

Eje 4 Representaciones, discursos y significaciones

TÍTULO DE LA PONENCIA: CULTURA Y CRISIS. COLECTIVOS DE ARTE Y NUEVA LEGITIMIDAD.

Quiña, Guillermo Martín

IIGG, Facultad de Ciencias Sociales, UBA

[**martinguille@yahoo.com**](mailto:martinguille@yahoo.com)

Abstract:

La crisis argentina del 2001 ha dado lugar a profundos cambios sociales repercutiendo también en el campo cultural local. Mientras éste gana hoy creciente importancia social, las artes plásticas acompañan tal proceso y la actual proliferación de colectivos de artistas ejemplifica la impronta de la crisis sobre la cultura. Así como los años noventa marcaron un quiebre en la plástica argentina, con exploración de nuevos materiales, digitalización, y apertura de la mirada hacia fuera, la última crisis significó una brusca alteración de ese novedoso estado de cosas. El vuelco del “arte legítimo” hacia contenidos sociales o políticos y los lazos establecidos con organizaciones o movimientos sociales parecen cuestionar la pertinencia del modelo bourdeano clásico de construcción de legitimidad dentro del campo local de las artes plásticas. Éste no parece tener la autonomía que se le atribuye a su par francés sino que aparenta establecer fuertes vínculos con procesos sociales contemporáneos. Enmarcada en una

CULTURA Y CRISIS. COLECTIVOS DE ARTE Y NUEVA LEGITIMIDAD.
Guillermo M. Quiña

Beca UBACyT más amplia sobre transformaciones del campo cultural, desarrollada en el INSTITUTO GINO GERMANI, UBA, la presente investigación explora desde una perspectiva cualitativa, a partir de entrevistas en profundidad a productores y mediadores del campo, las formas y extensiones en que estos procesos intervienen en las dinámicas de producción y difusión artísticas, tanto en sus contenidos como en sus formatos. Se propone un análisis del “arte legítimo” alternativo al bourdeano, rescatando el carácter performativo de las obras artísticas al intervenir en el ámbito público y confluir con reclamos sociales en la construcción de legitimidad.

Planteo del problema

La década de 1990 ha cobrado relevancia en el plano de lo real simbólico como pocas otras, lo que obedece a que en ella han confluído gran cantidad de factores de cambios en las diferentes esferas de la realidad social, tanto en el plano económico como en el tecnológico, el laboral y el cultural.

Al interior del campo artístico, durante esa década pareció generarse una voluntad general de internacionalización, los artistas experimentaron con nuevos materiales y en sus obras intentaron un acercamiento a las nuevas tecnologías, aspectos en sintonía con las nuevas tendencias estéticas del mundo desarrollado. A la vez, parecía perder legitimidad dentro del campo - en congruencia con el planteo posmoderno del “fin de las ideologías” - la preocupación por lo político, por el enfrentamiento social, la lucha de clases, temas que el arte argentino heredaba de décadas anteriores.

Sin embargo, la crisis de fines de 2001 abrió un abismo entre todo ese mundo simbólico sobre el que se fue constituyendo el sujeto y la realidad material de la convertibilidad que le daba sostén. La posibilidad financiera de los artistas de la década del 90 de

CULTURA Y CRISIS. COLECTIVOS DE ARTE Y NUEVA LEGITIMIDAD.
Guillermo M. Quiña

acceder a materiales digitales de trabajo, de viajar a centros mundiales de difusión del arte (Nueva York, Los Ángeles, París, Venecia, Londres, Berlín, etc.) y de sentirse, en fin, más cerca de las tendencias artísticas internacionales, se esfumó violentamente y con ella, todo un conjunto de representaciones simbólicas que signaron esa década en el campo artístico.

Observamos que desde entonces se está difundiendo una concepción del arte que contempla nuevos cánones de producción, difusión y consumo. A la vez, ello supone ubicar a la creación artística en un lugar social distinto ya que se trabaja con contenidos y formatos muy vinculados a las realidades locales posteriores a la crisis, ya refiriendo a posiciones militantes o bien a propuestas estrictamente estéticas. Así, no solamente se encuentra en juego el contenido o el formato legítimo, sino también las pautas que brindan legitimidad dentro del mundo artístico tanto como los procesos sociales sobre los que ellas se articulan.

La difusión actual de colectivos de artistas, arte político militante, lazos de artistas con movimientos sociales, son fenómenos socioculturales que tienen lugar en un contexto histórico y geográfico muy especial. La última crisis argentina parece echar por tierra muchas de las conquistas posmodernas más valiosas: la técnica como entidad en sí misma, el fin de las ideologías, un mundo único como superación de la bipolaridad, la multiplicidad de estilos como panacea de la democracia. En este sentido, nuestra investigación centra la atención en las artes plásticas, pues parecen ser éstas las más sensibles a la crisis.

El tema de la presente investigación hace foco en la vinculación entre arte y política dentro del mundo artístico pos-crisis. Allí conviven muchos elementos claves para el sujeto actual, la constitución de subjetividades posmodernas y el modo en que el arte opera en una sociedad que le otorga gran valor como espejo suyo, máxime en momentos en que se debate el universo simbólico hegemónico de los últimos años. Sin darle entidad aislada ni considerarlo mero resultado momentáneo de la crisis, nos proponemos abordar el análisis en virtud de los procesos sociales que lo atraviesan.

Nuestro problema de investigación enfoca las actuales condiciones de aparición de la política en las artes plásticas y la nueva legitimidad vinculada al espacio público en que ello tiene lugar. Dos razones guían esta elección: por un lado la aparente radicalidad de los cambios en curso que muestra el campo artístico plástico y por otro, la plástica es

CULTURA Y CRISIS. COLECTIVOS DE ARTE Y NUEVA LEGITIMIDAD.
Guillermo M. Quiña

frecuentemente considerada una disciplina elitista dentro del conjunto de las artes, con reglas y formas más rígidas que otras.

Es así que motivan nuestra investigación varias preguntas: ¿Existe un nuevo vínculo entre los sujetos sociales marginados y la producción y el consumo artísticos? ¿Son un ejemplo de ello los colectivos de artistas? ¿Permiten las normas de lo legítimo dar expresión artística a la subjetividad excluida de los beneficios de la posmodernidad y las nuevas tecnologías? ¿O es que se configura una nueva legitimidad en el campo artístico vinculada al plano político? ¿Se convierten las artes plásticas en un espacio legítimo de reclamo social? ¿Se pierde así la independencia que Bourdieu le atribuye al campo artístico?

En virtud de estas inquietudes se presentan a continuación los primeros resultados de la investigación en curso.

Primeros resultados del trabajo de campo

Agrupamos los avances de nuestra investigación en cuatro grandes nudos:

- Surgimiento de productores de arte agrupados, “colectivos” de artistas
- Visibilidad fuerte de contenidos políticos y sociales en las obras
- Surgimiento de un nuevo circuito de exposición y producción que convive con el legítimo
- Ubicación de los mencionados puntos en el contexto posterior a la crisis de 2001

Uno de los primeros fenómenos que hemos encontrado en el campo es la proliferación de productores de arte agrupados, o “colectivos de artistas”. Éstos colectivos tienen, casi en su totalidad, origen en los últimos tres años de la década del noventa o los tres primeros de 2000. Se conforman tanto por artistas jóvenes que realizan así sus primeros trabajos, como por otros que después de haber hecho carrera artística individual se vuelcan exclusivamente al trabajo en grupos o bien lo agregan a su producción individual. Ejemplos del primer caso son Etcétera y el GAC, mientras Escombros y Mujeres Públicas lo son del segundo.

Si bien los colectivos artísticos no trabajan en su totalidad cuestiones políticas o sociales, muchos han cobrado notoriedad al interior del campo con obras que hacen foco en ellas.

CULTURA Y CRISIS. COLECTIVOS DE ARTE Y NUEVA LEGITIMIDAD.
Guillermo M. Quiña

En segundo lugar, en los últimos años vemos una mayor difusión de contenidos políticos o sociales en obras de artistas y colectivos, tanto en el plano local como en el exterior. Grupos que venían trabajando en estos temas estrictamente por fuera del circuito legítimo han sido invitados a exponer su obra en espacios legitimadores, tal el caso del grupo Escombros, que expuso en el C. C. Recoleta y en ARTE BA 2004. Al mismo tiempo, sus obras concitan la atención de mediadores de origen extranjero. Así, instituciones del circuito legítimo europeo han financiado exposiciones de obras con contenido manifiestamente social. Es éste el caso de Etcétera y el GAC.

Nos resulta interesante abordar el análisis de estas conexiones entre los distintos espacios de exposición, pues esa permeabilidad que muestra el medio oficial legítimo no coincidiría estrictamente con el planteo bourdeano de las reglas del campo artístico.

En tercer lugar, hemos encontrado un circuito de producción y exposición artística que mantiene estrechos vínculos con esos colectivos y algunos movimientos sociales, aunque se ubique como alternativo respecto al de los museos y las galerías legítimas del campo.

En este sentido algunos centros culturales que operan en fábricas recuperadas (IMPA, Grissinópolis) o espacios públicos que sirvieron de galerías al aire libre (esquina de Fábrica Brukman, Plaza de Mayo) han concentrado en los últimos años a varios artistas y colectivos tanto como a un nuevo público de las artes plásticas, transformándose así en espacios en los que parecen intervenir nuevas pautas de producción, difusión y consumo de arte.

También hemos descubierto que las actividades antes mencionadas no impiden la presencia de esos artistas en instituciones legitimadoras clásicas del campo, como museos o galerías. Por el contrario, muchos de los artistas que exponen en espacios públicos abiertos también lo hacen en instituciones del segundo tipo, gozando de pública aceptación en ambos espacios.

Por último, muchos de los espacios en los que artistas o colectivos han expuesto por fuera del medio “legítimo” clásico se originaron en el contexto posterior a la crisis de 2001, ya sea por haber nacido en el movimiento de asambleas barriales, las fábricas recuperadas o su vinculación con otros movimientos sociales.

Aquí nos encontramos con dos puntos importantes:

CULTURA Y CRISIS. COLECTIVOS DE ARTE Y NUEVA LEGITIMIDAD.
Guillermo M. Quiña

- por un lado, la protesta social generó espacios y vínculos con instancias ajenas al Estado, como las asambleas barriales. Si bien se diluyeron paulatinamente en los últimos cuatro años, generaron instancias de participación social y de relaciones horizontales, alternativas a las oficiales y al imaginario hegemónico de la década de 1990;
- por otra parte, la situación posterior a la crisis resignifica el vínculo histórico entre educación, cultura y ascenso social en la Argentina del siglo XX, pilar del sentido común de la clase media urbana actual, fortaleciendo la valoración social de la cultura y sus manifestaciones como recurso legítimo en momentos de emergencia social.

Estos dos aspectos por investigar son claves para comprender la trama de relaciones sociales que envuelve a las transformaciones de las artes plásticas en los últimos tiempos, pues de este modo el análisis rescata no sólo el contexto actual sino también elementos caros a la memoria colectiva, arraigados en los procesos sociales de subjetivación, en pos de dar cuenta del crecimiento del consumo cultural en tiempos de poscrisis.

Desarrollo del análisis:

Los fenómenos en cuestión expresarían cambios en la noción de cultura, hecho observado por Yudice en *El recurso de la cultura* (Yudice, 2000). Como expresión de lo anterior, las condiciones de competencia y la dinámica de la legitimidad del campo artístico en Argentina, así como la consecuente disputa respecto de la producción y difusión legítima de las artes plásticas, han cambiado: surgen esquemas de legitimación alternativos al planteo bourdeano, específicamente en materia de su concepción del *Campo Artístico* y la generación de legitimidad desde su interior.

Nuestra hipótesis es que en el presente, la construcción de legitimidad en el campo artístico de la plástica se fundamenta en dos pilares:

- uno clásico, que denominamos bourdeano, fundamentado en el gusto como expresión de un saber legítimo propio de los especialistas (artistas, críticos, coleccionistas, *marchands*, curadores, periodistas de revistas especializadas),

CULTURA Y CRISIS. COLECTIVOS DE ARTE Y NUEVA LEGITIMIDAD.
Guillermo M. Quiña

- uno novedoso, al cual llamaremos performativo, que parece arraigar en la situación de crisis argentina posterior a 2001, basado en el impulso por ocupar el espacio público como modo de plantear demandas sociales, y en el que participan los productores, sus obras, mediadores y público.

Para explicar este nuevo modo de legitimidad debemos referir al concepto de *performatividad* - según lo piensa Yudice. Este concepto alude a la fuerza o capacidad de un enunciado para operar sobre la realidad. La misma puede, en ciertas condiciones, aparecer como fetiche, esto es, mostrarse con fuerza propia cuando en verdad proviene de relaciones sociales que la sustentan. Tal el caso de una orden militar o un decreto gubernamental.

Ahora bien, para Yudice la cultura se ha convertido en un recurso que se expresa “como principal característica de una episteme postmoderna”. Su novedad radica en que permite establecer relaciones entre las operaciones propias de epistemes previas, según lo caracteriza Foucault: “la semejanza, la representación y la historicidad -... de tal modo que (ellas) den cuenta de la fuerza constitutiva de los signos”. (Yudice, 2000: 45)

En el caso de nuestro autor, “la performatividad alude a los procesos por los que se constituyen identidades y entidades de la realidad social por reiteradas aproximaciones a los modelos (esto es, la normativa) y también por aquellos residuos (‘exclusiones constitutivas’). En este sentido, las fuerzas preformativas mediarían entre sociedad y sujetos de la modernidad tardía, participando activamente en la constitución de éstos últimos. (Yudice, 2000: 47)

En nuestro caso, y de acuerdo con las acepciones antes mencionadas, las manifestaciones culturales públicas se constituyen como actos performativos: la ocupación del espacio público singulariza al sujeto a partir de la notoriedad que alcanzan sus denuncias y reclamos. Por otra parte, la creación artística se vuelve funcional al apoyarla, validándola como una manifestación cultural. Por ejemplo, el Taller Popular de Serigrafía participa de distintas manifestaciones por medio de la instalación de talleres ambulantes en donde se imprimen remeras con leyendas alusivas a las protestas. En el caso del GAC, creando señales callejeras que apoyen las acciones de los “escraches”.

Observamos, entonces, que en estas instancias la enunciación se da a partir de la presencia en el espacio público y la denuncia hecha en él. Los sectores que intervienen

CULTURA Y CRISIS. COLECTIVOS DE ARTE Y NUEVA LEGITIMIDAD.
Guillermo M. Quiña

en las manifestaciones constituyen su identidad como demandantes de derechos – derecho al trabajo, derecho a la justicia, etc. – que el Estado niega como expresión de las carencias propias de la situación de crisis. Pero la demanda se constituye también a partir de la obra de arte, presente en las manifestaciones como recurso constituido en la herencia de la que es depositaria la historia local del arte respecto del rol social del artista y la capacidad de denuncia de la obra.

De esa manera, la capacidad performativa de los enunciados, entendidos ellos no sólo como los argumentos de las manifestaciones sino también como las obras en sí mismas, tiene como propósito interpelar, en nuestro caso, a un orden de cosas hegemónico determinado. Y lo hace en un espacio público que, luego de la crisis de 2001, se ha vuelto más sensible a demandas de distintos sectores sociales y políticos, sin reducirse a ninguno de ellos en particular. Así lo demuestra la confluencia de múltiples sectores en las manifestaciones que tuvieron lugar allí desde diciembre de 2001, hegemonizados por los “cacerolazos”.

Precisamente aquí es donde el concepto de cultura como bien económico o recurso que tomamos de Yudice provee mayor riqueza explicativa; dada la estrepitosa caída que sufrieron no sólo los sectores bajos sino también las clases medias en términos de escala socioeconómica y poder de consumo, estos sectores se vieron ante un perturbador desequilibrio entre los recursos económicos y culturales con que contaban.

De este modo, la cultura jugó en casi todas las manifestaciones sociales contemporáneas a la crisis, tales como fábricas recuperadas por sus trabajadores, asambleas y centros culturales barriales, movimientos de desocupados, y demás expresiones sociales, un papel sumamente importante que le dio la capacidad de aglutinar sujetos más allá de las pertenencias estrictas de clase, en momentos en que los recursos económicos escaseaban. El uso social y cultural de los espacios públicos revistió un carácter policlasista que potenció su difusión y aprobación aún fuera del país.

Es de notar que, de acuerdo con la hipótesis de Yudice, la expresión cultural como recurso no sólo se relaciona con su uso funcional al establecimiento de la identidad a partir de la interpelación del otro, sino que también se vincula con sus posibilidades económicas. En tal sentido, brinda amplias evidencias acerca del uso de la cultura como elemento que coadyuva al desarrollo social y económico de las comunidades. La historia argentina del siglo XX lo ejemplifica con claridad: el ascenso social fue movilizado y legitimado por el acceso a la educación y los bienes culturales.

CULTURA Y CRISIS. COLECTIVOS DE ARTE Y NUEVA LEGITIMIDAD.
Guillermo M. Quiña

En nuestro caso, observamos que los artistas y los colectivos que ellos integran acceden a la legitimidad artística a partir de la naturaleza performativa de su actuar tal vez como paso intermedio entre lo identitario y lo económico contingente. Por ejemplo, observamos casos de colectivos o grupos de artistas en los que sus actividades se remontan a instancias previas a la última crisis, pero no por ello en momentos de quietud institucional: el Grupo Escombros surge el 9 de julio de 1988, un año antes de la crisis que obligó al fin de la presidencia de Raúl Alfonsín.

Entre las preocupaciones del grupo se menciona la necesidad de superar al arte tradicional, tema que puede ser observado en gran cantidad de artistas locales que trabajaron en la década de 1960¹. En este caso, esa superación se expresa en la “declaración de la realidad en el arte a través de su implicación en los ambientes y en las acciones... Escombros hará arte y vida a partir de lo que queda en la sociedad fracturada, en el hombre roto” (Rueda, 2003: 105)², intencionalidad de la que da debida cuenta el manifiesto redactado por el Grupo en 1989 (Cippolini, 2003: 464)³.

Observamos que en este caso la identidad se construye por aproximación al modelo del rol o papel social del artista que abandona las instancias propias del canon del campo, en este caso, el museo y las galerías a favor del espacio público o los espacios ciudadanos abandonados. La exclusión constitutiva puede verse en las carencias: “el hombre roto y la sociedad fracturada”. Debemos notar así que no opera una simple vuelta al rol “comprometido” del arte de décadas anteriores, sino distintos acercamientos por aproximaciones a ese modelo.

Otras fuentes pertenecientes a colectivos, que iniciaron actividades en momentos cercanos a la última crisis, también expresan la necesidad de dar cuenta pública de la situación de carencias a través de su obra, en línea con el espíritu del “hay que hacer algo” y el papel social del artista antes mencionado. Un punto importante para la puesta en marcha de esa obligación radica en el voluntariado surgido de la libre asociación que se fundamenta en intereses comunes de las partes. Cuando se inquiere respecto del desarrollo de esas actividades a lo largo del tiempo, muchos entrevistados mencionan

¹ En 1963, Marta Minujín realizó un happening en París que consistía en quemar sus obras. Según la autora, su intención era afirmar “... que el arte era algo mucho más importante para el ser humano que esa eternidad a la que sólo los cultos accedían, enmarcada en Museos y galerías, para mí era una forma de intensificar la vida, de impactar en el contemplador sacudiéndole...” Marta Minujín: 1963 (como se cita en Giunta, Andrea, 2001: 198).

² De Rueda, María de los Ángeles (2003). En De Rueda, María de los Ángeles (comp.), 2003: 105.

³ Grupo Escombros (1989). En Cippolini, Rafael (comp.), 2003: 464.

CULTURA Y CRISIS. COLECTIVOS DE ARTE Y NUEVA LEGITIMIDAD.
Guillermo M. Quiña

que el desarrollo de las obligaciones personales demanda otras dedicaciones, pero no por ello se abandona el proyecto performativo, aunque sea individualmente.

En este sentido, varios artistas entrevistados mantienen sus actividades profesionales clásicas, que suponen exposición en museos y galerías tradicionales, participación en concursos de arte oficiales, etcétera, al tiempo que regularmente, aunque en ocasiones específicas, toman parte en prácticas artísticas públicas, en otros circuitos, como ser fábricas recuperadas o manifestaciones de movimientos sociales.

En estas instancias se genera un punto de inflexión en el que la legitimidad alcanzada permite el sostén del proyecto del colectivo. Vale decir, si el grupo o colectivo alcanzó legitimidad por obra de la performatividad aquí estudiada, merced a la identificación y divulgación de su obra en medios especializados por parte de mediadores calificados, el grupo o colectivo dispondrá de recursos para continuar con sus operaciones. Así el reconocimiento se objetiva en apoyo financiero para divulgar su propia obra. Tal es el caso del GAC, que participó en la exposición *Ex Argentina*, organizada por Inter Naciones / Instituto Goethe y el Museo Ludwig de Colonia, Alemania.

Así, las dos operaciones de legitimación no son excluyentes, si no más bien complementarias: ninguna descarta a la otra. Podríamos pensar en tipos ideales caracterizados por dos polos o líneas de trabajo artístico generadores de legitimidad. En tal esquema, los propios artistas y los demás actores con ellos vinculados pueden acceder a la notoriedad dentro del campo por vía performativa (espacios públicos), o por medio de la legitimación clásica (gusto erudito), pudiendo pendular a lo largo del tiempo entre ambos, según los procesos sociales históricos que le sean contemporáneos.

En este sentido, al encarar el análisis de las pautas de legitimidad al interior del campo, se vuelve necesario repensar la concepción bourdeana de la cuestión. La independencia del campo artístico, componente indispensable en su abordaje de lo legítimo, se muestra como condición incumplida en la Argentina, pese a lo cual no desaparece la dinámica clásica de producción y circulación de arte legítimo.

Conclusiones

En el mundo de la cultura, los lazos sociales tejidos no se sujetan a estructuras fijas, sino que son atravesados por la realidad inmediata – en nuestro caso, la crisis y las realidades sociales desprendidas de ella – e influyen sobre la producción artística, la gestión cultural privada y estatal, la vinculación entre movimientos sociales, centros culturales,

artistas y demás actores del campo, delimitando así nuevos espacios, en permanente movimiento.

Así, podemos mencionar los siguientes casos a modo de ejemplo:

- a) el acercamiento de los artistas “clásicos” a movimientos sociales como el de Obreras de Brukman (caso Magdalena Jitrik)
- b) el interés de instituciones europeas “legítimas” por grupos de artistas con intervención en luchas sociales después de la crisis '01 (casos GAC y Etcétera)
- c) la difusión de obra de artistas under en los 90's en instituciones estatales o privadas clásicamente legítimas (caso Escombros)

Si bien coincidimos con Longoni y Mestman al señalar que el campo artístico en Argentina no goza de la autonomía que le atribuye Bourdieu, observamos que el mecanismo a través del que se produce “lo legítimo” opera en un contexto político muy distinto al de la década de 1970: a diferencia del presente, la radicalización política de esos años habría subordinado la producción artística “comprometida” a las tareas revolucionarias. (Longoni y Mestman, 2000: 265)

En el presente, la obra articulada con la denuncia abandona su tarea revolucionaria (comprendida como operativa para el cambio) y se aggiorna al ser colonizada por las instituciones que le brindan legitimidad⁴.

Hoy día, la capacidad performativa de los actos y actividades artísticas en el espacio público no modifica el gusto artístico erudito (“de galería”) sino que contribuye conjuntamente con él a moldear los lineamientos sobre los que discurre la práctica artística misma, tanto en el espacio público como al interior del mundo institucional (museos, galerías, centros culturales). Esto explica que varios organismos culturales dependientes del gobierno de la ciudad y otros extranjeros hayan invitado o financiado a artistas y colectivos para quienes la participación en el espacio público les brindó una puerta alternativa de entrada al campo artístico legítimo.

Es cierto que esa potencialidad de la capacidad performativa se da en un contexto específicamente crítico de lo social y económico, a la vez que cautiva a la mirada extranjera desde lo exótico. También es posible que vivamos una situación en el que

⁴ También podríamos pensar, junto con Žižek, que el abandono de los objetivos revolucionarios del arte se vincula al cinismo propio de la posmodernidad (Žižek, 1992). Pero éste es un debate que excede la presente investigación.

CULTURA Y CRISIS. COLECTIVOS DE ARTE Y NUEVA LEGITIMIDAD.
Guillermo M. Quiña

comienzan a ser visibles realidades sociales conflictivas que permanecieron ocultas a la mirada hegemónica de la década de 1990. El uso del espacio público luego de la crisis del 2001 simboliza una “salida” del mundo privatista hegemónico de los noventa y por ello no se reduce a un sector social o político particular, algo que parece potenciarlo como espacio de reclamos pluralmente aceptado.

Por otra parte, cabe pensar que la relevancia del “arte político” sea producto de disquisiciones propias de los mediadores. Entre las fuentes consultadas, aquellos artistas representados por galerías que no participan de las expresiones artísticas referidas en esta exposición descartan de plano la existencia de “arte político” debido a que consideran que la expresión artística siempre dispone de tal naturaleza, por más banal que pueda parecer la obra. Lo anterior se expresa en la capacidad política del discurso dado el escaso poder que sobre éste tiene el artista. Para explicarlo, una de las fuentes rescató las obras que mayor cantidad de discusiones generaron en 2004: la instalación *Savon de Corps*, de Nicola Constantino y la exposición retrospectiva de León Ferrari organizada por el C. C. Recoleta.

En el primer caso, la artista instaló un pabellón promocional de un jabón hecho con su propia grasa corporal. En el segundo, el artista expresó su crítica a la Iglesia por medio del uso de sus íconos.

En esos casos las lecturas de las obras a cargo de los mediadores superaron las intenciones de los artistas. En tal sentido, el mismo término “arte político o social” es, hasta cierto punto, elusivo. Sin embargo, esto no invalida nuestro análisis, por cuanto en el campo operan fuerzas instituidas (lo legítimo) más allá de la voluntad instituyente de los actores.

El cambio en el paradigma legítimo de producción y difusión artística no se limita a las artes plásticas ni a las instituciones culturales legítimas. Se proyecta tanto al espacio cultural privado como al público, a los productores o difusores y los consumidores, a los contenidos culturales y los lazos sociales tejidos en el ámbito de la cultura; un cambio cuya extensión nos impide abarcarlo en la presente investigación, si bien no dejamos de tenerlo en cuenta al avanzar con el análisis.

Lo anterior, a la vez que transforma los parámetros de lo legítimo dentro del circuito de producción y difusión clásica de arte, origina a partir de la performatividad la exposición pública de varios reductos que durante la década de 1990 formaban parte del

CULTURA Y CRISIS. COLECTIVOS DE ARTE Y NUEVA LEGITIMIDAD.
Guillermo M. Quiña

mundo artístico “*under*”, así como también la aparición de nuevos espacios de creación y exposición alternativos, que se acercan más a una legitimidad surgida del carácter performativo mencionado que a al concepto bourdeano.

Ambos polos ideales no son estructuralmente opuestos sino que operan como dos fuentes de legitimidad en el arte, pudiendo éste acercarse más hacia el gusto erudito (años ‘90) o bien hacia lo performativo (crisis ’01 y actualidad). Lo legítimo instituido es el resultado permanente de un proceso social complejo en el que intervienen los muchos actores que operan en el contexto de la historia local del arte. Ello explica los cruces entre los artistas que trabajan individual y grupalmente, los movimientos sociales, las instituciones públicas y privadas que les brindan apoyo financiero o espacio para exponer sus obras y otros mediadores culturales.

Respecto de la producción artística intentamos pensar en el concepto de vanguardia, más no para analizar su vigencia⁵, sino para reflexionar sobre ella de acuerdo con los conceptos de Williams, como parte de la tradición selectiva, teniendo presente que el siglo XX en Argentina guarda una importante historia de arte y política ligada a ese concepto. Las experiencias vanguardistas de la década de 1970 pesan en la memoria colectiva y aparecen, de modo latente o manifiesto en la obra o el discurso de muchos artistas, como en el caso de Escombros.

Ese elemento histórico resulta importante si nos proponemos investigar las razones del vuelco de la cultura hacia los espacios públicos, pues esta aproximación retoma de aquel pasado una gran carga simbólica que prende sensiblemente en el cuerpo social.

Sin esperar agotar el análisis de esta vinculación, que en Argentina arrastra una compleja historia, deseamos develar las condiciones en que el contexto histórico social y cultural la hace hoy posible, en especial los lazos sociales no institucionalizados y las instituciones que intervienen en el espacio público como parte una dinámica que, a partir de la crisis del 2001, ha transformado sustancialmente el mundo de la cultura.

⁵ Acordamos con Sarlo respecto a la posibilidad de vanguardias en la actualidad, quien apunta que las condiciones de las verdades actuales, múltiples y en un marco de pluralismo hegemónico, y la subsecuente caducidad del debate estético en la posmodernidad, no dejan espacio para la intervención vanguardista clásica, sustentada sobre *una* verdad que ella se proponía develar (Sarlo, 1995). También Calvo Serraler es de una opinión semejante (Calvo Serraler, 1987).

CULTURA Y CRISIS. COLECTIVOS DE ARTE Y NUEVA LEGITIMIDAD.
Guillermo M. Quiña

Anexo metodológico:

Se diagramó esta investigación desde una perspectiva cualitativa con un diseño exploratorio, debido a la novedad de los fenómenos en cuestión y a la falta de bibliografía respectiva. De este modo esperamos obtener el relieve suficiente para encontrar vetas de análisis sociológico pertinentes para abordar la complejidad del punto en cuestión.

Por otro lado, si bien trabajamos con algunos conceptos guía, el corpus teórico de la investigación está en permanente enriquecimiento, a partir de los resultados que arroja progresivamente la salida a campo.

El trabajo de campo se diseñó sobre cuatro fuentes:

- Lectura de artículos de la revista “Ramona” de los últimos tres años sobre debates actuales en las artes plásticas.
- Lectura de suplementos y secciones culturales de diarios de tirada nacional de los últimos tres años.
- Observación en campo de emprendimientos artísticos individuales y grupales (talleres, exposiciones)
- Entrevistas en profundidad a productores y mediadores del campo artístico local.

Bibliografía

Benjamin, W. 1993 La obra de arte en la época de la reproductividad técnica. **Discursos interrumpidos**. Planeta Agostini, Barcelona.

Bonnewitz, P. 2003 **La sociología de Pierre Bourdieu**. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires..

Bourdieu, P. 1984 **La distinción**. Editorial Taurus, Madrid.

-----2003 **Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto**. Buenos Aires, Quadrata.

CULTURA Y CRISIS. COLECTIVOS DE ARTE Y NUEVA LEGITIMIDAD.
Guillermo M. Quiña

- Bürger, P. 2000 **Teoría de la vanguardia**. Editorial Península, Barcelona.
- Calvo Serraler, F. 1987. **Imágenes de lo insignificante**. Editorial Taurus, Madrid.
- Cippolini, R. (compilador) 2003 **Manifiestos Argentinos: políticas de lo visual, 1900 - 2000**. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- De Rueda, M., (compiladora) 2003 **Arte y utopía: la ciudad desde las artes visuales**. Asunto Impreso Buenos Aires.
- Giunta, A. 2001 **Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta**. Paidós, Buenos Aires.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. 2001 **Dialéctica de la Ilustración**. Editorial Trotta, Madrid.
- Huyssen, A. 2002 **Después de la gran división, modernismo, cultura de masas postmodernismo**. Andrea Hidalgo, Buenos Aires.
- Lash, S. y Urry, J. 1997 **Economías de signos y espacios**. Amorrortu, Buenos Aires.
- Longoni, A. y Mestman, M. 2000 **Del Di Tella a "Tucuman Arde": vanguardia artística y política en el '68 argentino**. El Cielo por Asalto, Buenos Aires.
- Ramona , revista de artes visuales**. Fundación START, Buenos Aires. Números 1 – 42.
- Sarlo, B. 1995 **Escenas de la vida posmoderna**. Editorial Ariel, Buenos Aires.
- Williams, R. 1994 **Sociología de la cultura**. Paidós, Barcelona.
- Wortman, A. 2003 **Pensar las clases medias: consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa**. La Crujía, Buenos Aires.
- Yudice, G. 2002 **El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global**. Gedisa, Barcelona.
- Žižek, S. 1992 **El sublime objeto de la ideología**. Siglo XXI, México.