

## **Reflexiones sobre la construcción de un objeto sociológico**

Ponente: Mariana Cerviño

Pertenencia Institucional: Facultad de Ciencias Sociales, U.B.A

Maestría en Investigación en Ciencias Sociales

### Introducción

Cuando se realiza una investigación sobre un objeto, el investigador releva en el estado del arte lo escrito sobre el objeto y luego de considerar los distintos aportes, se sigue por lo general una línea de análisis. En todo caso se toman los datos de otras investigaciones como supuestos, como ciertos, y a partir de ahí, continúan la investigación. En este caso, como no hay ninguna investigación sociológica previa sobre el objeto, los “datos” de los que yo parto son textos, opiniones, entrevistas propias o de otros de personas pertenecientes al campo: críticos, artistas, curadores. Es por eso que se me presentó en primer plano, antes de empezar a investigar lo que efectivamente pasó, el problema de cuál es la especificidad de la sociología en la producción de conocimiento sobre prácticas “artísticas”. En esta ponencia quiero comentar, como notas de investigación, dos casos en los que creo que se puede pensar esa distancia.

Voy a partir de dos artículos sobre arte en los noventa, en los que me voy a referir a tomas de posición en debates que yo seleccioné según ejes que me parecían relevantes. Y después voy a tratar de dar otra perspectiva, a partir de una interpretación basada en el esquema de Bourdieu.

Artículo 1. Pierre Restany, Arte guarango para la Argentina de Menem, en Revista Lápiz n° 116, Madrid.

Este artículo sirve para plantear una distancia de método respecto a la presuposición de la homología estructural, que no explica cómo se da esta relación.

Además para resaltar la necesidad de inscribir las prácticas en una tradición del campo, pero no arbitrariamente, sino concretamente. (es decir, no adjudicando semejanzas exteriores a las obras, - i.e. Benjamin: crítica “burguesa”. Ejemplo: Pop-Kitch y Arte Concreto Invención como los lugares de la tradición de donde se nutren los artistas, como en un limbo eligiendo libremente tradiciones, en función de “Ideas”, pensar las determinaciones estructurales de la acción. Y ver qué hacen los actores con esas determinaciones.). Esto lo hace un crítico de arte.

La sociología hace otra cosa: analiza el mundo del arte como un espacio de prácticas con lógicas específicas, pero que tienden a producir estratificación, a reproducir relaciones de poder o a crear otras que cuestionen las anteriores.

En un artículo de la revista *Lápiz* n° 116, Pierre Restany afirmó que existía “una analogía estructural fundamental entre los guarangos de Menem y los jóvenes guarangos del arte”, por lo que calificó a esta estética como arte-guarango-para-la-Argentina-de-Menem. A esto respondió Gumier Maier sosteniendo que el arte no conducía a ninguna parte, salvo a sí mismo, reivindicando el goce estético que prescinde de lecturas político-sociales. Sus apreciaciones fueron suscriptas por Pombo, quien afirmó que sólo le interesaba lo que iba desde él hasta un metro alrededor. Una primera mirada llamaría la atención sobre el arte comprometido y el arte frívolo.

Detrás de este debate, aparece una confrontación en torno a la relación de la esfera artística con la estructura social. En la interpretación de Restany, son palpables ciertas lecturas de Lukacs o sus discípulos. Presuponiendo una relación de homología entre las distintas partes de la totalidad social. La hipótesis de la analogía estructural no considera la especificidad de la producción artística y de las lógicas que estructuran estos espacios. Si, desde una mirada sociológica, pensamos que las prácticas de los sujetos sólo son inteligibles en términos de relaciones, la comprensión del fenómeno Rojas adquiere otra complejidad. En principio, no se puede comprender ninguna acción que se produzca en un campo, si no es asumiendo que su racionalidad debe rastrearse en relación a algo que está en juego y que entrelaza, de alguna manera las prácticas de todos los que intervienen en ese campo así delimitado. Bourdieu propone entender las prácticas en términos de estrategias, suponiendo que todos los actores que lo conforman buscan un tipo de capital. Por lo tanto compiten por un tipo de reconocimiento específico.

Por contraposición a esta aproximación, plantearemos la utilidad de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu.

Uno de los movimientos que, para Bourdieu, tienden a reiterarse dentro de las comunidades científicas, religiosas y artísticas, es el de la lucha de la herejía contra la ortodoxia (Bourdieu, 1985). Si estamos frente a una emergencia, como es el caso del primer grupo que aparece relacionado con el Rojas, tenemos que saber contra qué, más que contra quién, se configuró

este proyecto artístico, antes de suponer que las estéticas poseen connotaciones que les pertenecen de manera esencial, del tipo: kitch = fribolidad = guarango = menemismo.

La historiadora del arte Viviana Usubiaga sostiene que el año 1982 ha sido identificado por la crítica como inaugural en la adopción de estas ideas ya sea desde la Nueva Imagen americana, la pintura salvaje alemana o más marcadamente la adaptación de la noción de Transvanguardia italiana en el campo artístico local (Usubiaga; 2002). En sintonía directa con el estilo en boga, en ese año se realizan en Buenos Aires tres exposiciones que inauguran una etapa de pintores producen según tales lineamientos.

La primera de estas exposiciones, llamada Grupo IIIII, es en el CAYC ( Centro de Arte y Comunicación). Es una muestra colectiva que reúne a pintores jóvenes de la nueva generación, entre los que se encuentra Guillermo Kuitca.<sup>1</sup>, quien en realidad participa en las tres. La segunda, también colectiva, se inaugura días más tarde en el Estudio Giesso.<sup>2</sup> El curador de esta muestra, Espartaco, la titula Anavanguardia, adaptando el verdadero modelo a un vocablo similar, y dejando clara la referencia en el texto del catálogo, donde explicita la filiación con las corrientes intelectuales y artísticas internacionales -en especial respecto a Benito Oliva, sosteniendo que “la Anavanguardia pone en duda el optimismo historicista de la vanguardia, implícito en la idea de progreso y la de evolución del lenguaje”.

La tercera de esta serie de muestras es presentada por Jorge Glusberg, con un título directamente importado de EE. UU: La Nueva Imagen. Aquí se agrupan aristas de distintas épocas intentando configurar, en una operación algo burda, lo que Williams llamaría una tradición selectiva en la cual lo que era la adopción casi directa del estilo internacionalmente en boga, pretendía ser el desarrollo auténtico de una línea de la Historia del Arte argentino. Junto a obras de Berni, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Rómulo Macció, Juan Pablo Renzi o Luis Felipe Noé, se encuentran las de artistas jóvenes como el ya referido Guillermo Kuitka, Anna Eckel, Juan José Cambre, y Rafael Bueno.<sup>3</sup> Ya instalada en el circuito comercial, este tipo de pintura suponía ser una vía factible de inserción a lo que entonces comenzaba a despuntar como un mercado internacional en franca expansión.

Como resulta evidente, la figura paradigmática de lo que fue la recepción en Argentina de este tipo de pintura fue Guillermo Kuitca, que haciendo suyas las líneas estéticas de Benito Oliva

---

<sup>1</sup> Los demás eran Osvaldo Monzo, Pablo Bobbio, Ernesto Bertani y Miguel Melcolm. (Usubiaga; 2002)

<sup>2</sup> Aquí el grupo se completa con Alfredo Prior, Rafael Bueno, Armando Rearte y Enrique Ubertone.

– crítico italiano que sentó los postulados de la transvanguardia - alcanzó un reconocimiento a nivel internacional incomparable con cualquiera de sus pares (Waissman; 2002).

Otra zona de la producción visual de los 80, no la más prestigiosa a nivel internacional, pero sí de una gran visibilidad a nivel local, fue aquella en donde se produjeron obras cuyo propósito explícito era la producción de una memoria crítica sobre los crímenes de la dictadura militar.<sup>4</sup> Como ejemplo de este conjunto de obras cabe citar el proyecto de Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel de producción de siluetas de detenidos desaparecidos, durante la Tercer marcha de la resistencia organizada por las Madres de Plaza de Mayo.<sup>5</sup>

Es así como las manifestaciones más visibles de la década del '80 pueden ser agrupadas en dos tendencias que habrían corporizado dos posturas antagónicas frente al circuito internacional. Por un lado, un “internacionalismo mimético” irreflexivo, dictado por las condiciones que imponía el mercado, y por otro un “localismo retrógrado” (Basualdo; 2000), que corresponderían, aunque no todos los nombres entren directamente en esta categoría, a los dos grupos que acabamos de describir. Si los primeros habrían realizado su obra a partir de ciertos dictados que prometían ser la puerta de acceso a un mercado internacional promisorio, los segundos habrían manifestado de alguna manera posturas francamente anti-internacionalistas, sosteniendo la legitimidad de sus prácticas en un contacto más inmediato con los contenidos de una historia nacional reciente, aunque petrificada en estrategias estéticas formales conservadoras, que rozaban en ciertos casos lo folklórico.

Como decíamos, uno de los movimientos que, para Bourdieu, tienden a reiterarse dentro de las comunidades científicas, religiosas y artísticas, es el de la lucha de la herejía contra la ortodoxia (Bourdieu, 1985), que marcaría la lógica de la emergencia de nuevas estéticas. Cabría pensar que una estrategia posible, para los artistas que emergieron a principios de los '90, era la confrontación con alguna de estas categorías. Por un lado, entonces estaría el distanciamiento con respecto a ciertas retóricas de un tipo de “arte político” que algunos

---

<sup>3</sup> En la muestra había también cuadros de Pablo Bobio, Américo Castilla, Guillermo Kuitka, Méndez Casariego, Osvaldo Monzo y Luis Wells. (Usubiaga; 2002)

<sup>4</sup> Sobre la relación entre imágenes y memoria en el período de la transición democrática, véase Usubiaga, Viviana, “Memoria histórica y memoria pictórica en el arte argentino de la redemocratización”, ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes

<sup>5</sup> Ampliar sobre este segundo grupo de artistas.

consideraron de una productividad agotada.<sup>6</sup> En este sentido, según algunas interpretaciones (Katzstein; 2003:10, Giunta; 1999:48), el gesto de renovación de la nueva camada – lo que Bourdieu llamaría la herejía- se acentuará con la exclusión de referencias al contexto que aludieran de manera explícita a posiciones políticas definidas, apareciendo como una reiteración de estéticas demasiado transitadas<sup>7</sup>.

El otro sentido de esta hipotética confrontación, apuntaría a lo que en realidad se había constituido en el statu quo del mundillo artístico local. Tulio de Sagastizábal<sup>8</sup> cuenta que en los ochentas se había armado un grupo de artistas y críticos –cuyo referente más saliente habría sido Jorge Glusberg-, con fuertes referencias en la crítica europea, caracterizado por una pose pretendidamente culta y demasiado atenta a las demandas del mercado internacional. Inserto en una cierta tradición del campo local, frente al espíritu que reinaba en la escena, el Rojas significó, en un primer momento, la reivindicación explícita del gusto popular, insubordinado al gusto de la élite.

La emergencia de la estética rojas, puede ser pensada entonces como confrontación entonces, con los dos grupos más visibles de los ochenta. El culto a lo banal, una actitud aparentemente frívola junto a un discurso que rehusaba la formulación de objetivos trascendentes como efecto esperado de los productos artísticos proponen un alejamiento de una fraseología debilitada, que desprendida de los colectivos en los que se había originado, había devenido simplemente moralista.

El uso de materiales “pobres”, y la recuperación de una estética popular que se encuentran juntos en cualquier casa de sectores populares de la década reivindicaba, sin embargo, cierto localismo en oposición a lo que aparecía como una élite con visos de “tilinguería” y excesivamente dependiente del canon aceptado en los mercados internacionales, frente a los cuales planteaban una política de autonomía.

---

<sup>6</sup> Un trabajo de Claudio Benzecri sobre el campo de la literatura que comienza a producirse a comienzos de los '90, da cuenta de que también estos jóvenes escritores realizaron una fuerte ruptura con todas las formas de realismo a los que se asoció la literatura comprometida de los '70, y se volcaron a una militancia antitrascendente que excluía toda referencia al contexto social y político. Mimeo.

<sup>7</sup> Como es lógico, en el mismo período otros artistas comienzan a explorar cierto conceptualismo que prevalece luego en los '90 con mayor fuerza, ya que de hecho en muchos de los talleres de estos artistas se forman los de la siguiente generación. Más adelante introducimos estas excepciones.

<sup>8</sup> Pintor consagrado con una presencia importante en los noventa, es un observador privilegiado del proceso. Conocido y coetáneo de muchos de los protagonistas del primer momento del grupo del Rojas, se mantuvo sin embargo distanciado de esta movida, aunque estuvo presente en todas sus etapas.

Artículo nº 2. Sirve para entender como se pueden remitir las tomas de posición a las posiciones de los actores en el campo.

2. Katzenstein/Gumier Maier.

a- luchas de poder intra campo

b- autonomía/dependencia

Desde la dirección de la sala de exhibiciones del Rojas, Jorge Gumier Maier ejerció una labor curatorial muy visible. Sostenida muchas veces en la reivindicación del capricho como único criterio legitimador de un determinado arte y no de otros, su prédica romántica puede ser entendida como parte de su estrategia para oponerse al estilo neo conceptualista que se imponía desde los nuevos centros. Inés Katzenstein<sup>9</sup> ha considerado que el grupo de artistas que a principios de la década estaba asociado al Centro Cultural Ricardo Rojas habría significado un obstáculo para la integración del arte argentino al circuito global. “Su particularidad residió en que sus obras”- sostiene, “y fundamentalmente sus ideas acerca del rol del arte, han significado un rechazo radical a los modelos de obra y de artista que empezaban a desprenderse de los centros artísticos internacionales instituyéndose como lengua franca para mediar en un mundo artístico cada vez más complejo e interconectado.” (Katzenstein, 2003, 5) Esta actitud es valorada por ella negativamente, sosteniendo que en la escena artística no hubo en este período apertura como en la esfera macroeconómica, sino un franco repliegue. Mientras “(...) la creciente internacionalización del mundo del arte parece haber consolidado al neo-conceptualismo como lenguaje universal sobre el cual negociar y regular diversas identidades culturales” (...), este grupo habría actuado en sentido inverso: “(...) oponiéndose a este lenguaje, los artistas argentinos que se desprendieron o circularon alrededor del Centro Rojas, reaccionaron con un esteticismo exacerbado que a fines de los noventa hizo casi impensable que fuera del restringido núcleo de entendidos locales pudiera apreciarse la ideología implícita en la obra de estos artistas.” El cuadro de aislamiento se completa si se suma, según Katzenstein, “la inexistencia de un grupo de especialistas – curadores o críticos- con proyección internacional que hubiera podido actuar como traductores o conectores de esas obras con otros contextos, terminó por aislar la escena”. El texto es interesante porque permite realizar algunas observaciones, remitiendo la intervención de la crítica a su posición en el campo. En principio el título del artículo, “Acá lejos” nos es

---

<sup>9</sup> Inés Katzenstein es crítica de arte y curadora. Actualmente trabaja en el MALBA.

explicado con una nota que dice: “Este texto fue escrito para un seminario sobre arte latinoamericano en el Center for Curatorial Studies, Bard Collage, Nueva York, 2000. Es decir, que tanto la alusión a la ausencia de un cuerpo de expertos *con proyección internacional*- lo que es un rasgo de la autora, tal como lo hace saber ella misma desde el título- que haga de mediador, así como la defensa sostenida de un estilo artístico que hace del crítico una figura protagónica, pueden ser leídos como la defensa de un interés bastante inmediato, como es su propio trabajo. Frente a este modelo, y el perfil de artista que supone Gumier Maier aparece reivindicando la figura de un artista autosuficiente, libre del requerimiento de su justificación. Tal como la autora nota, Gumier Maier reniega del modelo de artista implícito en el conceptualismo. Lo cita: “Sin el menor asombro, juiciosos y atentos, escuchamos cómo muchos artistas logran dar cuenta de lo que hacen con precisión y economía envidiables. Lejos estamos de la angustia y la desesperación (o la dicha y el remanso de otrora. Hoy, la visita al mundo del arte comienza a menudo con un preámbulo: ‘la idea es...’ Ya no más deambular ignorante: ‘trabajo!’<sup>10</sup>. En el texto de Gumier Maier no falta ironía para denostar las pretensiones racionalistas de lo que aparece como un nuevo tipo de producción artística, según la cual el mismo artista no debe evadir la formulación teórica de su propuesta. Katzenstein, continúa la cita del texto de Gumier: “ ‘(...) Recorramos un tanto más este llamativo léxico: abundan las reflexiones, toda clase de hipótesis (...) Por qué esta insistencia en reducir lo artístico a una actividad sensata, inteligente y alerta? , ¿no lo estaremos confundiendo todo con una agencia de consulta para el estudio y la comprensión del mundo contemporáneo?’” Llevando el debate a un terreno donde la oposición estaría dada entre oscurantismo e iluminismo, subraya: “ Gumier Maier reacciona frente a la creciente mentalidad de un modelo de obra cuyo fundamento no es la imagen per se, sino la imagen como disparador o vehículo de un concepto que puede ser comunicado (ya sea explicitado por el artista en su taller o en una conferencia, o bien interpretado por el espectador o el crítico en la galería); una obra que es concebida como proyecto racional y que por ende puede ser articulada como tal (he ahí las “reflexiones” e hipótesis” a las que G.M. hacía referencia con histriónico escándalo).

Detrás de lo que aparece como dos modelos de obra y de artista, que responderían a distintos grados de comunicabilidad de la obra de arte, parece más bien aparecer de un lado la reivindicación de la figura del crítico, y de otro, su inversa: la preocupación por la pérdida de valorización de la figura del artista, amenaza que porta el nuevo estilo. Si así fuera, sólo se

---

<sup>10</sup> Las citas son de un texto de Gumier Maier, *El tao del arte*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta.(Dato dado por la autora, a confirmar).

trataría de una lucha corporativa por intereses inmediatos de las distintas partes. Sin embargo, una segunda lectura permite notar que, junto con la defensa aparentemente romántica de la figura del artista, colocado por encima de toda exigencia de racionalidad normal, lo que se reivindica desde esta posición es la autonomía de la esfera artística con relación al mercado, en este caso internacional. La defensa de los intereses del “artista romántico” coincide con la toma de distancia ante un modelo de artista prescripto por el mercado internacional, y en ese contexto, por el proceso de racionalización del campo artístico que se da en la década anterior.

Este debate marca lo que a fines de los '90 podría ser un nuevo estado de campo y las nuevas luchas que supone. Es desde un presente que “comienza a revertir esas tendencias de principios de la década” (Katzenstein, 2000), que se analiza el pasado inmediato desde dos posiciones distintas, en este caso conflictivas. Ya los jóvenes que vienen a exponer al Rojas desde las Becas Kuitca, tienen otro origen y un propósito claro: están decididos a vivir del arte.