latinoamérica. Esto implica revisar los desafíos tecnológicos y las apropiaciones que en nuestro continente hicieron los artistas y productores de cultura, estableciendo las diferencias en el modo en que estas se realizaron. En otro apartado trataré de identificar los nudos problemáticos de la estética latinoamericana en relación a las artes contemporáneas. Por último haré una breve referencia al modo en que en Argentina se dieron estas prácticas, en los años noventa.

¹ Desarrollada en autores como N. García Canclini, A. Colombres, J. Acha, M. Traba, M. Ramirez, G. Mosquera, entre otros.

CAPITULO 1: ¿En qué condiciones de pensamiento general de la cultura se dan las nuevas prácticas?

1.1. La modernidad entre lo universal y el particular:

J. Orlando Melo², a propósito de sus reflexiones sobre la geografía de la modernidad, explica que poder plantearse el mundo como “moderno”, es una especulación que surge del impulso de diferentes factores -económicos, políticos, religiosos, estéticos, filosóficos- que se desarrollan en un período extenso. Esta especulación, ya instalada a fines del siglo XVII, se transformó en el “elemento central de la política histórica del siglo XVIII”, con la noción de progreso como característica medular. La sintetiza en “el poder pensar la sociedad como un sistema perfectible que se sujeta progresivamente a paradigmas tradicionales de acción”.

Siguiendo el autor, la tarea de los historiadores al situar sus orígenes en el período que conocemos como Humanismo, también contribuyó a la conformación de la mentalidad de lo moderno.³ Completando esta visión C. Marx realizó aportes fundamentales con su estudio sobre el capitalismo, basado en las investigaciones sobre las condiciones en que surgió, instituyendo la burguesía, principal clase sostenedora del mismo, como la clase propia del mundo moderno. A propósito, Melo subraya, la “aparición paralela de una modernidad económica y una modernidad cultural”.

Durante los siglos XIX y XX los esfuerzos de los pensamientos modeladores del proceso de modernización, se debatieron entre visiones alentadoras y visiones críticas, centrándose en redefinir el rol de los espacios de la política y la economía.⁴

²Melo, Jorge Orlando. Algunas consideraciones globales sobre modernidad y modernización. Revista UN. N°18.Colombia 1985. pág.225

³ Melo señala a J. Burckhardt como una figura destacada en esta tarea, en tanto el mismo puntualiza las características del desarrollo de estos orígenes como “triunfo de los intereses laicos sobre la visión religiosa, surgimiento de la ética política intramundana, descubrimiento del hombre como sujeto histórico, desarrollo de la ciencias de la naturaleza, interés por el conocimiento del mundo, aparición en la pintura de una intención realista y no simbólica.”Ibíd., pág 226

⁴ Estas visiones llevaron a plantear una dicotomía entre sectores “modernistas” y “antimodernistas”, los ligados a “nacionalismos, aparentemente contrarios al universalismo moderno”. Incluso, apunta el triunfo de la modernidad por la confluencia en ritmos distintos, en ambos siglos, de tres procesos revolucionarios; revolución económica: crecimiento permanente del sistema productivo ligado a elementos propios del desarrollo del capitalismo, industria, tecnología, aplicación del conocimiento científico, propiedad privada, recursos productivos; revolución política: búsqueda de soberanía de los estados nacionales, doctrinas del pacto social diferentes que dan lugar a la teoría política democrática y sus variantes y revolución cultural: desplazamientos de los medios de comunicación social, alfabetización que favorece el intercambio social, desarrollo de la industria cultural, libros en lenguas nacionales, así como las distinciones entre lo popular y lo culto. Ibíd., pág. 227

La primera mitad del siglo XX en América Latina se plantea estos debates, en términos de nacionalismos y universalismos. Los que se trasladan al campo artístico, signando contradicciones imposibles de reconciliar, pues ambas tendencias pertenecen al desarrollo intrínseco del pensamiento que genera y desenmascara el transcurrir de la misma modernidad.

1.2. El proyecto moderno: “nosotros”

Otro rasgo moderno aparece en la línea propositiva en que se mueve el pensamiento latinoamericano. Es decir además de reflexionar acerca de lo latinoamericano como constitución, como estructura, sus orígenes y procesos en el tiempo, intenta proponer soluciones a nuestra existencia, impregnarla de sentido, transformarla en pregunta y hacerla proyecto. Este es el caso de la filosofía, por ejemplo en Arturo Roig, cuando plantea historizar el sujeto en nuestro propio contexto social - unificar en un *nosotros*, entendido como proyecto político, la diversidad de nuestros pueblos- definiendo una identidad que busca más lo que debemos ser, que lo que somos.⁵

También proponen alternativas al pensar lo nuestro, G Canclini⁶, o J Acha, en este caso en el ámbito de las artes, al delinear políticas culturales o estrategias de reconocimiento de nuestras propias representaciones de lo artístico. El mismo caso es para T. Escobar o A. Colombres⁷ en sus textos que nos instan a replantearnos el mapa de lo simbólico religioso o las categorías de lo popular.

La nota común es intentar una interrogación que produzca soluciones, interrogación que en la puesta en duda de lo propio y de lo ajeno, en la génesis misma de la contradicción que nos estructura, genere un proyecto. El proyecto es una característica del ser moderno y de los procesos de modernización del pensamiento, más propios del siglo XIX que del siglo XX en Europa.

Un modelo de la contradicción propia de las contingencias que tiene el hombre en este mundo moderno, que llena de posibilidades pero a la vez patetiza la

⁵Ver Roig, Arturo. Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano. México, Fondo de Cultura Económica, 1981. pág. 18-43

⁶García Canclini, Néstor. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

⁷Colombres, Adolfo y otros. Hacia una teoría Latinoamericana del Arte. Buenos Aires, Del Sol, 1991.

existencia es tratada por Marshal Berman⁸ quién marca tres fases en la historia de la modernidad, reivindicando de las tres, el siglo XIX con las teorías de Nietzsche y de Marx y destacando que estos pensadores en particular, abren una instancia de problematización entre el hecho de estar cómodos en el mundo moderno por la abundancia de posibilidades y el reclamo de la ausencia y vacío de valores para comprenderlo, el palpar el vacío de la existencia. Instancia que no se cristaliza en una sola posición.

Es la reflexión que se permite la burla y la ironía y a la vez se pregunta por la autorrealización, que se complace y a la vez duda, que cree en la posibilidad de superar sus propias antinomias. Reitero que está implícito en las contradicciones enunciadas, la búsqueda de un proyecto que supere las condiciones mismas del existir.

Es decir, la sensibilidad moderna que se dispone hasta finales del siglo XVIII se transforma en una conciencia de las disponibilidades de la vida moderna en el siglo XIX, como conciencia escindida de autodescubrimiento del hombre que a la vez que se proyecta como hacedor y forjador de su destino, siente la experiencia de la soledad dudando acerca de las metas de su existencia. Esta dialéctica conlleva la tensión intrínseca de la modernidad como proyecto de “nosotros” en tanto posibilidad del sujeto de verse como comunidad organizada y conciencia de la individualidad y soledad en que está sumido. Esta sensibilidad tomará otros giros en el siglo XX, ya sea hacia una conciencia política social, hacia una desconcientización de lo social en el caso del neoliberalismo o hacia proyectos personales de cada individuo.

1.3. La identidad como tema y como proceso en nuestro continente

Acompañando la noción de proyecto, toman un lugar importante en nuestro continente, las reflexiones en torno a la identidad. Como posible elemento de cohesión, fue objeto de reflexiones de muchos sectores activos en el campo social y cultural. Sin embargo su carga programática, se fue debilitando con las realidades marcadas por las comunicaciones y sobretudo por las desigualdades que promovió el desarrollo económico.

⁸ Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. Buenos Aires, Siglo XXI, 1989

El modelo capitalista mundial concentrador y excluyente, y las consecuencias de su utilización, frustraron todo proyecto de integración continental. En las décadas del cuarenta al sesenta, las economías y políticas de nuestros estados se debatieron entre apoyar con entusiasmo los impulsos progresistas modernos o encontrar una salida a los altibajos producidos en los desarrollos económicos a través de un proyecto nacional, tradicionalista, promotor de una identidad propia.

Las discusiones entre antropólogos también reflejan esta situación. Frente a los que proclaman el estudio de las esencias identitarias se colocan los que las desmerecen, prefiriendo la relación del individuo con el grupo social en que se relaciona, donde la posibilidad de contextualizar en lo histórico social propio se diluye en las perspectivas objetivistas y subjetivistas con que se lo trata. La cuestión de la identidad, planteada en términos étnicos y llevados a lo popular y la clase obrera se transformará en instrumento de acción en la lucha por los recursos materiales y sociales de los años sesenta.⁹

El campo de la teoría que trabaja sobre lo artístico es quizás donde mayores resultados se pueden vislumbrar en la reflexión sobre la identidad. Porque los teóricos, encontraron una salida a la contradicción de lo nacional y lo universal, planteando una posición intermedia, situada en el uso de préstamos occidentales para relocalizarlos en nuestro continente.

La conciencia de una identidad fragmentada y difusa como herencia del conjunto de los procesos que iniciaron los primeros pobladores del continente y los procesos de colonialismo y migración, fue el centro que direccionó estas reflexiones. La dinámica de esta conciencia identitaria se muestra desprovista de fanatismos y esencialismos. J. Acha nos dice: "debemos redefinir nuestras pautas culturales y sociales según nuestras necesidades."¹⁰ A. Colombres, aboga también por el reconocimiento del pluralismo como característica propia.

Las transformaciones de expansión cultural propias del capitalismo, visto como producto casi únicamente económico, se miraron desde la perspectiva de procesos de expansión simbólica, más contenedora. N. García Canclini agrega una variable, al darle un lugar importante al público y la recepción de los bienes culturales. Aboga

⁹ Hidalgo, Cecilia y otros. Etnicidad e identidad. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992. pág. 7-12

¹⁰ Colombres, Adolfo y otros. Hacia una teoría Latinoamericana del Arte. págs. 9-32

por defender las nuevas manifestaciones de la producción, ampliar las posibilidades particulares del público teniendo en cuenta su capacidad reflexiva en cuánto conciencia política, incluso de allí, su definición del artista no como genio creador, concepto ligado a las prácticas europeas occidentales, sino como productor de cultura. Rescata del proceso de modernización de mediados del siglo XX, especialmente las comunicaciones masivas porque generan un espacio de deliberación independiente del poder estatal y de las luchas de las grandes empresas.¹¹

1.4. En el transcurrir de la modernización, la posmodernidad inicia su relato:

La posmodernidad según diferentes autores es el final del relato moderno, lo que podríamos llamar los relatos de las grandes narrativas de la historia, pero a su vez se torna nuevo relato en tanto son nuevas explicaciones generales sobre un proceso complejo y diferenciado de los acontecimientos tecnológicos culturales y políticos del presente. A propósito T. Escobar se expresa acerca del posmodernismo:

“Así, se convierte más en un movimiento de epígono que de ruptura; cuestiona las vanguardias pero deviene en una vanguardia más, aunque sin el resorte innovador de aquellas. Denuncia la muerte de las utopías, pero es incapaz de proporcionar otras. Se opone a la uniformización cultural del imperialismo tecnológico, pero impone y difunde una vez más formas igualadoras, patrones abstractos tributarios siempre de los poderes tecnológicos”¹²

Este “devenir en vanguardia”, es lo que podríamos llamar el sentido que atraviesa el posible nuevo relato, el período que comprende la posmodernidad como sucesora de la modernidad.

En el panorama expuesto se entrecruzan el desarrollo de la modernidad y los procesos de modernización que acompañaron el siglo XX (tanto vistos como progreso o como alienación), con los relatos de la posmodernidad,¹³ que en la

¹¹García Canclini, Néstor. Políticas Culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano. México, Conaculta, 1993.

¹²Colombres, Adolfo y otros. Hacia una teoría Latinoamericana del Arte. Pág. 178

¹³ El posmodernismo se caracteriza por negar la historia, el sujeto, el progreso, la novedad, no hay que esperar utopías, todo es presente. El posestructuralismo francés negó al sujeto, el estilo personal, el genio, en cambio proclamó la subjetividad. La conciencia posmoderna es la de la desdramatización del fin, la “nueva moral de la muerte”, surge la conciencia de catástrofe como espectáculo, que abre la dimensión política y estética, le niega la posibilidad de liberación al proyecto moderno pero la encuentra en la reapropiación de la existencia humana. En esta operación de negación se recrudescen

segunda mitad cobran mayor insistencia y resonancia. Estos ponen el acento en las consecuencias de los nuevos modos de organización de la vida. Es decir, las condiciones de existencia de una sociedad posmoderna estarían dadas por la instauración de una sociedad informatizada, en las afecciones de la comunicación y los múltiples juegos del lenguaje que afectan la interacción social, en la auto legitimación del poder y la pérdida del saber, en el reconocimiento de las exigencias de renovación constante que plantea el paradigma del consumo y la crisis de las formas ideológicas que legitiman el sistema social.

Estas consecuencias, se verifican en América Latina en varios campos. En el caso de la economía (década de los ochenta), devino en la aplicación cada vez más sostenida de las leyes del mercado en todos los ámbitos de la vida. Esto produjo cambios que las estructuras sociales de cada uno de los países que conforman nuestro continente no estaban preparadas para afrontar; si bien en diferentes proporciones. Claramente podemos notarlo en los variados aspectos de las alianzas que se gestaron en dichos campos y sus consecuencias; como son la urgencia de pensar una legislación que contenga intereses de economías privadas aliadas a intereses políticos espurios, para frenar los espacios vacíos aprovechados en su mayor parte por ellos, o en el desarrollo indiscriminado de los medios masivos de comunicación de la mano de grupos monopólicos.¹⁴

El retiro del estado como promotor de la cultura y comunicación nacional hace caer estrepitosamente a las prácticas culturales en la dinámica de las leyes del mercado, las de la oferta y la demanda. El paradigma de la época es pasar de la conciencia de lo público a los intereses de los grandes monopolios. Las tesis modernizadoras han sostenido la reducción, la globalización, la desregulación y la transnacionalización de todos los campos de lo público.¹⁵

viejos antagonismos, el posmodernismo reivindica la tradición y la autoridad al negar lo nuevo y proclamar la nostalgia del pasado, rechaza los proyectos artísticos entendidos en términos de vanguardias, propios de la modernidad, explota el pasado eclécticamente, reivindica lo fragmentario, lo local o regional de las narraciones, provoca un desplazamiento de lo político a lo estético, de la acción a la contemplación.

¹⁴ En los años ochenta se produce un paréntesis en los esfuerzos iniciales de apoyar el desarrollo de las emprendimientos nacionales, en cambio se abren los temas acerca de la cultura y la comunicación, la industria y los medios, las políticas culturales, es la época de mayor expansión de los medios masivos de comunicación.

¹⁵ Ana María Giunta se refiere a este asunto remarcando las consecuencias del proceso de globalización y transnacionalización para el sistema del arte, que atravesaron los países del continente a partir del desarrollo de las nuevas reglas del capital. Ver Giunta, Ana María. Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta. Buenos Aires, Paidós, 2001.

A principios de los años noventa se hace cada vez más necesaria la implementación de políticas culturales, en el contexto del escenario internacional y de generalización del liberalismo en el mundo, en detrimento del escenario de marginación en que se sume América Latina.

García Canclini se ocupa de proponer alternativas a estas transformaciones de los sistemas de vida que organizan el trabajo, la educación y la producción. Indica cómo el sistema capitalista fue produciendo aceleradamente una mayor división del trabajo y cómo aparecen con mayor nitidez los públicos diferenciados, surgiendo instancias específicas de consagración y difusión de las obras, museos, salones, editoriales.

En esta visión hiperrealista parece que los hechos sociales indicarían una imposibilidad de creer en una visión superadora seria o con alcances sustantivos significantes para nosotros. Es cierto que si se pudo pensar en una visión de progreso, ésta estuvo marcada por la idea de un proyecto emancipador y en este proyecto se afianzaban las diferencias raciales, religiosas, políticas y económicas. Elsa Flores Ballesteros, lo plantea en términos de avance moderno más que de progreso, donde las instancias legitimadoras del arte entran en crisis y no hay certezas, ni apoyos sólidos posibles.¹⁶

Es cierto también que el creciente desarrollo de los mass media comenzó un proceso tácito de desconcientización de la identidad nacional y latinoamericano. Éstos aseguraron el desmoronamiento de una conciencia social. A este proceso se suma la desigualdad intelectual educativa, la violencia del que tiene más, el obvio fracaso de la competitividad liberal.

Encontrar una alternativa que supere el discurso del “Otro” europeo parece difícil, por eso la mirada intelectual de la teoría del arte latinoamericano pone énfasis en distinguir y separar características locales respecto del arte occidental.

¹⁶ Flores Ballesteros, Elsa. Entorno a la problemática del Arte latinoamericano en Revista del Instituto de Investigaciones estéticas. N°4, Universidad Nacional de Tucumán, 1993.

CAPITULO 2: ¿Qué paradigmas, desde los sistemas de producción, operan en el arte?

Los sistemas de producción han transformado nuestra sociedad. Cambios que vienen sucediéndose aceleradamente desde hace dos siglos y han afectado también, el arte mismo en todas sus implicancias: materiales, formales, de sentidos. Innovaciones que modifican las formas de relación del sujeto con el medio, con los otros sujetos y aun con los objetos.

En las nuevas condiciones que se establecen, el desarrollo tecnológico afecta especialmente los modos de producción de los artistas. Al respecto Asunción L. Salmerón nos dice: “la tecnología modifica los comportamientos sociales, altera los valores morales e ideológicos de los individuos, amplía los límites del conocimiento y con ello la cultura, etc. Todo ello incidirá de manera decisiva en los valores conceptuales del arte”.¹⁷

Las influencias de las innovaciones producidas por las tecnologías afectaron no solamente los modos sino los medios como se producen los bienes materiales. Afectaron también la materialidad de la obra de arte. Las tecnologías están en estrecha relación con los artistas y sus posibilidades de accesibilidad, con el público y su recepción y con los promotores artísticos y sus intenciones.

En Europa, los préstamos tomados de estas nuevas formas de producir a partir de las experiencias de los artistas han consolidado las consecuencias productivas promoviendo la configuración de una estética nueva en la sociedad, la estética posmoderna, que en nuestro caso, Latinoamérica, es más compleja si consideramos la convivencia con valores estéticos ligados a otros paradigmas, como la reinterpretación de lo simbólico, lo popular y lo social si tenemos en cuenta las diferentes geografías en que se valida lo estético así como su alianza con aspectos económicos.

¹⁷Lozano Salmerón, Asunción. La luz en el espacio del arte del siglo XX. De la era mecánica a la era electrónica. pág. 112

2.1. El acceso a las nuevas tecnologías y las artesanías de la técnica como sistemas de producción.

A finales del siglo XX, los cambios en los sistemas de producción de las obras son una realidad de hecho en la mayoría de las exposiciones del circuito “culto” de Europa y Estados Unidos.¹⁸ Una de las causas fundamentales de esta situación se puede encontrar en el desarrollo económico dispar, así los procesos de adaptación a las nuevas tecnologías sufren atrasos, circunstancia ajena a los productores, pero también sufren variaciones.

Una de ellas es la permuta por tecnologías alternativas accesibles, como la serigrafía, los distintos tipos de reproducción mecánica manual que implica el grabado, que si bien están distinguidos como procedimientos de corte tradicional se readaptan en los permisos que la contemporaneidad concede a las obras. El uso de fotocopias, también es recurrente tanto como medio de reproducción o si pensamos en la máquina fotocopidora, atendiendo a la invención de distintos modos y variantes en su utilización.

Los soportes informáticos, en especial el recurso de presentar obras cuyo soporte final sea solo el computador, y la virtualidad son medios en auge creciente en las últimas décadas, Internet por ejemplo, por su cada vez mayor expansión y accesibilidad, pero siempre debemos tener en cuenta que los accesos a estas tecnologías están supeditadas a su difusión y circulación en el mapa geográfico del continente.

Con respecto a la obra que no necesita de la reproducción sino que solo presenta, objetos o cosas, ha sido favorecedor el hecho de apropiarse de materiales no nobles, efímeros. La cantidad y disponibilidad de materiales en el mercado, el uso de objetos de la cotidianidad, y toda la gama de reutilizaciones que proponen las

¹⁸“Desde 1960, se sitúan mas que nunca en el marco dialéctico de la relación estructura – superestructura del sistema social del capitalismo tardío. La innovación está afectada por otras determinaciones. Destaca en primer lugar, la incidencia de los modos productivos y la transformación de las formas artísticas bajo las actuales condiciones de producción. Esto ha afectado de un modo especial a las tendencias tecnológicas. Las técnicas productivas, sobre todo la electrónica, informática, cibernética, etc., han repercutido en la transformación de técnicas y formas artísticas. Y en ello en un sentido doble: objetivo, o transformación por las nuevas técnicas de los canales físicos tradicionales del arte, exacerbación de los géneros híbridos, promiscuidad de las artes, etc. Y subjetivo, o influencia en la organización total de nuestros sentidos.” Marchan Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna. pág. 14

estéticas del desperdicio, se transforman en potenciales defensas efectivas para suplir el aspecto ligado a los recursos económicos.

J. Acha, ha dedicado tiempo a la reflexión sobre este aspecto de la realidad, planteando redefinir nuestras pautas culturales y sociales según nuestras necesidades, incluso, comparando con las prácticas europeas, pone el acento en lo que sostiene deben ser nuestras prioridades: baratura, funcionalidad y recién después la belleza.

Latinoamérica tiene una larga tradición en el desarrollo de la técnica manual, otro aspecto ligado fuertemente a la realidad económica. El culto a la técnica, técnica manual o tradicional, es una constante permanente que atraviesa las prácticas artísticas contemporáneas en todo el mundo y es objeto de muchos debates, (en especial en las comunidades y microcomunidades endogámicas que no se permiten abrir sus puertas a nuevas conceptualizaciones del arte, en los pasillos de nuestras instituciones de formación, en la crítica seudoespecializada de los medios masivos, debates que en estos términos resultan estériles). Al respecto dos aspectos diferentes afloran en la relación técnica – tecnología: por un lado continuar la tradición de la habilidad técnica, en muchos casos está ligado a las posibilidades que ofrece el medio a los artistas y por otro no se trata de sustituciones, sino de que medios y modos permiten una mejor dinámica del discurso artista – obra.

Otra posible reflexión surge con el aumento de la diferencia en las posibilidades de acceso a los nuevos modos del hacer ligado a lo tecnológico, si tenemos en cuenta las capas sociales. Esta diferencia, creó una tensión que se tradujo en muchos de los rechazos de ciertos sectores al arte contemporáneo por entenderlo como “elitista” frente a posiciones que defienden la necesidad de un arte accesible a todos y comprendido por todos, “arte popular”. Es necesaria una operación de desenmascaramiento de lo que se oculta detrás de esta polarización, se confunde acceso a medios, con funciones del arte. La teoría latinoamericana del arte, así como los artistas, muchas veces radicalizaron los rencores, producidos por las consecuencias de la aplicación de un sistema económico que en sí mismo no ha dado respuestas concretas a las desigualdades. En este determinismo es posible aceptar que no todos tenemos los mismos accesos a la tecnología, pero que ello no invalida poder asumir la coexistencia de funciones diferentes para el arte, las que promulga el arte popular de corte didáctico y las que se refieren arte como un sistema autónomo, según las prioridades que cada actor del campo sostenga.

Se puede hacer arte desde el sistema del arte, utilizando la tecnología pero aceptando las condiciones de producción del campo donde está inserto desde un “locus periférico”. Un interesante comentario al respecto de estos temas despliega Pablo Oyarzún, a propósito de la obra de 1985 de E. Dittborn, artista chileno:

“La crítica dittborniana al sistema institucional de las bellas artes se ha definido desde un comienzo como crítica interna. Su principio reflexivo fundamental ha sido continuamente, la cuestión de las técnicas”...”Se podría creer que la restricción económica gobierna como desde fuera la selección de procedimientos técnicos y materiales, pero pareciera más adecuado decir que ella es expresiva de un condicionamiento global que afecta materialmente, como tejido denso de poder, el ejercicio del arte en un *locus* periférico y en períodos de aguda indigencia; o mas exactamente, expresiva del modo en que un ejercicio de arte determinado -este de E. D.- se asume como tal a partir de dicha afección: infiere de ella su propia posibilidad de armarse como arte; único modo de escapar al marasmo de ser, *de modo simple*, culpable.”¹⁹

2.2. Los modos y usos de viejos y nuevos sistemas de producción

Ligado a estos aspectos, las formas de retención de la información, relativa a los modos en que se apropia el artista las nuevas tecnologías y como las usa, son caracterizadores de las diferentes actitudes artísticas y su consecuente utilización en la obra. Nuestras capacidades receptivas teniendo en cuenta la idiosincrasia de los cambios tecnológicos son diferentes en las actuales condiciones de existencia. El rápido acceso a la información en los últimos decenios en diferentes sitios del planeta no siempre viene acompañado de una comprensión de porqué se dan, si consideramos que nuestras posibilidades de lectura e interpretación quedan acotadas a otro contexto. Esta situación hace que muchas veces las producciones queden descontextualizadas de la mirada general del mundo que al parecer tienen otras explicaciones y sentidos para su hacer.

Lugar que involucra la realidad de lo físico, la realidad virtual y la realidad de lo mas media. Espacio en donde el tráfico de información abunda y donde tomar conciencia significa un arduo trabajo que implica separar, dotar con función de utilidad y significar, darle un porque, usarla. La intensidad que surja de esta operación, resultará en efectividad comunicativa, en atender a la significatividad de las causas ya que siempre es más visible la manipulación lógica de la práctica.

La interdisciplinariedad con otras áreas, otra faceta a tener en cuenta, es consecuencia lógica de estos nuevos modos de producir. “La tecnología muestra un

¹⁹ Oyarzún, Pablo. El rabo del ojo. Santiago de Chile, Arcis, 2001. Pág. 32-33

carácter creativo en el sentido de ampliar la visión y percepción del mundo, de posibilitar nuevos procesos y nuevos artefactos que descubren y revelan lo desconocido,²⁰ hay una vinculación particular mas específica con el nuevo orden de apropiaciones de las cosas, mas allá de la mera apariencia y su disposición, están las disponibilidades como tipos de conocimiento que cada disciplina puede aportar. Esto se da en el juego de modos de aprehender la realidad, que se pone de manifiesto. En otras palabras, el enriquecimiento que supone la especificidad de cada disciplina y/o recurso tecnológico que la involucra genera nuevos espacios de sentido para la producción artística.

El desarrollo de conocimientos ajenos, es una práctica que tiene historia en la historia del arte, pero su incremento acelerado ha dado como resultado o la profesionalización de los artistas o el debilitamiento de su participación como “autores absolutos”, incluso ha devenido en reemplazos literales por personal especializado cuando no simplemente por expertos en la tecnología o ayudantes de artistas. Esto ha puesto en la superficie más tangiblemente que la conceptualidad de los planteos es inversamente proporcional a las habilidades técnicas que demuestren los autores, siempre en términos de contemporaneidad, (aunque la autoría es todavía un concepto importante en el rol del artista²¹). Este es el caso de Julio Le Parc, M. Minujin, por nombrar algunos ejemplos.

2.3. El público del arte y la lectura de lo tecnológico artesanal operante en las obras y producciones:

En cuanto a la relación con el público es fluctuante según el tipo de espectador. Una vez transformadas por los sistemas de producción, las soluciones de las obras en algunos casos, están cerca de los gustos del público, pues las formas de realización, incluso la amplia posibilidad de recursos con que son extraídas las imágenes, tiene un correlato en el espectáculo de la masividad, o simplemente con la mas cercana cotidianeidad urbana, en otros casos se produce un rechazo. Habría que pensar hasta donde estas obras no responden a lo que los espectadores esperan ver o si esto se produce por el desconocimiento de las alianzas significativas que propone el artista.

²⁰ Lozano Salmerón, Asunción. La luz en el espacio del arte del siglo XX. De la era mecánica a la era electrónica. Pág. 113.

²¹ Autoría como responsabilidad profesional en el trabajo artístico que se asume, no entendida como idea original o en su defecto genial.

Aun teniendo en cuenta que muchas propuestas artísticas están encapsuladas en los discurrecimientos del pensamiento y las intuiciones de los artistas. En referencia a este hecho N. García Canclini planteó una crisis de intelectuales y público, teniendo en cuenta su rol de mediadores culturales, mencionando que a veces las soluciones estilísticas son nada más que proyectos personales.²²

Los sistemas de producción redireccionan también la lectura de las obras, son obstáculos insalvables a la hora de puntualizar las operaciones conceptuales que preceden a la elección del propio sistema y todavía más, que lo exceden una vez finalizada la obra. No se trata de hacer mención superficial sobre el mismo, sino de textualizar las implicancias semánticas que tiene la elección del sistema, los paralelos metafóricos que se utilizaron para dotar de contenido la producción. Este hecho nos sitúa en una reflexión sobre la dinámica de las teorías que abordan la narración del hecho artístico contemporáneo. Estas debieron introducir nuevas variables en la elaboración de discursos que contemplen los intersticios de las nuevas formas del hacer y sus tácticas para con el discurso que rescatan o proponen a la sociedad.

Ticio Escobar a propósito de la obra gráfica de O. Salerno, expresa claramente algunos de estos pactos entre textualidad y modos de producción en el arte. El nos dice:

”En 1969 O. S. realiza una obra titulada Composición y basada en la estampación de tuercas y fragmentos de madera que actúan como matrices modulares. Esta técnica, que coincide con las impresiones múltiples realizadas por Edith Jiménez, Olga Blinder y Carlos Colombino, constituye un aporte significativo para el grabado que dinamiza y complejiza sus juegos, hasta entonces exclusivamente basados en la estampación de planchas fijas y en el método de incisión. Al imprimir objetos reales O. S. no sólo transgredía la técnica tradicional del grabado sino que introduce nuevos manejos del espacio gráfico y discute los mecanismos de significación: impresas directamente, las cosas se refieren literalmente a sí mismas, desde la fidelidad representativa y el rumbo denotativo asegurados por la propia huella. Pero al tratar de fijar lo real, el rastro debe contentarse siempre solo con indicar una ausencia: sombras de un objeto sustraído, signos, las imágenes devienen adversarias de las cosas que suplantán y cuya presencia intentan usurpar. Este concepto se inscribe con fuerza en el temario de la preocupación del momento centrado en torno a las relaciones difíciles, fecunda, entre la realidad y el lenguaje.”²³

²²García Canclini, Néstor. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Sudamericana, 1995. pág. 125. El autor en su alusión al público y los problemas de receptividad, destaca que “las obras no tienen un sentido fijo”, que “lo público no es un comportamiento homogéneo”, “es una suma de sectores y estratos, con diferentes disponibilidades culturales”. Para concluir que en la “asimetría entre emisión y recepción esta la posibilidad misma de leer y mirar el arte”. págs. 142-143.

²³ Escobar, Ticio. El Límite. Acerca de la obra gráfica de Osvaldo Salerno. Asunción, La Marca, 1994. pág. 2

Incluso más adelante el tratar los usos de distintos lenguajes además del grabado, como su producción pictórica y su producción en el campo del diseño gráfico. Anota:

”En primer lugar, toda la producción visual que estudiamos comienza por asumir las mismas potencialidades expresivas del soporte, la técnica utilizada, el propio proceso productivo y las características del lenguaje”...”en el diseño gráfico parte de la consideración de la naturaleza de los elementos con los que cuenta y del carácter específico de sus relaciones. Por ejemplo, tanto en el grabado como en el diseño gráfico, Salerno juega con las alternativas que comienza por presentar el propio papel que se rompe y se dobla, se arruga y se mancha. Pero el papel funciona distinto en uno y otro caso: en el primero la realización manual del proceso permite que la hoja se rasgue, se desgarre individualmente, se doble una a una; mientras que en el segundo, se deben manejar las circunstancias derivadas de la reproducción en serie. Por eso el papel es cortado con guillotina, quemado en bloque, doblado mecánicamente.”²⁴

En otro orden de textos, Pablo Oyarzún hace un esfuerzo por distinguir aspectos en la interpretación del uso o recurrencia de nuevas tecnologías, en este caso a propósito de la celebridad que vienen teniendo las relaciones entre video y visualidad contemporánea:

“Junto al cine, el video-arte pareciera haberse constituido en el segundo género aducido por el presente siglo al repertorio históricamente sancionado por las artes... con él mas pareciera que se habla de una multiplicidad de usos del vídeo en conformidad con una intención artística que de una forma consolidada... así, en cuanto referido a un uso con miras a un fin que establece el artista, el vídeo es considerado, ya sea explícitamente, ya de sobreentendido, como un medio. Se le endosa, entonces, la condición que presupone –de conformidad con nociones añosas- su índole técnica”...”video arte sería principalmente un concepto operativo”...

...”Lo que parece llamativo y meritorio de encuesta a propósito del video, y mas particularmente del video arte, en el contexto dominante de la tecnología telemática, es el status que el arte y la visualidad adquieren en cuanto se asume en ellos la mediación técnica, y en cuanto son ellos asumidos por dicha mediación, y en ella misma; se trata, en suma, de la *contemporaneidad* del arte, como algo diferente a su presente indefectiblemente preterizado y, asimismo, a la actualidad de la mediación. Es posible hacer del video- arte una instancia de reflexión en las tentativas por determinar la contemporaneidad de las artes visuales y del arte; no la única, eso es obvio, pero sí quizás resaltante: su condición todavía incipiente, su énfasis exploratorio, acaso tornen mas advertible en él lo que en otras zonas de la producción artística – mayoritariamente asentadas como formas- puede, no obstante eficaz, permanecer más oculto.”²⁵

²⁴Op cit., pág. 20

²⁵Oyarzún, Pablo. *Arte, Visualidad e Historia*. Pág. 161-164. En el mismo texto, Capítulo II, hace referencias explícitas a las implicancias que traen aparejados los nuevos modos de producir...”La telemática es la forma contemporánea de la técnica: su segunda gran transformación histórica desde el paso de la artesanía a la industria, con el cual se inaugura la técnica en su carácter moderno. La máquina es desplazada por el aparato, el uso mecánico de la energía por la disponibilidad de la información, la traslación en el espacio -de- distancias por la vecindad de los contactos en el circuito de los medios. La técnica ha dejado de ser el poder sobre las cosas, la dominación de la naturaleza – en el sentido del señorío del sujeto humano- para devenir la conversión de la cosa en imagen, en representación, y de modo recíproco, la reificación de la imagen misma. Eso, por cierto coincide con el *maximun* de poder, en cuanto que asegura, en todo momento, la *disponibilidad* general de lo que es. Es el poder el imperio de la actualidad.

2.4. La función de los sistemas de circulación; su poder legitimador

Interesa también, un análisis de la injerencia que los modos de producción tienen en la circulación y validación de las obras. Lo que circula, lo que se expone al público es lo válido, lo legitimado. Las formas de circulación han variado desde que el arte se desprende definitivamente de la religión y del poder político y económico del gobierno de los primeros Estados y sobretodo desde que su exposición al público toma importancia como consagración de lo que se debe entender por arte y el poder que ello construye.

Es obvio que el uso y difusión de nuevos procedimientos productivos está ligado a los intereses de promotores y patrocinadores encargados de la circulación, que por ello legitiman unos productos sobre otros, como así también los papeles preponderantes de los gustos del público para comprender la inclusión de las nuevas formas de producción, teniendo en cuenta que estos están también mediados por la cultura industrial y urbana.

Vale la pena introducir un comentario acerca de cómo llegan las exposiciones a convertirse en Bienales, la forma por excelencia de visibilidad en el campo artístico –social, contemporáneo. En el proceso de transformación que sufrieron las exposiciones oficiales desde el siglo XVIII hasta principios del siglo XX, fueron decisivas las aspiraciones de la burguesía en ascenso. Con el surgimiento, desde mitad del siglo XIX de un nuevo sistema de galerías privadas los artistas encontraron una vía de escape a sus iniciativas artísticas radicales, cuestionando incluso el arte oficial, académico. Desde la segunda mitad de siglo XX, las bienales, fueron tomando importancia como la forma de confrontar democráticamente las producciones artísticas del momento.

La actividad privada demostró rápidamente que el mercado del arte era posible en las nuevas relaciones del sistema. A partir de ello se fueron incorporando otras formas de circulación que acompañan las exposiciones, como los salones y convocatorias oficiales y privadas, a los que se suma la no menos importante tarea que venían desarrollando los museos.

Es en este contexto donde parece pertinente instalar la reflexión sobre el vídeo como medio y sobre el vídeo- arte como práctica, pero ello requiere de ciertos cuidados mínimos.” Op. cit., pág. 167

La injerencia de todas estas formas de circulación en la validación de las obras es clara, si tenemos en cuenta que con la apertura al público apareció mas tangiblemente el problema del gusto y aceptación de las propuestas, la subjetividad pública no era posible de unificarse; y que cada instancia de circulación, entendida en términos de mercado, tiene mecanismos operativos claves para funcionar según sus objetivos y patrocinadores.

Desde 1966 las Bienales en Argentina fueron un ejemplo de los muchos intentos de situar el arte nacional en el panorama internacional. Estos intentos se dieron en el marco de las políticas de apertura de Estados Unidos para la integración en un solo continente de toda América. A. Giunta²⁶ comenta los intercambios que se plantearon que sin embargo no lograron romper el nudo de intereses de los países del primer mundo, poco dispuesto a ceder protagonismo y mando en la definición unilateral de una estrategia para la incorporación de lo Latinoamericano.

En otro sentido se refiere N. García Canclini a las estrategias que los museos desarrollaron para evitar la separación, que con la autonomía del arte cultivada en la modernidad y posmodernidad, distanció cada vez más público de artistas, destacando los programas de acción que en los sesenta y setenta, llevaron a plantear: “estrategias de contextualización pedagógica”, referidas a ofrecer explicaciones para orientar el público y operatorias “democratizadoras”, llevar las obras a espacios públicos desacralizados, fuera del museo. A lo que se suma los intentos de “difundir los medios de producción” en el público con las iniciativas de algunos artistas de conducir “talleres populares de arte”. Sin embargo, el poco éxito conseguido, llevó en los ochenta a la “revalorización del trabajo individual”, es decir, como ya lo anotáramos en párrafos anteriores a desertar de las propuestas de popularizar el arte. La influencia de los medios masivos, ya sea positiva o negativa, para comprender que lo público no es un comportamiento homogéneo y constante, sino una suma de sectores, de distintos estratos, con intereses, preocupaciones y metas culturales dispares.²⁷

La realización de bienales en Latinoamérica sirvió para consagrar internacionalmente a algunos de nuestros artistas, los muralistas mejicanos son un

²⁶ Giunta, Ana María. Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires, Paidós, 2001. págs. 305-331

²⁷ Ver García Canclini, Néstor. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

ejemplo claro, las miradas de los curadores se posaron en nuestra tierra, incrementando sus visitas al continente.

Pero la paradoja se produce cuando se quieren hacer explícitos los intereses de estas miradas, la validez de su poder legitimador teniendo en cuenta su carácter de extranjeros, el peso de otros hábitos artísticos que conviven en nuestro continente, que se ignoran o son rescatados como “excentricidades”, o “exotismos” y muchas veces se han utilizado para alimentar el etnocentrismo europeo o la dependencia de los sistemas de mercados y redes institucionales más afianzadas en otras latitudes. Sumado a esto las falencias propias de nuestros países para engendrar una red institucional de circulación, la falta de políticas culturales coherentes que tengan en cuenta las particularidades culturales de las regiones y sus formas de manifestarse en nuestra sociedad.

Ha cambiado nuestra percepción individual, nuestro imaginario actual, ha cambiado el modo de producción, han cambiado los modos de control, los estímulos y las maneras de reaccionar ante ellos.

A esto alude N. García Canclini, cuando reclama una mayor insistencia en visualizar las relaciones entre público, instituciones, artistas y modos de producción de sentidos propios de cada uno:

“Hay un cambio de objeto de estudio en la estética contemporánea. Analizar el arte ya no es analizar sólo obras, sino las condiciones textuales y extratextuales, estéticas y sociales, en que la interacción entre los miembros del campo engendra y renueva en sentido”... “El conflicto por la consagración de la lectura legítima debe ser incluido en el análisis. De ahí la importancia de estudiar los pactos de lectura entre productores, instituciones, mercado y público. Definir acuerdos en la comunidad hermenéutica posible en una sociedad y un tiempo dados, para saber: los artistas, que grado de variabilidad e innovación pueden manejar para relacionarse con que público, las instituciones definir políticas de comunicación, los receptores, en que consiste sus actividad de producción de sentidos.”²⁸

²⁸ Op cit., pág. 143-144

CAPITULO 3: ¿Qué paradigmas estéticos influyen?

3.1 Subjetividad y racionalidad en el pensamiento estético occidental

Si la modernidad significó en el ámbito artístico un replanteamiento sobre los haceres del arte y la estética, que encontró en las vanguardias su modo de representación por excelencia, la posmodernidad configura los proyectos de sus tendencias, alrededor de la noción de poéticas.

El proceso que alentara la inauguración y desarrollo de las poéticas en la contemporaneidad, esta ligado a un rompimiento de la estética como sistema que interpreta todas las obras, para volcarse a asuntos que miran al sujeto productor y su especial sensibilidad consigo mismo y su época. Se trata de hablar de obras o grupos de obras, situándolos más en la particularidades de cada impronta artística y respetando los trayectos individuales que en los planteamientos del estilo como caracterizador formalista de las épocas.²⁹

El eje estético en las vanguardias representó un repliegue del arte sobre el arte mismo a partir de su cuestionamiento a los postulados de la estética idealista. La misma, piensa la relación arte- mundo a través de la reflexión sobre lo trascendental, idealizando la experiencia.³⁰ A esa estética ya institucionalizada en los ámbitos oficiales, se dirigen los cuestionamientos de las vanguardistas. Desatados, a la vez, los procesos de modernización (antes mencionados) las vanguardias adhieren al ideal de proyecto, de futuro mejor, reflejando una tendencia a entender arte y vida como proyecto político, en tanto proyecto que involucraba la concientización de todos los individuos, la pertenencia y derechos del público al arte, la instauración de una concepción no elitista del mismo.

Cabe destacar sobre esta concepción una antinomia, hacer que el arte pueda ser accesible para todos seguía dependiendo de la necesidad de comprenderlo desde una perspectiva del gusto (de quienes los proclamaban arte), o sea desde una previa iniciación, por parte de los entendidos, ya sean artistas o críticos, a los problemas estéticos, como problemas del gusto. Los desarrollos teóricos se centraron en los

²⁹Si bien la noción de poéticas ya se había planteado es necesario diferenciarla de la discusión sobre lo pintoresco y lo sublime en la estética romántica, la primera como tendencia a prestar atención a lo relativo y la segunda a lo absoluto. Se sabe que la poética de lo sublime, en tanto proclamación de la primacía del sentimiento del sujeto, primó sobre las otras caracterizando las teorías del arte de la modernidad.

³⁰ Ver Rojas, Sergio. Materiales para una Historia de la Subjetividad. Pág. 95

medios con que se produce la obra, al decir de S. Rojas, “estética de los recursos”³¹ dejando de lado (parcialmente) las pretensiones metafísicas. En este aspecto es importante destacar el papel que jugarán las clases burguesas en el nuevo mapa de relaciones sociales constituido. Si la clase burguesa es la expresión social por antonomasia del capitalismo, es de ella desde donde surgen también los nuevos planteamientos, es ella la que olvida su existencia social para sumergirse en la individualidad de su condición a expensas de la realidad. De esta clase surgen los artistas y los teóricos que imponen en lo que a arte se refiere, la creencia radical en el individuo creador, el rechazo de cualquier arte del pasado, la intolerancia y dogmatismo artísticos que caracterizaron las primeras vanguardias y la desvinculación concreta (aunque no asumida) de la problemática social que implicaba el desarrollo de lo económico - político.

El proceso de autonomía del arte se desligó de los postulados idealistas para caer en las redes del desarrollo del sistema y por ello mismo según T. Adorno, no poder resistirlo, sino por el contrario, constituirse entrega³². Es imposible llegar a las masas con un arte que por definición es único. En el mundo capitalista desarrollado, los mensajes de las vanguardias quedaron en moda antes que transformaron el mundo y una de las mayores consecuencias en la elaboración de los modos de entender la problemática artística y sus funciones será durante varias décadas del siglo XX, la apuesta al experimentalismo.

Ahora bien, luego de la reflexión existencialista, el sujeto, el productor de subjetividad como sujeto histórico que tanto significó para la modernidad en lo estético como en lo filosófico, quedó agotado. S. Rojas, a propósito de su lectura sobre Nietzsche menciona que “la apertura de un mundo desconocido y como llevarse con él,... es la comprensión de la fatalidad, saber acerca del límite de todo saber, que ya no reconcilia ni conforta,” incluso asocia la noción de fatalidad a la dimensión de tragedia como “trama” que va llevando “el sentido (*la experimentación individual del sentido, la subjetividad individual*) a la vía del sin sentido”, con lo que aparece la ciencia como la única posible de decir algo acerca del afuera. Ciencia como autoconciencia del sujeto, que conlleva “el cierre de la subjetividad particular, la individualidad”. En términos artísticos, el autor citado lo traduce en una “estética

³¹Op cit., pág. 61

³²Ibíd., pág. 288-316

de la exterioridad”.³³ Esa titánica tarea de comprender todo eliminando la diferencia entre interior – exterior.

La estética de la exterioridad, en contraposición a la experiencia individual y particular de la subjetividad romántica expresada en lo “sublime” como asunto de la imaginación, lo fantástico, la tragedia, trataría la subjetividad en términos de disolución o pulverización de los aspectos interiores del sujeto, buscando partir de una lógica interna de todas las cosas, anterior a su comprensión. En ella el afuera es lo cotidiano, el conocimiento de que no es posible que se resuma un saber que abarque la totalidad, coincide con la pérdida de sentido de la narrativa y el padecimiento de él. Los conceptos de discontinuidad e interpretación irrumpen como nueva escena o condición del saber.

La racionalidad que promoviera el iluminismo y que con la estética idealista, avanzara desde la relación arte – imaginación, se desarrollará con discursos ligados al arte- expresión, arte- conocimiento, arte- lenguaje, para caer en la posmodernidad en el desplazamiento del sujeto a la cosa artística, (aunque siempre producida por un sujeto). Se entiende ahora, que la obra ha alcanzado un estatuto de texto, entendido como fruto de la producción del sujeto. Este es el paso siguiente a la discusión sobre arte y realidad de la época. Entender la realidad como proyecto político de lo real, con el consiguiente desplazamiento hacia el lenguaje.

Los problemas con los que el arte y sus producciones tendrán que tratar en adelante tienen que ver con los problemas del sujeto en la existencia, sus modos de relacionarse, sus actitudes con respecto al arte mismo. Serán problemas que intentan proponer mas que acertar soluciones, que trabajan el darse cuenta de la situación en que vivimos o existimos mas que la relación a lo bello como programa trascendental.

La rareza es que en la posmodernidad, si la caracterizamos como la época de la instauración del capitalismo tardío, la estética transformada ya en tendencia estetizante, es el eje central de la nueva forma de vida. S. Rojas en sus reflexiones sobre los textos de T. Adorno, destaca las intenciones de este, de revisar los

³³ Op cit., pág. 173-179

conceptos de obra de arte y autonomía del arte, en esta cultura entendida como otro bien sujeto a la lógica del capitalismo (lógica de producción, transacción, venta)³⁴”.

También G. Vattimo se interesa por denunciar una estética general de la existencia, como una extensión de los dominios de los medios de comunicación de masas.³⁵ Parece así contradictorio que en una época signada por la moda, la belleza, la tendencia al disfrute banal de la existencia, el arte instale como problema un cuestionamiento sobre su propia idiosincrasia, a través del discurso crítico de sus propios modos de operación. A esto se refiere A. Danto, cuando menciona que M. Duchamp demuestra que la estética no es esencial para el arte, porque triunfa con su obra, que esta más allá de consideraciones sobre el gusto. Es el tema de su texto “El arte después del fin del arte”³⁶, el arte desde los setenta a los noventa, el arte que pudo cuestionarse en términos filosóficos su relación con la realidad, desligándose de lo estético, del gusto. “El fin del arte, es el momento en que el arte se abre un acceso a la verdadera naturaleza del arte”, “fin del relato”, fin de la historia, “fin de la narrativa maestra sobre el arte”.³⁷

Algunas nociones claves en las poéticas de la contemporaneidad surgirán entonces con la crítica de los discursos posmodernistas al concepto de historia como historia universal, como retórica totalizante de los hechos, de la crítica de izquierda al capitalismo tardío, de la crítica al sujeto como sujeto imposible de asumir un discurso verdadero y único y sobre todo de la crítica a la situación de desasosiego de las realidades que el mundo marca en lo social.

En el arte la posibilidad de romper la linealidad histórica se dispone en el atento discurso de lo *fragmentario*, de la *repetición*³⁸, de la recuperación de la *memoria*, pero como posibilidad de recuperar lo irrecuperable, el sentido de la

³⁴ Op cit., ver pág 283-316

³⁵ Vattimo, Gianni. Posmodernidad: Una sociedad transparente. Barcelona, Anthropos, 1990. Pág 73-110

³⁶ Ver Danto, Arthur. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. España, Paidós, 1999.

³⁷ *Ibíd.*, pag. 36

³⁸ Que Calabrese analiza en el caso de lo fragmentario como pérdida de totalidad: “se puede reconocer una estética de la recepción basada en el fragmento. Este consiste en la ruptura casual de la continuidad y de la integridad de una obra y en el gozo de las partes así obtenidas y hechas autónomas... de todas formas se trata siempre de la pérdida de valores de contexto, de gusto por la incertidumbre y causalidad de los confines de la obra así conseguida y de adquisición de nuevas valorizaciones provenientes del aislamiento de fragmentos, de su puesta en escena”. Calabrese, Omar. La era neobarroca. pág. 104

realidad³⁹, no como relato narrativo del ayer. - Esta última observación es a propósito de algunas teorizaciones neoliberales que pretenden imponer el trabajo liviano sobre la memoria, como juego de ilusiones del pasado, para desconocer la historia como construcción del sujeto-. De la misma manera que en la *cita*, que une lo posible como lo efectivo, se vuelve al pasado pero no para reproducirlo sino para disponerlo en el presente con nuevos aspectos y significados, como operación de desplazamiento⁴⁰ y en la noción de *collage* como operación mental.

3.2 Las primeras articulaciones discursivas sobre la estética latinoamericana:

Veamos ahora la conceptualización de las tensiones entre modernidad y posmodernidad en los discursos teóricos de la estética Latinoamericana. Al respecto Juan Acha considerando una polaridad entre cultura hegemónica y cultura popular, (la primera como prolongación de la estética occidental oficial y la segunda como recuperación de los valores de nuestras culturas populares, centrados en el sentido de lo dramático, lo sentimental, la comicidad y la recuperación de lo sublime), instituye la noción de mezcla, que en cada país latinoamericano produce y genera lo que designará como “cultura urbana y profana”, tratando de dar una caracterización a lo específico latinoamericano en la que designó tres ámbitos propios de la “cultura estética:” las artesanías, las artes cultas y los diseños, a estos últimos les dio la impronta de “sistemas dominantes”. Llamando la atención sobre los discursos posmodernistas occidentales intenta una reapropiación estética a partir de la generación de actitudes que prioricen la pluralidad de nuestro espacio mental así como el uso de formas de eclecticismo, despojándolo de todo elemento ideológico neo conservador y antihistórico, y proponiéndolo como elemento catalizador de diferencias y de mestizajes. De ahí que llega a la designación de los “No

³⁹ El término realidad alude al lenguaje crítico como lugar del discurso. Ver Rojas, Sergio. Materiales para una Historia de la Subjetividad. “Se hace necesario, pues, un lenguaje de la falta, de la no plenitud, no sólo de la incompletud, sino también de la ausencia innarrable. El rendimiento de tal lenguaje, en la medida en que realiza una operación de textualización del presente (una lectura de la realidad de las cosas), es decir, en la medida en que hace ingresar las cosas en un lenguaje que rompe códigos preexistentes, podrá ser considerado crítico. ... es decir, no se trata sólo del texto de la memoria sino de que ese texto exhiba los signos de haber sido articulado desde el presente y, por lo tanto, desde una cierta imposibilidad de nombrar o de significar.” pág. 213

⁴⁰ Calabrese, Omar. La era neobarroca. pág. 194

Objetualismos”, y el reconocimiento de su importancia en la actividad de producción artística específica latinoamericana.

“Reconociendo los aportes culturales indígenas, negros y orientales, Juan Acha ubicó sin embargo la cultura latinoamericana en el área occidental, aunque no de la cultura “oficial”, sino de la “auténtica”, que para él implica una autocrítica permanente y progresiva”⁴¹

Coincide con N. García Canclini, en el intento por desarticular “las eficacias del sistema capitalista”. Este último, proponiendo casos particulares de literatos y artistas, que intentan una mirada crítica de las lecturas de la realidad latinoamericana. Es el ejemplo del uso de la ironía como elemento generador de articulaciones diferentes para el sentido, desmantelando la narratividad de la metáfora, Borges o A. Puente, C. Paternosto, en artes visuales. Los ejemplos en el caso de las artes visuales tienen que ver con una línea de trabajo que se instaló en los ochenta tendiente a no mimetizarse con las tendencias internacionalistas, y que proponía una reactualización del repertorio formal mítico, simbólico indoamericano. Jorge Lopez Anaya, es uno de los críticos que más la defendió⁴², sin embargo esta postura ante el arte fue también cuestionada como liviana, como puramente superficial y anecdótica. Una formalidad extrapolada de tiempos anteriores que no acertaba con planteamientos que superen las formalidades ya existentes occidentales vanguardistas. Una propuesta que no acertaba con encontrar un diagrama de operabilidad que realmente inscribiera lo simbólico místico en el presente. Un presente violento y autoritario que aseguraba el poder a los sectores tradicionales de las clases altas por sobre las demás, con el consiguiente deterioro de los mecanismos de regulación cívica de la sociedad.

Hasta aquí las consideraciones preliminares básicas sobre las que se desarrollaron las representaciones posibles para lo latinoamericano y una constante en teóricos y artistas latinoamericanos, la crítica al descuido de la memoria en América Latina en tanto no reflexión sobre las fuentes, con la consiguiente fundamentación de su necesidad. N. García Canclini, a partir de sus ya tradicionales nociones de cultura urbana, desterritorialización y procesos de hibridación, propone

⁴¹Flores Ballesteros, Elsa. Juan Acha y la teoría del arte latinoamericano en La Marea. Revista de Cultura, Arte e ideas, Año II, N°3, Abril junio, 1995.

⁴² Anaya, Jorge. Significado y Contenido. En revista Lápiz, revista Internacional de Arte. N°158/159. Año XIX, España, pág. 83-91.

una reflexión sobre los términos en que se debe trabajar la cultura democrática “como lugar capaz suscitar las condiciones reflexivas, críticas y sensibles” para que sea lo que sea que obstaculiza ese crecimiento podamos superarlo.⁴³

3.3 T. Escobar y la estrategia del mito para abordar el plus de sentido de la obra de arte:

En una perspectiva similar, pero profundizando alrededor de la noción de obra de arte y rescatando modelos antropológicos que tienen en cuenta la perspectiva cultural del creador, Ticio Escobar, despedaza la racionalidad occidental propia del iluminismo y propone una renegociación con los sentidos que emanan de las características de lo simbólico, como lo único posible de otorgar sentido a las prácticas de una comunidad, para no caer en la alineación del sinsentido.

El problema del arte, en palabras de Ticio Escobar, es “el de la estructuración de lo simbólico de una comunidad”, noción de símbolo como concurrencia imaginaria que repara fragmentos de realidades desiguales. Como “algo que trasciende la oposición entre lo sensible y lo inteligible de Kant”, complementando el pensamiento analítico. Esta caracterización le permite trabajar un concepto de arte más amplio, que la sola mención del arte culto occidental, incorporando las artesanías y los objetos producidos en los sectores populares y entramándolo con una toma de posición sobre la definición del concepto arte como expresión de una cultura, introduciendo el mito como eje paradigmático más cercano a nuestras percepciones continentales y con mayor resonancia de sentido.

La transferencia de los efectos del mito a la obra de arte, le permite continuar con su discurso de alejamiento de una estética razonada por otros (los occidentales del primer mundo) a la vez que incluir las nuevas operatorias del arte y sus consecuencias en el rompimiento de los géneros tradicionales(la desmitificación del arte culto, la constante de lo efímero en las practicas populares y retomadas en algunas propuestas contemporáneas, la recuperación de los materiales no nobles, la vivencia del proceso artístico como obra misma).

“El término “mito” es también esencialmente vago. Tanto incluye a los mitos de origen como a los actuales mitos profanos; igualmente se refiere a la

⁴³ Ver García Canclini, Néstor. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

misteriosa tarea de imaginar el sentido, y a la falsa conciencia ideológica; tanto designa a un mecanismo tramposo que encubre la historia como al deseo ineludible de lo incondicionado; antagonista obstinado del logos, el mito es alienación o poesía, simbolización o mistificación, oscura rémora sin destino o refugio del sueño amenazado. A veces deliberadamente, otras no, partimos de las posibilidades o caemos en la trampa de sus sentidos inestables. Por eso, el contexto en que se usa es a menudo el único responsable de cada acepción concreta”.⁴⁴

Al reconocimiento de fundamentos más estables del mito, que surgen de la historia pero no apuestan a ella, le sigue su cualificación: alta significación. El arte debe asimilar el mismo proceso que el mito porque el mundo de los objetos y el mundo de los sentidos se tocan en lo sagrado, en la ceremonia y en el tiempo. De esta manera el autor recupera la memoria desde el mito cambiando el eje del discurso del primer mundo que en este sentido la anula por reivindicar la producción en serie como propia de nuestra época. (La serialidad también venía a contrarrestar la mística del arte culto idealista, en cuanto a la originalidad de la obra) Escobar insiste en que la producción en serie desvirtúa la importancia y significación del arte, para ello recurre al concepto de rito como intensificador de una experiencia comunitaria que rescata la experiencia solidaria y compartida de la cultura popular. Propone de esta manera detenerse en los mecanismos de alineación y desalineación de nuestro orden simbólico.

No interesarían entonces, las asociaciones del arte a lo utilitario, no la dependencia del arte a lo bello “como la cultura hegemónica occidental pretendió hacernos ver”, “hay que buscar las vivencias que expresan el lenguaje” y para ello hay que revalorizar el arte popular, para volver a articular el sentido del arte.

3.4 La lucidez en las estrategias de inscripción de las producciones

Otra perspectiva de análisis posible sobre lo latinoamericano, ofrece Justo Pastor Mellado, en sus escritos sobre las operatorias curatoriales de las Bienales del Mercosur y de Sao Pablo, Brasil, como eventos donde se busca identificar los aspectos más importantes de las prácticas artísticas de los países que intervienen. Apuesta a una mirada de los procesos simbólicos estéticos de lo latinoamericano, en este caso en Chile, desde una revisión en la década de los noventa.

“en términos estrictos, la primera Bienal de Artes Visuales del Mercosur provocó, para la escena plástica chilena, una aceleración de las conexiones transversales con las escenas de países vecinos; principalmente Argentina y Brasil.

⁴⁴Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*. En *Colombes, Adolfo y otros. Hacia una Teoría Latinoamericana del Arte*. pág. 88

Pero sobre todo, significó revisar algunos conceptos sobre la configuración de las representaciones del arte latinoamericano operantes en la escena chilena, desde 1973 en adelante. No es posible sostener una posición fundamentalista y unitaria. Lo que existe es una diversidad de latinoamericanismos. De partida, un latinoamericanismo deudor de un sesentismo revolucionarista; por otra parte, un latinoamericanismo mágico- realista con fuertes expresiones surrealizantes, y, finalmente un latinoamericanismo igualmente soft, pero que invirtió sus garantías en el victimalismo erudito. Las exigencias teóricas que planteó la primera Bienal no permiten la reivindicación programática de ninguno de los latinoamericanismos nombrados, sino que apuntan a formular hilvanos discursivos que sobrepasan las fronteras y que se legitiman a partir de compatibilidades tecnológicas y formales, no ya “temáticas”.

Tomaré prestado a Marcelo G. Pacheco la noción de *conceptualismo caliente*, que emplea para abordar el trabajo de Victor Grippo, para hacerla operar en la escena chilena y amarrar los trabajos de Gonzalo Díaz, Carlos Leppe y Arturo Duclos, para producir efectos analíticos comparables. Esto permite, por cierto relativizar las subordinaciones definitorias de un conceptualismo “regional” apegado a las vicisitudes del conceptualismo anglosajón, postulando una vía de configuración contextual autónoma, que responde a las exigencias formales propias de una historia de transferencias diversificadas, combinadas y desiguales.

...
“En verdad, el arte del cono sur está marcado por la defeción estatal respecto a los derechos fundamentales de sus ciudadanos. El conceptualismo caliente que cohesionan estas obras se inscribe como una estrategia de objetualidad corporalmente sustentable que reclama, justamente la recuperación de las marcas residuales; es decir de las obras como residuos de un marcación que afecta la corporeidad del social.”⁴⁵

Los espacios de movilidad entre las discusiones de lo latinoamericano como imagen representacional nos llevan a la conclusión de que tomar partidos absolutos no nos conduce a desarrollar alcances significativos de los asuntos, sino que por el contrario detiene la discusión sin dejar mayores aportes para introducir nuevas interpretaciones. La apuesta está planteada en términos de sentido de las prácticas en el ámbito de nuestra propia vivencia de la existencia.

Haciendo un diagnóstico actual particular del campo en que opera el sistema del arte en su país, Chile, que creo, se puede utilizar para describir la situación general de Latinoamérica, aun a cuenta de las especificidades contextuales históricas de cada uno de sus estados, Mellado plantea una situación paradigmática respecto de las necesidades de reconsiderar nuestra condición de latinoamericanos en un ámbito proclive a asumir desde el costado periférico al internacionalismo y poco preparado para resolver las nuevas propuestas artísticas en una lógica propia. Analiza entonces, las condiciones de circulación y validación de las obras actuales:

...“hoy día, una musealidad agredida por la política del espectáculo, una prensa que carece de vigilancia epistemológica, un mercado de galerías que busca a

⁴⁵Mellado, Justo Pastor. *Textos Estratégicos. En Cuadernos de la Escuela de Arte VII*, Santiago de Chile, Publicación de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000. págs. 165-167.

Condiciones de Producción en las Artes Plásticas Contemporáneas en Mendoza en los Años Noventa

duras penas ingresar a las “primeras ligas”, un coleccionismo incipiente y sobredimensionado, junto a la aparición de la gestión cultural como categoría de intermediación institucional, se disputan una lucha sorda y no menos sórdida el poder de nominación del arte chileno.

Hoy día ¿como luchar, desde las obras, contra la “fatalidad” de la espectacularización del espacio plástico?. Por cierto, afirmando el único espacio editorial y de productividad de obra que diseña las polémicas y sistematiza las problemáticas operacionales del campo plástico; es decir, aquel que, filtrándose por los intersticios que se abren en las fricciones de los agentes antes mencionados, apunta, anota, registra, clasifica y proyecta, las intensidades simbólicas de unas obras que al afirmar el lugar del arte, lo hacen poniendo en escena las propias condiciones de afirmación topográfica.”⁴⁶

Mellado, propone afirmar el lugar del arte desde los escritos y desde las obras cuyo plus ponen en cuestión la discusión las condiciones del lugar en que existen. Esta quizás es una posible vía de articulación del sentido en que modernidad y posmodernidad atraviesan nuestro espacio geográfico.

⁴⁶ Mellado, Justo Pastor. La novela chilena de la autonomía plástica. Catálogo El lugar sin límites, Ministerio de Relaciones Exteriores. Santiago de Chile 1999, En Cuadernos de la Escuela de Arte VII, Santiago de Chile, Publicación de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000. págs 186-188

CAPITULO 4: Situación en Argentina

4.1 A modo de breve reseña histórico contextual

Los procesos artísticos de contemporaneización del arte se dan en Argentina con impulso cada vez más acelerado, en los ochenta, cuando estuvimos disponibles para repensar los hechos políticos y sociales de las décadas anteriores, en el marco de un proceso de modernización diferente al de otros países. Ante la agonía de un proceso militar y político que marcó profundas heridas en el colectivo social y por ende fue reflejado en las artes.

En esta década se afianza la aceptación general de las estéticas modernistas de las últimas vanguardias y sus posteriores consecuencias en tendencias ligadas a la sensibilidad posmoderna, (en Buenos Aires se presentan muestras con propuestas ligadas a la presentación de la crisis que afecta los criterios de vanguardia y vanguardismos y al refugio del arte en su “autonomía” con Guillermo Kuitka, Alfredo Prior, Pablo Suarez, entre otros). Sin embargo; tanto en instituciones de formación como en instituciones oficiales de validación y circulación resurgen las poéticas del americanismo. Alejandro Puente, César Paternosto, Marcelo Bonevardi, Hernán Dompé, son ejemplos claros de estas posiciones estéticas.

Si la disyuntiva para las vanguardias era localismos o europeismos, para el arte contemporáneo será internacionalismo acrítico o relectura de lo social ideológico pero en el marco de los nuevos procedimientos transdisciplinarios del arte, ya instalados.

Interesa destacar en este apartado el contexto socio-político en que se dieron estos debates que estuvo signado por unos años ochenta que nos enfrentaron rápidamente a una crisis que marcó el fin de una larga etapa intervencionista del estado en la economía, con desequilibrios a niveles macro cada vez más acelerados y un continuo deterioro económico y social. Aparecen claramente algunos signos de las marcas que los argentinos debimos enfrentar para llevar adelante los interrogantes más fuertes de nuestra existencia no resueltos:

- En las disponibilidades psicológicas un pasado político que cercenaría las mejores disposiciones de la generación que nos debía gobernar, de las que debían dar los ejemplos, así como las de los que no tenían modelos claros que asumir, también una memoria para reconstruir.

- En las disponibilidades políticas: fuertes enfrentamientos en la forma como debía entenderse la tarea por hacer y los marcos ideológicos en que se basaban, en especial por la supervivencia de hábitos maniqueos presentes en todos los partidos políticos en mayor o menor medida.

En el paradigma de lo político, entendido como compromiso y deber para con nuestro territorio y comunidad, la crisis es tan grande que se instaura un ambiente de descreimiento y apatía en general, (proceso ya instalado en el miedo e inseguridad que había generado eficazmente la historia reciente del país).

Situando estos años B. Sarlo, indica que lo político “se vuelve cultural, “empieza a ser definido en relación a otros temas: derechos humanos, minorías culturales, estrategias de la diferencia, lo político en términos tradicionales, simplemente se ausenta”⁴⁷

- En las disponibilidades económicas: enfrentar un presente inseguro donde planificar la existencia, en general tarea para todas las clases comprometidas en el proceso, dado que proyectarse a largo plazo como lo hacían las generaciones anteriores era imposible.

Sarlo, en este caso señala la hiperinflación como el “primer acto de la posmodernidad”, en tanto instauración desde el punto de vista del cambio en las estructuras productivas de una “crisis de las formas de representación política, desaparición de identidades públicas, debilitamiento de las relaciones sistemáticas y fortalecimiento de los lazos privados y las afinidades culturales”... “corrosión de los lazos sociales, después de ella la sociedad no volvió a tener una imagen fuerte sobre ella misma como de manera fugaz la tuvo en los primeros años de la transición democrática.”

Los medios de comunicación audiovisuales, el espacio cultural que ellos abarcan y su influencia arrolladora en estos decenios, también son objeto de sus reflexiones:

“La actualidad es canibalizada por un estilo televisivo de choque, que asalta a los protagonistas de las noticias y promueve una reacción concentrada sobre temas como la corrupción de toda la clase política, la lentitud e ineficiencia de las instituciones, la incapacidad de la justicia de garantizar un trámite rápido y

⁴⁷Sarlo, Beatriz. El mito nacional. En revista Lápiz, revista Internacional de Arte. N°158/159. Año XIX, España. pág. 21

objetivo de las grandes causas. Estos son problemas que la televisión digiere en un discurso populista antiliberal.

El imaginario televisivo persuade, en un país de larga tradición populista, también a los discursos intelectuales e impacta en algunas propuestas estéticas. El gusto por el kitsch (que es una tradición culta) y la atracción del camp de las vedettes mediáticas, encuentra en el trabajo irónico y paródico sobre la estética audiovisual una resolución que marca con cierta fuerza tendencias plásticas y de experimentación teatral”⁴⁸

El decenio de los noventa, con la implementación de políticas neoliberales muestra profundos cambios estructurales en lo económico y cultural: proceso de privatización de empresas estatales, plan de convertibilidad, desregulaciones y liberalización comercial, llevaron a un proceso de concentración y centralización del capital en las clases empresariales y político empresariales.

El ingreso masivo de capitales destinado en un principio a financiar el estado, el consumo y asegurar el crecimiento, no produjo los efectos deseados. Las causas de estos hechos exceden esta tesis, pero el dinero “fácil”, alcanzó también a impactar en las instituciones oficiales de cultura y de formación, que tampoco fueron capaces de transformarlo en productividad en los términos de sus haceres específicos, en muchos casos por la falta de proyectos coherentes capaces de pensar un país que involucre definitivamente en sus prioridades la importancia de las representaciones simbólicas del mismo. El capital económico se diluyó acorde a las urgencias y necesidades de quienes lo proveían, Bancos y mercado financiero del exterior y acorde a las incompetencias de quienes lo manejaban.

4.2 Entre Argentina y el Interior

En este marco debieron discurrir las producciones y obras de artistas argentinos que encontraron los modos de poner en cuestión las contradicciones con que debían enfrentarse.

La memoria es un ejemplo claro de ello: “pero frente al cierre judicial de los hechos, el arte puede ser una instancia de no resolución, que se enfrenta justamente con el dato ineliminable de esto que ha sucedido”, para B. Sarlo la memoria es un lugar desde donde argentina tiene mucho que decir en las artes y lo ha hecho, “como reflexión de un conflicto todavía abierto.”

⁴⁸Op cit., pág. 23

Otro ejemplo es el caso del conceptualismo caliente ya mencionado de Marcelo Pacheco:

“Grippe intenta socializar la muerte y conservar la memoria de lo vivido desde el campo cultural del arte. Lo reprimido emerge escribiendo otro texto: entre la parodia y la metáfora, entre el conceptualismo y la práctica religiosa, aparecen tensiones ignoradas por los modelos artísticos internacionales. Un contexto histórico aquí y ahora que carga el conceptualismo en su temperatura y en sus necesidades de nombrar lo innombrable, y de esquivar la censura y la muerte. Un conceptualismo caliente – ajeno y extraño- en la historia del conceptualismo del llamado primer mundo.”⁴⁹

Indica Pacheco con acierto, otras cruzadas históricas del arte por mostrar las problemáticas graves de nuestra situación como lo neocriollo de Xul Xolar en los años veinte, el nuevo realismo en los finales de los treinta de A. Berni, los intentos de superar la autoreferencialidad del arte en los constructivismos de los cuarenta, adelantándose a la discusión objetualista- escultórica posterior, las acciones de Alberto Greco en los cincuenta y sesenta retomando el tema arte vida ya planteado en las primeras vanguardias pero dándole un impulso diferente al compromiso existencial en la era del capitalismo, la experiencia de Tucumán arde en los fines de los sesenta y el último Di Tella, renovando el compromiso con lo político en un país todo inmerso en la discusión del modelo político a seguir.

Los sesenta de Santantonin, con sus “cosas” son otra muestra de ese intento de superar en una alternativa diferente los problemas artísticos del arte internacional, las cosas de Santantonin, hablan desde la sensibilidad no desde la razón. Los noventa del Centro Rojas, poniendo en el tapete de la institucionalidad artística elitista, un espacio para presentar otras miradas, un espacio de conflicto que generará reacciones y contra reacciones al mismo espacio del arte.

Sin embargo, ha sido enunciado repetidas veces que al arte argentino siempre fue el arte de Buenos Aires. La relación con Capital es conflictiva en sí misma por varias razones, algunas variables a tener en cuenta de ello, que permanecen como constantes en la actualidad, son:

En el interior del país, ante la falta de un fuerte sistema de galerías y mercado consolidado, las disyuntivas por encontrar un lugar de exposición pública e ingresar al sistema del arte, por parte de los artistas fueron buscar la aceptación de la Gran

⁴⁹Pacheco, Marcelo. *Vectores y vanguardias*. En revista *Lápiz*, revista *Internacional de Arte*. N°158/159. Año XIX, España, pág. 35.

Ciudad (muchas veces merced a concesiones importantes que se mueven en el terreno de las búsquedas simbólicas personales y los afanes de triunfar), quedarse en la ciudad de origen y operar con las coordenadas locales o probar otros horizontes de inserción de la obra (en países limítrofes, o a través de los escasos contactos posibles con el primer mundo). Siempre alternativas que los artistas en general manejan solos, con muy poco apoyo del estado.

Las políticas culturales provinciales están mediadas por los intereses políticos partidarios, a veces concurrentes con la escena nacional y otras de oposición a ella. La alianza con el arte y la cultura en general se maneja en términos de convocatorias masivas de público y populismos. El sistema oficial privilegia los artistas consagrados, de “mayor visibilidad mediática”, adquirida fuera de su propio contexto de producción (Capital, y/o el extranjero), en especial si hay alguna conexión que enlace algún evento o mega- exposición y posibilidad de acceder con fondos. En otros casos, no hay diseño posible de leer en las estrategias políticas oficiales que no sea mantener las coordenadas internas de legitimación del lugar desde donde se realizan las políticas, y con quienes detentan el poder de la legitimación artística. En general este campo tiende a mostrarse estático y con poca movilidad de sus agentes.

Un análisis de la realidad actual en el interior hace Rosa Olivares, a propósito de la conformación del campo artístico en las provincias:

“Hablar de arte en Argentina es hablar de Buenos Aires, aunque el lugar de origen de muchos artistas y movimientos, de críticos, sean otras ciudades. Pero esas otras ciudades no cuentan con mercado artístico, las galerías son inexistentes, los museos sin medios y con urgente necesidad de modernización, no existen medios de comunicación entre el centro y la periferia que sean ágiles y puedan crear una cadena de agitación creativa. Es decir, fuera de Buenos Aires no hay información ni mercado, no hay lugares en que los artistas y teóricos puedan ver las obras e intercambiar opiniones, enriquecerse y crecer. Y no hay tampoco posibilidades de comunicación con el exterior, incluso con el propio Buenos Aires, salvo en esporádicas ocasiones facilitadas y promovidas por instituciones oficiales...”⁵⁰

Un país unitario que se nombra federal, es quizás la causa mas importante de que esta situación se de así. Sin embargo una ventaja de las condiciones actuales provistas por la tecnología y los medios masivos es que la información llega. Lo que falta es poder apropiarla de manera coherente, de manera crítica en relación al campo simbólico específico de la cultura de cada provincia.

⁵⁰ Olivares, Rosa. No más tangos, por favor. En revista Lápiz, revista Internacional de Arte. Pág. 181

Hacia fines de los años ochenta y hasta mediados de los noventa se puede observar un fenómeno en el entramado institucional de las artes visuales que posibilitó la tímida emergencia de un circuito alternativo a Buenos Aires. Este se dio a través de la organización de Salones Nacionales o Regionales de gran convocatoria, a los cuales los artistas del interior se inclinaron, alertados de la posibilidad de encontrar alternativas para obtener visibilidad en el campo nacional.

En el sistema de circulación y legitimación de Salones tuvieron incidencia las políticas impulsadas por el gobierno nacional intentando descentralizar el país, y la confluencia de los intereses políticos y empresariales de las provincias que buscaban mejores condiciones de desarrollo atentos a las nuevas reglas que afectaban la estructura productiva- financiera interna del país.

Así es como el tradicional Salón Nacional de Artes Plásticas, fue variando las sedes de exposición en las distintas provincias que se disputaban su organización cada año, en pos del tan mentado federalismo. Córdoba aportó su Salón Nacional y el Salón Pro- Arte; Rosario, Santa Fe, Tucumán, luego La Pampa, y ciudades mas pequeñas como Azul, Villa Constitución, entre otras se sumaron al circuito. En cuanto a los salones regionales, Mendoza, La Rioja, San Juan, San Luis, también aportaron al circuito.

Se verificó en los hechos que era posible diagramar una alternativa al centralismo críptico del sistema porteño a la vez que se ex – pusieron en la vidriera las estéticas que operaban en cada provincia así como las disputas por el poder simbólico de ellas. El sistema permitió también conocer y acercarse de otra manera, en el transcurso de pocos años, a nuevas modalidades del hacer y fisuró las hegemonías tradicionalistas estéticas de cada una de las provincias, aunque no sin agudas fricciones.

Las estéticas de lo latinoamericano vanguardistas, contemporáneas, políticas, existenciales o trascendentalistas estaban a la vista.

Hacia fines de la década de los noventa el dinamismo del fenómeno se paralizó. Coincidieron nuevos factores para ello:

- Los artistas porteños ante la poca movilidad de su propio mercado, influenciado por las nuevas reglas económicas, se volcaron a los premios de los salones del interior, (espacio que en otras circunstancias no hubiera sido considerado

interesante), en busca de acceso a nuevas plazas, irrumpiendo con su “aura” privilegiada la escena de movilidad de un sistema del arte que no terminaba de gestarse por completo. A lo que se suma la ratificación de su condición de “consagrados” por parte de los distintos agentes del campo artístico del interior, dispar, fragmentado y con diferentes conocimientos pragmáticos del funcionamiento del mismo.

- En este período se profundizan otros efectos propios de la movilidad del sistema en lo que atañe a circulación y validación como son: las Ferias de Arte Ba, el comienzo y desarrollo de las estrategias de inserción en la cultura por parte de las empresas privadas que acceden al mercado argentino con inversiones en salones, fundaciones y mas tarde museos, aumento del coleccionismo privado, emergencia de los curadores, para ordenar y participar en la organización de tácticas ligadas a las fuerzas propias de los nuevos paradigmas de inserción del arte. En los últimos años de la década noventa, el auge de las clínicas, talleres ofrecidos para la actualización de las practicas alternativos a la formación académica diferente que ofrece el país.

También se puede vislumbrar lo que será luego un “nuevo” sistema de salones y accesos a lo público pero que se moverá dentro de las necesidades de “alimentación”, en tanto regeneración indiscriminada de agentes, propias de la dinámica que exige el sistema.

En las aristas significantes de estos hechos, se debieron mover los artistas tanto del interior como de capital, con mejor o peor claridad del panorama que ellos proponían para su hacer. Algunas lecturas parciales enfrentaron a los agentes del campo, en el marco de la contemporaneidad de las artes visuales en la disyuntiva “colonizadores” y “colonizados”, “descubridores de talentos” y “descubiertos por talentos”. A mitad de camino entre sarcasmos y nihilismos, entre civilización y barbarie, aflora un cierto modo de ciego fanatismo, eco de una idiosincrasia signada en la represión social y espiritual de las disponibilidades humanas lejana al principio de pluralidad y respeto de la diferencia. Hubo moda, pero hubo también trabajo y respeto profesional, hubo diferentes grados de conciencia acerca de la existencia.

4.3 Lo inefable del arte de los noventa en Argentina

Un muestrario de las tendencias y traslados de géneros en los noventa describe Jorge López Anaya:

Según parece la época quedará caracterizada por una gran dispersión de comportamientos estéticos, por una parte se advierte la recuperación del objeto; por la otra nace una línea neoconceptual cálida y reflexiva, también aparece una vía interesada en el formalismo y en la subjetividad, en la ironía y en el kitsch popular. Asimismo fueron propios de esos años, el intimismo del género, el neodecorativismo y la abstracción pictórica por momentos citacionista. Algunas propuestas apuntaron a la violencia y a la abyección.

Además se produjeron grandes cambios en los soportes y en los lenguajes: a los viejos dispositivos materiales aptos para el registro de la imagen (pintura y escultura), se sumaron la fotografía digital y la pantalla electrónica. Algunos artistas hicieron de estos medios un recurso natural para sus experiencias (fotografía digitalizada, soportes virtuales, video digital, CD-ROM, página web). Hoy resultaría extraña su ausencia en las grandes muestras o en las ferias de arte.⁵¹

En Capital el conflicto de los noventa, que generó mayor reditividad en posibilidad de análisis de las dinámicas artísticas, aunque no el único, fue a partir de la puesta en escena del Centro Cultural Ricardo Rojas⁵², foco de recepción de los planteamientos alternativos más radicales. A modo de ejemplo y a propósito de él Laura Batkis dice:

“Los cánones hegemónicos del neoexpresionismo transvanguardista de los años ‘80 dejaban poco lugar para un grupo de jóvenes artistas que producían sus obras al margen de lo instituido, con una modalidad carente de solemnidad y plena de frescura. La “estética del Rojas” generó querellas de posturas maniqueas que defendían o compartían abiertamente esta nueva línea. Se acuñaron términos como arte “light” para referirse a la levedad de estas producciones, y otros más peyorativos como arte “rosa” (maricón, gay) y “guarango” para apuntar a estas producciones que se oponen al arte “verdadero” cargado de intencionalidad ideológica. El rasgo más definitorio de esta corriente es la poetización de lo banal como postura estética. A partir de ese postulado se reiteran ciertas características como la cita autorreferencial, la reflexión sobre la identidad del género sexual, junto con el uso de materiales de consumo popular, como etiquetas de marcas de perfume, canutillos, bijouterie, figuritas infantiles y objetos de uso doméstico comprados en ferreterías y bazares de barrio, como los artefactos de Omar Schiliro, armados con palanganas de plástico, cristales facetados, caireles y luces de colores.”⁵³

⁵¹ Jorge López Anaya. *Que quedará de los 90*. En *La Nación, Arte BA*, 14 de junio, 2003. pág. 16-17

⁵² dependiente de la Universidad de Buenos Aires, dirigido por Jorge Gumier Mayer entre 1989 y 1996.

⁵³ Batkis, Laura. *El lenguaje de la parodia*. En revista *Lápiz, Revista Internacional de Arte*, N°158/159. Año XIX, España, pág. 105-107. La autora cita también a Sebastián Gordillo, Marcelo Pombo y Miguel Harte.

Eva Grinstein se refiere a la actitud asumida por algunos artistas de desdeñar “la amenaza de lo político que tantas veces se ha querido asimilar a la práctica artística” y a su desinterés por limitar el arte al entorno en términos ideológicos, así como el rechazo de una “misión trascendentalista para el arte”,...”trabajan dominados por cierta apatía, frialdad por el reconocimiento de las nítidas reglas de funcionamiento del mercado.”⁵⁴ Descreen de la misión trascendentalista del arte como concepto único y totalizador de prácticas, como empaquetador de discursos manipulables por los poderes económicos y políticos, aún del arte actual. Como ente de goce para anclar las desventajas sociales de los argentinos.

Descreen a partir del cuestionamiento de las nociones de artista, obra, profesión y público (en esto se asimilan a actitudes ya iniciadas en décadas pasadas y en presentes actualizaciones de toda la practica culta occidental).

Este cuestionamiento se pone en juego en Argentina con mayor énfasis, a partir del Rojas, pero también desde otros dispositivos generados tanto por intereses privados como el Taller de Barracas, la Beca Kuitka como desde algunos espacios institucionales oficiales y alternativos. Siempre con los correspondientes debates que ocultan el manejo y apropiación del poder de los mismos.

En cuanto al espectador estas prácticas ponen en discusión las lecturas de lo artístico por parte del publico, al que interrogan y acusan, pero esta vez sobre”su” apatía individualista, al que ponen en evidencia, al que enfrentan su propia ignorancia burguesa a fuerza de juegos autorreferenciales laberínticos, alejándose de lecturas fáciles para un mundo difícil de digerir, aún desde el estigma de la década, caracterizada en otros sitios también como el “Todo vale”, y arte “ligh”. Oponen desde el espectáculo de lo liviano y suave, la cara del que primero comprende lo violencia y sagacidad de lo pesado y duro de las condiciones en que le toca existir al hombre actual.

Si todo vale, recuperan la libertad, porque aun con el riesgo de no mediar posibilidades de valoración, nos enfrenta con la *nada* ante la cual lo único posible es una interrogación ética personal. De allí su cuestionamiento al artista, su rol, su profesión.

⁵⁴Grinstein, Eva. Hacia el siglo XXI: destellos de insubordinación. En revista Lápiz, revista Internacional de Arte. N°158/159. Año XIX, España, Pág. 115-123

Abundan actitudes de frialdad y apatía por los modos como sostener el campo donde circulan las producciones, pero también se permiten poner en cuestión las prácticas de lo habitual, generando debates movilizadores de las estructuras que tienden a perpetuar lo estético por su ya conseguida consagración. Puede disfrutar de la ironía del presente sin victimismos depresivos y por ello pueden interrogar la prepotencia de la realidad desde el particular subjetivismo de cada individuo.

El arte está condenado a vivir en un lugar inestable paradójico, en una precariedad absoluta en función de su concepto. El arte contemporáneo intenta habilitar el conocimiento, la investigación, la difusión para atrapar aquello que escapa al propio arte.

A MODO DE CONCLUSIONES PARCIALES SEGUNDA PARTE:

Rescates y aproximación a posibles sentidos

Entender estos cambios en simples términos de continuación del internacionalismo en lo contemporáneo es quizás demasiado simplista. El arte argentino ha demostrado en sus artistas y producciones que no está desligado de las tensiones, lesiones y contradicciones propias de otros lugares, pero que puede proponer sus propias alternativas, con distintos grados de lucidez a la situación que le toca asumir.

Es cierto que muchas prácticas artísticas no superan niveles de lectura básicos, que se mimetizan con la superficie, actitud propia de un mundo donde la moda reina, pero muchas no son todas y moda en el arte hubo siempre en tanto está sujeto esencialmente al devenir de su concepto y de los hombres que lo ponen en práctica, como lo anotaba más arriba.

En el país del interior y de la capital, del norte, del sur, de ciudades más o menos pobladas, hay particularidades, modos en que existe, y la puesta en juego de las diferentes estéticas que conllevan provoca tensiones entre lo instituido y lo por instituir, lo oficial y lo por oficializar. Las prácticas por idiosincrasia van a escapar a quedar amarradas, estables, porque las realizan hombres no entelequias vivientes.

El grado de flexibilidad para moldear estructuras estables del pensamiento es lo que se pone en juego en el arte y el arte contemporáneo es por definición inestable. Es posible que por ello los tiempos de recepción y comprensión sean diferentes en las ciudades, y sus itinerarios dispares en el país. Los tiempos de ablandamiento también serán diferentes, pero las generaciones se encargan de encorsetar las frigideces y los fanatismos aun a pesar del suyo propio.

- **TERCERA PARTE**

El arte contemporáneo en Mendoza

- **Presentación**

Los noventa representaron para algunos artistas mendocinos la necesidad de indagar en los terrenos de las prácticas contemporáneas. Éstas, permitían introducir cambios en los modos de operar con la realidad. En estos modos la representación como hecho artístico se puso en discusión en la producción y con ello aparecieron actitudes que derivaron en crisis para algunos actores en el campo de las artes visuales. Crisis para los artistas, para los espectadores cultos y público en general que parece mostrar el punto de inflexión de una práctica que no está del todo digerida.

¿Qué situación condiciona las producciones?, ¿qué las hace remitirse en alguna instancia de la realidad a un espíritu local o universal, americano u occidental? ¿Qué las limita y las sostiene?, ¿Qué las impulsa, las fuerza o las frena?

Abordaré primero algunas nociones teóricas de la sociología, en especial de Bourdieu y Canclini, necesarias para situar el punto de partida de la investigación.

En segundo lugar analizaré el circuito por donde circulan las producciones, integrado por las instituciones de formación, los museos y salas de exposición, la gestión política cultural, los salones, teniendo en cuenta los parámetros con los que se cualifica el arte.

Finalmente repasaré el modo, ese particular estilo, con el que algunos artistas, a manera de ejemplo, comenzaron a plantear nuevas formas de relación con el hecho artístico contemporáneo en su producción. Teniendo en cuenta además de las motivaciones personales de los mismos, el grado de inserción de sus producciones en el medio, y el estudio de los aspectos de sus obras y producciones que afectaron las dinámicas del campo.

CAPITULO 1: Algunas aproximaciones de la sociología al campo del arte

1.1 Interés del aparato conceptual y metodológico de Bourdieu para el análisis del campo artístico visual

P. Bourdieu analiza desde una posición sociológica personal las complicadas relaciones entre pensamiento y realización, entre acción y condiciones para llevarla a cabo. Sus consideraciones, aportan una mirada que parte de la re-lectura de tradiciones especulativas teóricas del arte occidental para volver a leer el campo artístico pero desde una contundente percepción de la realidad que pone el acento en el interés manifiesto o encubierto de nuestras acciones.

Señala el autor, la noción de interés, como una noción prohibida y eliminada con la emergencia y desarrollo de la autonomía del campo artístico, pero que introduce, desde su mirada sociológica generativa, reinstalándola como lícita y como variable de análisis tanto del arte, como de cualquier práctica social. El acto mismo de reconocer la legitimidad del interés, es de alguna manera reconocer el lugar del deseo natural presente en cada individuo y por extensión en la comunidad en que se inserta.

La utilidad de su pensamiento permite una lectura alternativa a la supuesta liquidación del sentido en el arte contemporáneo. Así, el valor que devuelve al concepto de “interés” –entendido “*como motivación, en tanto sentirse atrapado por el juego y aceptar el juego social con sus apuestas intrínsecas, dignas de ser emprendidas*”¹- indica una tendencia a jerarquizar el análisis del arte en términos de réditos para cada agente social involucrado según el contexto específico en que se sitúa.

Igualmente sucede con la noción de inversión –entendida como “*propensión a actuar, inclinación y aptitud para participar en el juego social e históricamente constituido*”²-. La inversión sería una tendencia a la acción eficaz que interesa en la actualidad en contraposición a cierta tendencia de inmovilidad y apatía como actitud que surge de las actuales condiciones de existencia en la sociedad.

¹ Pierre Bourdieu y Loic Wacquant. Respuestas por una Antropología Reflexiva. México, Grijalbo, 1995. pág. 80

² Op cit, pág. 81

El concepto de inversión permite comprender la necesaria disponibilidad de una conciencia actuante; y no sólo actuante, sino que actuante con “aptitud”. Lo que requiere habilidad para implementar las estrategias necesarias para llevar adelante el juego que implica participar de las tensiones propias del campo.

Cobra también significatividad la noción de *habitus*, que el autor concibe como manera de construir y aprehender la práctica ateniéndose a su lógica específica. A partir de ella define cómo el ser humano configura un esquema de comportamiento que le empuja a actuar, opinar y comportarse según las influencias que recibe de la escuela, la tradición, lo oído, lo escuchado y lo sentido. Bourdieu plantea este esquema como relacional, pero con posibilidades de tomar conciencia y vencer cualquier determinación anterior.

Le interesa estudiar la relación entre *habitus* y campos y todo lo que genera la misma. Los *habitus* son sistemas perdurables y transponibles de esquemas de percepción, apreciación y acción de los sujetos portadores de condicionamientos y a su vez de conocimientos (entendido este término como construcciones cognitivas: estrategias, habilidad para desarrollar disposiciones, sentido del juego en el campo). Los campos son sistemas de relaciones objetivas que portan lo social en las cosas o mecanismos que poseen casi realidad de objetos físicos.

Estas relaciones le sirven para reivindicar el sentido particular que otorga a la palabra arte, a la que asigna un contenido concreto: *creación, invención*. Arte es entonces una manera de adjetivar la acción del hombre, en la relación posible con el mundo. El *habitus -como subjetividad socializada,*. El *habitus plantea lo individual, lo personal y también lo subjetivo como social, a saber colectivo*³- porque permite atender y dar cuenta del condicionamiento entre campo y agente y la forma como se construye el conocimiento en esta interacción compleja.

“en última instancia se puede afirmar que aquí está el fundamento del “materialismo generalizado”(Bourdieu 1980:34) que permite la perspectiva relacional y disposicional que Bourdieu adopta en relación al arte y la estética, revelando, tal vez su mayor originalidad. En efecto lo que permite tratar las prácticas artístico- estéticas como económicas – o sea como prácticas orientadas la maximización del lucro material y/o simbólico (Miceli1974:XXXIX)- y, consecuentemente, establecer la distinción teórica entre mercados, derivada de la propia división del trabajo social instaurada por un modo específico de *producción*

³ Op cit., pág 87

material que, a su vez instituye esferas excluyentes de intercambio materiales simbólicos.”⁴

En los conceptos de espacio social y espacio simbólico define la suma de los diferentes campos en conflicto por la lucha del poder. Campos con sus leyes específicas, sus confrontaciones y sus competencias, donde los capitales económicos y culturales pugnan por alcanzar supremacía y legitimarse.

En el espacio social estudia el sistema de relaciones que habla de las diferencias que existen en la sociedad a causa de la distribución desigual de los bienes y capitales y permite situarlas entre los grupos. Con este concepto quiere aportar un giro a la noción de clases sociales predeterminadas en una esencia biológica o cultural. Allí, los gustos y preferencias de los grupos humanos son cambiantes según las situaciones, finalidades y proyectos en común que relacionen a los sujetos. Advierte, de todas formas, que estos campos están predeterminados por algunos factores, entre ellos las conductas generacionales y la antigüedad en la posición de los agentes, que actúan como instrumentos de selección social.

El espacio simbólico es una especie de modalidad que asume cada especie de capital,- económico, social o cultural- cuando es captada a través de las categorías de percepción que reconocen una lógica específica.

Relativamente autónomo respecto del espacio social en su conjunto se encuentra el espacio del campo de poder, donde las luchas por obtener mayor fuerza o imponerse entre los diferentes capitales y los sujetos o grupos que los detentan se dan independientemente de las grandes luchas sociales. En cada campo se puede ejercer el derecho de jugar o ser marginado y una vez que el juego está en marcha ver cuales son las reglas de cada uno.

El autor tiene predilección por el campo artístico como generador por excelencia de variables para la acción, específicamente porque en lo artístico se visualizan de forma transparente las relaciones de lo social, a través de las fuerzas que se originan en dicho campo, la posición social de quienes las generan y su matriz generativa.

“La contribución de Bourdieu para este debate consiste fundamentalmente en superar la supuesta incompatibilidad entre el universalismo de las categorías de arte y estética -colocadas en la escala de la humanidad y

⁴ Katia Maria Pereira de Almeida, Distinción y trascendencia: la estética sociológica de Pierre Bourdieu, en Causas y Azares, año V, N°9, invierno 1998. pág. 72

tenidas como etnocéntricas por definición, en tanto productos teóricos de una particular experiencia histórico-social- y un relativismo cultural que se quiere imparcial y las considera históricas y socialmente específicas.

A partir de una perspectiva táctica, el *relativismo sociológico* de Bourdieu toma “cultura” y “humanidad” como categorías “nativas”, y no como categorías analíticas *estratégicas*. Esto permite superar aquella incompatibilidad entre universalismo y relativismo, traducible en términos teóricos como una especie de metaetnocentrismo, que, al afirmar la irreductibilidad última de estas categorías y experiencias al universo cultural occidental, las transforma en signos –universales- de *distinción*.”⁵

El campo artístico como el intelectual, forman subcampos en el campo de poder. Los intelectuales y artistas ocupan en él lugares temporal y económicamente dominados. El pasado juega un papel fundamental para todas las prácticas que se juegan respecto de la autonomía del Campo de Producción Cultural. Este campo se forma en la medida que se asume la historia.

Con ello se genera un movimiento de mayor reflexividad sobre los principios y presupuestos de cada uno de los géneros que lo conforman. En la medida que el campo artístico asume su autonomía, las experiencias de la historia de los agentes que lo componen, cuerpo de profesionales de historia del arte, exegetas, analistas, deben ser dominadas práctica y teóricamente por el investigador, porque los productos de la historia del campo generan un valor acumulativo que permite percibir la lógica de su continuidad. De esta manera se perciben los posibles, como posibilidad frente al determinismo de los agentes, en los que la historia sobrevive.

La autonomía del campo artístico entendida como historia del campo y sus variantes se debe a propiedades formales y a su valor como estructura. Parte de su capacidad de reabsorción de los sistemas de conocimiento, gusto y adaptación al medio social en que se explica. El autor plantea la necesidad de conocer teoría y metodología propias para ingresar en él.

De igual forma lo contemporáneo como actitud en el arte participa de esta disyuntiva de lo universal y lo particular de los contextos, traducible algo así como en un habitus artístico internacional que dialoga con el habitus local de los contextos. De allí su discusión, incorporación y aceptación que en cada caso se verá afectado por las maneras de ser y darse en el campo artístico localizado y las formas como los agentes sociales involucrados son asumidos en su historia, como llegaron a ocupar sus posiciones, a partir de que puntos originarios dentro de tal o cual espacio social.

⁵ Op cit., pág 65-66

Lo mismo ocurre con las características de los objetos, en nuestro caso artísticos. Lo que las discriminaciones y selecciones sobre el consumo establecen son los criterios socialmente constituidos del gusto y del aparato jerárquico de apropiación de los objetos que opera en cada sociedad para marcar las relaciones entre los seres humanos. El gusto en relación al valor de los objetos está restringido: su uso y acceso se muestra como herramienta portadora de mecanismos de distinción social.

Que unos y otros objetos marquen una significación depende de cómo simbolicen mejor las relaciones y valores del grupo, sea por su valor económico o por su poder social. Es más, a medida que hay mayor dificultad de acceso para los objetos se acuerda su poder de significación. El valor que se le asigna no es una propiedad objetiva, varía en las sociedades y las circunstancias, es una dimensión social, fluctuante y llena de matices.

Las nociones de *capital económico, cultural, social y simbólico* así como su interrelación con *habitus* y condicionamiento, con que plantea revisar la constitución de lo social para definir la lógica de su reproducción, permiten intentar un análisis de las condiciones en que se genera el campo artístico contemporáneo en Mendoza y como se constituye e instituye, teniendo en cuenta la contextualización realizada en el capítulo anterior.

1.2 Los aportes de la sociología desde la mirada de Néstor G. Canclini

“La experiencia de la obra de arte como inmediatamente dotada de sentido y valor es un efecto de la coincidencia entre las dos caras de la misma institución histórica, el *habitus* culto y el campo artístico, que se fundamentan mutuamente: en vista de que la obra de arte solo existe como tal, es decir como objeto simbólico dotado de sentido y valor, si es aprehendida por espectadores dotados de la disposición y la competencia estética que exige tácitamente, se puede decir que la mirada del esteta es lo que constituye la obra de arte como tal, pero a condición de recordar inmediatamente que únicamente puede hacerlo en la medida en que la mirada es fruto de una larga historia colectiva, es decir de la invención progresiva del experto, e individual, es decir de una prolongada frecuentación de la obra de arte...”

...La cuestión del sentido y el valor de la obra de arte, como la cuestión de la especificidad del juicio estético, sólo se pueden resolver dentro de una historia social del campo asociada a una sociología de las condiciones de la constitución de la disposición estética particular que suscita en cada uno de sus estados.”⁶

⁶Pierre Bourdieu. Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona, Anagrama, 1995. pág. 425

Néstor García Canclini reconoce a la sociología del arte, el mérito de interrogar las prácticas artísticas en función de las condiciones que derivan de la producción, circulación y consumo de bienes y no sólo de los artistas y la sociedad como unidades apenas conexas entre sí. Por ello incorpora en sus estudios el eje de análisis de la producción simbólica y la significación como mecanismo para relocalizar las posiciones de sociólogos que estudian el campo. Es en este sentido que tiene en cuenta los aportes de Bourdieu cuando comenta

“Las claves sociológicas del objetos estéticos y de su significación en el conjunto de la cultura no se encuentran en relación aislada de la obra con el contexto social; cada obra es el resultado del campo artístico, el complejo de personas e instituciones que condicionan la producción de los artistas y median entre la sociedad y la obra, entre la obra y la sociedad: los editores, marchands, críticos, censores, muesos, galerías y por cierto, los artistas y el público. Para entender el sentido social de una obra de arte es preciso entender las relaciones entre los componentes del campo artístico, la inserción de este campo en el conjunto de la producción simbólica y de la producción simbólica en la totalidad social.

Adelantemos una conclusión de nuestro estudio, que de paso contribuye a una definición sociológica de las vanguardias: lo que se modifica en sus rupturas no es básicamente el estilo de las obras, sino las relaciones entre artistas, público y de todos ellos con la estructura social. Los cambios en las obras son mas inteligibles cuando se interpretan como parte de la transformación de las relaciones sociales entre los miembros del campo artístico. Es evidente la consecuencia que esta afirmación sociológica tiene sobre la práctica artística: crear un nuevo arte requiere, tanto como un conjunto de imágenes nunca vistas, otra manera reproducirlas, comunicarlas y comprenderlas: generar un nuevo modo de relación entre los hombres.”⁷

O cuando le reconoce junto a otros autores haber definido las tres dificultades de la sociología para enfrentar una investigación en arte: -“la disposición humanista tradicional de los estudios artísticos, el carácter complejo y singular del fenómeno estético, y las limitaciones de la estructura científica de la sociología para estudiar el arte-“⁸. Es interesante su objeción de que esto sin embargo, no alcanza para dar cuenta de la diferencia de la actividad artística en sí misma de otras actividades sociales.

G. Canclini propone abordar el enfoque básico socioeconómico del marxismo al arte, completándolo luego con el enfoque ideológico para operar tanto a nivel de la representación de la realidad social e ideal del arte como a nivel del campo social mayor en que se inscribe. Para ello se debe tener en cuenta el reconocimiento de cierta autonomía relativa del campo del arte respecto de las determinaciones

⁷ Néstor García Canclini, La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte. México, Siglo XXI, 1988. pág. 37

⁸ Op cit, pág 40

socioeconómicas y su carácter dialéctico, abordando las instancias intermedias que explican el pasaje material a la representación ideológica.

Estudiar el campo artístico desde esta mirada implica rever razones económicas, históricas y empíricas de su funcionamiento para comprender su organización. Las formas de organización del campo actúan como mediaciones entre la representación de la sociedad y el arte. El arte representa y realiza construcciones sociales. Para ello parte de un estudio general de la sociedad (modos de producción, formación socioeconómica, lugar asignado al arte y relación con otras formas sociales del mismo grupo).

Propone también estudiar el complejo en que las ideas, imágenes y procedimientos actúan como forma de persuasión consciente e inconsciente de las sociedades, para ver el arte en tanto proceso ideológico. De allí su especial interés por las leyes que rigen los medios de comunicación social y las imágenes más que los conceptos que estas contienen. Se debe tener en cuenta las actitudes de solidaridad grupal y de clases, la selección de canales y mensajes coincidentes con los intereses y valores permitidos en cada una de ellas y sus relaciones.

Las operaciones sociales de los discursos ideológicos deben ser abordadas desde una concepción del lenguaje como instrumento, por ello es necesario separar la práctica convertida en obra de las declaraciones del propio artista, porque se inscriben de diferentes modos en la base material.

La ideología es significación presente en todo tipo de asuntos: lingüísticos, no lingüísticos, de las artes visuales, cinematográficos, musicales, en las relaciones y comportamientos sociales en las pautas de comportamiento de los artistas. También esta presente en lo que las imágenes dicen y la manera como operan sus significantes. Por ello pretende demostrar que la producción artística varía de contextos y clases sociales en el tiempo y no puede explicarse por reflexiones ahistóricas.

Lo estético debe encontrarse en el estudio de las relaciones sociales entre los hombres y los objetos. Estas relaciones, manifiestas a través de las instituciones reguladas por los objetivos del sistema social determinan por qué algunos hombres y objetos serán reconocidos como artísticos.

Propone un método de investigación para el campo que tiene en cuenta: la organización material- medios de producción, recurso y procedimientos, la ubicación de la estructura social y la estructura del campo artístico en tanto relaciones de producción, proceso ideológico de elaboración de imágenes y condicionamientos, elaboración ideológica realizada en otros textos por agentes y público especializado.

Todas las relaciones que se pueden establecer en una investigación artística a partir de las propuestas de estos autores deben tener en cuenta la especificidad del campo y a la vez su dependencia de otros contextos de estudio. Se trata de producir una investigación que reconstruya el espacio de las disposiciones del sujeto que lo genera, del texto, documento e imagen a interpretar y de los posibles respecto del cual se interpreta.

En palabras de Bourdieu comprender su razón de ser, como razón de sentido, para alcanzar la génesis social del planteamiento, historizando las categorías de pensamiento, valoración y percepción., dilucidar el pensamiento de las condiciones sociales del pensamiento que da a sí mismo una libertad respecto de esas condiciones. No se trata de ver reflejos del mundo en el arte o de denunciar la relatividad de las categorías estéticas occidentales, sino de establecer puentes de comunicación, que permitan hallar las reglas encarnadas en ámbitos dispares.

CAPITULO 2: Mendoza a fines de los ochenta y durante los noventa y su campo de producción artístico visual

2.1 Aspectos técnico-estéticos que tienden a fortalecer el principio de legitimidad de los artistas como autores absolutos

Teniendo en cuenta el estudio de las disposiciones estéticas del campo artístico visual en Mendoza, se puede decir que su emergencia, en este período se caracteriza por un denso entramado donde validación y formación mezclan por momentos sus fines con circuitos de circulación. Denso porque los artistas son los únicos árbitros posibles para otorgar legitimidad al campo. En una especie de relación incestuosa, sin posibilidad de ser discutidos o rebatidos desde la especificidad de los intereses de otros agentes.

Tal situación anula las dinámicas necesarias para fortalecerlo y se da a partir de la falta de crítica especializada, de mercado estable y afianzado, de curadores y expertos dedicados a ejercer su función de tales en el campo. Aunque vale decir, que siempre hubo académicos y especialistas ligados a una reflexión de los hechos artísticos, pero expresamente ligados a investigaciones de difusión universitaria y no de índole comunicativa mediática.

Muchos artistas reconocidos, actúan reiteradamente como jurados de Salones y Concursos, oficiales y privados, y en toda acción que requiera de selección previa. Son autoridades directas de Museos, cuando no, consejeros de las autoridades a cargo de los espacios públicos que abarcan las actividades de las disciplinas en cuestión, como lo indican los catálogos de los salones de la década y las designaciones de asesores y directores de los sitios más activos de la época.⁹

La legitimidad sin discusión de que gozan los artistas está básicamente fundada en la “autoridad” de sus haceres y el reconocimiento de sus trayectorias. Lo que deviene un tópico delicado, teniendo en cuenta que los espacios que se ocupan son espacios de manejo de poder simbólico y cultural en la provincia. Se torna necesario en este sentido, analizar las causas de la situación para comprender su peso en el funcionamiento del campo, así como la dinámica de sus movimientos.

⁹ Salones Vendimia, Bienales provinciales, regionales, Salones privados, becas, subsidios, etc.

A partir de los aspectos estético artísticos específicos podemos decir que perdiendo potenciales sentidos atados a la constitución del campo autónomo artístico europeo, e incluso cuestionándolo en un principio, las vanguardias en Mendoza, como en otros sitios de Latinoamérica, quedan relegadas a un tratamiento donde priman por excelencia aspectos formales y técnicos ligados a las posibilidades de lectura y uso de los códigos específicos que sólo esta disponible en su máxima comunicabilidad para los entendidos.

En el capítulo anterior ya citaba la descontextualización general de las vanguardias y el olvido en el virtual traslado a América, de las causas de su génesis en Europa. Bourdieu además agrega, la variable de productores y procesos de producción con el consiguiente traslado de su peso a un esencialismo propio de la actividad en sí artística. Veamos:

“...la invención de la mirada pura se efectúa en el movimiento mismo del campo hacia la autonomía. En efecto, como hemos visto la afirmación de la autonomía de los principios de producción y de evaluación de la obra de arte es inseparable de la afirmación de la autonomía del productor, es decir del campo de producción. La mirada pura (...) es el resultado de un proceso de depuración. Es el producto del verdadero análisis de esencia efectuado por la historia en el transcurso de las revoluciones sucesivas, que, como en el campo religioso, llevan cada vez a la nueva vanguardia a oponer a la ortodoxia, en nombre del retorno al rigor de los inicios, una definición más pura del género.

De forma más general, la evolución de los diferentes campos de producción cultural hacia una mayor autonomía va pareja, como hemos visto, una especie de retroceso reflexivo y crítico de los productores sobre su propia producción que les lleva a esclarecer el principio propio y los presupuestos específicos de ésta. En tanto que pone de manifiesto la ruptura con las exigencias externas y la voluntad de excluir a lo artistas sospechosos de obedecerles, la afirmación de la primacía de la forma sobre la función, del modo de representación sobre el objeto de la representación, es la expresión más específica de la reivindicación de la autonomía del campo y de su pretensión de producir e imponer ciertos principios de una legitimidad específica tanto en el orden de la producción como en el orden de la recepción de la obra de arte. Hacer que se imponga la manera de decir sobre la cosas que se dice, sacrificar el “sujeto”, antaño directamente subordinado la demanda, a la manera de tratarlo, el juego puro de los colores, de los valores y de las formas, doblegar el lenguaje para imponer la atención al lenguaje, todo eso equivale, en definitiva, a afirmar la especificidad y la insustituibilidad del producto y del productor destacando el aspecto más específico y más irremplazable del acto de producción.”¹⁰

El siguiente comentario refuerza desde otro ángulo la asociación intrínseca de magia y técnica como algo natural. La importancia de la técnica asociada a lo específico de la forma artística como tal y su reivindicación en la estética occidental

“Bourdieu sustenta que la especificidad de arte occidental reside justamente en ese cruzamiento entre técnica y magia y en la incorporación por la

¹⁰ Pierre Bourdieu. Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona, Anagrama, 1995. pág. 438

primera de la dimensión ritual de la segunda. Es el virtuosismo técnico, de hecho, que hace la eficacia intrínseca de la obra de arte en sus varios contextos sociales, tendiendo a crear asimetrías entre las cosas. (según Gell, no nos damos cuenta del dominio técnico, en gran medida debido a su significado peyorativo en nuestra sociedad, a pesar del hecho de que ella está completamente apoyada sobre la tecnología: “esa visión distorsionada es, de hecho, un subproducto del status cuasi religioso del arte en nuestra cultura y del hecho de que el culto al arte, como todos los cultos de nuestro modo general, está basado en el imperativo de tener que disimular sus orígenes tanto como sea posible” Gell.1992:56)¹¹

Un ejemplo de la asociación de las actitudes vanguardistas de la época a la técnica como factura y de la especificidad de la obra como espontaneidad personal que sólo el artista maneja es el comentario de Luis Quesada en el catálogo del Salón de Ciencias Económicas, en 1996, al respecto de los premios otorgados. El mismo aludiendo a las expresiones del jurado, todos artistas de reconocida trayectoria, expresa: “lo fresco y espontáneo de la factura imponen como un acierto el carácter anticonvencional de la pintura joven...” Y citando palabras de José Bermúdez (otro jurado) “no podría sacarle nada, es perfecto,...gran estampa donde el sentimiento de lo inexplicable necesario cobra elocuencia estimable.”¹²

Se mezclan aspectos ligados a la ponderación del manejo técnico y la visión sobrenatural; se habla de un ritual trascendente propio del artista idealizado.

2.2 Topografías de los espacios. Calidades insustituibles del sentido del hacer en el campo.

La cuestión del modo como sentimos y nos apropiamos del espacio es en el hombre una constante permanente de reflexión. Espacio físico, psicológico, político, social. Espacio interior, espacio exterior. El espacio fue y es motivo de reflexiones en la historia de los desplazamientos del arte.

En el contexto específico de las prácticas visuales actuales, el espacio se expande, y son posibles nuevas categorizaciones de los componentes que se han de tener en cuenta para alcanzar el sentido de las nuevas estructuras artísticas. M Heidegger, a propósito de las relaciones entre el espacio y la escultura, descubre la extensión de su significado, partiendo del lenguaje, como aquello que permite “una apertura para acampar y habitar”, como “donación de lugares”.

¹¹ Katia Maria Pereira de Almeida, *Distinción y trascendencia: la estética sociológica de Pierre Bourdieu*, en *Causas y Azares*, año V, N°9, 1998, págs 71-72

¹² Luis Quesada. Catálogo XVI Salón Consejo Profesional de Ciencias Económicas.

En particular, lo piensa como un acontecer que excede el espacio técnico-físico. “Acontecer que consiste en permitir la aparición de las cosas, a las que se ve remitido el habitar humano”.

“El emplazar permite a las cosas, la posibilidad de pertenecer a su correspondiente a-dónde y desde él, la posibilidad de relacionarse con otras cosas. En estas dos facetas del emplazar se da la permisión de lugares. El carácter de este acontecimiento es esa permisión.”

Así, “el lugar permite a las cosas reunirse en su copertenencia... Cada cosa se le deja aparecer en su propio reposo...las propias cosas son los lugares y no solo que pertenecen a un lugar.”¹³

Es en esta doble relación del habitar y la pertenencia al lugar, que el espacio cuenta en la descripción de las producciones y acciones de los distintos agentes del campo. En especial, en los artistas y sus producciones, por aquello “del pertenecer a un a-donde”. Los artistas lo han atendido por generaciones, independientemente de los estratos sociales de que provengan.

Un ejemplo de ello, en nuestro contexto local, son las palabras del literato Juan Draghi Lucero. Nos narra su manera de sentir el espacio mendocino en entrevista realizada por Daniel Prieto Castillo,:

“El latinoamericano, que vive un mundo relativamente nuevo; con presencia precolombina antiquísima, nos da dimensiones de un arte que difiere de las medidas occidentales. Nosotros tenemos un paisaje de inmensidades. Nuestro arte es difícil encontrarlo en las categorías europeas donde todo está hecho, todo está maduro y es armónico. Aquí la inmadurez de lo roqueño nos obliga a tratar de redondearlo, como las piedras tobas que arrastran todos los ríos, originalmente son agudas, cortantes. El artista, como el río, va redondeado hasta llegar al pulimento.”...¹⁴

Pulimento que constituye el lugar en las cosas, inmadurez respecto de otras visiones articuladas por años de historia, pero sensación de vivencia física y social de de la comunidad. Al preguntarle sobre el paisaje andino, comenta:

“Sí, nuestra cordillera andina de San Juan, de Mendoza, es terriblemente inhóspita, apenas hay una vegetación miserable; cuesta muchísimo encontrar poesía donde no hay vegetación. Donde no hay verde, no hay atracción. Si embargo, la belleza de nuestra serranía está en un sentido esotérico, que al hombre común le cuesta mucho comprender.

¹³ M. Heidegger, El arte y el espacio En Toponimias, ocho preguntas o el lugar de las explicaciones. Catálogo Fundación La Caixa, Madrid, España, 1996. pág 39-42

¹⁴ Daniel prieto Castillo. La memoria y el arte. Conversaciones con Juan Draghi Lucero. Imprenta oficial, 1996. pág. 13

Pero entre los serranos andícolos, vale decir hombres que nacen, viven, mueren en el Ande, se siente un hálito extraño dentro de esos grandes volúmenes, hálito un tanto inhóspito, distinto de lo que es llanero. No olvide usted que el llano está dominado por la rueda y que la serranía impide su avance y sólo es apta para la pata de la llama y si es posible de mula, de manera que hay cierta reticencia serrana a la penetración humana y esa reticencia, a mi juicio, tiene un sentido esotérico difícil de descubrir, es dificultoso llegar a él. ...Muy difícil es encontrar el arte en tierras inhóspitas. Sólo la grandeza, lo descomunal encuentra cierta figura literaria, pero que escapa al común sentido de la gente. Lo descomunal en nuestras altísimas cimas es sobre todo imponente y tiende a acallar en el hombre toda manifestación. Piense en el silencio. Es muy difícil llevar ese silencio al papel.”...” he dormido noches en los cañadones cordilleranos y me he sentido encogido. He llegado la miseria orgánica en un mundo inorgánico de piedra inerte. Lo imponente de nuestros cerros, tan inmensamente grandes, tan acallados, tan separados del hombre, aplastándolo.”¹⁵

Las actitudes del grupo social y del artista en el campo propiamente dicho pueden ser vistas también, como percepción de lo inhóspito, esotérico, imponente de muchas formas de relacionarnos e incluso de representar imaginariamente estas relaciones.

A los efectos de posicionar el tópico, el tiempo cronológico no invalida su actualidad, es más, la maximiza en términos de historicidad. Si bien, sitúa el discurso desde una intelectualidad culta, poblada de razonamientos estéticos occidentales, la búsqueda de rasgos comunes en lo inhóspito del paisaje persiste. Incluso propone analizar esta realidad comprendiendo que el paisaje es insustituible y diferente en cada caso en particular. Insistiendo en como el artista lo va elaborando, siendo consecuente su historia y las formas que tiene de realizarse en ella.

Adolfo Ruiz Díaz, en el texto de su catálogo de 1970, sobre la obra de Héctor Nieto, escultor argentino, cuyano, nos dice desde otra óptica:

“la escultura de Nieto nos sitúa en el paisaje anterior a lo que el paisaje en cuanto manifestación exhibe. Es una escultura que se coloca en la intimidad total del cual el paisaje visible e ilustrable será una de las versiones y, desde este foco, llega la obra sin ceder e imitar ninguna de las particulares manifestaciones del proceso. Una vez más nos ayuda en estas honduras la caracterización aristotélica de de la técnica. Aristóteles nos dice que la técnica es imitación del proceso que cumple la naturaleza, no de sus resultados. El técnico conoce no porque ha llegado a comprender el sentido que preside y orienta la producción misma. Por eso puede producir obras que la naturaleza de hecho no produce y que, sin embargo, se integran al conjunto de lo que existe y asumen una forzosidad emparejable con la que articula en su origen y manifestación a las cosas naturales”¹⁶

La retórica idealista empirista del análisis es clara, sin embargo más allá de las posiciones filosóficas, es la realidad misma la que nos interroga sobre nuestras

¹⁵ Op cit pág.25

¹⁶ Adolfo Ruiz Díaz. Héctor Nieto escultor argentino. Catálogo de exposición. Buenos Aires. Dead Weight.1970. págs. 16-18

percepciones subjetivas, y es nuestro espacio lo que demuestra el alcance de nuestras preguntas.

“Nieto nos muestra, sin otra doctrina que sus obras, que hoy por hoy, cada escultor argentino debe mantenerse fiel a la parcela de tierra argentina que la he sido deparada. Nieto nos ofrece la montaña. Habrá que preguntarse por quien o quienes conquistarán la llanura, la mesopotamia, el norte con sus bosques y quebradas, la patagonia, el mar, los cielos. Cada una de esta denominaciones no son geografía de mapa. Son modos de vida, totalidades que arraigan en una unidad que todavía se nos oculta y que sería frívolo esculpir sin pasar antes por lo que empieza a hacerse accesible en nuestro contorno, en el contorno de cada escultor que quiere poesía verdadera en su escultura. Borges o Peyrou han llegado a calar la unidad argentina diciéndola en su flexión porteña. Nieto, al modelar el espacio viviente de la montaña. La realidad argentina, pues, no es una yuxtaposición de versiones locales, una muestra de diferenciaciones por omisión de su fuente y motor unificador y en marcha. Una escultura argentina equivale hoy a este descenso a la unidad sin perder contacto con la singularidad concreta. Pero cabe preguntarnos algo más. ¿No es esa la índole misma de lo real? En los primeros pensadores griegos hay un grito de asombro al pensar con nitidez por primera vez que la realidad es una. La filosofía nace a partir de este grito profético. Poniendo ahora en su mayor tensión lo que hemos venido diciendo de la escultura argentina y de la escultura de Nieto, nuestras preguntas adquieren su cariz decisivo. Se llega a una escultura argentina por obra y gracia de fidelidad original al contorno. Pero, a su vez, esa realidad argentina, que se entrevé en las esculturas de Nieto alude y trae a nosotros la revelación de la realidad entera: lo que de ella nos cabe vislumbrar y soportar. Ansiar y temer. Una, pavorosa y admirable. Una escultura argentina fracasará en este proyecto si no va encauzada en un movimiento dirigido a la realidad toda.”¹⁷

Tener en cuenta las condiciones en que surgen estas apreciaciones, mas allá de las clases sociales a que pertenecen, es reconocer el lugar desde donde el habitus sólido, condicionado y condicionante actúa. Es cierto que el campo no está constituido al fin completamente, pero ello no invalida el saberse reflexivo de su propio logos.

El espacio interno –psicológico- y el espacio externo –físico-, conforman así un todo de subjetividad que a la vez se ofrece para ser vivido y para ser sospecha del afuera.

S. Rojas a propósito de los espacios establece también una distinción entre los no lugares y los lugares, citando a Marc Augé¹⁸, identifica los primeros como producto de la sobremodernidad, espacios de tránsito, donde los seres humanos sólo habitan en función de su uso y los segundos como “lugares de memoria”, con

¹⁷ Op cit., pág.20

¹⁸ M. Augé. Los “no lugares”. Espacios de Anonimato. Gedisa. 1992, citado En Rojas, Sergio. Materiales para una Historia de la Subjetividad.

historia, con cultura como medio de encuentro y de diálogo.¹⁹ Es a esta referencia a la que me remito en el caso del tratamiento del peso del espacio en Mendoza, y lo que recae con él en cuanto al uso o no de determinadas estéticas que pesan en la provincia.

Desde el punto de vista del sistema del arte, la conciencia de estar situado en un no lugar, conlleva el peso de la exclusión intrínseca ya contenida en el saberse periférico al sistema. Bourdieu llama a esto la conciencia de la economía de lo cotidiano.

Desde el punto de vista de algunas de las producciones, el lugar se propone como lugar de escucha, se concreta como agente en cuanto es codificado y cualificado por el individuo que lo habita y lo transita. Es un escenario con una carga ideológica definida por los valores de la comunidad que lo usa por la forma y finalidad de su uso.

El espacio del arte del siglo XX en Mendoza es real, no ilusorio, recoge los diferentes aspectos de la vida de la comunidad, el contexto social y funciona con autonomía. El arte en el espacio se transforma en una programación con finalidad estética de una serie de acontecimientos que afectan positiva o negativamente un desarrollo espaciotemporal. Un ejemplo son las instalaciones de Chalo Tulián o los objetos de Susana Dragotta.

El espacio es el lugar donde se instituye la contemplación como operación de reconocimiento de signos y sentidos que conforman un nuevo sentido, el lugar de escucha.

Espacio de comunicación y de relación física con los objetos y en los objetos, lugar de acontecimiento, de vivencia de la experiencia de ser en el seno de una comunidad y en tanto espacio social de problematización de sus valores y cosmovisiones.

“El juego mutuo del arte y el espacio debería ser pensado a partir del lugar y el paraje, el arte o la escultura sería la encarnación de lugares que cuando abren un paraje y lo custodian, mantienen lo libre reunido su alrededor, prestan permanencia a cada una de esas cosas y otorga al hombre un habitar en medio de ellas.”²⁰

¹⁹ Op cit., pág. 374-375

²⁰ Op cit., pág. 377

Espacio ya no sería principalmente la diferencia entre interior y exterior. El vacío del espacio esta hermanado también con lo propio del lugar y no sería carencia alguna, sería un producir.

“El vacío interviene al modo de una fundación de lugares, una fundación que esquematiza y busca...”²¹

Analizar las producciones es tener en cuenta que muchos de nuestras prácticas refundan el espacio geográfico y psicológico mendocino en una constante personal muchas veces ajena a los usos y apropiaciones que el arte propone en otras sociedades. Sin embargo esta variable no es menos innovadora que aquellas.

2.3 Las Instituciones de formación como acontecimiento de inscripción de artistas y estéticas en el campo.

El lugar de la enseñanza en el sistema del arte local, es clave para comprender las conductas de los distintos actores en el arte local. Las influencias formativas que se ejercen desde los sistemas educativos superiores oficiales dan origen a muchos de los principios de legitimación estética y simbólica que operarán en artistas, especialistas y público de la década.

Las dos instituciones de formación oficial en la provincia, La Escuela de Bellas Artes y la Facultad de Artes dependiente de la Universidad Nacional de Cuyo, comparten en este periodo el gusto por las estéticas europeas y occidentales con su consiguiente reivindicación de la noción de arte culto con que fueron concebidas originalmente. Ambas en sus orígenes fueron fundadas para direccionar la práctica artística hacia una conceptualización proclive a entender el arte como instrumento de Ilustración y erudición al estilo de las academias francesas europeas.²²

Quedando sellada a través de los hombres que las llevaron adelante y desde entonces un pacto tácito de aceptación de la mirada de “superioridad” europea para determinar que cosa es o debería ser el arte en la provincia.

²¹ M. Heidegger, El arte y el espacio En Toponimias, ocho preguntas o el lugar de las explicaciones. Catálogo Fundación La Caixa, Madrid, España, 1996. pág. 43

²² En la Universidad Nacional de Cuyo, se inicia como Academia Nacional de Bellas artes, destinada la formación de “profesionales de sólida cultura general y artística”, junto al Conservatorio de Música, pilares para que a partir de 1980 se funde la Facultad de Artes. La denominación original da cuenta del modo de concebir el arte y la enseñanza de sus fundadores, educados la mayoría en centros europeos. El primer director fue el Arquitecto Manuel Victor Civit.- Extraído de Catálogo “artistas UNC en la UNSJ”, 1997, setiembre- Centro Tornambé. Facultad de Filosofía y Letras. UNSJ.

En el período que nos ocupa la universidad, en particular, la Facultad de Artes, vivió desde la vuelta a la democracia y hasta mediados de los noventa, un proceso de renovación que detonó en la vuelta a los concursos públicos para cubrir los cargos docentes según lo dispuesto por la reforma universitaria, con accesos de concursos, públicos y convocatorias abiertas. Esta situación accionó los mecanismos de libre discusión democrática sobre los posibles posiciones a mantener en el arte, proceso cortado en el período anterior, donde una única mirada era lo posible para el arte, la que lo idealiza y despolitiza ideológicamente.

Aunque no en su totalidad los docentes fueron renovados, y ello reavivó los cuestionamientos de las estéticas emergentes y manejables. Entre las nuevas opciones apareció la renovación de las poéticas vanguardistas, ahora latinoamericanismos de fuerte raíz precolombina, (como son los objetos de Giani Ugo, Chalo Tulián, Estela Labiano y otros.) con acento en lo mágico mítico y valoración del dominio de la técnica, el realismo crítico, o una abstracción comprometida con el pensamiento como directo renovador de los sentidos, por nombrar algunos casos.

Los distintos posicionamientos aparecían como ejes de las estéticas dominantes en los talleres medulares aliados a la vez a una teoría de la percepción, con orientación en las inclinaciones del Bauhaus, la Gestalt y las teorías formalistas. Las propuestas mas cercanas a la estética de las primeras vanguardias del siglo XX, en particular, el expresionismo y la abstracción, dogmatizaban el academicismo de base en los primeros años, encajando sistemáticamente los intereses de los alumnos y las visiones particulares en la mirada analítica, el amor por los tecnicismos, el respeto por el material y la factura, que un poco mas libre, tampoco superaba visiones cercanas a los planteos artísticos de mediados de siglo XX, como el pop, por ejemplo.

El interrogante que supone la expresión y sensibilidad particular no se atendía, sólo se presentaban y analizaban respuestas desde lo formal, aspecto racional mejor identificable en las producciones y de posible lectura “objetiva”.

Las cuestiones de lectura visual, el refugio de las historias en un esteticismo idealizante, la descripción fáctica de la historia y los recorridos formalistas en el campo de las teorías, fue asumiendo matices renovadores con los concursos y accesos públicos de nuevas generaciones, en el transcurso de la década.

Lo contemporáneo como proceso de reflexión e inflexión de las prácticas artísticas poco frecuente esta casa de formación, en todo caso es renovación formal vanguardista de corte latinoamericanista y comprometida con estéticas románticas asociadas a la poética de lo sublime telúrica. Es claro el refugio en los esencialismos como salida casi tautológica a los posibles planteos filosóficos del arte y la poca renovación y actualización de los docentes.

Sin embargo en los noventa son importantes, como procesos de renovación en el ámbito universitario, parciales e inicialmente problematizadores del estado y discusión del arte en términos de contemporaneidad, las intervenciones de artistas e invitados extranjeros²³, las de artistas de Capital y las discusiones sobre internacionalismos y cambios operantes. Estos se dieron entre otros factores, por el flujo de fondos que derivaban de diferentes proyectos como Fomec, Becas de Cooperación Española y relaciones diplomáticas con Cuba.

No es el mismo caso para la Escuela Provincial de Bellas Artes que debe afrontar otras circunstancias, derivadas de la inminente renovación de sus estudios por la Ley Federal de Educación.

En este contexto se presentan los referentes de la mirada provincial, artistas maestros y los referentes de los alumnos, futuros artistas del medio.

2.4 El papel de las instituciones de circulación y validación

Ya citaba el papel de la política, en la era de un gobierno nacional neoliberal de corte populista. En la provincia al principio de la década, se observa una gestión promotora de artistas de la provincia, gestionadora y organizadora de la participación en salones. Muchos de nuestros jóvenes talentos fueron elegidos y seleccionados en Salones como: Belgrano, Chandon, Nacional, Pro arte de Córdoba, Santa Fe, Tucumán, Rosario, etc., en momentos en que estos salones todavía no estaban copados por críticos, personajes y jurados de Capital .

Las gestiones oficiales, sin embargo, abarcaban sólo el envío de las obras, en algunos casos y proporcionaban los espacios de exposición, pero no tenían claro

²³ Las becas de Cooperación Española, AECCE, trajeron invitados extranjeros que cumplieron misiones de asesoramiento y capacitación como las de los Doctores Pedro Osakar Olaiz, Asunción Lozano Salieron. También se produjeron intercambios con docentes de Chile, Cuba y de Capital Federal.

como continuar la tarea por falta de visibilidad del espacio a ocupar y los cambios en el propio campo - macro del arte, así como las variables introducidas a nivel nacional en el mercado, o sea la circulación y compra de la obras.

A la política general de impulsar artistas se unía la invitación a artistas de Buenos Aires o el exterior como política de intercambio sin mayores objetivos que el intercambio mismo, sin proyección en el tiempo y sin proyectos expresos de inserción en el mapa de la Argentina general, ni regional. La interna entre municipio capitalino y la provincia, de distinto signo político, se suma a la situación de la época. Cada uno, pugnaba por lograr visibilidad e inserción en el medio.

Un rasgo positivo de ello, derivó en que se abrieron mayores espacios. Al Museo Municipal de Arte Moderno, las Salas Provinciales de Cultura, y el Museo Fader, ya tradicionales, (el museo permaneció cerrado durante algunos años) a lo largo de la década se agregaron, el Almacén de las Artes, dependiente de la Fac. de Artes, La Sala Sergio Sergi de Radio Nacional y la Sala de Arte Escorihuela. Sobre el final la Sala Libertad (Guaymallén) y el Museo Molina Pico. Párrafo aparte para Café, Bares y Fundaciones que hacían exposiciones esporádicamente.

En especial en la primera mitad de la década, el movimiento artístico era bastante rico, a los artistas ya consagrados en el medio se sumaban las nuevas generaciones y había un clima de expectativas individuales de inscripción, bastante importante. Aparecieron también las primeras convocatorias de Fundaciones a nivel nacional, como Antorchas.

“Formada luego de una donación que hiciera un grupo de empresas industriales, mineras y comerciales, la Fundación Antorchas se maneja con capital propio”...”aunque reciben contribuciones, sostienen que no tiene ningún tipo de vínculos de empresarios, políticos o asociaciones religiosas, “somos totalmente independientes” dice José Xavier Martini, su Director Delegado....”el objetivo es que la pintura argentina contemporánea se cotice más alto”, apuntan los funcionarios de la entidad. “Como sucede con otras fundaciones, para nosotros están primero los jóvenes artistas. Luego, el ingreso de éstos al museo les dará un cierto tinte de honor, y el museo, por su lado, obtendrá una buena colección, y cotizada” agregaron.

El futuro de la Fundación Antorchas es continuar con este tipo de programas que “no significan pintarles la casa a quienes lo necesitan, sino darles el tarro de pintura, los pinceles y enseñarles como se hace”.²⁴

Por otro lado, actuaban en el espacio cultural, emprendimientos privados como, las galerías AB, Giménez,(una de las galerías más antiguas de la provincia), Daniel

²⁴ Bettina Fallik, Fundación Antorcha, las becas capitales, En “LYS, La actualidad arte y cultura”, suplemento N°8, año XV, Buenos Aires, agosto de 1991. pág. 9

Saenz, talleres privados, y otros espacios semipúblicos. En general el circuito de consumo de éstas, era local, con pocas o nulas conexiones a nivel nacional.

Respecto a los circuitos de validación de artistas, en los noventa, en particular prosperan salones provinciales importantes en las disciplinas tradicionales, quizás el único reconocimiento que desde la plástica cabe hacer al gobierno y sus políticas culturales, la Bienal y el Salón Vendimia, los dos más celebrados, se agregan el Salón Barbera, (mas efímero en el tiempo de actuación), el Salón de Ciencias Económicas, que hacía sus primeras armas y fue al comienzo bastante reconocido, en especial cuando jerarquizó los premios que establecía, lo que mejoró la receptividad de la convocatoria.

En todos ellos, los jurados que actuaban provenían en su mayoría de instituciones oficiales ya aludidas por lo que se da por entendido que las obras que se consagraban en general respondían a los planteos estéticos ya mencionados.

Respecto a los premios que se otorgaban en salones, estos se instituyen lugares por excelencia de legitimación donde lo que se ponía en cuestión eran las disputas de poder de las estéticas en el marco antes descrito, estéticas que responden a la perspectiva individual de los artistas jurados. En este ambiente, no eran ajenas las críticas de los diversos sectores, entre sí, sobre las disputas del “medio” espacio de consagración que existía, pero eran interesantes de todas maneras y marcaban rumbos y caminos diferentes.

El campo de tensiones, nunca alcanzó a conformar un mercado de arte profesional en nuestro medio, ya porque no hubo iniciativa privada sustentable o porque la política cultural mendocina siempre miró (salvo raras excepciones y no constantes acciones en el tiempo, vale mencionar el esfuerzo de “Mendoza Exporta”, organizado por el Museo de Arte Moderno), en primer lugar hacia afuera como referente, por ello la apuesta fuerte era en exposiciones de consagrados foráneos o internacionales y en segundo lugar a los artistas consagrados en pretéritas épocas del arte mendocino.

En la segunda mitad de la década, y de forma paulatina las expectativas van decreciendo, se acentúa la búsqueda de salidas pero en forma individual, las respuestas que da el medio y que le damos al medio son muy parciales, las iniciativas son sustentadas con demasiado esfuerzo, el rédito es costoso.

El ambiente social no siempre es permeable, es más, es impermeable y tradicionalista, no está educado la interrogación, nosotros tampoco somos constantes, ni permeables. (E. Hoffman, artista local que logra cierta consagración internacional, dice en un reportaje que Mendoza expulsa a sus artistas)

No son menos importantes los aspectos sociales y políticos de la década, no somos ajenos a la situación general del país, de alguna manera estuvimos todos involucrados en el espejismo de la renovación nacional menemista, en su caída, en los vaivenes sociales, en la paradoja globalización - nacionalismo.

Críticos y curadores “extranjeros” tienen espacio para imponer sus visiones en nuestro medio pero en realidad analizan las prácticas desde su propio contexto liquidando los sentidos del nuestro. El juego de apuestas del campo está de por sí cerrado o es poco permeable, y son pocos los intersticios más allá de la originalidad de cada artista – autoridad, para plantear nuevas apreciaciones. Más allá del transcurrir y discurrir propio del devenir del arte en una ciudad urbana que no logra acceder a una constitución del campo artístico sólida que le asegure romper la mecánica de acción impuesta en las prácticas por años, en los noventa éste es el panorama instituido de circulación y estos son los recorridos de validación de la obra de arte.

2.5 Cita a las producciones de los noventa

En el recorrido que intento, antes que agrupar tendencias formales o pertenencias a movimientos artísticos consagrados y reconocidos internacionalmente, tengo en cuenta dos aspectos:

Uno concerniente, a lo generacional, a los intereses y marcas ideológicas, metafísicas, tecnológicas, que aunque se puedan mostrar como antagónicas en los artistas, anuncian una mirada del mundo, un estar en él, y comunicarse en él, un sentirlo y exponerlo, *un ser en Él*, de una manera determinada, si se quiere, predeterminada, por los acontecimientos y vivencias que nos tocaron vivir. Desde este punto de vista la exposición de los artistas que se realizará no plantea recorridos lineales, ni de hechos sino aportes desde su particular contexto generacional, expuesto en sus obras.

Otro que contempla la posibilidad de referirnos a los discursos de las obras, las poéticas individuales, los intereses que rondaron sus significantes; en otras palabras: por donde están las inquietudes que les provocan hacer obras.

Arbitrariamente me detendré en la mención de artistas que actúan en el período y que en sus obras marcaron el cambio en las prácticas del arte, a través de la mención de las huellas o indicios que:

- Invitan a la reconversión e incorporación de materiales, en los sentidos apuntados a lo largo de los capítulos precedentes.
- Indagan sobre las alternativas de la técnica y tecnologías
- Proponen un acto de participación diferente al espectador, en cuanto lo obligan a redireccionar actitudes de contemplación que trascienden el goce, que se tornan en indicios de reflexión sobre los nuevos signos y símbolos que se presentan en nuestra sociedad y sobre los sentidos posibles de reinventar alrededor de ellos.

En este sentido las menciones son para obras y artistas que han marcado nuevas pautas de acercamiento formal y conceptual al arte contemporáneo. Considerando sus características determinadas por la realidad histórica que afrontan.

Cabe mencionar, antes de continuar, que cuando destaco el carácter de lo nuevo como aportes no me refiero a lo inédito, como novedad, sino a aquel sentido que P. Oyarzún denomina, "lo esencialmente no tematizable" de las producciones.

Indica el autor que la multiplicidad de sentidos de la obra es de por sí, una condición de su naturaleza, y que el fin posible de la crítica es acercar una comprensión entre público y obra, que muestre como la producción justamente, tematiza lo no tematizable.²⁵

Otra mención que cabe hacer es al concepto de artista, que como lo han desarrollado muchos autores se trata de un concepto que en las coordenadas actuales da por tierra con las consideraciones de genialidad e inspiración romántica, y que propone simplemente mencionar la posibilidad de nombrar al responsable de las producciones.

Muchas prácticas actuales cuestionan el sentido tradicional del concepto de artista. En nuestra provincia este pasaje, podríamos decir de artista- genio a artista-

²⁵ P. Oyarzún. Arte, Visualidad e Historia. Santiago de Chile. La Blanca Montaña. 1999. pág. 11-28

profesional, está en una etapa intermedia de aceptación que impide en muchos casos la apertura a la consideración de nuevas propuestas que no vienen de agentes consagrados por el campo.

Las alusiones a los artistas son entonces, desde una instancia que considera las relaciones de significación propuestas por ellos, como relaciones complejas, donde la interpretación no pretende cerrar los significados, ni siquiera sustituirlos, sino comentar, teniendo en cuenta la subjetividad de los intérpretes, aspectos posibles de su modo de significar. Son comentarios sobre la singularidad de su desafío.

2.5.1 Hacia una estética no ideal de la subjetividad.

La puesta en escena del espacio interior subjetivo del artista es una constante en algunas producciones que se desarrollaron en la década. El desarrollo de la subjetividad, tiende a extenderse, en ampliaciones de diferentes modos explicativos y descriptivos de la realidad que nos rodea.

En un plano sensorial Fernando Sepúlveda plantea ya sea partir de la experimentación directa de los materiales o con escasas intervenciones, obras que aluden a la huella del inconsciente, a aquellos aspectos no manejables en términos inteligibles. (1) El propio artista alude a su proceso de trabajo del siguiente modo:

“Nunca he logrado interesarme por la representación externa me interesa la visión radiográfica donde se encuentran los antecedentes de todas las cosas. Si se puede entender la esencia, podemos cuestionar la apariencia. Crear un canal de comunicación dejando de lado lo aprendido de las técnicas, de lo entendible fácilmente, una línea que viaje de lo más profundo de la pintura a lo más incierto del espectador. O viceversa.”²⁶

La elaboración subjetiva se torna más bien una orientación de lo no visible hacia lo visible, irrepresentable a nivel icónico. Este eje intransferible de su experiencia opera como eje del discurso propositivo de la materia, verdadero soporte de sus obras. El aspecto simbólico se configura a partir de la integración de la imagen con las sensaciones que proyecta sobre el espectador, sin mediaciones posibles del lenguaje verbal.

La realidad a que aluden las obras de Sepúlveda sostienen una estrecha relación entre imaginario individual y simbólico cultural que debe establecer el espectador.

²⁶ F. Sepúlveda, Catálogo de Exposición Retrospectiva del futuro, Museo Municipal de Arte Moderno-Ciclo 1996

A partir de las cualidades intrínsecas del material, en este caso la madera, pero desde una reflexión perceptiva, que involucra operaciones de yuxtaposición, superposición, interconexión, los juegos laberínticos de Miguel Gandolfo, aluden, desde una perspectiva analítica del código del objeto, a un espacio interior, en este caso mediado por las relaciones que presentan los elementos con que construye sus objetos.(2)

Marcelo E. Pacheco señala en Gandolfo una continuidad con la historia iniciada en los años cuarenta resemantizada en las apropiaciones que realiza el objeto contemporáneo.

“... entre el rompecabezas tradicional y el zapping contemporáneo, Miguel Gandolfo, desvía nuestra atención de lo cotidiano con su juegos reiterados y numerosas piezas de madera que explotan sobre las paredes, vitales y artificiales, incontroladas y seguramente planeadas. Entre los marcos certeros, regulares, gruesos y netos y las ambigüedades internas con sus idas y vueltas, flujos y reflujos reales o virtuales, sinceros esquivos, sobre estas tensiones se abren los mundos del artista, sus preguntas y sus quehaceres”²⁷...

En el ámbito de la representación Marcelo Jury, citando las cualidades tradicionales de la pintura, ofrece una réplica de actitudes artísticas tradicionales en el género pintura, que desenmascara aspectos de la realidad cotidiana popular, el fútbol, los hinchas, los personajes famosos y no tanto, los paisajes. Su obra mantiene conexiones con la tradición pictórica que admira la facticidad y elaboración en la materia pictórica, pero el carácter innovador que permite intuir, es a partir de su cita a los modos expresionistas revalorizando el cuestionamiento existencial. Sus alianzas con la cotidianeidad y la temática popular urbana son excusas para plantear casi fóbicamente una ambigüedad entre belleza artística y fealdad existencial. (3) Un camino semejante sigue Lucia Coria a partir de sus autorretratos.

El representar es representación figurada de la estructura psicológica del sujeto que la pone en cuestión. Lo propiamente simbólico en lo humano, son los límites fuera de los cuales el sujeto no puede existir, en ello están el origen de su inconsciente, en estos casos lo simbólico es elaboración individual contextualizada de la existencia histórica de cada sujeto.

Las obras se tornan síntomas de su propia subjetividad a través de operaciones de desplazamiento de imágenes objetuales icónicas, identificaciones personales, condensación de significados y dramatización expresiva de los símbolos y

²⁷ Pacheco, Marcelo. Algunos textos. 1993-1999. Buenos Aires, Petorutti, 2000. Pág. 42

materiales. Esto implica un modo ambiguo de tratar el código plástico y sus elementos referenciales tradicionales.



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3

Desde el lenguaje plástico tradicional se acusan recibos similares de modos de trabajar la subjetividad interior en R Caruso (4) F. Jereb(5) y A. Mazzieri

Modesta Reboredo (6) opera con citas ligadas a su mundo interior, como dispositivos inquisidores de experiencias similares en el espectador. Sus modos recurren a cierto ingenuismo mixado con técnicas artesanales y heterogéneas. Este caso es una especial cita a la manufactura propia de los medios disponibles en el entorno, tanto desde el oportunismo de la técnica de tradición académica implícita en su formación, como desde la apropiación de códigos locales ligados a la recuperación y regeneración de técnicas manuales y artesanales.

El empleo de recursos extraídos de la iconografía popular, el kitsch, que hace Egar Murillo (7), asocia a la pintura convencional, materiales de uso cotidiano convencional (papeles de empapelar, estampitas, costuras, etc.) El manejo metafórico visual que realiza Murillo se produce una exacerbación de aquello que la experiencia directa revela como normal.

Hay una insistencia en la dimensión sintáctica de los elementos visuales puestos en juego en las obras, evidencia de la estructura signifiante, donde se produce un nivel de identificaciones en primer lugar que da paso aun segundo momento de relaciones, donde juegan lo propio y lo impropio de lo percibido. Si bien las obras mantienen un equilibrio entre ilusión y realidad, se percibe un incipiente desarrollo de recursos metonímicos.

El acto que impulsan las propuestas acentúa el darse cuenta de la interrogación originaria del sujeto productor transmutada a la apuesta, cada vez más creciente, por la interrogación de la subjetividad del espectador.



Imagen 4



Imagen5



Imagen 6



Imagen 7

2.5.2 Las apropiaciones de los recursos tecnológicos.

La fotografía tradicional y digitalizada, es el disparador por excelencia para los artistas que se interesaron por los desafíos que proponen las nuevas tecnologías. Su uso y reapropiación en nuevos sentidos, cualifica el resultado final de las obras.

Es quizás uno de los soportes a los que se ha recurrido con mayor insistencia en lo que se refiere a alteración de los procesos por los cuales se traduce finalmente en obra.

J Rotella (8) propone experiencias con diferentes niveles sintácticos y variaciones semánticas. Los resultados son manejados dentro de una estética que reditúa en calidades sensitivas. Se mueve en un rango icónico semejante al manejado en los mass media, integrando lenguajes de diferentes extracciones, como la poesía y el diseño, para aumentar el efecto visual perseguido.

Las generaciones más jóvenes se hacen cargo en los años siguientes a la década del noventa, de los intentos de llevar los nuevos modos extraídos de la fotografía tradicional al arte digital e incluso al diseño.

Es probable que por la falta de investigaciones y de formación en la apropiación de estos nuevos lenguajes, que deben ser comprendidos como modelo y en su estructura específica con sus propios rendimientos y no como recursos, se sigan manejando en la década que nos ocupa, los recursos dentro de la estética cultural provinciana y que solo asomen como posibilidades aun no resueltas en el contexto de sentido que las prácticas contemporáneas les solicitan, en tanto operaciones lógicas y no meras retóricas.

Más allá de efectos esnóbicos, la pertinencia de su uso requiere de una estructura conceptual que soporte su puesta en escena. Esta estructura debe su consistencia a una interrogación por el qué quieren decir los hacedores, que aun en la década no supera las actitudes románticas.

Es la extensión de la metáfora visual en este caso la que produce las sensaciones, pero no la intención del producto, que como cosa, no asume aún su génesis, su saberse objeto antes que superficie, que copia de cáscaras, réplica de sucedáneos instituidos en otros contextos.



Imagen 8

En el caso del arte digital, Jorge Crowe propone de una operación que se basa en el proceso de selección de micro realidades archivándolas a manera de catálogo.

“La cámara digital me permitió también una aproximación fáctica a los elementos existentes en el perímetro que circunscribe mis actos, pensamientos y sentimientos, con una clara vocación de investigador que documenta todo suceso que se desenvuelve antes sus ojos...el camino de descubrimiento las posibilidades de la fotografía digital, y la evolución en su aplicación, representaron para mí un maravilloso instrumento de conocimiento, como así también la herramienta perfecta para revelar sensaciones y pensamientos que no encontraban aun el canal por el cual manifestarse. La discusión ulterior sobre si el resultado pertenece al género artístico o no , no me incumbe y la dejo a consideración de terceros”²⁸...

Para el caso del uso del uso de técnicas extraídas de procedimientos del grabado, Marcela Furlani (9), (10), propone en la década una interesante operación que redundante en desplazamientos del grabado, a instalaciones y objetos. Su necesidad de comunicación ideológica sobre el lugar que el espacio del arte tiene en la sociedad es motivo de muchas de sus operaciones, que involucran una incitación al espectador a visibilizar una conciencia de los avatares de nuestras realidades. Su compromiso ideológico redundante en el nivel de una toma de conciencia del lugar ético en que nos encontramos. Recurre para ello a paralelos metafóricos o citas literales asociadas a nuestra vida política y económica. Discurre entre objetos, instalaciones, intervenciones urbanas según el esquema conceptual que de origen a las propuestas.

Marcela Furlani también desplaza el concepto instituido del género grabado (en tanto género con larga tradición en nuestra provincia) a una operación donde lo manual artesanal es considerado procedimiento para y no en sí. De allí recupera y hace herramienta ya no el buril sino la impronta misma del estampado. Como marca o huella factible de repetirse. La idea gana terreno a la representación en tanto apariencias, aunque sigue contando con esta dialéctica en sus presentaciones.

“su obra conjuga variadas inquietudes, a través de grabados, objetos, performances, técnicas mixtas, Furlani, insiste en una búsqueda; la del espacio propio como posibilidad de vida, para todos. Para ella, el arte en su hacer, esta estrechamente vinculado con la sociedad de la que forma parte. No le preocupa la posibilidad de ser considerada una artista romántica, no le inquieta el acecho del probable anacronismo. Desde su lugar, intenta una apuesta contemporánea, sabe que el encuentro con algo novedosos es en este tiempo, posiblemente un mito...En este planteo por cotidiano puede entenderse un todo, que comprende tanto la vida material, espiritual, social, política e intelectual; en sus diversas manifestaciones y contextos. Este es un planteo amplio, es decir un todo no medible, inasible en sentido práctico, que será materia disponible para la artista.”²⁹

²⁸ Crowe, Jorge. Aproximaciones. Fotografía Digital. Texto del artista. Mendoza, 2001

²⁹ Furlani, Marcela. Texto Inédito. 2002

En sus últimas producciones busca plantear lo múltiple a través de la repetición de un elemento, como original en tanto suspenso del discurso de la obra en serie del grabado. Realiza entonces un mecanismo de inversión en el uso y apropiación de la tecnología o los supuestos tradicionales mecánicos, en pos de la función que el objeto cumplirá y no de la técnica que contiene.



Imagen 9



Imagen 10

2.5.3 Desplazamientos conceptuales.

En este apartado menciono el trayecto de artistas donde el concepto opera como fundante en las obras y deviene en modos y alteraciones de las producciones. Dos casos son tomados para ejemplificar el proceso de transformación de las obras en cosas.

El primer caso lo constituye Susana Dragotta,(11),(12),(13) quién a través de sus obras propone desplegar las variables significativas del objeto de uso cotidiano, en este caso, vestimentas, en tanto acto de visibilidad de un adentro y afuera de los objetos mismos y sus ambigüedades discursivas posibles. En las transformaciones de sus atuendos fantásticos e irreales, de superhéroes y personajes, se combinan ironía, parodia e ingenuidad.

“La serie Corazón Maldito, Atuendos, deriva luego en el proyecto que llame desarmable. Sin abandonar del todo la idea del vestido pero tratando de llevarla hacia un extremo posible, desarmo, abro los atuendos aplanándolos, desplegándolos en el espacio y mostrando su interior.

En este proceso me impongo ciertas reglas de construcción que me permitan hacer obras mas grandes pero que se puedan guardar o trasladar con facilidad. Estos condicionamientos (que tomo siempre como desafío puertas abiertas mas que como dificultades) me llevan a explorar recursos técnicos prácticos que a la vez contienen calidades expresivas. Hay que diseñar la manera de construir el objeto por medio de fragmentos planos que se puedan ensamblar y adquieran un volumen una vez suspendidos. Los sistemas de cierres, estructuras y ensambles, recrean aparejos, formas contenedoras, estuches, envases de cuerpos y objetos imaginarios. La unión de lo funcional y lo intuido se convierte en mi actual tema de trabajo del cual resultan obras que parecen utilitarias por sus sistema de ejecución pero que no los son”...³⁰

Azul Méndez³¹ comenta su obra develando la posibilidad de interpelar con la sensibilidad y al mismo tiempo inteligencias. El simulacro está presente en sus producciones en tanto discurso de la dramatización del escenario real del mundo en que nos toca vivir y discurso del lugar en que habita y las condiciones de producción que debe afrontar.

³⁰ Dragotta, Susana. Texto de catálogo. Corazón Maldito. Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2002

³¹ Méndez, Azul. Desarmable. Texto de Catálogo. Museo Provincial Emiliano Guiñazú, Casa de Fader Mendoza 2001.

Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13

En esta década, Héctor Romero aborda experiencias tridimensionales. La pintura se transformó en objeto o mejor dicho en caja. Esto permitía la presentación de objetos tridimensionales pequeños en cada una. Al comienzo, apela, a penetrar en el espectador con una ironía aguda sobre los fantasmas que pesan en nuestra vida cotidiana. Si bien, las cajas no perdían su acento plástico. Los elementos pintados, recubiertos de colores, texturas, y pátinas, son también para ser vistos en la posición del "cuadro". Este aspecto no escapa a la idea de "obra" que la comunidad y la cultura nos ha dado, como tampoco a la idea de ridiculizar inmortalizando, las ideas del artista. El acento fetichista del asunto no está ausente. (14)

Posteriormente se liga a recursos que presentan la realidad de un estado de las cosas más crudamente planteados, por ello recurre a la memoria y el recuerdo de cada espectador para comprometerse con la obra, presentando lo cotidiano fuera del contexto lógico, como una forma de preguntarnos acerca del sentido que puedan alcanzar fuera de su ubicación usual.(15)

Cada parte del cuerpo tiene un significado social distinto, la estabilización de los rasgos, las distancias que marcan las miradas, constituyen un elemento semántico que podría cambiar de significado al aislarlo.

Ser conscientes de la verdadera dimensión de nuestro cuerpo, su sentido como parte de nuestra realidad, la actitud que asumen en cada gesto,(como señalar, realizar un gesto, etc.) es la función que tiene la propuesta a partir de un examen atento de la dificultad de creer en la realidad, como una gran certeza.

La sensación de ambigüedad en la construcción de los hechos, como parte de nuestras dudas, se trabaja a partir de la reconstrucción de cada signo para volver a construir una realidad ambigua.

Son el pelo y las uñas, las únicas partes del cuerpo que subsisten a la muerte. Y éstos son los materiales empleados específicamente para responder a su cuestionamiento. En nuestro contexto social, son motivo de culto ya que mientras tienen vida son un rito para el individuo y separados de él son motivo de repulsión.

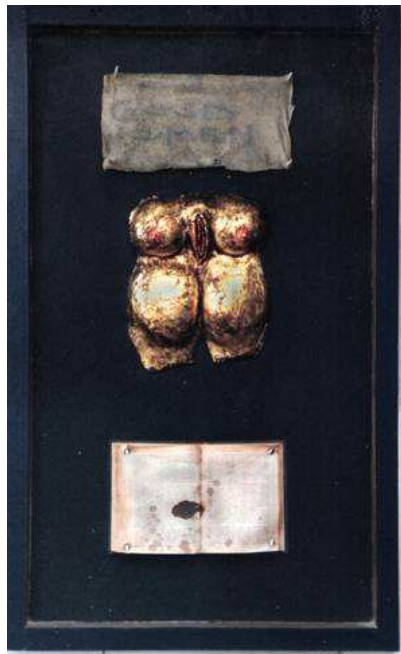


Imagen 14

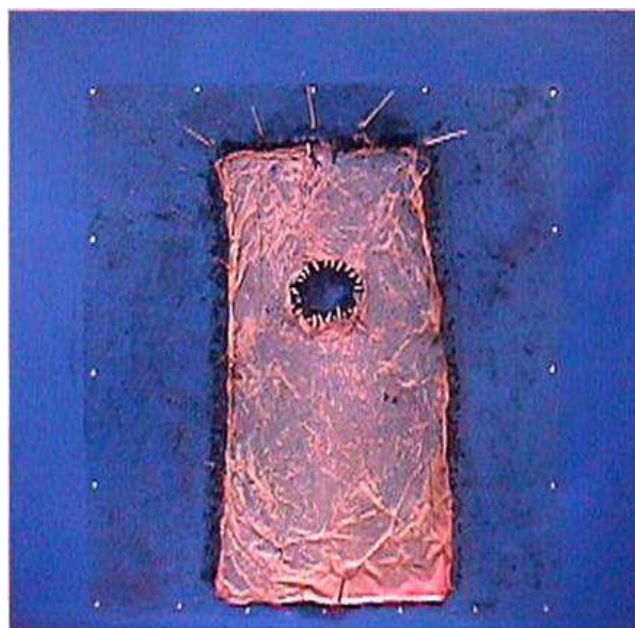


Imagen 15

El artista nos dice:

"Buscaba la información genética que uno trae, el reconocimiento del pelo, del vello, que no se produce sólo por la vista sino por el tacto, y buscaba también, por qué se produce rechazo. El rostro es calco y parcialmente modelado. Es un híbrido, ni hombre ni mujer. Tampoco importa el sexo, estado o raza, es un universal intemporal. El tajo o cicatriz vertical fue hecho para dar más sensación de piel. El sentimiento es interior, propio del ser humano, pero no es transmisible, comunicable. Hay también algunas referencias reflexivas."³²

En las últimas obras de la década intenta captar el modo como opera el pensamiento. De esta manera se concentra en la inteligencia como actividad del hombre, para encontrar formas representacionales de sugerirla. Sus representaciones ideográficas en materiales refractarios y reflexivos inducen al espectador a enfrentarse ante objetos -máquinas inteligentes-, que reproducen la actividad distintiva del hombre artificialmente y responden ante interacciones. Trabaja a partir de conceptos derivados de distintos campos científicos desde la matemática, física, fenomenología, psicología, atendiendo condicionantes sensoriales y sociales. (16),(17)

Romero muestra su propia lógica de la realidad, exhibe su propia puesta entre paréntesis de las racionalidades anteriores a la cosa, para describir y acentuar su percepción de la existencia, como si exhibiera la propia introspección lógica del hombre, una estructura de pensamiento que discute y dialoga con la anterioridad de las cosas.

³² Romero, Héctor. Texto inédito.2002

Imagen 16



Imagen 17



Las producciones artísticas no son separables de las instituciones y sociedades que las han creado, de sus contextos y motivos de producción. Los objetos son portadores de identidades mediante las huellas o rastros del espíritu inicial de quien los produjo.

En la relación entre objeto y lo que representa se ponen en jugo los sujetos que estos encarnan y su presencia sumida en los iconos y signos que ellos representan. Lo artístico es un valor subjetivo cambiante pero que perdura en la mirada de quienes lo acogen y lo producen. Esta es quizás la relación entre quien mira y quien da a ver una realidad.

“Si pensamos en el sujeto, en tanto que mira o que da a ver una Obra de arte , esta lo que no es visible dentro de lo visible, la otra imagen detrás de todo lo que ve, allí esta el sujeto como mirada y mirando. Todo esto que podría parece un juego de palabras alude a esta escisión fundamental que se produce entre el ver y el mirar, la mirada como constituyente de cada uno de nosotros, allí mismo donde algo no aparece en lo que vemos (es así como el psicoanálisis rompe la idea de percepción)....

...Es un modo de hacer algo con lo perdido, con la nada, entonces es lo que aparece invisible lo que nos atrae y amamos, lo indecible de lo que se dice en el arte literario. Esto es lo que nos llevaría a establecer una relación especial con el arte, el artista sabe hacer con esta experiencia de la mirada, maniobra con ella, introduce la otra imagen, es en lo que no se ve donde estamos, podemos contemplarnos y vernos desde donde somos mirados...Es el artista el que da a ver esta íntima relación que el sujeto tiene con la mirada...Podemos concluir, que esta forma especial de relación , puede tomar diversas formas , configurarse, tomar distintas organizaciones acorde a la historia, las culturas, las localidades, y lugares.”³³

³³ Aguirre, Cecilia. Una mirada psicoanalítica del Arte. Texto inédito. 2001

A MODO DE CONCLUSIONES PARCIALES TERCERA PARTE:

Los noventa como episodio: ¿que aíslan las dinámicas del campo?

Los vaivenes analizados anteriormente, permiten individualizar algunos factores que ya sea porque permanecen ocultos, son censuradas o simplemente porque pasan inadvertidos, se pueden tomar como indicadores de aspectos cualitativos que se aíslan en las diferentes dinámicas relacionales del campo artístico.

El campo aísla la comprensión del sentido de pluralismo. Es decir, no admite la potencialidad significativa que puede surgir de las posibilidades de encontrarse ante opiniones diferentes de lo estético y lo artístico. Opciones que por otro lado lo interrogan o ponen a prueba en sus disponibilidades interpretativas. En este caso, es posible analizar esta situación a partir de una consideración social de nuestras actuales relaciones como comunidad. La sociedad mendocina no es ajena a las actitudes propias de la ética individualista de la era neoliberal. Del individualismo a la competitividad entendida como presión o fuerza por imponer sobre el otro, como sujeto diferente, la distancia es estrecha y directa. El triunfalismo entonces se transforma en sinónimo de éxito, glamour y también es sinónimo de poder sobre el otro y negación de la diferencia. Con lo que la opción por el pluralismo muchas veces se transforma en fundamentalismos estéticos.

No se percibe que lo nuevo del arte es un aporte para disolver muchas tensiones, ya inscritas como habitus del campo, aunque se generen otras nuevas, pero que inventan de una u otra forma aires de renovación y nuevas formas de aprehender la realidad del arte en nuestro medio. Lo contemporáneo se va agregando paulatinamente a través de artistas aislados que ya renombrados, se permiten libertades, cambios sutiles, (aunque en muchos casos proponen una hibridación del género más que concepciones nuevas), y por la insistencia paulatina de las nuevas generaciones, marcadas por hábitos y formas de aprehender la realidad diferentes.

La tensión de pensar una concepción de los nuevos desplazamientos del arte que desalojarían las prácticas ya instaladas, en muchas ocasiones impide una lectura de los acontecimientos que tenga en cuenta el devenir intrínseco del arte y sus relaciones para con la sociedad. Se puede pensar que los cambios asimilan las formas ya dadas y generan a su vez la incomodidad de su interrogación, poniendo en

evidencia su poca permeabilidad. En este caso las dinámicas del campo ocultan las limitaciones de la sociedad en sus diferentes agentes, para superar la propia mirada.

Se aísla, en algunos casos, lo que no asocie una estética centrada en los parámetros de la belleza en relación a la moralidad. Como es el caso de obras que proponían estudios alternativos al tratamiento habitual del cuerpo humano.³⁴

Se aísla también la incorporación al sistema artístico de objetos y recursos extraídos de otras formas del hacer, como las artesanías y en menor medida el diseño, se desconocen sus aportes específicos y su capacidad de pronunciarse como objetos artísticos. Se desvalorizan sus aportes en tanto capaces de asumir una interpretación simbólica comunicativa de nuestra época, a partir de la especificidad de su lenguaje, al que se limita mayoritariamente a la interpretación de su función utilitaria y se les exige una competencia estética hoy cuestionada desde el mismo arte.

Los clientes del arte, operan también aislando todas aquellas producciones no validadas por sus referentes. Más proclives a reconocer lo ya consagrado que lo por consagrar. En este sentido se autoexcluyen en sus propias valoraciones. Esta dinámica oculta el grado de dependencia de la opinión ajena y la incapacidad para imponerse a los gustos instituidos.

Poder reflexionar sobre los aspectos que se aíslan en el campo, puede llevarnos a plantear, el estilo de subjetividad que asume nuestra comunidad en la elaboración de sus representaciones artísticas, y el estilo particular de subjetividad que asumimos como individuos dentro de ella. La cuestión de la identidad como sujetos históricos que somos puede tener una variante desde estos análisis si estamos dispuestos a asumir las propias violencias y contradicciones que nos infringimos a nosotros mismos y a los que nos rodean.

³⁴ Es el caso de Héctor Romero y Osvaldo Chiavazza. En el primero una de sus obras fue aceptada por el jurado del Salón de Ciencias Económicas, pero que no pudo ser expuesta por orden de los organizadores. En el segundo caso se suspendió una muestra por falta de acuerdo sobre lo que se expondría.

- CONCLUSIONES

La pregunta por las condiciones en que se producen las artes plásticas contemporáneas, es la pregunta por el análisis de qué es lo que marca una producción en un contexto determinado, por el método de exploración necesario para desentrañarlo. Dónde comenzar, cómo hallar un método de inserción válido que ponga a disposición del espectador de la sociedad en que se originan unas disponibilidades de pensamiento que realmente operen el sentido de las mismas en forma divergente y no lo concentren.

Qué condiciones condicionan las producciones, que las hacen asumir un papel o una función en la sociedad, qué las vuelven capaces de ser captadas o valoradas en una sociedad, qué supuestos universales o locales las limitan, qué las sostienen, qué las impulsa y qué las frena.

A partir de las conclusiones presentadas en la primera parte, podemos decir que el sentido de las prácticas contemporáneas ha variado constantes tradicionales de trabajo y pensamiento del arte, ha impuesto una nueva lectura que sistematiza una renovación del sistema completo del arte.

Dentro de este panorama, las condiciones responden a realidades sociales y contextuales, por lo tanto responden a sistemas de valores que determinan las apreciaciones posibles del arte en las diferentes comunidades, son a la vez aspectos que se manifiestan en los procesos técnicos y tecnológicos y sus variaciones en la práctica específica, proponen formas de pensar y definir las propias sociedades, implican valoraciones del sujeto. Las condiciones implican sujetos que adoptan, ocultan y viabilizan las leyes y formas de cumplir estas formas de pensar y el arte pone en evidencia estas condiciones.

El arte contemporáneo como práctica, asume una subjetividad capaz de comprender y criticar el mundo en la sociedad en la que se realiza, en otras palabras propone visualizar los cambios de mentalidad. Como sistema o modelo permite analizar el sostén imaginario del mundo, es una operación y toma de conciencia de de esa operación, asume la primacía de la idea y/o filosofía de la cosas y deja a los objetos (obras) la función de meros aparatos de visualización de esas ideas. Como dispositivo de mirada nos plantea como espectadores desde dónde mirar y no cae en discursos armados sobre el cómo mirar, no nos indica caminos nos propone asumir

libremente a nosotros cual emprender para leerlo. Es una arte que da que pensar, que incita al darse cuenta mas allá de los objetos, mas allá de la representación misma, en este sentido instaura el acontecimiento y por ello instaura la producción de sentidos como eje primordial de su hacer en nuestro tiempo.

Lo hace cuestionando los conceptos tradicionales de arte y sus códigos, desplazando los lugares en los que acostumbramos a ponerlos, en el espacio, en la imagen y el objeto como excusa para dismantelar mitos y verdades de nuestra sociedad a través de su presencialidad física o referente, matérica o poética, su capacidad de cita histórica o su incitación a la memoria. En los materiales discutiendo los valores establecidos en el arte como práctica histórica, en el cuestionamiento de los géneros para poder acceder a planteamientos ideales o subjetivos sin condicionamientos formales o estilísticos a priori, en la incorporación de variables lógicas como la serie y el modelo que resultan de la adaptación de lenguajes analíticos al lenguaje visual. En la apuesta a lo testimonial directo de las acciones y el arte de comportamiento, en la representación de lo individual como modelo para observar las apariencias que denuncian nuestras conductas. Y sobretodo en la acentuación y primacía de los aspectos conceptuales como disparadores y únicos motivos de la investigación que los productos artísticos expresan o suponen.

En cuanto a los modos, las prácticas recurren a una amplia gama de recursos técnicos, a la apropiación de operaciones lingüísticas, a la resemantización de los códigos visuales, a la incorporación de técnicas de mass media y proposiciones relacionales basadas en la paradoja, el estereotipo, lo banal, la repetición, la metamorfosis, entre otras operaciones, en definitiva proponiendo un discurso sobre la inestabilidad del concepto de obra.

Las funciones de estas prácticas son permitir alternativas de lectura a lo netamente apariencial, superar el fundamento estético técnico del arte en general, proporcionar una verdadera alianza con aspectos conceptuales que superen las visiones del arte en términos de belleza, códigos formales y gustos. Plantean la posibilidad de interesarnos en cada una de las producciones, su historia, su propuesta y su grado de lucidez para presentarlas.

Quedan como interrogantes si realmente las propuestas del arte contemporáneo liberan al arte del círculo elitista en que se sumerge o se transforman en un nuevo dogma de elite.

En la segunda parte analizaba como los procesos de modernidad y su consecuente implementación y cruce con los planteos posmodernos han dado posibilidades de reflexionar sobre las cualidades de nuestra cultura. Nacionalismos y universalismos fueron las posturas desde las que cada pensador intentó acordar formas de proceder en el espacio simbólico del continente. El proyecto latinoamericano del nosotros en medio, sin posibilidades de encontrar salidas que estén mas allá de visiones basadas en imperativos económicos y que nos permitan pensar en términos de comunidad con una identidad por asumir.

Quedó al descubierto la indefensión del campo artístico cultural continental, así las nuevas reglas de consagración cultural y de difusión de las obras iniciaron un proceso de alienación que en algunos casos no permite concreciones significativas de los niveles de conciencia artística y función del arte actual. Sólo en términos de expansión simbólica aparece la posibilidad de pensar no el que somos sino el como queremos ser, aceptando las influencias occidentales del pensamiento y los mestizajes.

En cuanto al uso de viejas y nuevas tecnologías inventamos y reinventamos para mejorar los dispositivos del cómo y no del para qué de las obras. En la disyuntiva arte popular - arte elitista, nos planteamos discursos que desde cada ámbito movilizan supuestos contrarios alimentándose. Lo elitista, usando los mismos mecanismos e instrumentos de poder a través del acceso a los medios, la información como manejo y puesta en marcha de sus artefactos artísticos asume un discurso desde el cual operar diferente, lo importante es no desechar los nuevos tipos de conocimiento que ponen en juego estas estructuras.

Las tecnologías afectan también a espectadores de diferentes modos provocando crisis entre públicos y hacedores, hacedores e intelectuales. Las formas de circulación alteraron las relaciones de receptividad y los modos de control de lo validado y las condiciones en que se asume ese papel, la influencia del mercado, los intereses políticos estatales y privados influyen en los modos en que los nuevos sentidos del arte se disparan.

Las tecnologías permiten asumir también un papel de mediación para comunicar y muchas veces su uso material en las producciones pone el acento en ese papel mediador mas allá de la materialidad que invisten.

Los paradigmas estéticos que operan en Latinoamérica son podemos decir la crítica a la historia, la crítica a la derecha política y la crítica al mundo desde la perspectiva individual del sujeto. La autocrítica permanente, y los procesos de hibridación son característicos de nuestro hacer. T. Escobar recurre al mito como concepto más estable en el tiempo y rescata su cualidad de proporcionar alta significación, al operar en el mundo de lo sagrado, en oposición a la novedad y superficialidad con que se ven algunas problemáticas que no sobrepasan del nivel de la denuncia y la vuelven inocua en su cometido.

En cuanto a la relación entre la capital y el interior, es complicada y confusa, tanto en la coexistencia de distintos niveles de conceptualización de las prácticas, en la radicalización de grupos con discursos programáticos de libertades diferentes, en la autorreferencialidad como lugar del planteamiento más allá de internacionalismos, en la aceptación incondicional de modas en el arte en definitiva. Todos estos elementos contribuyen a la necesidad de reformular las nociones de arte, artista y público.

En el orden de lo imaginario social, podemos referir las representaciones descritas en los distintos apartados, en particular en el segundo y tercero, como imágenes que muestran abundancia de variables en las condiciones de producción del arte contemporáneo.

Finalmente, en la tercera parte me permitía analizar las formas que las condiciones de producción del arte mendocino imprimieron marcas diferentes al hacer de una comunidad, como surgen estos planteamientos, que estrategias se articularon para velarlos y aceptarlos, que artistas representaron estas variaciones y que discursos sobrevuelan estas formas del arte. En este sentido la palabra se transforma en proyecto porque permite elucidar el cómo, el porqué y el para qué de lo que vivimos en el arte y analizar el proyecto oculto de esta prácticas.

Desde diferentes enfoques y formas planteo que no hay sistema de arte en la provincia de Mendoza, o al menos que éste no está completo. Las ficciones del arte provincial consisten, en cuanto al poder de quién las realiza, en la legitimación que imparte el único posible entendido, el artista que primero logró su legitimación. La valoración como autoridad en el tema que éste realiza es siempre a partir del valor que otorga a las obras desde su propio hacer y desde su palabra, en definitiva desde su experiencia.

Esto produce a la vez, una aparente contradicción o antagonismo entre nuevas y viejas posiciones, con más acento en reflexiones empíricas sensibles que en la visualización de las condiciones en que se genera la producción en general de la provincia.

El hacedor debe afrontar la escena plástica bajo las condiciones estéticas que se derivan tanto desde las ficciones de la sensibilidad moderna aceptada como desde la ficción de la subjetividad posmoderna por aceptar (que desafía la anterior y provoca crisis).

En la soledad de su aislamiento del sistema del arte en general y del campo artístico y social en que está inmerso, sabe de antemano, que los caminos por superarlo son casi imposibles de seguir con índices de logro esperables positivos en tanto retribución de su mirada o proyección de su hacer (entendiendo que ésta es la principal función del arte en una sociedad).

Paradójicamente, son los privilegios de esa soledad, los que reditúan eficacias significativas potentes en cuanto capacidad crítica, o sea búsqueda del darse cuenta, hacer consciente su deseo de arte. Lo real, en tanto sincero, se torna insoportable, por momentos intransferible, por momentos sarcástico y por momentos una timidez.

Pero esos privilegios son también los que ponen de manifiesto la dinámica de la búsqueda constante, de las ganas de encontrar algo, de triunfar allí donde solo hay nada, o sea por el triunfo mismo, por la necesidad de superación como instinto de supervivencia. En esto consiste la verdad de su hacer.

Digerir la información asimilándola a su realidad donde las condiciones sociales, síquicas, físicas y tecnológicas sobrepasan las posibilidades de su ficción, le suscita e impone crear su propia ficción pero en la sinceridad de sus intenciones, cualquiera sean, estéticamente o poéticamente, en la retórica de su poética como praxis de conocimiento.

El artista debe soportar, a su vez, la ficción en la que el público o espectador instaaura el arte. En tanto que para el público, el arte responde también a las contradicciones de sus intereses sociales o culturales (débilmente establecidos o no establecidos definitivamente, no conscientes).

Debe soportar la ficción de los propios artistas, que en el caso de Mendoza al menos, es mayormente fundamentalista, por la impotencia de la ignorancia respecto a

las verdades y mentiras que propone el arte contemporáneo. Recordemos que nada en el arte es inocente y que detrás de cada propuesta se esconde una profunda revelación ideológica.

Debe soportar la ficción pragmática de la experiencia, en términos positivistas, ya que solo se tienen en cuenta la experiencia comprobable por la propia ficción del intérprete: aquél que juzga con pocos espacios de inserción para el otro, el otro como sujeto diferente.

En esta situación, se requiere tomar conciencia de la noción de memoria como ejercicio crítico que no existe en la cantidad necesaria como para poner en juego todos los elementos de análisis posibles. La memoria como registro de lo que existió, como presencia de lo que somos y no como nostalgia que empañe el presente.

También de la necesidad de acción en tanto diversidad de programas o proyectos en los que no todos encajamos, pero que no deben aniquilarse sino dejar existir, fluir, para poder elegir aun mejor, para poder crear nuevos proyectos, para superarnos.

En términos lacanianos en el orden simbólico se entrecruzan los panoramas descritos en la presente tesis, en la noción de espacio amorfo, pero no por ello no manejable como herramienta de autoconocimiento. De hecho es un esbozo de la herramienta desde donde miramos, es el capital simbólico con que contamos que nos interroga por nuestra particular singularidad de comprendernos.

El arte contemporáneo en tanto preocupación filosófica, como A. Danto plantea, nos pone frente a esta disyuntiva, seguir creando ficciones insostenibles, sin ética, sin pasión¹ verdadera por el arte o armar ficciones que se correspondan con una ética artística personal, sea cual fuere ella misma.

A esto se refiere M. Foucault, con su noción de ficción:

“me parece que existe la posibilidad de hacer funcionar la ficción en la verdad; de inducir efectos de verdad con un discurso de ficción, y hacer de tal suerte que el discurso de verdad suscite, “fabrique” algo que no existe todavía, es decir, “ficciones”. Se “ficciona” una política que no existe todavía a partir de una realidad histórica”.²

Conjugar el desafío de la razón y la idea de la filosofía occidental con la sapiencia de saberse magos de la propia tierra, (seres que deciden encantarse y

¹ Rajchman, John. Lacan, Foucault y la cuestión de la ética. México, Epeele, 2001. pág.157-161

² Foucault, Michel. Microfísica del poder. Madrid, La Piqueta, 1992. pág. 111

encantar, con las maravillas y excrementos que ella produce) significa buscar y develar incansablemente nuestra verdad, asumir que es cambiante en distintos procesos, lentamente; en las instituciones de formación en tanto sean capaces de estar atentas al cambio, en los circuitos de circulación en tanto les demos el sitio, sitiándolos, acorralándolos en el espacio y función que les toca, en los circuitos de legitimación en tanto las batallas por la legalidad sean asumidas en su verdadera y polémica dimensión.

En las opciones estéticas en tanto no nublen la mayor eficacia del arte: su singularidad “sujetada” en el artista. En las tecnologías de producción de que el arte mismo se sirve, en tanto no se transformen en maneras funcionales a la tendencia cultural o masiva del momento, sino en cuánto sean herramientas de cuestionamiento, modos nuevos en un mundo cambiante.

El arte contemporáneo contempla la posibilidad de acceder a lo real a través de ficciones del sujeto que se sabe solo en su existencia pero insiste en la comunicabilidad de su experiencia y sabe a fin de cuentas de las mil razones que hacen de su intento un intento fallido, pero apela a las fisuras de la superestructura solo para mostrarlas, con el afán de volver a encantarse con el hombre mismo que la creó.

Los objetos artísticos gozan así de cierta impunidad, de la cual el artista como hacedor y generador, esta exento y allí está la esencia de su realidad, en tanto homenaje dual a la miseria y la grandeza de la cual es capaz el sujeto consigo mismo, con sus pares y con su comunidad.

No importa el lugar, local, nacional o internacional desde donde legitimamos a los objetos y a los hacedores de objetos, sino los referentes desde los cuales lo hacemos y aun mas que los referentes, la verdad que estos aportan a la estructura donde estamos insertos, donde vivimos, donde actuamos. De allí se desprenderán las razones para cualificar las formas como jerarquizamos las formas en que circulan los objetos de arte. El modelo de jerarquización debe cumplir una función cualitativa.

El consenso en tanto cantidad es la mentira implícita de la pluralidad, que desconoce los atajos de la individualidad para cerrarse a sí misma y atraer a sus oponentes. El consenso en tanto cualidad puede ser soporte de autodescubrimiento individual de nuestras posibilidades, en tanto liberación de máscaras:

autoreconocimiento y en tanto manejo de ellas para saber los fines que perseguimos, en otras palabras para acceder a la verdad de nuestros deseos.

El miedo a nosotros, unos con otros, a que nos arrebaten la subjetividad, es la cuestión de la identidad pensada con matrices fundamentalistas. Se trata de replantarse la identidad como posible de ser modificada, como sustancia por esencia cambiante, que en la medida que se conoce se realiza, iza majestuosamente su imagen, o sea hace arte de su vida, de su existencia, como los griegos o el propio Beuys lo plantearon.

Las condiciones no son más que variables sobre las que construimos esa imagen y nada menos que la base sobre la que la asentamos. Reconocerlas es necesario para manejar las limitaciones y potencialidades de la imagen o representación sobre la que edificamos nuestra vida., con la suficiente suspicacia como para poner en duda las verdades pequeñas sobre las que construimos la única legalidad y justicia posibles de verse. Poner en duda esa construcción a partir de nuestra propia re invención como sujetos.

Tal es el sentido del arte en las actuales condiciones de producción, que está tan lejos de ser público, accesible, en sus intereses, como tanto de sus condiciones de supervivencia en sus intereses reales.(económicos, sociales, creados, imaginados por el sistema del arte mismo). Pero tan cerca de él, como para contarle que aun a pesar de ello, vale la pena encantarse ante una imagen nueva, prendarse a su encantamiento, maravillarse de su capacidad de interrogarnos sobre nuestra existencia, en cualquiera de sus formas, de interrogarnos sobre nuestra ignorancia, o nuestra adaptabilidad al sistema y sonreír ante ello.

En estas condiciones el artista o se aleja de la sociedad que le da origen, porque no puede sentirse ni mostrarse digno en su comunidad. Su modo de soportar su condición de artista, es negando su presencia a la propia comunidad que le dio origen, para que en la dignidad de su ausencia reverberen los ecos de su estampa.(al fin de cuentas sólo eso somos ,representación). O se queda en la sociedad que le da origen para morir de pie ante la indignidad del sistema.

De este concepto de digno- indigno se desprende, que surge la forma evidente como pueden mostrarse la verdad del régimen en que esta inserto. Su argumento

ético ante la historia que lo situó como sujeto y la sociedad que lo moldeó como persona.

”La “verdad” está ligada circularmente a los sistemas de poder que la producen y la mantienen, y a los efectos de poder que induce y que la acompañan. “Régimen” de la verdad.

Este régimen no es simplemente ideológico o superestructural; ha sido una condición de formación y de desarrollo del capitalismo. Y es él quien, bajo reserva de algunas modificaciones, funciona en la mayor parte de los países socialistas....El problema no es “cambiar la conciencia” de las gentes o lo que tienen en la cabeza, sin el régimen político, económico, institucional de producción de la verdad.

No se trata de liberar la verdad de todo sistema de poder –esto sería una quimera, ya que la verdad es ella misma poder- sino de separar el poder de la verdad de las formas hegemónicas, (sociales, económicas, culturales) en el interior de las cuales funciona por el momento.

La cuestión política, en suma, no es el error, la ilusión, la conciencia alienada o la ideología; es la verdad misma.”³

Respecto de la obra, ella es el único testigo fiel de la realidad que le tocó vivir, fiel y mudo. En la apertura del silencio de su producción, yace la productividad o eficacia de las implicancias de su sentido. En tal caso la presencia de las obras, en tanto presencia de objeto, presencia de imagen y presencia de concepto o representación cognitiva es herramienta y a la vez instrumento sociológico- histórico de puesta a punto de la ética en tanto modos de escucharse, conectarse, modos de preservarse, de invadirse, de cuidarse, de que es capaz una comunidad.

³ Op. cit., pág. 200

- **BIBLIOGRAFÍA**

LIBROS

- Acha, Juan. Introducción a las teorías de los diseños. México, Trillas, 1988.
- Acha, Juan. Las Culturas estéticas de América latina. México, UNAM, 1994.
- Adorno, Theodor W. Televisión y cultura de masas. Córdoba, Eudecor, 1966.
- Argan, Giulio Carlo. El arte moderno. El arte hacia el 2000, Madrid, Akal, 1992
- Argan, Giulio Carlo. El arte moderno. España, Akal., 1991.
- Baque, Pierre. Algunas preguntas, reflexiones y comentarios sobre una práctica universitaria de investigación en artes plásticas. En Cuadernos de la Historia del Arte. Universidad Católica de Chile, Tomo 1, 1996.
- Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.
- Bodenmann-Ritter, Clara. Joseph Beuys. Cada hombre, un artista. Conversaciones en Documenta 5-1972. Madrid, Visor, 1995
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loic J. D. Respuestas por una antropología reflexiva. Madrid, Grijalbo, 1995.
- Bourdieu, Pierre. La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Madrid, Taurus, 1998.
- Bourdieu, Pierre. Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Madrid, Anagrama, 1995.
- Burger, Peter. Teoría de la vanguardia. Barcelona, Península, 1977
- Calabrese, Omar. La era neobarroca. Madrid, Cátedra, 1994.
- Colombres, Adolfo y otros. Hacia una teoría Latinoamericana del Arte. Buenos Aires, Del Sol, 1991.
- Danto, Arthur. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. España, Paidós, 1999.
- Flores Ballesteros, Elsa. De la tradición de lo nacional a la tradición de lo latinoamericano en Ravera, Rosa María. Compilado Estética y Crítica. Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- Foucault, Michel. Microfísica del poder. Madrid, La Piqueta, 1992.

García Canclini, Néstor. Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

García Canclini, Néstor. La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte. Méjico, Siglo XX,

Giunta, Andrea. Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta. Buenos Aires, Paidos, 2001.

Guasch, Anna María. Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995. Madrid, Akal, 2000.

Gubern, Román. Del bisonte a la realidad virtual- La escena y el laberinto. Barcelona, Anagrama, 1996.

Gumier Mayer/ Marcelo Pacheco. Artistas de los noventa. Buenos Aires. Fondo nacional de las Artes. 2004

Hidalgo Cecilia y otros. Etnicidad e identidad. Buenos Aires, Centro Editor de América latina, 1992.

Jameson, F. El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona, Paidos, 1991.

Krauss, Rosalind. La escultura en el campo expandido, En La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid, Alianza, 1996.

Leach, Edmund y otros. Estructuralismo, mito y totemismo. Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.

Lechner, Norbert. Estado y política en América Latina. Méjico, Siglo XX, 1981.

Lozano Salmerón, Asunción. La luz en el espacio del arte del siglo XX. De la era mecánica a la era electrónica. España, Granada, Ensayos Virtual, 1995.

Marchan Fiz, Simón. Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna. Madrid, Akal, 1994.

Mellado, Justo Pastor. Textos Estratégicos. En Cuadernos de la Escuela de Arte VII, Santiago de Chile, Publicación de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Ocampo, Estela; Martí, Perran. Teorías del Arte. Barcelona, Icaria, 1991.

Olaiz Osakar, Pedro. El objeto artístico, su reflexión y su método. Una reflexión de su naturaleza desde la perspectiva cultural contemporánea. Granada, Galería virtual, 1994.

Oyarzún, Pablo. Arte, Visualidad e Historia. Santiago de Chile, La Blanca Montaña, 2000.

Oyarzún, Pablo. El rabo del ojo. La Blanca Montaña, 2000

Pacheco, Marcelo. Algunos textos. 19993-1999. Buenos Aires, Petorutti, 2000

Rajchman, John. Lacan, Foucault y la cuestión de la ética. México, Epeeel, 2001.

Roig, Arturo. Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

Rojas, Sergio. Materiales para una Historia de la Subjetividad. Santiago de Chile, La Blanca Montaña, 1999.

Sarlo, Beatriz. Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo. Buenos Aires, Ariel, 1996.

Thomas Mc Evilloy. Abrir la Trampa. La exposición posmoderna y Magos de la Tierra. En Guasch, Anna María. Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995. Madrid, Akal, 2000.

Vattimo, Gianni. Posmoderno. La sociedad transparente. Barcelona, Paidós, 1990.

Vattimo, Gianni. El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna. Barcelona, Gedisa 1990

CATÁLOGOS

68° Salón Anual de Santa Fé. Pintura, Escultura, Grabado. Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fé, 1991.

9° Salón de Pintura Pro Arte de Córdoba, 1990.

Artistas de UNC en la UNSJ. Fac. de Artes UNC. Museo Tornambé, San Juan, 1992.

LXX Salón Anual de Santa Fé. Museo Rosa Galisteo de Rodríguez, Santa Fé, 1993.

LXXIX Salón Nacional Artes Plásticas, sede Córdoba, 1990.

LXXX Salón Nacional de Artes Plásticas. Sede Mendoza, Museo Emiliano Guñazú, Casa de Fader, 1991.

LXXXI Salón Nacional de Artes Plásticas, Sede La Plata, Buenos Aires, 1992.

LXXXIII Salón Nacional de Artes Plásticas. Sede San Juan, Pintura y Escultura.1994.

Ticio Escobar. El límite. Acerca de la obra gráfica de Osvaldo Salerno. Asunción, La Marca, 1994.

Toponimias. Consideraciones sobre el espacio. Fundación La Caixa, Madrid España.

X Salón de Pintura, Consejo Profesional de Ciencias Económicas. Mendoza, 1990.

X° Salón Bienal de Artes Plásticas de la provincia de Mendoza, 1992.

XI Salón de Pintura, Consejo Profesional de Ciencias Económicas. Mendoza, 1991.

XVI Salón de Pintura, Consejo Profesional de Ciencias Económicas. Mendoza, 1996.

XXIX Salón Nacional de Artes Plásticas. Sede San Juan, Grabado y Dibujo, 1993.

REVISTAS Y DIARIOS

Editorial. Salón Vendimia 95 de Artes Plásticas. En Diario los Andes, Suplemento, Fin de Semana. Mendoza, 23 de mayo de 1993.

Editorial. Salón Vendimia de Pintura. Amplia convocatoria y fervorosa respuesta. En Diario los Andes, Año CXI- N° 37.421- Cultura y espectáculos. Mendoza, 23 de mayo de 1993.

Fornés, Jorge. El espacio ausente. En Diario Los Andes, Suplemento Cultura. 3 de enero de 1999

Galli, Aldo. Medianía en el Salón de Santa Fé. En Diario La Nación, Segunda Sección, Bellas Artes, 25 de mayo de 1991.

García Canclini, Néstor. "Políticas Culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano". México, Ed. CONACULTA, 1993.

Ho, Christopher K. ¿Qué es un curador independiente? En Revista Arco 2003, Arte Contemporáneo.

Lápiz. Revista Internacional de Arte. Año XVI. N° 128-129. Madrid.

Lo Pinto, Marcelo y Romero, Juan Carlos. La terrorífica caja negra. En Revista Ramona. Revista de Artes Visuales. N° 34, Buenos Aires, Start, 2003.

López Anaya, Jorge. Que quedará de los 90. En Revista de Diario La Nación, Arte BA, 14 de junio de 2003.

Marrone Gustavo. Entrevista a Martí Peran. En Ramona, revista de Artes Visuales, N° 34, Buenos Aires, Fundación Start. Septiembre de 2003

Melo, Jorge Orlando. Algunas consideraciones globales sobre modernidad y modernización. Revista UN. N°18. Colombia 1985.

Pereira de Almeida, Katia M. Distinción y trascendencia: la estética sociológica de Pierre Bourdieu. En causas y Azares, Año V, N° 7, 1998

Roncagliolo, Rafael. "Antecedentes del Encuentro Regional de Políticas Culturales Audiovisuales en América Latina y el Caribe" en "Voces y Cultura: El Imperialismo Cultural a finales del siglo XX". Madrid, fundaciónSantaMaría,1992.

Rosales, Sara. Tomar el toro por las astas. En Diario Los Andes, Suplemento Cultura. 3 de enero de 1999

Taverna Irigoyen, Jorge. LYS, Periódico de la Actualidad en el Arte. Año III. N°16, Buenos Aires, 1992.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCION: 1

PRIMERA PARTE:

Posibles sentidos del arte contemporáneo teniendo en cuenta las condiciones de producción 5

Presentación..... 5

CAPITULO 1: El arte contemporáneo y sus relaciones con las condiciones de producción. 6

1.1 La producción y las condiciones en que se genera 6

1.2 El objeto artístico en la contemporaneidad: La Subjetividad como constante en las “nuevas cosas” 8

CAPITULO 2: Las “cosas” nuevas. ¿Qué clases de producciones encontramos? 11

2.1 El espacio como material de posible reflexión. 12

2.2 La Imagen, el Objeto y sus posibles contenidos representacionales..... 14

2.3 Los materiales. Lo efímero como negación de la cualidad sagrada del arte... 17

2.4 Géneros: Su puesta en crisis. Hibridación, ruptura de límites. 18

2.5 El modelo como estructura conceptual compleja. Las producciones en serie 19

2.6 La acción y el comportamiento..... 21

2.7 El arte como auto - representación individual. 23

CAPITULO 3: Modos y funciones en las nuevas producciones 25

3.1 ¿Cómo se presentan estas producciones, qué recursos nuevos proponen estos objetos?..... 25

3.2 ¿Para qué?, ¿Qué funciones cumplen estos nuevos objetos y modos? 28

A MODO DE CONCLUSIONES PARCIALES PRIMERA PARTE: Relaciones entre sentido y arte contemporáneo teniendo en cuenta las condiciones de producción 32

SEGUNDA PARTE:

El arte contemporáneo en Latinoamérica y Argentina 35

Presentación: Principales paradigmas del arte contemporáneo en Latinoamérica 35

CAPITULO 1: ¿En que condiciones de pensamiento general de la cultura se dan las nuevas prácticas? 36

1.1. La modernidad entre lo universal y el particular: 36

1.2. El proyecto moderno: “nosotros”..... 37

1.3. La identidad como tema y como proceso en nuestro continente 38

1.4. En el transcurrir de la modernización, la posmodernidad inicia su relato: 40

CAPITULO 2: ¿Qué paradigmas desde los sistemas de producción operan en el

arte?	43
2.1. El acceso a las nuevas tecnologías y las artesanías de la técnica como sistemas de producción.....	44
2.2. Los modos y usos de viejos y nuevos sistemas de producción.....	46
2.3. El público del arte y la lectura de lo tecnológico artesanal operante en las obras y producciones:	47
2.4. La función de los sistemas de circulación; su poder legitimador	50
CAPITULO 3: ¿Qué paradigmas estéticos influyen?.....	53
3.1 Subjetividad y racionalidad en el pensamiento estético occidental	53
3.2 Las primeras articulaciones discursivas sobre la estética latinoamericana:	57
3.3 T. Escobar y la estrategia del mito para abordar el plus de sentido de la obra de arte:	59
3.4 La lucidez en las estrategias de inscripción de las producciones.....	60
CAPITULO 4: Situación en Argentina.....	63
4.1 A modo de breve reseña histórico contextual	63
4.2 Entre Argentina y el Interior	65
4.3 Lo inefable del arte de los noventa en Argentina.....	70
A MODO DE CONCLUSIONES PARCIALES SEGUNDA PARTE: Rescates y aproximación a posibles sentidos	73
TERCERA PARTE	
El arte contemporáneo en Mendoza	74
Presentación.....	74
CAPITULO 1: Algunas aproximaciones de la sociología al campo del arte.....	75
1.1 Interés del aparato conceptual y metodológico de Bordieu para el análisis del campo artístico visual	75
1.2 Los aportes de la sociología desde la mirada de Néstor G. Canclini	79
CAPITULO 2: Mendoza a fines de los ochenta y durante los noventa y su campo de producción artístico visual.....	83
2.1 Aspectos técnico-estéticos que tienden a fortalecer el principio de legitimidad de los artistas como autores absolutos	83
2.2 Topografías de los espacios. Calidades insustituibles del sentido del hacer en el campo.....	85
2.3 Las Instituciones de formación como acontecimiento de inscripción de artistas y estéticas en el campo.....	90
2.4 El papel de las instituciones de circulación y validación.....	92
2.5 Cita a las producciones de los noventa	95

2.5.1	Hacia una estética no ideal de la subjetividad.	97
2.5.2	Las apropiaciones de los recursos tecnológicos.	104
2.5.3	Desplazamientos conceptuales.	109
A MODO DE CONCLUSIONES PARCIALES TERCERA PARTE: Los noventa como episodio: ¿qué aíslan las dinámicas del campo?		116
CONCLUSIONES		118
BIBLIOGRAFÍA		127
LIBROS		127
CATÁLOGOS		129
REVISTAS Y DIARIOS		130

INDICE DE LÁMINAS:

- Imagen 1* - Sepúlveda, Fernando. Sueño a dúo- óleo sobre tela. 190 x 150 cm. 1995
- Imagen 2* - Gandolfo, Miguel. Estudio del ojo. Escultura en madera. S/ medidas.1996
- Imagen 3* - Jury, Marcelo. Policía de la cancha- resina sobre madera- 150 x 120 cm. 1996
- Imagen 4* - Caruso Rubén. Sin título. Técnica mixta- S/ medidas.1996
- Imagen 5* - Jereb Fernando. Sin título. Técnica mixta- S/ medidas.1996
- Imagen 6* - Reboredo Modesta. Mujer con gato- óleo-84 x 100 cm.1996
- Imagen 7* - Murillo Egar. Sin título. Técnica mixta- S/ medidas.1996
- Imagen 8* - Rotella Javier. Sin título. Fotografía y mixta- S/ medidas.1996
- Imagen 9* - Furlani Marcela. Serie de la lenteja misil- Colagraf- 24,5 x 0, 53 cm.1996
- Imagen 10* - Furlani Marcela. Sin título. Fotografía y mixta- S/ medidas.
- Imagen 11* - Dragotta, Susana. Corazón maldito (serie atuendos). 150x50x60 cm.1997
- Imagen 12* - Dragotta, Susana. Voluntades no unánimes- 160 x 180 x 80 cm
- Imagen 13* - Dragotta, Susana. Sin título- S/ medidas
- Imagen 14* - Romero, Héctor. Resumen- latex, yeso, dorado /hoja, bulones, resina epoxi, pelo humano s/ madera. 150 x 90 cm. 1997
- Imagen 15* - Romero, Héctor. Antropofagia- latex, pelo humano, resina, resina epoxi- 160 x 160 cm. 1996
- Imagen 16* - Romero, Héctor. Sin título- alto impacto, material refractario, leds, batería, circuito eléctrico- 210 x 90 x 120 cm -1999
- Imagen 17* - Romero, Héctor. Memoria líquida- agua, vidrio, policarbonato, espejo, leds, focos, bomba de agua, tansa- 30 x 30 x 240 cm- 2000

