



REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad.
 Universidad Nacional del Comahue
 ISSN 1853-4457

El discurso en las prácticas artísticas universitarias de artes visuales. 1983-2015. La academia, los modelos pedagógicos de vanguardia y la actualidad.

María Forcada*

Resumen:

La capacidad de las artes para hacer foco en diferentes formas de vivir la corporalidad y en especial en formas políticas de hacerlo es indubitable. La corporalidad desde el arte ha sido teorizada en estas décadas como una manera de llamar la atención sobre las limitaciones que provoca el uso excluyente de la racionalidad en especial cuando en el sujeto se pone en juego tomar decisiones que lo afectan. Esta investigación pretende sumar un enfoque teórico que permita abordar sus aspectos manifiestos no sólo en obras sino también en prácticas y formas de vinculación. El objetivo es poder explicitar cómo se desenvuelve esta dinámica en artistas y formadores de arte tanto en lo que refiere a nuestros modos de formular y/o recepcionar la cotidianidad como al análisis de cómo se

*Magister en Arte Latinoamericano por la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo), 2004. Pertenencia Institucional: Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo. Especialidad Teoría y Práctica de las Artes Visuales. Estética como práctica crítica. Profesora Titular en la UNCuyo, en cátedras de Teoría y Práctica desde 1992 a la fecha. Actualmente es Directora de la Maestría en Arte Latinoamericano de la Facultad de Artes y Diseño -UNCuyo- Presidente de la ONG: Asociación Visual objeto-a dedicada a la difusión del arte mendocino contemporáneo. Publicaciones recientes: "Narraciones autobiográficas: Relato, reconstrucción y sentido. De la experiencia escolar a la práctica docente" en *Revista Huellas* (2010); "Prácticas artísticas, prácticas sociales. Usos para la legitimación y crítica de la cultura" en Romero, P. (ed.) y otros, *El arte muralista y las políticas públicas de gestión cultural. Estudio de caso*, EAE, Alemania (2012) y "Análisis del discurso: a partir de texto de Justo Pastor Mellado, curador independiente latinoamericano." en *Revista Huellas* (2014).

presenta la subjetividad que nos atraviesa. En esa dinámica el poder genera marcas constitutivas del sujeto, de su subjetividad y de sus modos de vinculación comunitaria. Instituye lo político y sus definiciones en tanto ideologías pero también en tanto formas de pensar y modos de actuar y por lo tanto se vincula con los modos de aprender y de enseñar.

Palabras claves: Artes visuales, subjetividad, discurso, educación, estética.

Abstract:

The ability of the arts to focus on different ways of living corporeality and especially in political ways of doing so is indubitable. The corporality from the art has been theorized in these decades as a way of drawing attention to the limitations that the exclusive use of rationality causes, especially when the subject is put in play to make decisions that affect him. This research intends to add a theoretical approach that allows to approach its manifest aspects not only in works but also in practices and forms of connection. The objective is to be able to explain how this dynamic unfolds in artists and art formers both in what refers to our ways of formulating and / or receiving everyday life as well as the analysis of how the subjectivity that crosses us is presented. In this dynamic, power generates constitutive marks of the subject, its subjectivity and its modes of community linkage. It institutes the political and its definitions as ideologies but also as forms of thinking and ways of acting and therefore is linked to the ways of learning and teaching.

Keywords: Visual arts, subjectivity, discourse, education, aesthetics.

*la eficacia histórica de la liberación supone la liberación del deseo,
la reapropiación de la corporalidad, que no es posible solo desde la
crítica de la conciencia.*

Carlos Asselborn, Gustavo Cruz y Oscar Pacheco

La capacidad de las artes para hacer foco en diferentes formas de vivir la corporalidad y en especial en formas políticas de hacerlo es indubitable. La corporalidad desde el arte ha sido teorizada en estas décadas como una manera de llamar la atención sobre las limitaciones que provoca el uso excluyente de la racionalidad en especial cuando en el sujeto se pone en juego tomar decisiones que lo afectan. Esta investigación pretende

sumar un enfoque teórico que permita abordar sus aspectos manifiestos no sólo en obras sino también en prácticas y formas de vinculación. El objetivo es que podamos en un futuro cercano explicitar cómo se desenvuelve esta dinámica en artistas y formadores de arte tanto en lo que refiere a nuestros modos de formular y/o recepcionar la cotidianidad como al análisis de cómo se presenta la subjetividad que nos atraviesa.

En este sentido las prácticas de arte contemporáneo locales (y me atrevería a decir regionales) más en especial las situadas en un contexto de reflexión ligada al pensamiento estético latinoamericano tienen un potencial político formidable cuando son pensadas como caminos para desarrollar estrategias de emancipación social en nuestras comunidades y asumidas como disparadoras de sentidos. Esto es tanto en lo que refiere a la puesta en escena de sus productos en los circuitos de arte (cualesquiera sean ellos) como en lo que refiere a acciones formativas del ser humano y de desarrollo laboral. En el primer caso este potencial se pone en movimiento cuando las producciones artísticas utilizan tácticas que hacen a la sensibilización de cuerpos y subjetividades. En el segundo, el referido a las prácticas que realizan sujetos de arte, su lugar de “laboro” es la sensibilización de “mentes y objetividades”. La historia local lo demuestra basta considerar numerosos casos de la escena artística local sin descuidar la extensa experiencia en el trabajo de prácticas sociales en distintos contextos (comunitarios, de encierro, salud) desarrollados por nuestros artistas.

En investigaciones anteriores hicimos un recorrido que iba de las obras a los sujetos, con menciones al circuito de circulación y al de legitimación. En otros proyectos abordamos los sujetos y sus modos de inscripción en el medio. Hoy nos detenemos a pensar las prácticas y los sujetos en la comunidad de arte local en un periodo especial y en un contexto diferente: son las prácticas atravesadas por la instancia de formación universitaria en arte. Entre las muchas características que definen las relaciones posibles de establecer en estas podemos decir que sobresale el que son: prácticas atravesadas por un ejercicio básico: el del poder. Poder maestro/ alumno, maestro artista/ aprendiz, alumno/maestro, aprendiz/maestro artista. El poder genera marcas constitutivas del sujeto y define muchos modos de vinculación comunitaria del mismo. El poder instituye lo político y sus definiciones en tanto ideologías pero también en tanto formas de pensar y modos de actuar y por lo tanto se vincula con los modos de aprender y de enseñar. En toda institución educativa y por ende en los sujetos que son parte de ella hay un trabajo instituyente del poder. Describir sus formas de “hacer” permitirá comprender las ideologías que subyacen en las políticas implementadas por la institución y por ende a los

sujetos que se disponen en ella. Permitirá también analizar las consecuencias de estas decisiones en las formas de politicidad que aparecen en las prácticas de arte. Más aún, antes de ese estadio, permitirá plantear un estadio pre-político al que muchas prácticas del hombre refieren, que subyace y actúa en las prácticas de formación en el momento de su puesta en escena.

Trabajar a partir de la revisión de los marcos de formación del artista ha constituido recientemente uno de los tópicos fundamentales del debate artístico. Pese a la permanente tensión entre la institución educativa y la escena artística a lo largo de la modernidad nunca antes había resultado tan problemático consensuar en el ámbito académico cuáles deben ser los conocimientos teóricos y técnicos de un artista en formación. Abordado como síntoma cultural, el dilema del artista como investigador se ha constituido en una encrucijada: se presenta, en un principio, como un problema académico y curricular, pero, por sus implicaciones y consecuencias, obliga a abrir el planteamiento a cuestiones ideológicas o epistémicas ligadas tanto a la definición de la identidad del espacio en que se enmarcan (lo educativo) como a la definición de la propia naturaleza de la obra de arte en la actualidad.

En este sentido el cruce de prácticas provenientes de las vanguardias y las prácticas de arte contemporáneo que atraviesan el período de estudio propuesto provoca tensiones en todos los ámbitos del hacer en la formación. El argumento principal que sostiene esta investigación es que en ese período la invisibilización de las prácticas de arte contemporáneo en la academia fue una estrategia resultante de una situación contextual que consistió en centrar los debates sobre arte y política en la oposición del binomio arte tradicional (llamado vulgarmente académico)/arte vanguardista, dado que:

- 1- en los debates del momento y en especial en el ámbito de formación la discusión sobre los manejos en la escena artística local, ésa dupla eran la que mejor respuesta daba a las condiciones culturales heredadas de la década militar y de hecho esas eran las temáticas vigentes, apropiadas por los maestros docentes y artistas del medio.
- 2- las prácticas vanguardistas eran sinónimo de politicidad activista y con ello las prácticas contemporáneas se entendían como funcionales a un cierto internacionalismo. Lo que involucra procesos vinculados a la tensión modernidad/modernidad tardía (o posmodernismo en artes).

- 3- Los manejos de poder en la formación en el orden de la lógica maestro-alumno siempre fueron activados a favor de un tecnicismo práctico y fáctico que tendió y tiende a licuar potenciales contenidos peligrosos de “lo político” con lo cual el contenido negativo del concepto heredado se mantuvo, no se actualizaron las discusiones acerca del mismo hoy presentes más que nunca en las prácticas de arte de todo nuestro continente. Fueron los alumnos y egresados quienes rompieron este planteo y eso se puede verificar en sus derroteros de aprendizajes posteriores o en paralelo al grado.

Como corolario es dable pensar que las relaciones entre arte y política como montaje de dos sistemas que se entrecruzan fueron desmontadas por la teoría del arte latinoamericano. Desde estas consideraciones las condiciones históricas/sociales y políticas de formación de artistas desde 1983 en Mendoza a la fecha dieron lugar a polémicas en las que se inscribe una situación de crisis y transformación en la institución universitaria, con el orden de las disciplinas y con la propia práctica artística. Este binomio ya mencionado arte tradicional (académico)/arte vanguardista puede ser comprendido como parte de una configuración cultural de la época en Argentina y en especial en nuestro medio. Atendiendo a la definición de Grimson: “entendemos que una configuración cultural es un espacio en el cual hay tramas simbólicas compartidas, hay horizontes de posibilidad, hay desigualdades de poder, hay historicidad.” (Grimson, 2011: 28). A lo que agrega: “en cada contexto, articulada de un modo específico. (...) pueden ser cuestionadas, discutidas y modificadas” (*ibid*)

Quisiera ahora destacar de cada debate/tensión descriptos algunos aspectos:

Respecto de 1: “*las condiciones heredadas*”, el **arte académico tradicional** y su puesta en crisis por la **vanguardia**, hay numerosos estudios que se pueden citar pero para este caso una síntesis de Rodrigo Alonso resulta clara a los efectos de comprender a qué nos referimos con arte Académico vs. Vanguardia:

El romanticismo incentivó la cristalización de una serie de ideas en torno a la práctica artística que venían desarrollándose lentamente y en paralelo con la constitución de la sociedad burguesa. Bebiendo de su culto a la individualidad, y de la creciente separación del trabajo del ocio, construyó una concepción del arte como ámbito separado de la realidad social, autónoma e inmune a sus apelaciones. La figura del artista fue depositada en la imagen del “genio creador”, y su producto pasó a conformar una categoría de objetos desligados de las preocupaciones mundanas: la “obra de arte”. Según el

teórico alemán Peter Bürger, uno de los principales objetivos de las vanguardias históricas fue destruir este legado, reinsertando el arte en la vida cotidiana. En su ataque a los valores de la sociedad burguesa, los artistas vanguardistas sintieron la necesidad de superar los estrechos límites de las instituciones tradicionales, diseñando un arte para un nuevo tipo de sociedad en el que las obras cumplirían un rol social y recompondrían el diálogo directo con la gente. Sin embargo, como sostiene también Peter Bürger en otro libro¹, la concepción idealista del arte persiste en la producción contemporánea (para Bürger, la constatación de este hecho delata el fracaso de los objetivos de las vanguardias históricas, aunque otros autores no coinciden con esta interpretación²) (Alonso, 2004).

Respecto de 2: *la vanguardia como discurso político de reacción y el arte contemporáneo como discurso neoliberal.* Es falso que: las prácticas vanguardistas eran sinónimo de politicidad activista y las prácticas contemporáneas se entendían como funcionales a un cierto internacionalismo. Por un asunto de extensión del presente escrito destaco solo un aspecto que introduce la problemática ya que el debate sobre qué fueron las vanguardias y qué papel jugaron es largo y extenso tanto en Argentina como en Latinoamérica. Me valgo nuevamente de la cita de Alonso:

La separación de la producción artística de su contexto socio político, y su creciente mercantilización afectó directamente su capacidad crítica. Este proceso se hizo plenamente evidente tras la legitimación de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX. Incorporadas al museo y a la historia del arte, las obras vanguardistas perdieron toda su virulencia y su carácter cuestionador, pasando a conformar la narrativa oficial a través de la cual se sustenta y reproduce todo el circuito del arte.³, (...) El mercado del arte sostiene la originalidad y singularidad de la obra de arte, junto con la genialidad de su autor, ya que de esto depende la cotización de los productos que circulan en su interior. De otra manera, las obras artísticas perderían su estatus de tecnológicos excepcionales o de lujo, poniendo en entredicho la propia legalidad del circuito artístico. Sin embargo, la politicidad de esas obras es mucho más contundente en el nivel de la construcción narrativa y formal, en [...] la potencia con que las fracturas sociales, las fluctuaciones políticas y las marcas de la historia repercuten en la existencia individual y en el espacio cotidiano (Alonso, 2004).

¹ Bürger, Peter (1996) *Crítica de la Estética Idealista*. Madrid, Visor citado por Alonso, 2004.

² Por ejemplo, Hal Foster cree que las vanguardias pusieron en evidencia las limitaciones de las instituciones artísticas, promoviendo la crítica institucional que se produce posteriormente con las neo-vanguardias y que puede rastrearse aún hoy en algunas propuestas contemporáneas. Véase: Foster, Hal (1996), *The Return of the Real*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

³ A partir de la mercantilización mencionada surgieron también nuevos aspectos a tener en cuenta como desarrollos tecnológicos e innovaciones de materiales que concentraron las preocupaciones de muchos artistas y educadores del arte en aspectos tecnológicos, comunicacionales e informacionales antes que en fines teleológicos.

Para este apartado me interesa en especial destacar un aporte de Longoni: se hereda una época “donde ser vanguardia (artística) deja de ser una posición de valor y se torna una falacia, y la revolución (política, incluso militar) pasa a ser la mayor obra de arte por hacer...se puede incluso hablar de la creciente estetización de la idea de revolución.” (Longoni, 2005:14).

Por otro lado respecto de las prácticas contemporáneas como cambio de paradigma del hacer es cierto que:

El arte contemporáneo no es ajeno a este proceso. Una parte importante de su producción elude toda confrontación con la realidad extra-artística cumpliendo, por otra parte, con las normas y estrategias impuestas por el mercado. En su intento por captar la atención se alinea con el espectáculo, aliándose muchas veces también al discurso publicitario. (...) Su punto de partida fue la constatación de una situación ambivalente respecto del arte contemporáneo: por una parte, a su uso para promover el consumo y el turismo cultural, y su utilización en la “estetización de la información y las formas de debate que paralizan todo acto crítico”; por otra parte, su confianza en que el arte continúa siendo “una fuente vital de representaciones simbólicas e imaginarias cuya diversidad es irreductible a la (casi) total dominación económica de lo real (Alonso, 2004).

Respecto de 3: *los discursos pos dictadura de docentes, egresados, alumnos que dan cuenta de una situación;* es bueno recordar el contexto en que se desarrollan estas disputas pedagógicas de arte universitarias que incluso definieron y hasta hoy alcanzan en gran medida políticas educativas en los demás niveles:

[L]a educación artística académica argentina (suponemos en casi toda Latinoamérica) (...) desarrolla marcos de pensamientos colonizantes atendiendo muchas veces, a un concepto de arte europeo y norteamericano. En este sentido vemos una pretensión totalizadora, que no da lugar a otras cosmovisiones y busca imponerse. Como el concepto de “universal” hay otros que la modernidad desarrolla y que la colonialidad (...) del saber artístico reproduce: la autonomía del arte, la rígida formación disciplinar, la mirada de la historia del arte cronológica- causal, evolutiva, en sentido racionalista científicista. Y por supuesto el concepto de belleza que en las academias sigue estando vigente y está vinculado al ideal clásico, al genio creador entre otros. (...) [E]stos conceptos que la academia hegemoniza en tanto no se repiensen críticamente, reproducen una matriz colonial (García y Venica en Borsani y Melendo, 2016: 22).

Para terminar este mapeo de situación, arriesgamos una primera periodización de estas relaciones planteadas en el texto, entendiendo que permitiría de ser corroborada ordenar los datos teniendo en cuenta las variables que proporciona el momento histórico de los sujetos involucrados. Para elaborarla pusimos en consideración el contexto político, las actividades económicas, las relaciones de producción desarrolladas y las relaciones de puesta en escena de las producciones culturales del período:

Primer momento: El despertar democrático del 84 donde la vanguardia entendida como programa de acción que renueva los haceres volvía a la palestra como estrategia de arte político en la universidad a partir entre otras cosas del proceso de normalización universitaria.

Segundo momento: En los '90, aparición de las primeras discusiones de la estética de la mercancía postmoderna a partir de la implementación de la maestría en Arte Latinoamericano. Debate que no ocultaba la incertidumbre sobre ese presente en especial a partir del discurso estético deconstruccionista (que es el discurso político de ciertos teóricos del posmodernismo a partir del fin del “comunismo real” con la reunificación de Alemania y la desintegración de la Unión Soviética). Debate que hoy sin embargo está siendo revisitado como anunciador de un potencial “espacio político” del *sujeto* del capitalismo tardío.⁴

Tercer momento: A partir del 2001, con la crisis económica nacional y el impulso del “peronismo K” posterior, se introdujeron en las instituciones universitarias y la nuestra no estuvo al margen, tensiones para lo político y el arte en un renovado tono de estéticas nacionalistas que en especial movió los cimientos de la dupla arte académico/tradicional en un contexto de producción artística joven que los discutía y que no fueron leídos en contexto estético sino político (y por lo tanto demostraron no ser ni tan profundizados, ni tan estudiados, ni tan aceptados).

Conclusiones primeras de esta aproximación teórica:

⁴ Véase Žižek, 2005.

Hoy, respecto del arte y la política, Ticio Escobar resume esta situación: “tanto el esteticismo obediente y diseñado, como las capitulaciones del arte -que debe negociar su continuidad asumiendo formatos rentables-, replantean la dimensión ética de la imagen” (Escobar, 2015:165) y agrega en relación al sentido que aporta la especificidad disciplinar a propósito de sus lecturas de Ranciere:

La eficacia del arte debe ser buscada siempre en el plano estético, propio del orden artístico, que se opone al de la mediación representativa y al de la inmediatez ética. Esta eficacia se basa en una ruptura entre las formas del arte y la producción de un efecto social directo, implica por lo tanto un acto de disenso⁵ y adquiere así una connotación política. Una política de la mirada...puede provocar la demanda de lo real, anticipar modos alternativos de temporalidad, activar el deseo de lo que está en otro lado... (Escobar, 2015: 158).

Entiéndase la demanda de lo real, como aquello que provoca sentido, que hace ruido. Lo real en sentido lacaniano claro está, el deseo oculto tras la apariencia del lenguaje. Y en esta dirección vale plantear que si la ideología del liberalismo hoy más que nunca resuelve la actividad de la sociedad a partir de unas acciones policíacas de control, tal como lo han demostrado Foucault y el mismo Rancière, es en cambio en la observación de esas relaciones de control que emanan del sistema, de sus características, de sus constantes y de sus “ruidos”, dónde es posible pensar una manera de interactuar en la sociedad de una forma no policíaca, esto es, donde no se ponga a la ley como despersonalizadora de las relaciones entre los sujetos.⁶ Por ello repensar a partir de los planteos estéticos teóricos citados en el presente escrito y estudiar sus vinculaciones con las relaciones de poder ejercidas en distintos momentos político institucionales permite recuperar nuestra historia reciente y repensar la eficiencia de estos debates de arte planteados ahora bajo la lupa de la teoría política.

Por ultimo, no quiero dejar este texto introductorio sin mencionar que esperamos también incorporar a nuestras investigaciones el hábito de repensar la categoría de clase y trabajarla en conjunto con los sectores educativos universitarios. Tal como Gessaghi plantea ya que confiamos en que la mencionada revisión:

⁵ Disenso del lugar común en lo que refiere a uso de estrategias políticas.

⁶ Ver C. J. Asselborn y otros, 2009.

permitirá describir la heterogeneidad de posiciones y subjetividades de la burguesía en cuanto modelo de mayor abstracción que contiene los sujetos mayoritarios de nuestra institución y que en cuanto a la consideración de las particularidades subjetivas la incorporación de historias de vida iluminarán el carácter procesal y relacional de las trayectorias de clase que no pueden ser definidas a priori y que permiten cuestionar la estabilidad del habitus en el tiempo, su homogeneidad y unicidad. (...) (Gessaghi, 2016:18).

Por ello analizar la producción artística/social en los sectores que componen la pequeña comunidad educativa universitaria los múltiples discursos, sus sentidos y cómo son negociados, detectar los laberintos del trabajo “activo y conflictivo” y documentarlo desde una re-visión de la categoría de clase permitirá “aúna(r) la riqueza material a la experiencia subjetiva.” (Gessaghi, 2016: 25). Siempre tratando de no desatender que estos procesos se dan en el marco de experiencias de sujetos, reales, corporales, concretos; cuya apariencia y formas de prácticas manifiestas en la politicidad expresada debe ser explicada en cada contexto.

Y es en este sentido que las prácticas que desarrolla el arte crítico contemporáneo promueven nuevas subjetividades: solidarias, cooperativas, que se transforman en estrategias de emancipación para nosotros, los sujetos que heredamos dos siglos de afianzamiento de la razón instrumental. Se trata entonces de abordar la génesis de estos procesos para comprender desde un nuevo enfoque el actual panorama de prácticas en que se desenvuelven los artistas mendocinos.

Referencias bibliográficas:

Alonso Rodrigo (2004), “Arte, política y conflictos sociales.” en: *Documentas X Y XI*. http://www.roalonso.net/es/arte_cont/documentas.php. [Consulta: 29 de setiembre de 2016].

Asselborn, Carlos; Cruz, Gustavo y Pacheco, Oscar (2009), *Liberación, Estética y Política. Aproximaciones filosóficas desde el sur*. Córdoba, EDUCC.

Escobar, Ticio (2015), *Imagen e Intemperie*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

García, Juliana y Venica, María Celeste (2016), “Garabateando el cuento de las Bellas princesas. Desde el aula pensando metodologías educativas otras”, en: Borsani, María

Eugenia y Melendo, María José (comps.), *Ejercicios Decolonizantes II. Arte y experiencias estéticas desobedientes*. Buenos Aires. Ediciones del signo / Center for Global Studies and the Humanities, Duke University.

Gessaghi, Victoria (2016), *La educación de la clase alta argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Grimson, Alejandro (2011), *Los límites de la Cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Longoni Ana (2005), "En torno a vanguardia y revolución", en: Distefano, Graciela (Comp.), *Primer Foro Latinoamericano de Arte Emergente Mendoza- Argentina*, Mendoza.

Žižek, Slavoj (2005), *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.