

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA
Tesis Licenciatura en Sociología

El campo de las artes plásticas en Uruguay

Cecilia Castelló
Tutora: Susana Mallo

2008

ÍNDICE.

1. Introducción	página 2
2. Marco de referencia	página 2
2.1 La teoría del campo de Pierre Bourdieu	página 3
3. Breve resumen de la Historia del arte en Uruguay	página 8
4. Problema de investigación	página 10
5. Hipótesis	página 10
6. Objetivos específicos	página 10
7. Objetivo general	página 10
8. Diseño metodológico	página 11
8.1 Recopilación de datos primarios y secundarios de carácter discreto	página 11
8.2 Análisis de discurso en textos secundarios	página 11
8.3 Entrevistas en profundidad	página 12
9. Análisis	página 13
9.1 Boceto de la estructura del campo de las artes plásticas	página 14
9.2 Posición 1 – Consagrados conceptuales	página 15
9.3 Posición 2 – Clásicos consagrados	página 17
9.4 Posición 3 – Alto Capital Político Institucional	página 19
9.5 Posición 4 – El arte Contemporáneo	página 20
9.6 Posición 5 – Alto y medio Capital Simbólico – Adaptación	página 22
9.7 Posición 6 – Experimentación Formal – Capital Simbólico en declive	página 23
9.8 Posición 7 y 10 – Los artistas comerciales	página 25
9.9 Posición 8 – La joven vanguardia	página 27
9.10 Posición 9 – Externos al campo	página 30
10. Las luchas por la distribución de los capitales específicos del campo	página 31
10.1 Mecanismos de acceso	página 31
11. El subcampo de los críticos	página 36
11.1 Análisis del discurso de los críticos	página 36
12. Conclusiones	página 40
13. Bibliografía	página 42
14. Anexos	página 43
14.1. Reseñas completas sobre la exposición “ARBORESCENCIAS”	página 43
14.2. Listado de artículos de prensa analizados	página 48
14.3. Pauta de entrevista	página 52
14.4. Dos Entrevistas	página 53



033806

1. INTRODUCCIÓN

Este proyecto tuvo como objetivo la investigación exploratoria del estado del campo de las artes plásticas en Uruguay. Se partió de un importante supuesto: **que el medio de las artes plásticas constituye un campo desde el punto de vista de la teoría de Bourdieu y que es heurísticamente fecundo estudiarlo desde esta perspectiva teórica.**

Ello supuso estudiar la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que en el campo ocupan individuos o grupos situados en situación de competencia por la legitimidad. Lo anterior se fundamenta en la convicción de que sólo se puede comprender (desde el punto de vista de la sociología) lo que ocurre en el campo artístico si se sitúa a cada agente o cada institución en sus relaciones objetivas con todas las demás.

Por otra parte, al estudiar el estado del campo artístico actualmente, no debemos olvidar que dicho estado de situación al interior del campo es el **resultado de las luchas anteriores entre los agentes por la acumulación de capitales y la consiguiente posición que lograron ocupar dentro del campo.**

En primer lugar se presentará una breve descripción de la teoría de Pierre Bourdieu; luego se describirán las hipótesis y objetivos que guiaron la investigación, para luego presentar el diseño metodológico que se siguió. Finalmente, en el capítulo de análisis, se expondrán los resultados realizando una descripción de la estructura del campo de las artes plásticas y de las luchas que acaecen en él.

2. MARCO DE REFERENCIA

Un referente importante en la historia de la sociología del arte es el **filósofo estructuralista Pierre Francastel**. En su teoría propone una aproximación a la obra de arte que se basa en un análisis de los elementos constitutivos de la obra, de las relaciones internas entre los elementos y de éstos con el todo, así como del todo con los otros mundos del pensamiento y con el mundo de los fenómenos. Esto supone el abandono de una perspectiva formalista, en el sentido de dirigir la mirada más allá de la apariencia global y de considerar que la forma no constituye la proyección sensible de una imagen estable; y el abandono de una perspectiva exterior que considere a los objetos de arte como autónomos respecto a las otras obras y al contexto social.¹

En nuestro país Jacqueline Lacasa, desde la psicología social, y utilizando también desde ese enfoque la teoría de Pierre Bourdieu, realiza un análisis del campo de las artes plásticas en Uruguay. Su investigación tiene un eje fundamental: “...conocer como era el proceso de legitimación que realizaba el campo del arte uruguayo, cuales eran los agentes e

¹ Francastel, Pierre y otros: *Estructuralismo y Estética*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1969.

instituciones que lo realizaban, y cual era el habitus o sea las reglas que se seguían como parámetros para tal legitimación”².

Gabriel Peluffo, conocido historiador de las artes plásticas en nuestro país, podría constituir otro antecedente en el estudio del campo del arte desde una perspectiva de investigación social. Éste analiza, en el marco de un análisis sobre la identidad uruguaya, la relación de el campo artístico y el campo de poder, señalando un antes y un después del campo de la cultura a partir de la dictadura.³

2.1. La teoría del campo de Pierre Bourdieu

Según lo propone Bourdieu, un campo sería un microcosmos social relativamente autónomo, un espacio de relaciones objetivas que forman la base de una lógica y una necesidad específicas, irreductibles a las que rigen a los demás campos⁴. Es en este sentido es que se puede hablar del campo de las artes plásticas, un espacio con una estructura de posiciones objetivas y con una lógica de funcionamiento específico.

Otro aspecto importante es que la demarcación de los límites del campo, es decir: **¿que es el arte?, ¿quién es un artista?**, está siempre planteada dentro del campo mismo (en el sentido de que es una dimensión esencial de la dinámica del campo) y no admite respuestas a priori, convirtiéndose convierte obligadamente en otra dimensión a estudiar en la investigación.

Las dimensiones fundamentales de la teoría de los campos de Bourdieu, y que se detallarán a continuación son: **estructura; habitus; espacio de posibilidades; toma de posición; la illusio; la relación con el campo de poder.**

Estructura / Posición

Hablar de la **estructura de campo**, supone hablar de un espacio estructurado por las relaciones objetivas entre unas posiciones, ocupadas por individuos o grupos, en situación de lucha por la legitimidad. Cada una de estas posiciones está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.). Dicho de otra forma, cada posición se define por el sistema de propiedades que permiten situarla en relación con las demás en la estructura de distribución global de las propiedades⁵.

² Para ello realizó una encuesta, en el lapso de dos años, a integrantes del campo de las artes plásticas. “A este respecto el 50% de los encuestados opina que la calidad es un elemento fundamental para legitimar la obra, seguido de un 24% que opina que la continuidad es lo importante. En última instancia se encuentran el potencial (17 %) y la temática (9 %). En cuanto a la trayectoria como vector que traza el camino necesario para la consagración, un 79% de los insiders plantea que es un factor necesario para la legitimación, contra un 21% que plantea que no. A su vez, de aquellos que opinan que la trayectoria es importante, el 42 % lo considera como un elemento fundamental y un 58% no le atribuye esta importancia. Lacasa Jacqueline: <http://www.magazineinsitu.com/ensayos/lacasam.htm>.

^{3 3} Peluffo, Gabriel: *Crisis de un inventario*. En: *Identidad uruguaya, mito, crisis o afirmación?* Ed. Trilce. Montevideo, 1992.

⁴ Bourdieu, Pierre: *Antropología Reflexiva*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1995. Pág. 64

⁵ Op. Cit.: Pág. 342

Es decir, por ejemplo, en relación a la **distribución global de capital simbólico**, en donde la lucha en torno a la conformación de esta distribución es un componente esencial de la dinámica del campo de las artes plásticas. Esta distribución global de las propiedades implica hablar de la estructura de la distribución de las diferentes especies de capital, cuya posesión implica el acceso a las ganancias (por ejemplo, premios, espacios prestigiosos, envíos a bienales, y demás instancias consagratorias, o también ganancias monetarias, como premios, becas, mercados, etc.) que están en juego en el campo.

Habitus

El concepto de **habitus** remite a las estructuras mentales a través de las cuales los agentes aprehenden el mundo, y que son fundamentalmente producto de la interiorización de la estructura en la que están situados, a lo largo de toda su trayectoria. Esta interiorización se encarna en disposiciones. El habitus es al mismo tiempo un sistema de esquemas de producción de prácticas y un sistema de esquemas de percepción.

En cuanto a la **relación entre el habitus y la estructura de posiciones del campo**, Bourdieu sostiene que es

*“...evidentemente de doble sentido. Los habitus, como sistema de disposiciones, sólo se realizan efectivamente en relación con una estructura determinada de posiciones socialmente indicadas (entre otras cosas por las propiedades sociales de sus ocupantes, a través de las cuales se dan a conocer), pero, a la inversa, a través de las disposiciones, que a su vez están más o menos completamente ajustadas a las posiciones, se realizan tales o cuales de las potencialidades que estaban inscritas en las posiciones”.*⁶

En las **prácticas artísticas** (o la toma de posición de los artistas) concurren dos historias: la historia de cómo se conformó la posición ocupada, y la historia de la conformación del habitus de cada artista. Estas disposiciones son, en parte, producto de la posición ocupada en el campo, pero fundamentalmente son fruto de condiciones independientes, tienen una existencia previa y una eficacia autónoma, y pueden, de este modo, contribuir a hacer las posiciones.

Espacio de los posibles

El **espacio de los posibles es el orden cultural (o episteme)** que se impone a todos los que han interiorizado la lógica del campo como una especie de trascendental histórico, un sistema de categorías de percepción y de valoración, de condiciones sociales de posibilidad y legitimidad que definen a la vez el universo finito de las potencialidades susceptibles de ser pensadas y realizadas en el momento considerado –libertad- y el sistema de imposiciones dentro del cual se determina lo que hay que hacer y qué pensar –necesidad-.⁷ Este **código de condiciones sociales de posibilidad** existe a la vez en estado objetivado en las estructuras constitutivas del campo y en estado incorpóreo, en las estructuras mentales y las disposiciones constitutivas de los habitus.

*“Los campos de producción cultural proponen a quienes se han adentrado en ellos un espacio de posibilidades que tiende a orientar su búsqueda definiendo el universo de los problemas, de las referencias, de los referentes intelectuales (con frecuencia constituidos por nombres de personajes fano), de los conceptos en ismo; resumiendo, todo un sistema de coordenadas que hay que tener en la cabeza –lo que no significa en la conciencia- para participar en el juego.”*⁸

⁶ Bourdieu, Pierre: *Las Reglas del Arte*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1995. Pág. 394

⁷ Op. Cit. Pág. 350

⁸ Bourdieu, Pierre: *Razones Prácticas*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1997. Pág.: 53

Este espacio de los posibles, de lo pensable y de lo impensable, viene dado por la herencia acumulada de la labor colectiva del campo, como conjunto de imposiciones probables que se presenta a cada agente. Por otra parte, cada toma de posición (por ejemplo, cada movimiento artístico, u obra individual) se define y se refiere objetivamente respecto al universo de las tomas de posición actualmente existentes. Las luchas que enfrentan a los agentes en el campo artístico, y el contenido de las estrategias a las cuales recurren, dependen del espacio de las tomas de posición ya efectuadas que, al funcionar como problemática, tiende a definir el espacio de las tomas de posición posibles.⁹

Por un lado Bourdieu sostiene que el carácter de la relación entre las posiciones y las tomas de posición nada tiene que ver con una relación de determinación mecánica, ya que *"...entre unas y otras se interpone, en cierto modo, el espacio de los posibles, es decir el espacio de las tomas de posición realmente efectuadas tal como se presenta cuando es percibido a través de las categorías de percepción constitutivas de un habitus determinado."*

Si bien la orientación y la forma del cambio dependen del estado del orden cultural, de las posibilidades actuales y virtuales que ofrece, también dependen de las **relaciones de fuerza simbólica entre instituciones y agentes**, que al tener unos intereses absolutamente vitales en las posibilidades planteadas como instrumentos y envites de luchas, tratan de hacer que prevalezcan aquellas que sean más acordes con sus intereses específicos.

Las tomas de posición de los agentes e instituciones que participan en las luchas dentro del campo no se definen en la confrontación con unos posibles puros sino que dependerán de la posición que estos agentes ocupen en la estructura del campo. Inversamente, las cuestiones sobre las que se lucha dependerán del espacio de posibilidades heredado de las luchas anteriores, que orientará las definiciones actuales.¹⁰

En cuanto a la **relación de los habitus con el espacio de los posibles**, Bourdieu sostiene que las disposiciones asociadas a un origen social determinado sólo se cumplen especificándose en función, por un lado, de la estructura de los posibles que se anuncian a través de las diferentes posiciones y de las tomas de posición de sus ocupantes y, por otro, de la posición ocupada en el campo, que (a través de la relación con esa posición como sensación de éxito o fracaso, a su vez vinculado a las disposiciones, por lo tanto a la trayectoria) orienta la percepción y la valoración de esos posibles.¹¹

Podemos decir entonces que el orden cultural del campo - la historia acumulada de las prácticas artísticas, y el conjunto de las estéticas que coexisten actualmente -, junto a la posición ocupada y a las disposiciones de los agentes, son las dimensiones que configuran la toma de posición.

Toma de posición

Las **tomas de posición** son las estrategias (estilísticas, políticas, etc., es decir obras, reseñas críticas u otras prácticas que los agentes despliegan y que tienen efectos en la dinámica del campo) que los agentes e instituciones despliegan en su accionar, en el marco de su participación en las luchas que se suceden en el campo, por la distribución de los capitales. Estas tomas de posición dependen de la posición que ocupen en la estructura del campo, es decir en la estructura de distribución del capital específico, y que mediante las estructuras constitutivas de sus habitus les impulsa a conservar esa distribución o a querer transformarla, es decir a perpetuar las reglas de juego vigentes o a subvertirlas. Pero estas

⁹ Bourdieu, Pierre: *Las Reglas del Arte*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1995. Pág.139

¹⁰ Op. Cit.: Pág. 309

¹¹ Op. Cit.: Pág. 393

estrategias, los asuntos sobre los cuales se enfrentan, dependen también del espacio de los posibles, es decir el estado de la problemática legítima, dado por el conjunto de la herencia acumulada de la labor colectiva en el campo y por el resto de las tomas de posición coexistentes en ese momento.¹² Es por ello que cada toma de posición se define con respecto al universo de las tomas de posición y a la problemática heredada, recibe su valor de la relación negativa que la une a las tomas de posición coexistentes, que la definen y determinan delimitándola.

En lo que se refiere a la forma en que las condicionantes externas (por ejemplo el campo de poder) inciden en las tomas de posición de un campo determinado, Bourdieu sostiene que *"...las determinaciones externas tan sólo se ejercen por mediación de las fuerzas y de las formas específicas del campo, es decir tras haber padecido una reestructuración tanto más importante cuanto que el campo es más autónomo, más capaz de imponer su lógica específica, que es tan sólo la objetivación de toda su historia en instituciones y mecanismos."*¹³

La illusio

Otra de las dimensiones fundamentales de la teoría de los campos es la **illusio**, es decir la creencia en el valor del juego, en los envites que se disputan en el campo y en el valor de participar en las luchas que allí se suceden.

Es esta creencia la que fundamenta todas las atribuciones de sentido con que los integrantes del campo fundamentan sus acciones y los dispone a realizar las distinciones pertinentes, desde el punto de vista de la lógica del campo, es decir a distinguir lo que es importante.

Cada campo produce su forma específica de illusio, que los participantes comparten desde el momento en que entran a participar en el campo y que fundamenta el valor de participar en el juego.

*"La participación en los intereses constitutivos de la pertenencia al campo (que los presupone por su propio funcionamiento) implica la aceptación de un conjunto de presupuestos y de postulados que, al ser condición indiscutible de las discusiones, se mantienen por definición al margen de la discusión."*¹⁴

La comunión de los participantes en torno a la illusio, está en la base de la competencia que los enfrenta, ya que de otro modo no tendría sentido participar en las luchas del campo. Por otra parte, al tiempo que fundamenta la participación en el juego, **la illusio se actualiza y reproduce en los actos de los participantes**; las luchas que los enfrentan contribuyen a reproducir la creencia en el juego, en el **valor y la pertinencia de producir arte**, y de dedicar una vida a ello, el interés por el juego y sus ganancias, y es entonces parcialmente producto del juego.

Las disposiciones "subjetivas" que, desde el punto de vista de los participantes fundamentan el valor del juego, son percibidas con la objetividad de lo que se basa en un orden colectivo que trasciende a las conciencias individuales.

En el caso del campo de las artes plásticas, Bourdieu sostiene que tanto el artista como la obra, son constituidos en el seno del campo, y reciben su sentido de acuerdo al lugar que ocupen en él.

Es esta creencia la que le otorga el valor a la obra de arte, y en donde la labor de fabricación material no es nada sin la labor de producción del valor del objeto fabricado.

¹² Bourdieu, Pierre: Razones Prácticas. Editorial Anagrama. Barcelona. 1997. Pág.: 63

¹³ Bourdieu, Pierre: *Las Reglas del Arte*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1995. Pág. 344

¹⁴ ●p. Cit.: Pág. 253

Luchas de definición

La lucha más importante que se juega en el campo es la lucha por la definición de las condiciones de auténtica pertenencia al campo, es decir la lucha sobre la **definición de quién es un artista y qué es arte**¹⁵.

Es la tensión entre las distintas posiciones de la estructura del campo la que determina el cambio, por medio de la lucha por los bienes que a su vez el campo crea. No obstante, Bourdieu sostiene que por grande que sea la autonomía del campo, el resultado de estas luchas nunca es completamente independiente de los factores externos.

“El envite de las luchas de definición consiste en fronteras (entre los géneros o las disciplinas, o entre los modos de producción dentro de un mismo género), y, con ello, en jerarquías. Definir las fronteras, defenderlas, controlar las entradas, significa defender el orden establecido en el campo. Producir efectos en él, aunque sean meras reacciones de resistencia o exclusión, ya es existir en el campo.”¹⁶

Relación con el campo de poder.

De acuerdo a la teoría de Bourdieu, las **determinaciones externas** (es decir de los poderes políticos y económicos) sólo actúan en el campo de las artes plásticas a través de las formas y de las fuerzas específicas del campo. Por otra parte, las luchas que se suceden dentro del campo, pueden estar arbitradas por sanciones provenientes del campo económico o político, aunque sean independientes de ellas en su origen. Desde esta perspectiva se puede comprender lo sucedido en el campo luego de que el Frente Amplio asumiera el poder, y por ello cambiara la dirección del Museo Nacional. Esto fue visto por los integrantes del campo como una decisión que zanjaba una lucha que estaba sucediendo en el campo entre dos definiciones de arte y de artista, otorgando así la hegemonía al arte post conceptual.

Según la teoría de Bourdieu, el grado de dependencia del campo de las artes plásticas con respecto a los poderes económicos y políticos, depende de la distancia real entre los campos (por ejemplo medido a través de la frecuencia de los pasos intrageneracionales de un campo a otro, o a partir de la distancia social entre las dos poblaciones).¹⁷

¹⁵ Es decir que, al momento de llevar a cabo una investigación, que tenga por objeto el campo de las artes plásticas, el tema de los límites del campo, y por lo tanto del universo al que mirar, es un tema a investigar por lo que el universo estudiado se define en el mismo proceso de investigación.

¹⁶ Op. Cit.: Pág. 334

¹⁷ Op. Cit. Pág.: 375

3. BREVE RESUMEN DE LA HISTORIA DEL ARTE EN URUGUAY

A continuación expondremos un breve resumen de lo que los críticos e historiadores del arte consideran los momentos más importantes y que marcan puntos de inflexión en el acontecer artístico nacional.

La totalidad de la información que se vuelca en este ítem fue extraída de estudios e investigaciones llevados a cabo por historiadores y críticos citados en la bibliografía.

Los historiadores del arte en Uruguay señalan primeramente, la ausencia de un pasado precolombino y una colonización tardía como dimensiones iniciales para dar cuenta de nuestra historia del arte.

Es en el correr del S. XIX que se afincan los primeros pintores europeos, sobre todo italianos y españoles. No obstante el aprendizaje de los primeros pintores nacionales y la conformación de su estilo, tiene su origen en la academia italiana, aunque esto se vio beneficiado con la temprana presencia de artistas italianos en nuestro medio.

La historiografía señala a Juan Manuel Blanes como el primer artista nacional de importancia, quien relatando los hechos históricos desde una impronta academicista, crea los símbolos pictóricos de nuestra nacionalidad. Es con Blanes que se inician los viajes de estudio a Europa (ingresa a la academia florentina en 1860), como instancia considerada imprescindible para la formación artística superior, costumbre que continuará hasta bien entrado el S. XX. Los organismos del Estado votan becas y bolsas de viaje para hacerlo posible. No obstante, al momento que los artistas latinos comienzan con los viajes de aprendizaje a Europa, el academicismo europeo está en plena crisis ante el advenimiento de las primeras vanguardias modernas. Es así que en general los artistas que iban a estudiar a Europa lo hacían en talleres que seguían tendencias artísticas ya superadas por las vanguardias que hacían eclosión en esos momentos. Estas vanguardias europeas del S. XIX y principios del XX llegan retrasadas al quehacer artístico de nuestro país. (Llegan a destiempo: el impresionismo; el luminismo español; el modernismo y el cubismo).

Ya a fines del s. XIX, y principios del XX, entre las clases acomodadas prima el gusto por el rococó. Por otra parte, una vez consolidadas las instituciones crece la demanda a nivel oficial, de arte histórico.

En estos momentos también cobra cada vez mayor desarrollo el género del paisaje. Esto se enmarca en las primeras rupturas con la academia que se suceden en nuestro país, el auge del género paisajístico expresa el nuevo papel otorgado a la subjetividad.

Se señalan tres pintores como los iniciadores de las primeras rupturas con la academia. Estos son: Carlos Federico Sáez (1878-1901), Carlos María Herrera (1875-1914) y Pedro Blanes Viale (1879-1926). Tanto Blanes Viale como Herrera adscribían al luminismo español¹⁸. Por su parte Sáez sigue una línea estética que se aleja del naturalismo a ultranza despreciando los formalismos académicos, destacándose en el retrato.

En la escultura prima la tendencia naturalista o académica hasta bien avanzado el S. XX.

En 1905 se funda el Círculo de Bellas Artes. Este pretendía organizar adecuadamente la enseñanza artística hasta entonces disgregada en voluntades individuales.

¹⁸ Variante del impresionismo que desdeña la pincelada corta y construye superficies tersas de afirmación colorística.

En el Círculo de Bellas Artes ocurre la primera disputa en torno a principios estéticos ocurrida en nuestro país. Por un lado, los zuloaguistas (seguidores de Zuloaga), defendían la primacía del dibujo y la estructura en la pintura (Vicente Puig). Por otro lado, los angladistas (seguidores de Anglada Camarasa) partidarios del cromatismo y la pintura atmosférica. Es esta una disputa de espaldas a los grandes movimientos artísticos que sacuden Europa en es momento. El Círculo de Bellas Artes, también cumplió una labor de difusión al organizar exposiciones colectivas, y salones anuales a partir de 1922.

Por esa época también se funda el taller Berreta, del que era asiduo Pedro Figari. De este taller surge Amigos del Arte, luego presidido por Angélica Lussich. En el se daba cabida a artistas de “vanguardia”. Pasaron por allí: Luis A. Solari; Manuel Espínola Gómez; Nerses Ounanian; Washington Barcala; Juan Ventayol.

Entre 1920 y 1930 la modalidad que adquiere la pintura uruguaya se conoce con el nombre de planismo¹⁹, siendo José Cúneo el introductor en nuestro país. El planismo adquiere difusión a través de las clases y talleres del Círculo de Bellas Artes. En esta época la mayoría de los pintores pasaron por una experiencia planista, entre ellos: José Cúneo, Carmelo de Azardún, Alfredo de Simone, Petrona Viera, etc. Estos artistas aceptaron las nuevas tendencias que surgían en Europa mediatizándolas con la realidad local.

La presencia de Torres García (1874-1946) en Uruguay es un aspecto señalado por la historiografía como fundamental. Torres vuelve a Montevideo en 1934, con una definición artística y estética ya consolidada luego de su pasaje por España y EEUU. Al principio es resistido, catalogándolo como futurista. No obstante, varios de los alumnos del Círculo de Bellas Artes concurrían al taller de Torres.

Fueron discípulos del taller: Manuel Pailós; Augusto y Horacio Torres; Gonzalo Fonseca; José Gurvich; Uruguay Alpuy; Francisco Matto. Todos ellos representaron en algún momento de su trayectoria el constructivismo uruguayo iniciado por Torres.

Luego de los años 50, cuando la influencia de Torres decrece (fallece en el 46) surgen diversos colectivos artísticos de duración variada.

Entre ellos: El Grupo Carlos Sáez (1949-50. Washington Barcala; Juan Ventayol; Luis Solari; M. Espínola Gómez); Instituto de Bellas Artes San Francisco de Asís: (1953. Jorge Damiani, Eduardo Yepes); Club de Grabado (1953); La cantera (1954. Nelson Ramos) Taller de Artesanos (1954-56. López Lomba); Grupo 8 (1958. M. Ángel Pareja, Páez Vilaró)

En 1960 irrumpe el informalismo y sólo quedan aparte de esta influencia los constructivistas herederos de Torres. Surge también el Grupo de los Concretistas, integrado entre otros por: María Freire y José Pedro Costigliolo.

A partir de 1960 crece la incidencia de las bienales en el conocimiento que los artistas tienen de las orientaciones europeas.

¹⁹ La pintura planista es realizada en base a planos de color, planos cuyos bordes interactúan y aparecen más o menos facetados. La intencionalidad es hacer una pintura no volumétrica. con un dibujo austero en detalles y tendiente a la geometrización.

4. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.

- ¿Cómo está conformada la estructura del campo de las artes plásticas en Uruguay actualmente?
- ¿Cuál es la lógica de funcionamiento específico del campo de las artes plásticas en nuestro país?
- ¿Qué estrategias despliegan los agentes en sus prácticas dentro del campo?
- ¿Qué capitales específicos configuran la dinámica de las luchas al interior del campo?

5. HIPÓTESIS

La búsqueda de una aproximación descriptiva al estado del campo de las artes plásticas en Uruguay, inhibió la formulación de hipótesis de contrastabilidad y permitió en cambio proponer una serie de dimensiones que guiaron la investigación.

Las **dimensiones que se consideraron fundamentales** para dar respuesta al problema de investigación fueron:

- la descripción de la estructura del campo;
- la descripción de los capitales específicos del campo;
- la descripción de las estrategias o tomas de posición.

6. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Estos fueron:

- La **descripción del la estructura del campo**, entendiendo por ello la descripción de las distintas posiciones coexistentes y su relación en el sentido de subordinación, homología, etc.
- La **descripción del o los capitales específicos del campo**, ubicando esta descripción en el marco de la lucha por la distribución de capital específico que despliegan los agentes dentro del campo.
- La **descripción de las estrategias o tomas de posición** que los agentes o instituciones desarrollan en el marco de su accionar en el campo (en condiciones de lucha por la distribución del capital simbólico específico).

No constituyó parte de la investigación el estudio de la relación entre el campo de las artes plásticas y el campo de poder en si mismo, y sólo lo fue en tanto componente de las otras dimensiones.

7. OBJETIVO GENERAL.

Se buscó, mediante una investigación exploratoria, **describir el estado del campo de las artes plásticas en el Uruguay actual**. (Es decir, en el lapso temporal en que se produjeron los datos: noviembre del 2007 a abril del 2008).

8. DISEÑO METODOLÓGICO.

El diseño metodológico escogido para abordar la problemática se articuló en torno a **tres propuestas metodológicas diferentes**. Este pluralismo metodológico a la hora de aprehender el objeto de nuestra investigación se corresponde con el carácter multidimensional de este objeto de estudio. Es así que seleccionamos determinadas técnicas que consideramos idóneas para producir los datos que nos permitieron dar cuenta de nuestro problema de investigación.

8.1. Recopilación de datos primarios y secundarios de carácter discreto

En primer lugar se determinó un **periodo de dos meses y medio** (01/11/2007 al 15/01/2008) en donde mediante diversas técnicas se recabaron datos de carácter discreto sobre las siguientes variables:

- Se realizó un **censo de galerías, instituciones, y otros lugares de exposición de obras plásticas**; así como de los artistas que expusieron en estos lugares en el mencionado período. Los datos se produjeron recopilando información proveniente de la cartelera de exposiciones de dos periódicos, dos semanarios, y un buscador de internet.
- Por otra parte se visitó aproximadamente un 60% de las muestras censadas, de acuerdo a la disposición de tiempo con la que se contaba.
- Finalmente, se seleccionó una **galería virtual** (www.arteu.com) debido a la heterogeneidad de posiciones que estaban representadas en su propuestas, y se realizaron fichas de 110 artistas produciendo datos sobre: un ejemplo de la obra o toma de posición; últimos premios obtenidos; lugar donde realizó las últimas exposiciones; antecedentes académicos (a que talleres o instituciones concurrió); participación, o no, y en que, bienales; tenencia o no de obra en museos o colecciones particulares.

8.2. Análisis de discurso en textos secundarios

Durante el período mencionado también se recopilaron todos los artículos de prensa referidos al campo de las artes plásticas aparecidos en **tres publicaciones diarias y dos semanarios** (Estos fueron: La República; La Diaria; El País; Búsqueda y Brecha).²⁰

Del análisis de los textos obtenidos surgió una aproximación exploratoria acerca de cómo estaría estructurado el subcampo de los críticos de arte, dentro del campo de las artes plásticas en su globalidad.

Por otra parte, **el análisis de los datos discretos producidos, y el análisis de los textos secundarios fueron la base para plantear una especie del croquis de la estructura del campo en lo referido a los artistas plásticos; es decir, de las distintas posiciones que podríamos encontrar**. Partiendo de este boceto de estructura se procedió a seleccionar a los sujetos a entrevistar, procurando contemplar la mayor variedad de posiciones posible.

²⁰ No obstante el período seleccionado para llevar adelante la presente investigación, también se recabaron datos y se analizaron datos y discursos de artículos de prensa más antiguos, en el marco del análisis de la trayectoria de determinadas posiciones.

8.3. Entrevistas en profundidad

La elección de la **técnica del análisis de textos secundarios y de la entrevista abierta**, enmarcando las dos técnicas en un proceso de análisis de discurso se fundamentó en que:

Por un lado, la **entrevista abierta** nos permitió abordar un proceso no reducible a datos digitales, a través de la aprehensión del discurso de los agentes insertos en el campo artístico.

Por otra parte la **perspectiva estructural** desde donde partió esta investigación, colocando la mirada al nivel de las relaciones y no de individuos atomizados, reclamaba una técnica que permitiera aprehenderlas.

Es decir que lo fundamental no fueron las propiedades de los individuos aislados sino el sistema concreto de interdependencias que los unía. De este modo, los sujetos entrevistados, fueron seleccionados en tanto representantes de determinadas posiciones en la estructura.²¹

Al contrario de la encuesta en donde en la muestra el individuo es extraído de su red de relaciones, en donde cada individuo es idéntico a sí mismo y todos son idénticos entre sí, la entrevista abierta sitúa su referente al nivel de las relaciones²².

Esta técnica supuso la **realización de entrevistas con determinados temas prefijados**, pero en donde las preguntas y su secuencia fueron formuladas libremente de acuerdo a la dinámica que se iba generando con cada individuo en particular, y procurando producir información sobre todos los tópicos que nos interesaban tratar.

El uso de la técnica de **análisis de discurso** supone que el análisis constituirá una interpretación, una atribución de sentido, más que una verificación. Esta interpretación, y de acuerdo a la perspectiva teórica que guió la investigación, supone que el discurso no se explica por el discurso mismo, sino que tiene su referente en las prácticas sociales que lo constituyen, y que a su vez contribuyen a conformar.

²¹Alonso, Luis Enrique: *La mirada cualitativa en sociología*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1998. Pág. 57

²²Ibáñez, J.: *Del algoritmo al sujeto. Perspectivas de la investigación social*. Editorial Siglo XXI, Madrid, 1985. Pág. 232.

9. ANÁLISIS.

De lo producido en el trabajo de campo se realizó un análisis del que surgió una aproximación exploratoria acerca de cómo estaría conformada la estructura del campo de las artes plásticas y, también, de como se desarrolla la dinámica en torno a las luchas por las ganancias que están en juego en éste. Es así que en primer lugar se presenta un **esquema de la estructura del mismo, para luego desarrollarlo conceptualmente.**

Primeramente, y de manera exploratoria con los datos producidos en primera instancia (visita a muestras, lectura de artículos críticos, recopilación de datos acerca de salas de exposición, búsqueda en internet, visitas a blogs y páginas de artistas y relacionadas con el campo del arte); se realizó un boceto de la estructura del campo de los artistas plásticos. Este boceto o tipología de posiciones fue producto de una interpretación crítica y desde una perspectiva estructural, de los datos producidos. Como se dijo anteriormente, a partir de éste fueron seleccionados los artistas entrevistados, procurando cubrir todas las posiciones que nos indicaba el croquis de la estructura. Con el producto de las entrevistas se conformó el análisis final y la tipología de posiciones que presentaremos a continuación.

Las posiciones que se describen aquí no agotan las posibles posiciones existentes, por supuesto, pero de acuerdo a la investigación, son las fundamentales para comprender la lógica de funcionamiento del campo. Por otra parte, entendemos que las **fronteras que delimitan cada posición** son las que describen más claramente la estructura y las que mejor permiten su comprensión desde la perspectiva teórica elegida.

La estructura del campo de los artistas, sus posiciones y relaciones de homología, subordinación, etc., se configuró en torno a tres conceptos fundamentales, introduciendo alguna pequeña modificación en la teoría de los campos culturales de Bourdieu, pero manteniéndose en el marco de la misma. Estos fueron:

Capital simbólico Entendido como el reconocimiento institucionalizado o no que el individuo o institución obtiene de su grupo. Para los fines de la investigación se distinguió entre **dos tipos de capital simbólico: interno y externo.** El **capital simbólico interno** refiere al reconocimiento que el artista (y demás integrantes del campo, como críticos, curadores, etc.) obtiene dentro del ámbito restringido de los individuos pertenecientes al campo de las artes plásticas. Por otra parte el **capital simbólico externo**, remite al reconocimiento institucionalizado o no que obtiene del grupo más amplio de los consumidores de arte. El capital simbólico externo se traduce, en general, en ventas en el mercado externo.

Llamamos entonces **mercado interno** al campo al mercado específico del campo, donde el grupo consumidor, y los mecanismos de venta son parte integrante del mismo: es decir, ventas a coleccionistas; museos; premios adquisición, etc. Por otra parte llamamos **mercado externo** al campo, al mercado en donde el grupo consumidor (en general con un alto capital económico) no es parte del campo de las artes plásticas, y por lo tanto no se guía por los criterios de prestigio / calidad que funcionan dentro del campo (los mecanismos son: venta en galerías de arte “comercial/ tradicional”; remates, exposiciones específicamente dirigidas a la venta a un público predeterminado, etc.).

No obstante, en algunos casos (como los de la vanguardia consagrada) los **criterios internos de prestigio y validez**, se trasladan, luego de la consagración al público consumidor externo. Pero esto no siempre es así, ya que por ejemplo algunos artistas “comerciales” tienen alto capital simbólico con este público consumidor externo pero nunca lo han tenido dentro del campo, y de hecho están en la frontera de pertenencia:

Capital político institucional: Refiere a la tenencia o no de poder de decisión en las instancias de distribución de las ganancias que están en juego en el campo. (Distribución de premios; espacios prestigiosos; contactos, etc.)

9.1. Boceto de la estructura del campo de las artes plásticas

2 Consagrados / Clásicos.

Alto capital simbólico externo; capital simbólico interno medio

Toma de posición: investigación formal - pre arte conceptual; pre arte pop.

1 Consagrados / arte conceptual

Toma de posición: Arte Conceptual; Pos-conceptual; Neo - conceptual.

Alto capital simbólico interno. Mercado Interno: Medio.

3 Se definen por un Alto Capital Político – institucional – Capital simbólico interno: medio.

Toma de posición: Arte neo-pop; pos y neo-conceptual; arte de las nuevas tecnologías.

5 Capital simbólico Interno: Alto - Medio Mercado

Externo/Interno: medio. Estrategia: adaptación.

Toma de posición: investigación formal, expresionismo abstracto, informalismo, etc. Crece el peso del discurso.

4 Capital Simbólico Interno: medio - en ascenso.

Mercado Interno: medio Toma de posición: arte post y neo conceptual, neo-pop y arte de las nuevas tecnologías.

7 Capital Simbólico

Externo: Alto Mercado

Externo: Alto

Toma de posición: arte de carácter naturalista y decorativo.

6 Capital Simbólico Interno - en declive – Mercado

Externo: Medio / Alto Estrategia: lucha.

Toma de posición: Investigación formal en pintura y escultura, constructivismo, expresionismo abstracto, informalismo, etc. Más jóvenes que los consagrados.

8 Capital Simbólico

Interno: Bajo – en ascenso – Mercado

Interno: Bajo

Toma de posición: arte neo y pos-conceptual; arte de las nuevas tecnologías; arte neo-pop

Frontera difusa

10 Carecen de capital simbólico dentro del campo –

Mercado Externo: Medio

Toma de posición: arte naturalista; decorativo; naive.

9 Carecen de capital simbólico – Mercado Externo: Bajo

En lucha por la legitimidad de su definición y de su pertenencia al campo. Toma de posición: Investigación formal en pintura y escultura. Pre arte conceptual; pre arte pop.

9.2. Posición 1 – Consagrados conceptuales

En cuanto a la **toma de posición**, los consagrados conceptuales realizan obras de carácter post conceptual y neo conceptual. Se trata de artistas que iniciaron su trayectoria en los años sesenta y que, en su mayoría, desde muy temprano, realizaron obras que se ubicaron, o estuvieron influenciadas, por la corriente del arte conceptual que se inicia pasada la mitad del siglo XX en EEUU y Europa. Algunos consagrados conceptuales combinaron desde el comienzo, o casi, obras en formatos clásicos (llamamos así, básicamente a la pintura, escultura, relieve, grabado, etc., formatos clásicos de las bellas artes hasta la primera mitad del siglo XX) y de investigación formal, con realizaciones que se ubicarían dentro de la corriente conceptual, en su especificidad latinoamericana.

Es así que estos artistas realizaron desde fines de los sesentas obras enmarcadas en lo que la historia del arte denominó **arte conceptual**²³. En Latinoamérica, entre fines de los sesenta y la década del setenta, la preocupación principal del arte, que luego la historia del arte ubicó en la corriente conceptual, fue la crítica de la ideología, a diferencia de las preocupaciones ideales más formales de gran parte del arte conceptual estadounidense y europeo.

Actualmente los consagrados conceptuales producen obras que de acuerdo a los criterios expuestos se ubicarían en el post conceptualismo y el neo conceptualismo. En su toma de posición el **peso discursivo de lo conceptual** como componente esencial de la obra se aúna, en general, con su materialización en entidades concretas, como por ejemplo, a través de una instalación. También sus obras continúan en la línea de la crítica institucional, y de la crítica ideológica.

“CP juega con los lugares que la historia le da a los artistas, y a los agentes que conforman el dispositivo del campo del arte. Plantea un tránsito crítico sobre el poder, desde la obra misma en sus diferentes soportes, la autoría del objeto, la teoría del arte y los que institucionalizan al artista y a sus obras. Estos elementos están utilizados por CP en el complejo sistema del campo del arte, como estrategia conceptual para desarrollar sus

²³Englobamos en lo que llamamos arte conceptual a movimientos que en su momento no fueron llamados así (por ejemplo: arte mínimo). De esta forma entendemos al arte conceptual como una corriente fundamental en el arte contemporáneo que supuso un desafío radical de la modernidad formalista (es decir, cuestionó la concepción de la obra de arte en tanto que objeto para ser experimentado visualmente, y en un sentido más amplio, en tanto que fuente de placer estético). A su vez impugnó la definición estética de la obra de arte subrayando el papel que las ideas desempeñan en la producción de significado a partir de las formas visuales. Esto se inserta en procesos de cambio cultural más amplios que se dieron y se dan en la sociedad occidental, y que la sociología denominó como el fin de la modernidad y el surgimiento de la cultura posmoderna.

Es así que “el arte conceptual fue el resultado de revueltas sucesivas y solapadas contra los cuatro rasgos definidores de la obra de arte tal como se la había entendido hasta entonces en el contexto institucional occidental:

“1 La negación de la objetividad material como elemento de la identidad de la obra mediante la provisionalidad que confiere la realización de actos y eventos “intermedia”. (Es decir se supera la división entre las distintas ramas de las “bellas artes” para pasar de una situación en donde “escultor experimentaba estética y formalmente dentro del arte escultórico, pasando a una situación en donde un artista plástico define su obra desde el contenido conceptual, eligiendo luego el medio adecuado para plasmarla. Ello también supone el alejamiento del concepto de obra como una obra pensada para ser eterna en su materialidad y en su significado que caracterizó al arte moderno).

“2 La negación del medio mediante una concepción genérica de la “objetualidad” compuesta por sistemas ideales de relaciones. Esta negación generó un tipo de arte conceptual estrechamente relacionado con la historia del minimalismo.” (Supone una revuelta que apunta en el mismo sentido que la anterior pero que en sus consecuencias produjo un arte que filosóficamente se articula en torno a una metafísica racionalista pre estética de la belleza, en donde lo que articula la obra son sistemas ideales de relaciones lógicas).

“3 La negación del significado intrínseco de la forma visual a través de la semiótica o, más restringidamente, del contenido conceptual con base lingüística.” (Se apunta a superar la noción moderna de arte en donde la obra se definía por una autosuficiencia formal que organizaba su significado, y que la configuraba por un lado como fuente de placer estético y por el otro como campo de experimentación estético / artístico).

“4 La negación de modos establecidos de autonomía de la obra de arte mediante diversas formas de activismo cultural y crítica social.” (Apartándose del concepto de arte por el arte, que definió a buena parte del arte moderno, y ligándose con vanguardias históricas como el constructivismo).

Osborne Peter: *Arte Conceptual*. Editorial Phaidon, China, 2006. Pág. 19

ideas, mirar al pasado y proyectar desde el presente. Un proyecto que implica el retroceso del horizonte cuando creemos alcanzarlo, y en el cual estaríamos todos sumergidos. Un planteo sin respuestas autoritarias, que se presenta como "ajeno" al funcionamiento mercadocéntrico de los sistemas del arte, incitando a construir canales que renueven la producción y permitan abrir nuevas perspectivas al sistema." ²⁴

Hay dos rasgos, entre muchos, que son indicadores de la toma de posición de los consagrados conceptuales y de su distancia con los consagrados clásicos (posición que se definirá a continuación). En la obra de los primeros, (como también en la toma de posición de otros artistas de algunas posiciones que también enmarcan su obra en lo que denominamos arte post conceptual²⁵), el peso del discurso, en tanto carga conceptual explícita en la conformación de la obra, es fundamental. Este es un rasgo que define su toma de posición y que los diferencia de los consagrados clásicos que definen su obra básicamente en torno a una indagatoria formal. Otra característica de su propuesta que los distancia de la toma de posición de los consagrados clásicos es el carácter intermedia de su obra, es decir que utilizan múltiples soportes, y desarrollan su obra sobre todo en aquellos asociados a la corriente conceptual o post conceptual (intervenciones, instalaciones, performance, etc.)

Entrevista Consagrado Conceptual: "Para mí la actividad artística es una sola que, a veces se manifiesta por el soporte "video" o el soporte "instalación" o el soporte "digital" o el soporte "performático", etc."

Los artistas de este grupo tienen un **capital simbólico muy alto dentro del campo**, (tan alto como que están consagrados y aún no son clásicos). Obtuvieron el reconocimiento en el mismo mucho después que los consagrados clásicos, pero actualmente son más prestigiosos. Cuando comenzaron su trayectoria se ubicaron en una corriente posterior a la de los clásicos, y en ese momento subordinada o simplemente ignorada en el campo (a nivel nacional). Cuando el arte conceptual se consolidaba como movimiento en EEUU y Europa, en una Latinoamérica convulsionada social y políticamente, la vanguardia (a los efectos de la crítica institucionalizada aquí en Uruguay) seguía estando asociada a corrientes de investigación formal, como el informalismo, el expresionismo abstracto, etc.²⁶

En este momento que en el campo artístico nacional son hegemónicas las prácticas post conceptuales los consagrados conceptuales gozan de un prestigio muy alto y son los referentes de los artistas de las posiciones 3, 4 y 5. Por otra parte, los críticos institucionalizados más prestigiosos (los que llamamos la crítica conceptual, y la crítica semiótica) los promueven y eligen en su toma de posición (en sus críticas, como jurados, etc.) y son enviados por las instituciones políticamente poderosas del campo a las bienales prestigiosas. Los consagrados conceptuales realizan asimismo curadurías (fenómeno asociado a lo post conceptual), siendo una característica prestigiada en el arte contemporáneo.

²⁴ Tomado de artículo: <http://www.escaner.cl/escaner52/entrevista.htm>

²⁵ Entendiendo por arte post conceptual / "contemporáneo" a las prácticas artísticas que suponen la apropiación de los legados del arte conceptual y no su repetición, y que actualmente constituyen la corriente hegemónica a nivel del arte global occidental. El arte post conceptual se apropia del legado del arte conceptual, en el sentido del peso de lo conceptual, de lo discursivo, (pero alejándose del rechazo a identificar la obra con una entidad física concreta) en la conformación de la obra, pero con un carácter marcadamente menos crítico e, insertándose en el mercado de arte. La toma de posición del arte post conceptual se asocia con determinadas posiciones que describimos aquí, ello no implica que todos los artistas "contemporáneos" dominen los fundamentos del arte conceptual, sino que en un espacio de posibilidades dado, en donde el arte post conceptual es hegemónico, y de acuerdo a su posición y a su habitus, realizan obras de carácter post conceptual.

²⁶ García Esteban, Fernando: *Artes plásticas del Uruguay en el S. XX*. Ed. Universidad. Montevideo, 1970.

Los artistas de esta posición venden obra en el mercado interno al campo, es decir a coleccionistas (generalmente extranjeros), venden en premios adquisición, etc. Debido a que los artistas de esta posición aún no se han legitimado fuera del campo, no venden en el mercado externo.

Entrevista informante calificado: *"A: Tu pensás que alguien va a comprar para un regalo de casamiento (estoy poniendo el ejemplo quizá más burdo), una obra de Ernesto Vila, por ejemplo? No, para un regalo de casamiento tú te comprás..., Si querés comprar un cuadro, le comprás un cuadro de Sayago, con un lindo marquito dorado, y quedás...!"*

C: *¿No hay un público que consume lo de Ernesto Vila?*

A: *Hay... por eso te digo, son como círculos concéntricos, tenés un coleccionista..., tenés un pequeño, muy pequeño grupo de gente que anda buscando a la gente que está haciendo cosas más nuevas...*

No producen obra orientada a la venta, y de hecho en los orígenes de la corriente conceptual, ésta se construyó como una corriente por fuera del sistema mercantil del arte, aunque actualmente esté totalmente integrada, pero el discurso y la toma de posición de los consagrados conceptuales permanece en una postura ajena a la producción para un mercado (como si lo estarán, aunque no explícitamente, las nuevas generaciones post conceptuales).

Entrevista consagrado conceptual *"Todo depende de lo quieras decir con eso de "salir adelante". Si significa "tener éxito" también depende de lo que se quiera decir con "éxito". Si significa "entrar al mercado del arte" o "vender obras" o "exponer en los centros metropolitanos" es obvio que puede ser muy fácil (si se crea para satisfacer las necesidades del mercado del arte y se cuenta con las relaciones necesarias como para poder difundir las obras, es decir, si se está dispuesto a compartir las ganancias, ya sean en dinero o promoción). Bajo este punto de vista, sin duda, las condiciones serán muy difíciles para el artista que quiera situar su producción en el marco de la comunicación genuina, fuera del aparato dispuesto por el sistema para este tipo de producción".*

9.3. Posición 2 – Clásicos consagrados

En esta posición se encuentran un conjunto de artistas que podríamos llamar los **clásicos consagrados**. Producen obras (dentro de los soportes clásicos, en general pintura y escultura) que se enmarcan dentro de la **corriente de investigación formal**, es decir artistas que adoptaron la actitud experimental y de indagación formal de las vanguardias modernas de comienzos del siglo XX, pero que no han incorporado a su obra la cosmovisión y los postulados del arte conceptual, entendiéndolo por ello todos los cambios que se generaron en el campo del arte a mediados de la década del sesenta y que mantienen la hegemonía hasta el día de hoy. De hecho su concepción del artista es la del artista moderno, que privilegia la sensibilidad, el carácter utópico, la individualidad, etc.

Entrevista consagrado clásico: *"B: Claro... y fue lo que me fue dando... me fue avivando de una cantidad de cosas. Y un día, este... no sé muy bien cómo fue la cosa, que había algunos dibujitos míos por ahí en la librería, que estaban por ahí, no sé, gustaron... Y me mandó a hablar con Juan Martín, que era un escultor y un dibujante fantástico... tengo un dibujo ahí... y entonces yo fui a hablar con Juan Martín, después de mucho tiempo y de mucha...de muchas dudas, y ta', fui a hablar con él. Y entonces cuando vio los dibujos, le llevé tres ó cuatro dibujitos, me dijo: "vos sos escultor". Y yo: "yo no..." (risas) El canario... Y él me dijo: "no, no, vos sos escultor, vos... de la manera que querés dibujar tenés que hacer esculturas". Y me regaló una bolsa de barro y ahí empieza mi formación..."*

Entrevista artista de vanguardia de los años 50 y 60: *en principio el artista trabaja para si mismo. tiene que cumplir consigo mismo. ser auténtico, ser sincero, no hacer lo que a los otros le gusta sino lo que él siente..., eso es fundamental...*

Se trata de artistas que comenzaron su producción en los años cincuenta y sesenta, y que dentro de su generación han desarrollado una trayectoria ascendente en cuanto a capital simbólico dentro del campo, al menos hasta llegar al tope de la consagración. Han pasado por diversas instancias consagratorias, ganando premios prestigiosos (Salones Nacionales, etc.) y en general premios a la trayectoria, y a diferencia de otras posiciones²⁷ aprueban estos mecanismos como forma de ingresar al campo de las artes plásticas (en el marco de la lucha por la pertenencia al campo del arte); mecanismo que de hecho funcionó como la vía de su ingreso al mismo.

El **capital simbólico** de los consagrados clásicos dentro del campo restringido del arte ha disminuido en la medida en que se convertían en clásicos. Por un lado, están un tanto por fuera de la lucha, ya que han conquistado una posición que, al menos a corto plazo, no está en debate. Y por otra parte les ha sucedido que el tipo de arte por el cual se consagraron ya no es hegemónico en el campo (a diferencia de lo ocurrido con los consagrados conceptuales, que se consagraron más tarde pero gozan de un alto capital simbólico interno), por lo cual dejaron de ser un referente para las posiciones en este momento dominantes en éste.

Reciben escasas reseñas positivas de los críticos más prestigiosos (negativas tampoco). No obstante esta **baja de capital simbólico dentro del campo**, el capital simbólico de los consagrados clásicos en el público consumidor de arte que no pertenece al campo, es alto. De esta forma sucede que los consagrados clásicos se acercan a los artistas comerciales más prestigiosos en dos aspectos: en el grupo de donde obtienen el mayor capital simbólico y en el mercado consumidor, en ambos casos fuera del campo. No obstante el capital simbólico de los consagrados clásicos es mayor en el grupo de referencia externo, y obviamente, dentro del campo (los clásicos consagrados, en tanto que vanguardia consagrada, tienen capital simbólico interno, a diferencia de los artistas comerciales (posición 7) que han desarrollado su trayectoria prácticamente en la frontera y dirigiéndose explícitamente al mercado externo).

Entrevista consagrado clásico: "... sí, no sé, viste, entonces como que no... Hice alguna cosa, me invitaban porque mi mujer dice "vos no te quejes, porque llegaste acá y te dieron el Premio Figari, te invitaron los del Museo de Paris, ahí estaba todo... ella estaba viejita, pero todavía manejaba esas cosas, y este... o sea que mal no me trataron, pero tampoco viste nunca me sentí integrado..."

Los artistas ubicados en esta posición, que en su etapa de alto capital simbólico dentro del campo tenían también capital político institucional, lo han ido perdiendo acorde a la pérdida de capital simbólico interno. Es decir que su incidencia en las instancias de distribución de ganancias ha menguado (envíos a bienales; prestigio del taller /maestro y con ello capacidad de legitimar nuevos artistas).

Los clásicos consagrados, en general venden su obra tanto fuera del país como dentro del país. En este último caso su obra se coloca en general en el **mercado externo**. Los clásicos consagrados, al haberse legitimado fuera del campo, y tener allí un alto capital simbólico, tienen también allí, en el mercado externo, buena parte de su público consumidor. Venden a través de galerías y, también y fundamentalmente, realizando exposiciones dirigidas a este público. Su actitud ante la venta oscila entre la fidelidad a la obra y lo que ven como la necesidad legítima de vender, lo cual va de la mano con la posición que ocupan: consagrados dentro del campo, pero en tanto clásicos (vivos) y representantes de una concepción del arte actualmente subordinada, y altamente legitimados en el mercado externo.

²⁷ Como por ejemplo la de los consagrados conceptuales, en donde su ingreso al campo no fue vía instancias de consagración institucionalizadas, sino que construyeron su capital simbólico por fuera, y fueron consagrados por la generación de artistas post conceptuales que llegó después y que si accedieron a espacios prestigiosos; amén de los factores externos que influyen en el campo, como lo que sucede en el campo de poder.

9.4. Posición 3 – Alto Capital Político Institucional.

Los artistas comprendidos en esta posición de la estructura del campo se caracterizan por el **elevado capital político institucional** que tienen; y aunque se situaron en la estructura de los artistas plásticos del campo, y de hecho, comenzaron su carrera como tales, en este momento no es su toma de posición en lo relativo a la obra lo que define su posición (en el caso de que sigan produciendo obra, que es lo que sucede en general). Ello no implica que no tengan una toma de posición estética, sino que sus manifestaciones relevantes para la dinámica del campo se dan a través de su actividad como curadores – marchands – gestores políticos, etc.

Su **toma de posición** estética los ubica en la corriente post conceptual, y neo pop. No obstante ello, ésta difiere mucho de la de los consagrados conceptuales, en el sentido del alejamiento de la dimensión crítica institucional y social y el abandono de la crítica al comercio del arte.

Estos artistas / agentes son más jóvenes que los consagrados clásicos y conceptuales. Algunos de ellos comenzaron su trayectoria como artistas con obras que la crítica y la historia del arte ubicaría en las corrientes post conceptual y neo pop (cuando estas corrientes ya eran hegemónicas en el mundo global del arte). Otros comenzaron su trayectoria realizando obras en soportes clásicos que se ubicarían en las corrientes expresionistas, abstractos o no, informalismo, etc., virando luego hacia una corriente artística que comenzaba a ser dominante en el campo, como el arte post conceptual.

Es así que los artistas de esta posición son los agentes que, actualmente, tienen **mayor capital político institucional interno**. Este capital político institucional implica que están situados en posiciones en donde tienen poder de decisión sobre la distribución de las ganancias que están en juego en el campo. Algunos ocupan cargos de decisión en museos e instituciones estatales o estatales extranjeras prestigiosas, mientras que otros gestionan o poseen espacios con alto capital simbólico dentro de la corriente hegemónica del arte post conceptual; como ser instituciones educativas, salas de exposición, galerías de arte contemporáneo, etc., (en general un espacio aúna todas las funciones). Sucede que el ingresar a un espacio prestigioso que inscribe su posición estética dentro de la corriente hegemónica, es una vía de acceso al campo (aunque no garantice la pertenencia por el solo hecho de ingresar a un espacio prestigioso), por lo que el acceso implica mecanismos de selección. Por otra parte no hay que olvidar que estos espacios también se organizan en torno a la producción de determinado tipo de arte para un determinado mercado (coleccionistas, y otros mecanismos del mercado interno al campo), lo cual supone la necesidad de controlar la producción artística de los miembros en ese sentido también.

Entrevista artista posición 4, perteneciente a espacio post conceptual: “A: Por el FAC en general, porque es como una vidriera..., al ser del FAC viste que tiene página.., tiene.., o sea, tiene contactos, vienen miles de personas de afuera, que se enteran por, por..., obviamente dentro del circuito artístico, y el FAC es terrible fuente...”

Entrevista Artista Post conceptual Integrante de un Espacio... “Yo te cuento mi experiencia con López, por ejemplo yo fui a lo de López, y le llevé una carpetita con las cosas que yo estaba haciendo, yo estaba haciendo... había estado haciendo muchas cosas con madera y eso, de eso no le llevé nada por una cuestión de... llevé una foto de eso. Eso agarró, y “ah no sirve pa’ nada”. Le interesaron si unos collages que yo estaba haciendo, que tenían, ahora pienso no, tenían mucho que ver con la primera época de la obra de él. Y le llevé algunas otras ideas que tenía, que eran para desarrollar dentro de lo que estoy haciendo ahora. Y bueno, me dijo arrancá, venite, vemos... te tiene un tiempito ahí en observación, y si vos vas evolucionando, vas dando...”

Entrevista Artista Post conceptual Integrante de un Espacio...

C: “... y hacen un intercambio más bien con López, o todos los alumnos como que opinan los unos de los otros?”

A: No, no, el tema de trabajar la obra es solo con López...”

La gran mayoría de los artistas que se inscriben en esta posición son curadores prestigiosos e integran jurados en premios importantes también. Este alto capital político institucional se traduce también en el poder de definición que tienen en el campo.²⁸

En tanto artistas plásticos los individuos que ubicamos en esta posición tienen un **capital simbólico** diverso. Algunos de ellos han ganado premios prestigiosos cuando comenzaron su trayectoria y por otra parte, la crítica con mayor capital simbólico reseña sus prácticas. No obstante, en general no son referentes de los artistas jóvenes que se ubican en la corriente post conceptual. Ahora bien, **en tanto curadores, estos artistas tienen un alto capital simbólico**, es decir son curadores “codiciados”, lo cual va de la mano con el alto capital político institucional que poseen.

La posición y la relación con el mercado que mantienen los artistas de esta posición difieren, también, de la de los consagrados conceptuales. Si los primeros comenzaron su trayectoria rechazando los aspectos mercantiles del consumo del arte y muchos de ellos intentando hacer un arte de crítica social, parte de los artistas post conceptuales con poder político tienen una actitud explícita hacia la venta a través sobre todo de su actividad como marchands. Ello no implica que tengan una toma de posición similar a la de los artistas comerciales, ya que el mercado de estos artistas es el mercado interno de los coleccionistas de arte.

9.5. Posición 4 – El arte Contemporáneo

La **toma de posición estética** de los artistas de la posición cuatro se ubica en lo que los historiadores del arte definen como **arte contemporáneo**. Es así que, de acuerdo a éstos, la situación del arte contemporáneo (es decir de las prácticas artísticas que la crítica define como contemporáneas, y que conviven con otras prácticas definidas como clásicas, tradicionales, etc.) a nivel global está dominada por una situación de despliegue formalmente diverso de objetos y prácticas post conceptuales, que combinan la libertad de medios del arte de finales de la década del 60 con la comercialidad y la animadversión hacia la teoría (entabla una relación mucho menos crítica con el objeto de percepción visual) que caracterizó la reacción contra ese arte durante los ochenta²⁹. La toma de posición estética de los artistas de la posición 4 se ubica en esta denominada corriente post conceptual, en el neo pop, y en el arte de los nuevos medios. Y, a pesar de que en cuanto a toma de posición estética estos artistas coincidan con la posición que comentamos precedentemente, el alto grado de capital político de los anteriores citados, y las prácticas a través de las cuales desarrollan sus tomas de posición y sus estrategias, implica que hablemos de dos posiciones claramente diferentes.

En general se trata de artistas jóvenes que, a diferencia de la posición anteriormente comentada, comienzan su trayectoria ya ubicados en la corriente post conceptual. Por su **toma de posición estética** estos artistas están, y deben estar (en una toma de posición en donde se subraya la novedad), al tanto de lo que sucede en el mundo global del arte. Se mantienen constantemente informados sobre lo nuevo que sucede en el campo y en el arte global, a diferencia de quienes, realizan prácticas artísticas asociadas a una vanguardia que ya es clásica, y por lo tanto fechada en el pasado. Por otra parte, desde

²⁸ Artista plástico, curador de un museo estatal: “*Me parece que se ha dado un debate entre un grupo productivo, del cual me siento parte, produciendo a nivel recreación, haciendo cosas y creando espacios para que la gente muestre cosas, y un grupo con un discurso totalmente anclado en la primera mitad del s. xx.*”

²⁹ Osborne, Peter: *Arte Conceptual*. Editorial Phaidon, China, 2006. Pág. 47.

esta posición se asocia a una actitud reaccionaria de los artistas más “tradicionales” no estar al tanto de las novedades que acaecen en el campo global del arte (siendo esta una dimensión de la lucha y de las diversas definiciones de arte que supone).

Entrevista artista posición 4: *Yo tampoco viajo tanto, pero por lo menos te enterás por revistas, o por el diario, o cosas que están pasando en..., o no sé, Bienales, o de artistas conocidos que son mundialmente..., que están generando de última un camino..., o sea, si tiene tanta repercusión, más allá de que te pueda gustar o no, está pasando... ”*

Estos artistas rechazan asociarse con un soporte específico (algo característico en el arte clásico, y también en gran parte del arte moderno), definiéndose como artistas intermedia, y en general, produciendo obras en soportes asociados a la corriente conceptual y post conceptual (performance, instalaciones; arte de los nuevos medios; intervenciones, etc.).

Entrevista artista posición 4: *A: Pero..., y me parece que por eso tiene más repercusión y por ahí la gente conoce mas cuadros en general..., pero en realidad como performance así de acción, con público en el medio del arte, no hice tantas..., tengo mucho más fotos, o más instalaciones, o más... objeto encontrado con cosas, o..., que performance. Pero..., eso como soporte no? Te estoy hablando, pero..., después ta, o sea, no se como... ”*

Al igual que en todos los artistas ubicados en lo que se definió como la corriente post conceptual, **el peso del discurso en la conformación de la obra es fundamental** (es esta otra dimensión de las luchas en torno a la definición de arte que suceden en el campo, y actualmente de hecho todos los concursos de arte internos al mismo piden a los artistas que fundamenten discursivamente la obra que presentan, generalizando una característica del arte post conceptual hacia todas las corrientes, y siendo un indicador del estado de la lucha). Lo dicho supone que en esta posición y en la anterior comentada, la obra “complicada” (con una importante carga discursiva) es mucho más prestigiosa que la obra de fácil acceso, asociada con el naturalismo por un lado, y con el énfasis en la sensibilidad que la modernidad morfológica postulaba.

Entrevista artista posición 4: *A: Claro, y todas son como bastante así, como que tienen mucha carga de mucha cosa, viste, son medias complicadas..., digo, me parece que soy como bastante difícil, como un artista medio difícil de..., no hago cosas fáciles, entonces ta..., me parece que también ahí tengo yo como un pro..., no es un problema, pero, digo, como mi esencia ya es como difícil, complicada, todo lo que hago.*

También los críticos conceptuales (ver ítem críticos) prestigian la carga discursiva y el acceso difícil a la obra [ver crítica Nelson Di Maggio] A diferencia de la corriente de investigación formal, en donde trabajo está asociado a experimentación, y del naturalismo, donde está asociado a factura técnica, los artistas post conceptuales de esta posición y las otras que ubicamos en esta corriente, asocian trabajo a una obra de difícil acceso, lo cual implica que el artista “ha debido pensar mucho” para hacerla.

Entrevista artista posición 4: *“Ta, el interesado, o sea, por eso se lo valora también a mi trabajo acá, porque dentro del círculo, ta, la gente que está para eso se interesa y empieza como a gritar “ahhhh”, y saben todos el porqué de mis cosas y por eso se valoran me parece, porque ven que hay un montón como de info, de trabajo... ”*

Los artistas de esta posición ocupan lugares prestigiosos dentro del campo. Tienen un alto capital simbólico interno como referentes de los artistas de la posición 8, y por otra parte la crítica institucionalizada más prestigiosa les asigna reseñas positivas. También han ganado y ganan actualmente premios en los Salones de mayor capital simbólico (Salón Nacional;

Salón Municipal; premio Paul Cezanne, etc.). Los curadores de mayor capital simbólico, y de alto capital político institucional, (de “arte contemporáneo”) los seleccionan para sus curadurías, siendo ello un indicador importante del grado de capital simbólico interno que estos artistas tienen.

Entrevista artista posición 4: *A: Tengo críticas buenisimas, sí, tengo mucha prensa, bastante prensa, abundante: y los que no les gusta, en realidad los que no..., al menos en mi caso a los que no les gusta lo que hago ni siquiera hablaron de mí...*

Yo por suerte tengo buenas críticas de Nelson, y siempre habló bien de mí, tengo pila de prensa de él, y ta, y te das cuenta cuando después salís a la calle, o vas a algún lugar y te comentan, entonces es como... ahí te das cuenta que lo leen ¿no? y pila de gente me conoció gracias a la crítica de él.

30

Ello no implica que estén consagrados, estos artistas, a través de sus tomas de posición, estrategias, etc.; trabajan para defender la posición que ocupan, y son el blanco principal (junto con la posición 3), de los “ataques” de las posiciones desplazadas en capital simbólico (6), a diferencia de los consagrados clásicos y conceptuales a quienes nadie cuestiona.

Los artistas de la posición 4 venden su obra, en general, en el mercado el extranjero, a través sobre todo de **mecanismos del mercado interno**, es decir coleccionistas, premios adquisición, becas, etc. En muchos casos la venta se da a través de los artistas / marchands de la posición 3. El discurso en torno a la venta se desmarca tanto de la actitud crítica del arte conceptual y parte del arte moderno, como de la estrategia explícitamente mercantil de los artistas más “comerciales”. Se busca la venta y se produce para ella, afirmando un discurso que la legitima pero también éste se basa en la fidelidad a la obra de “autor”. Nos referimos aquí a la venta “prestigiosa” que retorna también en capital simbólico, o sea, la venta a coleccionistas, museos, etc.; mecanismos internos al campo. No obstante, sí se alejan de la venta más “comercial”, en galerías clásicas, etc., en una situación en **donde lo que define y prestigia, o no, la venta es el público consumidor**: un coleccionista, por ejemplo, o un consumidor externo al campo, por otro lado.

9.6. Posición 5 – Alto y medio Capital Simbólico – Adaptación

Los artistas que ubicamos en la posición 5 tienen una **toma de posición estética que los ubica en la modernidad formalista por una lado, con su énfasis en la experimentación formal, pero por otro lado, sus obras tienen un peso discursivo que los aproxima en cierto sentido al arte post conceptual**. Algunos de ellos estuvieron desde el comienzo de sus trayectorias en esta línea, realizando obra en soportes clásicos y (esporádicamente) obras relacionadas con el post conceptualismo, como por ejemplo, intervenciones urbanas. Otros configuraron su trayectoria en base a una toma de posición de experimentación formal (asociada en general al expresionismo, la última corriente moderna de experimentación formal), pero han ido incorporando obras post conceptuales a su quehacer; o también cargando de discurso una obra formal. En este momento están más cerca de la corriente hegemónica, aunque siguen teniendo una acentuada afinidad con la modernidad formalista. De todas formas, desde el comienzo configuraron una posición distinta a la 6, partiendo de una posición similar a la 3. Por otra parte sus referentes son los consagrados conceptuales y además, y

³⁰ El hecho de que a un artista lo inviten determinadas instituciones prestigiosas del campo y le paguen por exponer es también un índice del capital simbólico; **Entrevista artista posición 4:** *“De hecho yo participé en una muestra donde..., nunca habíamos estado, yo que se, cuarenta artistas en una muestra importante, en el museo, con un catálogo importante, que te paguen ¿no? es increíble, o sea suena increíble, pasa hace un par de años que ta, ahora te invitan a una muestra y te pagan, ¿no?, antes no pasaba”.*

al igual que los artistas anteriormente comentados (posición 4) tienen un conocimiento cabal de las novedades del arte a nivel global, lo cual implica una intención de estar atento a las novedades en un medio donde lo nuevo / novedoso es importante. Estos artistas tienen capital simbólico interno en el sentido de que son elegidos por los críticos prestigiosos en sus reseñas positivas. Además los curadores post conceptuales con alto poder político los eligen para sus muestras, aunque no de la misma forma que a la posición 4; así como también han ganado premios prestigiosos, y otros envites que circulan en el campo, como envíos a bienales, etc.

En cuanto a su desempeño en el mercado, tienen la ventaja de su alto capital simbólico interno que los hace colocarse con los coleccionistas y a su vez ese capital simbólico que tiene años ya ha permeado al público externo haciéndoles tener buenas ventas en el mercado externo (sumado a que las líneas estéticas de experimentación formal a las que estos artistas están vinculados ya han sido legitimadas por el mercado consumidor externo). En cuanto a su discurso en torno a la venta, no se trata de una actitud explícita en el sentido de producir obra para vender, pero sí en legitimar la venta como una de las prácticas del campo del arte.

9.7. Posición 6 –Experimentación Formal – Capital Simbólico en declive.

Estos artistas **ubicar su toma de posición estética en la modernidad formalista**, y realizan obra en soportes clásicos, tales como pintura, escultura, dibujo, etc. Comparten la toma de posición estética con consagrados clásicos, pero la gran diferencia estriba en que cuando éstos comenzaron su trayectoria el arte de investigación formal aun no había sido cuestionado (o lo estaba siendo en ese momento, en el campo global del arte, pero no aquí), y posteriormente superado, por el punto de quiebre que implicó el surgimiento del arte conceptual³¹. Y, por otra parte, cuando estos artistas iniciaron su trayectoria en el campo, ésta ya era una corriente en decadencia. Es así que tienen como referentes estéticos a los consagrados clásicos. Y, al contrario de las posiciones 1, 3 y 4 en donde la primacía la tiene la idea, lo conceptual; los artistas del grupo seis **privilegian y su definición de arte se articula en torno a la posesión de determinados conocimientos técnicos** (por ejemplo en el sentido de composición).

Entrevista artista posición 6: C: Qué importancia tienen los conocimientos técnicos en el arte como lo entendés vos? G: Si..., yo creo que mucha..., es decir..., ahora creo que mucha, vos sabés que esté, yo..., digo, si bien reconozco que hay gente que no los tiene que..., o que los tiene espontáneamente, naturalmente, esté, intuitivamente, esté..., digo, te acortan camino..., esté, podés renunciar a ellos, y eso es..., ya, ya es válido porque los recorriste, los trillaste, te diste cuenta que no va por ahí, y decís bueno ta, no tomo la idea de perspectiva, o tal técnica

Lo cual no supone que no incluyan un componente discursivo o conceptual en sus obras, ya que como mencionamos, la obra con carga conceptual es uno de los criterios positivos vigentes en el campo; ni que no realicen incursiones en el arte post conceptual. No obstante la diferencia con las obras de arte post conceptual que realizan los artistas de la posición 5, es que estas estrategias de la posición 6 son percibidas por las posiciones hegemónicas en el campo como intentos de adaptación.

Entrevista artista posición 6: G: Ah, bárbaro. yo vos sabés que esté.... es..... una vuelta me pidieron para hacer un perfil, que tenía que definir, esté, y bueno, me embreté mucho, es decir, me embreté en las palabras, me entreveré, porque digo yo me reconozco con algo..., por ejemplo si

³¹ Como se mencionó al principio, englobamos en la corriente del arte conceptual muchos movimientos que en sus orígenes no se llamaban así: arte mínimo; arte pop, arte conceptual puro, etc.

vamos a hablar de movimientos en la pintura o de cosas así, con algo de tipo expresionismo abstracto ¿no? Está..., pero bueno, por ejemplo lo que hice en el Cabildo no tiene nada que ver con eso. Está..., entonces, viste, no, no sé, no me..., digo, si bien hay gente del expresionismo que yo me siento muy identificado, y que noto, y que sé que tienen mucha ascendencia sobre mi obra... Digo, he hecho cosas, y me gusta hacer cosas que no se encuadran ahí adentro...

C: Más conceptuales decís?

G: Capaz que sí, claro. Sí, sí, esté, ahí está. más conceptual el asunto, que no es la parte tan expresiva ¿no?

Entrevista artista posición 4: A: Claro, no, es que muchos artistas es como que se suman a tendencias de..., para entrar dentro del sistema ¿no, arman un texto y citan a fulano y..., para justificar cosas injustificables, si es un florero con flor..., no me digas...

En este momento desarrollan una **estrategia de defensa activa de las posiciones perdidas**, del capital simbólico que supieron tener³². Sin embargo algunos de los artistas que ubicamos en esta posición se desmarcan un tanto de esta estrategia de confrontación que en realidad no rindió (se comentará en el ítem luchas), e implicó una pérdida aún mayor de capital simbólico y un reconocimiento del estado de la lucha.

Por otra parte, y a diferencia de otras posiciones descritas (3, 4, 5), estos artistas, al realizar obras de arte que se inscriben en una corriente fechada en el pasado, en realidad no tienen que estar al tanto permanentemente de lo que pasa en el arte a nivel global, y en buena parte no lo están (no obstante otros sí lo estén; y construyan desde allí un discurso de negación del arte post conceptual / contemporáneo), y son en ese sentido un poco más inocentes que los artistas de otras posiciones (ya que el conocimiento del acervo acumulado del campo es en parte una dimensión del conocimiento de las reglas del mismo). Además, el estar ajenos a las innovaciones del campo global del arte dentro de las corrientes hegemónicas, es también parte de la posición subordinada que ocupan y de la toma de posición estética que la acompaña.

Entrevista artista posición 6: G: Eh..., trato, digo, sigo a los que me gustan y conozco, pero..., esté..., después..., digo por internet básicamente, esté..., y bueno, alguna publicación, lo muy poquito que se puede agarrar en la televisión ¿no? esté, casi nada... Pero, pero sí, al que me gusta, que conozco, lo sigo...

Buena parte de los artistas ubicados en esta posición han ganado premios en salones prestigiosos y realizado exposiciones en lugares también prestigiosos, pero sobre todo en el pasado. De hecho, no hay duda de su pertenencia al campo y muchos de ellos tuvieron un alto capital simbólico, que ahora (con el cambio de hegemonía estético/política) están perdiendo (reflejado por ejemplo en la disminución de su presencia en los espacios de exposición prestigiosos, o en el grupo de artistas seleccionados por los salones más importantes del campo, lo que va de la mano con el cambio de orientación estética de éstos mismos salones / premios). Pero, **el alto capital simbólico que tuvieron en el campo se trasladó al público consumidor externo, y obtienen un alto reconocimiento de este grupo**. En esto también siguen la línea de los consagrados clásicos, sólo que como estos artistas no se consagraron, su posición en la estructura es parte de las luchas y la pérdida de capital simbólico ha sido mucho mayor. Otros nunca obtuvieron capital simbólico dentro del campo y, con el cambio de hegemonía estética se ha vuelto más difícil.

También han perdido gran parte del capital político institucional que tenían cuando la distribución de poderes en el campo era otra. Al igual que los consagrados clásicos, estos artistas, en cierto sentido, también se acercan a los artistas comerciales prestigiosos, en lo relativo al grupo del que obtienen reconocimiento, es decir lo que llamamos el público consumidor externo.

³² Se crea una agrupación específicamente destinada a defender una concepción de arte, unos espacios en el campo, y un cambio en la distribución de las ganancias del campo.

Pero a diferencia de los artistas comerciales éstos no tienen un discurso que legitime la venta (y específicamente, el éxito en el mercado externo) como un componente más de las prácticas artísticas. Sin embargo, y al igual que los artistas comerciales, en general venden a través de mecanismos externos: en galerías de arte clásico, remates, lugares explícitos del mercado externo del arte. El discurso ante la venta en el mercado externo no es validador, como en el caso de los artistas comerciales (y de los clásicos consagrados, que ya están consagrados y no tienen que defender su posición, o no tan activamente) porque estos artistas, a diferencia de los anteriores nombrados, continúan aspirando a la obtención de capital simbólico en el campo y eso es por lo que están luchando.

9.8. Posición 7 y 10 – Los artistas comerciales

Los artistas de las posiciones siete y diez se caracterizan por que su **producción tiene una orientación claramente comercial, específicamente dirigida al mercado externo al campo**. No obstante distinguimos dos posiciones ya que la que llamamos la posición siete supone artistas comerciales con un alto capital simbólico en el público externo, no así dentro. Pero sin embargo, pertenecen al campo de las artes plásticas, y de hecho los otros integrantes del mismo los reconocen como tales. Por otra parte los artistas de la posición 10 tienen también una orientación comercial pero con mucho menos capital simbólico (dentro ninguno, y afuera poco), y se sitúan fuera del campo. La toma de posición estética de ambas posiciones varía entre un arte naturalista, decorativo, naive, o también en algunos casos se trata de obras asociadas a las vanguardias modernas, pero en donde la dimensión de investigación formal ya no está, y se produce de acuerdo a la demanda de un determinado mercado. Algunos de los artistas de estas posiciones se forman con maestros consagrados de la investigación formal o con maestros consagrados del arte decorativo, otros son autodidactas. Realizan una producción artística dirigida mayormente a la venta en galerías tradicionales, en el país y en el exterior. Y muchos de estos artistas tienen su atelier en Punta del Este, que es uno de los puntos importantes donde funciona el mercado externo del arte en el país.

Entrevista artista posición 10: *Y: Sí, es verdad... yo ahora estoy alquilando, pero si me va bien en España, pienso comprarme algo... Me voy a ir a España, ya tengo unos contactos allá, y voy a ir a llevar mis cuadros...*

C: Vendés en muchos lugares afuera?

Y: Sí, tengo cosas en una galería en Buenos Aires y también vendo en Puerto Rico, hace un par de años.

C: Qué hacés, vas vos y te presentás, o tenés un marchand?

Y: No, por intermedio de la galería, ellos... por Puerto Rico... todos los años ellos me compran un determinado número de cuadros, que ta', no se los vendo a mucho pero nada, es una plata fija, entonces a mi me sirve, y en España también quiero entrar, porque es un país muy grande viste... y me parece que para lo que yo hago, está bueno... Ojo, hay mucho de eso..."

El hecho de estar fuera, o dentro pero en una posición subordinada también supone que, prácticamente no realicen exposiciones (por fuera del circuito de las galerías), que es una forma de producir efectos en el campo. El acceso a espacios prestigiosos en donde exponer es una de las ganancias que están en juego en el mismo, y supone la tenencia de cierto grado de capital simbólico o reconocimiento interno.

Por otra parte los agentes que validan u otorgan prestigio a una exposición u obra no lo harían con una obra comercial que se sitúa fuera de las definiciones de arte que circulan en el campo; y que por lo tanto “no es arte”.

Sin embargo, es importante señalar que, el hecho de que la orientación a la producción para un mercado específico sea lo que caracteriza esta posición no supone que los artistas que ubicamos aquí no añaden en su discurso una orientación a la venta con una creencia en el valor de su trabajo artístico en tanto obra de arte. Es que aunque el discurso de estos artistas asuma la venta como factor importante, no deja de procurar legitimar la producción, haciendo énfasis en la investigación o en las características innovadoras de la obra, aunque se sepan fuera del campo, y no compitan por entrar.

Entrevista artista posición 10: Y: Y... no sé, tienen, no sé, no mucho, algo de peso tienen... Este... Yo estoy buscando, este, todo el tiempo, cosas nuevas, aprender, no sé si a eso le llamas conocimientos técnicos... Me gusta el arte que rompe con el modo tradicional de pintura, viste, a mí, por ejemplo... para mí Jackson Pollock hizo eso, y no es el tipo de pintura que más me gusta, pero el tipo hizo eso, dio patas arriba lo que se venía haciendo... Y yo quiero un poco eso, por eso busco un poco alternativas, ahora por ejemplo viste que... viste que le meto una pintura metalizada a algunos, es una pintura para autos, pero le da un toque...

El tratar de legitimar la obra de acuerdo a las reglas o códigos del campo (pero basados en unas reglas fechadas en el pasado, y desconociendo las verdaderas reglas que organizan la dinámica actual del campo³³); habla de una intención de cumplir con estos códigos y a su vez, de un desconocimiento del estado actual del mismo.

Por otra parte, y en relación al mercado donde estos artistas venden su obra, es importante señalar la **cercanía con los clásicos consagrados** (como se mencionó al principio, cercanía en términos de mercado externo); esto es: los artistas clásicos, (posición 2) que como hemos dicho tienen un mercado para sus obras en el público consumidor externo al campo, se aproximan en sus espacios de venta a los artistas comerciales. Y se acercan también en sus intercambios sociales, sobre todo a los comerciales nuevos, que haciendo un arte que ya es clásico (es decir, repitiendo formalmente los hallazgos de las vanguardias clásicas sin la dimensión de innovación que éstas tuvieron), comparten a veces la toma de posición estética con los que se consagraron con esta forma de arte cuando era vanguardia, y es así que tienen a los consagrados clásicos como referentes.

Como se dijo, hay artistas comerciales con un alto capital simbólico externo, se diría que están consagrados por el público consumidor externo; y también hay otros que, a pesar de vender en las galerías “tradicionales” (pero no se cotizan de la misma forma que los artistas comerciales de mayor prestigio) no tienen gran capital simbólico fuera del campo, y obviamente nada dentro. Estos últimos (posición 10) están claramente fuera del campo de las artes plásticas, ya que no son reconocidos por ninguno de los pertenecientes al mismo (artistas; críticos; curadores; instituciones, etc.) como parte de éste. Gran parte de los artistas comerciales son miembros de pertenencia a la clase en donde venden su obra, es decir que tienen un alto capital económico previo a su éxito comercial, o no, en el campo. Ello supone contar de antemano con las redes sociales adecuadas, para vender su obra con un público consumidor del cual forman parte (y con quien comparten categorías de percepción y valoración).

³³ Cuando se le preguntó al artista comercial entrevistado, dónde ve éste la frontera entre el arte tradicional y el arte contemporáneo (que actualmente las definiciones dominantes en el campo sitúan entre la modernidad formalista y el arte conceptual), éste la sitúa en una definición ya superada en donde el arte contemporáneo lo constituían las vanguardias formales de la modernidad: Entrevista artista posición 10: C: *Y vos dónde ves la frontera entre el arte contemporáneo y el arte que se considera más tradicional?*

Y: Y creo que en la figuración, no? Y en la libertad que te da el abstracto... O desnudos que yo hago, por ejemplo, tienen pila de aceptación, se venden bien... Pero tengo un límite para deformarme porque se tienen que seguir reconociendo, no, que es un desnudo... y de hecho no los deformedo mucho... Mirá que hay gente que hace arte así, figurativo tradicional, que son unos monstruos... Este pintor que te decía, Eduardo Díaz, pinta unos cuadros hiperrealistas... que vos decís pá, cómo hizo este tipo? Yo no podría, y además no tengo paciencia...

Como comentaremos en el ítem críticos, estas posiciones no tienen críticos institucionalizados que los representen (acorde con el escaso capital simbólico que tienen dentro del campo en el caso de que estén dentro); pero, y de acuerdo al alto capital económico y político del mercado al cual dirigen su producción, y que los consagra fuera del campo, tienen diarios afines que los incluyen en las páginas de sociales.

Los artistas de la posición 10, tal vez intuyendo lo alejado de las definiciones de arte que existen en el campo y la del arte comercial, o luego de fracasar en su intento (rechazos en salones prestigiosos; ignorados por la crítica institucionalizada, etc.) no intentan ingresar al campo y obtener el capital simbólico que les permita hacerse con las ganancias que se juegan internamente (a diferencia de la posición 6, que está muy desplazada pero su objetivo está enfocado a la permanencia en el campo, y la posición 9 que tiene como objetivo entrar. Y en donde sus definiciones de arte sí son parte de lo que se lucha en el mismo).

Entrevista artista posición 10: *“No... Sabés que nunca hice una muestra individual... Participé en colectivas, que las preparaba siempre la galería en la que yo estaba, que ponía a los artistas que estaban en la galería, pero yo... este... solo, nunca... No sé, por ahora se ve que no sentí la necesidad, capaz en un futuro... además estoy tan al mango... preparando las cosas para llevarme, y con todo eso... que no, no me he puesto a pensar en eso...”*

C: *Y conocés lo que se produce acá? Vas a las muestras y eso?*

Y: *Sí, conozco algo, pero no es que voy a las muestras todo el tiempo ni buscando a ver qué es lo que están haciendo, porque es como te digo, no me quiero contaminar, viste...*

C: *Y los críticos, sabés si a alguno le gusta tu obra?*

Y: *No, lo mismo, o sea, como estoy por fuera de todo eso, no conozco ni a un crítico tampoco, no me interesa, estoy como en otra búsqueda... Me interesa promoverlo, sí, venderlo... pero competir... no... no...”*

Los artistas de estas posiciones no han ganado premios dentro del campo pero sí premios de artes plásticas que podríamos llamar externos al mismo, tales como Salón de Pinturas Marítimas; Premio Club Náutico; Salón Leonístico; etc., en donde la ganancia de estos premios no otorga ningún capital simbólico interno, más bien lo contrario.

En el caso de los artistas de la posición 7, es decir de los pertenecientes al campo, algunos de ellos tienen cierto capital político institucional dentro del mismo, específicamente en los ámbitos relacionados con la corriente subordinada del arte clásico y de la modernidad formalista en tanto gestores o marchands en determinados mercados (mercado externo).

9.9. Posición 8 – La joven vanguardia

En esta posición ubicamos a artistas jóvenes situados estéticamente en el arte post conceptual, y en general en el arte de los nuevos medios (arte en la red, etc.)³⁴, que están en los inicios de su trayectoria en el campo.

En algunos casos, la toma de posición estética de los artistas que ubicamos en esta posición se sitúa en el neo conceptualismo (en el sentido de la primacía absoluta de lo conceptual), realizando un arte de crítica institucional de los mecanismos del campo del arte. A pesar de que los artistas de las posiciones 3 y 4 realizan o han realizado incursiones en

³⁴ **Entrevista artista posición 8:** *“A: Sí, Internet es tipo... la Biblia. (Risitas)”*

C: *Tienen obra colgada en los blogs, como funciona ahí el tema?*

E: *Tenemos videos, tenemos dos blogs, Biglala y “proyecto el punto” tenemos videos, tenemos diferentes cosas e: al principio hacíamos unos estencils, y hacíamos grafitis, pero ta. no, papel y engrudo porque también trabajamos pila el tema de la ética de como jugar en el espacio público sin invadir del todo, o sea, no te voy a rayar la pared de tu casa, te pego un papel que si querés vas y lo sacás; punto, je.”*

el arte conceptual de crítica institucional, los jóvenes artistas de la posición 8 definen en buena parte su estrategia con este tipo de arte. Esto también es así en el discurso, es decir, si por ejemplo el artista entrevistado de esta posición afirma que sin el auspicio de un curador con cierto grado de capital simbólico en el campo se hace muy difícil la obtención de espacios para exponer (espacios institucionalizados del campo); el artista entrevistado de la posición 4 (que tiene mayor capital simbólico; lleva mayor tiempo en el campo; y está relativamente más seguro en su posición) no lo percibe así, afirmando que el ingreso en el sentido de obtener espacios para mostrar es abierto para el artista que lo busque independientemente de obtener el respaldo de un curador o no. Parte de este arte de crítica institucional supone que estos artistas cuestionen los espacios y mecanismos “tradicionales” o institucionalizados del campo del arte; esto refiere a las instituciones museísticas, premios, etc., asociados con el arte clásico y con la modernidad formalista (el arte de crítica institucional es una de las variantes del arte conceptual desde sus inicios en el campo global del arte. En nuestro país también lo hicieron los artistas conceptuales y post conceptuales, no obstante, luego adaptaron y ocuparon espacios clásicos del arte moderno y de las instituciones “tradicionales” del campo). Es así que procuran generar espacios y mecanismos alternativos dentro del campo mismo; es decir, sin dejar de pertenecer, o de producir efectos en éste, pero por otra parte no se abandonan totalmente los espacios tradicionales del mismo, por ejemplo participando en una muestra en el Museo Nacional.

Esta toma de posición estética implica que estos artistas dominen y construyan su obra desde el conocimiento de las categorías sociológicas y de la historia del arte que describen el estado del campo y las luchas que suceden en él.

Entrevista artista de la posición 8: E: No, bien, bien, hasta ahora digo..., hubo de todo un poco, también, otra de las ideas que tenemos es de mezclar gente legitimada y gente no legitimada... gente que la conozcan en el medio y gente que no.... entonces ir mezclando, ir mechando, tipo... de todo un poco...

Por todo ello (es decir, por la definición de arte desde la cual se realizan las tomas de posición estéticas), el peso del discurso en esta posición es fundamental, y el escaso valor dado a los conocimientos técnicos es correlativo. La tenencia de determinados conocimientos técnicos y la densidad conceptual de la obra son dos dimensiones que en el marco de lo que se lucha en el campo se presentan como propiedades de una posición u otra y como dimensiones fundamentales en las definiciones de arte que se juegan en éste (este punto se ampliará en el capítulo Luchas de Definición).

También, y es algo propio de esta posición, la importancia dada a la realización de obras que se inscriban en lo que la historiografía del arte define como arte de los nuevos medios (arte en la red, etc., en donde las obras circulan por fuera del mercado del arte y de las instituciones clásicas del arte). La relación con la tecnología (no en el sentido de incluir tecnología en una obra tradicional, o expuesta en lugares tradicionales, sino de hacer una obra basada en tecnologías actuales y que circule por canales propios) se da desde el comienzo de la trayectoria de estos artistas a diferencia de otras posiciones que la han ido incorporando con el tiempo. También, estos artistas tienen conocimiento y otorgan una gran importancia (al igual que las posiciones 3 y 4) al estar al tanto de lo que sucede a nivel del campo global del arte y de lo que sucede en los espacios alternativos globales del arte; y esto es parte de la propia toma de posición estética y de la definición de arte que supone. A diferencia de todas las otras posiciones, sus referentes estéticos del medio no son los artistas consagrados, clásicos o conceptuales, sino que son artistas reconocidos en el campo (es decir con capital simbólico) dentro de la corriente hegemónica del arte post conceptual (donde esta posición se inscribe estéticamente).

Se auto perciben como vanguardia, y también se ubican como outsiders al funcionamiento institucionalizado del campo, lo cual no supone que sus prácticas no tengan efectos en éste, ya que están claramente dentro del mismo, e inscribiendo su toma de posición estética en la corriente hegemónica. A diferencia de los artistas comerciales que generan mecanismos

alternativos de funcionamiento, que no son parte del campo, los espacios y mecanismos alternativos a las instituciones generados por los artistas de la posición 8 son parte de la dinámica de éste y aspiran a serlo.

Entrevista artista de la posición 8: *A: Creo que la del Centro Cultural de España (risas), esa estaría re buena...*

C: Han averiguado los mecanismos para exponer allí?

A: No, no porque por... en realidad ponéle ahora estamos planificando una exposición y nos interesó plantificarla en un espacio no institucional... en realidad tipo no... o sea, si fuera a decir ta si.... Pero como que no siento la necesidad en este momento de pensar en exponer en un.... Porque también esta bueno como que generar mecanismos propios... el hecho de involucrarte con una institución hace que vos tengas que restringirte en un montón de cosas... hay ciertos lineamientos de la institución

“Bueno, después tenemos otros proyectos, como este proyecto del “proyectoelpunto”, que también es para trabajar el espacio público... y la idea... es como una curaduría en la casa, no? Lo que hacemos es... elegir un punto en la ciudad todos los meses, no?, por ejemplo, el poste que está en la calle tal esquina con la calle tal, entonces ese poste va a ser el punto del mes. Y el 13 del mes se abre y se sube una foto al blog del punto: ese es el lugar para intervenir, y se invita a uno o dos artistas para que lo intervengan”.

Desde el comienzo de su trayectoria estos artistas **combinan su práctica como artistas con prácticas curatoriales**, algo que es nuevo y único de esta posición, y que supone la obtención de cierto de capital simbólico. No obstante su capital simbólico y su poder político institucional en tanto curadores sean mucho menores que los de la posición 3 (que en gran medida se define por un alto poder político institucional). Esta práctica tiene dos dimensiones, por un lado constituye una crítica a los mecanismos que articulan el campo del arte, pero por otro lado les ha permitido la obtención de determinado capital simbólico y la posibilidad de producir efectos en el campo.

En esta posición la estrategia supone también un discurso que condena claramente el arte “viejo” y “superado” de los artistas de las posiciones 6 y 9, a diferencia de las referencias o críticas más veladas de los artistas de otras posiciones que se inscriben estéticamente en el arte post conceptual. Tal vez porque llevan menos tiempo dentro del campo, o porque la auto percepción de vanguardia conlleva un discurso de quiebre con las instituciones y artistas percibidos como tradicionales.

Aunque estén en el comienzo de su trayectoria y no tengan gran capital simbólico, su pertenencia al campo es clara, producen efectos en él³⁵. Por otra parte son reconocidos por agentes prestigiosos, (por ejemplo por curadores reconocidos), lo que les otorga un cierto capital simbólico y un buen auspicio para su trayectoria. Sus mecanismos de ingreso al campo de las artes plásticas no fueron determinados premios, ni la pertenencia a ciertos talleres o instituciones, así como tampoco la sanción de un crítico institucionalizado. Su entrada al campo estuvo signada por su toma de posición, y por una estrategia de relacionamiento adecuado³⁶. Su toma de posición se configura en un comienzo de trayectoria como outsiders al sistema del arte, pero actuando dentro del campo, lo cual supone el no uso de los mecanismos clásicos del mismo (a diferencia de los artistas comerciales que no hacen uso porque no pertenecen al campo

³⁵ **Entrevista artista posición 8:** *“...Tenía unas invitaciones del MEC de la inauguración de plataforma vieja, firmadas por Luis Mardones, entonces trucamos tipo la invitación y le pusimos arriba que los invitábamos a la inauguración del proyecto el punto no se qué, yyy entregamos ocho invitaciones, pero a personas puntuales ¿no? Lacasa, Tavella, no se quien, no se cuanto, y se armó un gran revuelo, jeje, como si hubiéramos, no se, falsificado mil invitaciones...*

³⁶ **Entrevista artista posición 8:** *A: le dan muchísimos premios a artistas que son muy malos..., porque también es como... depende de quien sea el jurado, de que sea lo que la institución esté buscando en este momento...*

y su definición de arte no entra en las definiciones que conviven en este y de los artistas de la posiciones 6 y 9 que hacen uso y no ganan, o ganaron y ya no ganan más).

Entrevista artista posición 8: *C: Y con el tema de premios, concursos, jurado, se han presentado? Como lo ven?*

E: No nos hemos presentado mucho.... Porque en realidad no nos hemos presentado a la modalidad concurso. Si hemos presentado proyectos para ejecutar las instituciones o en otros lugares, pero premios, premios no nos hemos presentado, planeamos hacerlo pero a su debido tiempo. ...no.

La toma de posición de estos artistas también implica que actúen en el campo al margen de la sanción de la crítica institucionalizada, pero esto es así no en el mismo sentido que los artistas comerciales, que son ignorados por los críticos, sino porque la perciben como una figura asociada a las instituciones tradicionales del campo del arte, que de hecho se concibe como superado.

Entrevista artista posición 8: *“A: Y depende, en determinados círculos. Hay círculos en los que la crítica tiene más importancia, y círculos donde no la tiene... de repente tiene más importancia lo que diga un curador, o...”*

Los artistas de la posición 8 no mantienen un discurso crítico hacia el sistema mercantil del arte (como si lo tienen los consagrados conceptuales), pero de hecho tampoco tienen un mercado aún.

9.10. Posición 9 – Externos al campo

Por último describimos brevemente una posición que al igual que la 10 está fuera del campo de las artes plásticas, pero que nos parece interesante para la comprensión de determinados mecanismos. Los artistas ubicados en esta posición no pertenecen al campo en el sentido de que no son reconocidos como artistas por los artistas / críticos / curadores, insertos, ni sus tomas de posición producen efectos en el campo. Su estrategia para ingresar es la pertenencia a determinados talleres de maestros prestigiosos, en general de investigación formal (corriente estética subordinada actualmente, por lo que si antes estos talleres podían funcionar en parte como mecanismo de ingreso al campo, con el cambio de hegemonía estética esto se hizo menos probable), y sus referentes estéticos son los consagrados clásicos.

Estos artistas ganan premios en Salones de menor prestigio (como los Salones del Interior), y exponen en salas periféricas del campo, en general en el marco de una muestra del taller (aquí también el taller del maestro es el nexo de pertenencia al campo).

Entrevista Artista posición 9: *Y después, las otras que..., según, ya te digo, creo que de los lugares que estuve es la única que me pidieron curaduría... Aunque, digo, las otras las hice básicamente..., estaba en talleres, y ahí el docente...”*

A diferencia de los artistas comerciales de la posición 10, que no aspiran a ingresar al campo, y generan mecanismos externos vinculados con el mercado externo; los artistas de la posición 9 tienen como objetivo la pertenencia al mismo, la obtención de capital simbólico interno, y el acceso a las ganancias que están en juego en éste.

10. LAS LUCHAS POR LA DISTRIBUCIÓN DE LOS CAPITALES ESPECÍFICOS DEL CAMPO

La descripción de las luchas por la distribución de los capitales específicos del campo que enfrentan a los artistas y agentes de las diferentes posiciones tiene dos dimensiones fundamentales: los mecanismos de acceso y las luchas de definición. Son éstas dimensiones de la misma lucha que se entrelazan en su dinámica, pero para una mejor comprensión y exposición las separamos analíticamente.

10.1. Mecanismos de acceso.

¿Desde qué momento se deja de ser un pintor aficionado, o un joven con inquietudes plásticas, para pasar a ser un artista reconocido por el resto como tal?

La pertenencia al campo de las artes plásticas supone la existencia de determinados mecanismos de acceso, algunos de los cuales describiremos aquí. Es así que la entrada al campo implica el pasaje por una criba guiada por las definiciones de arte y de artista que coexisten en el mismo con pesos desiguales. Los mecanismos de acceso son una dimensión de las luchas porque el control sobre éstos incide en la estructura de la distribución de capitales en el campo y en la definición de arte y artista que prima.

De todas formas, más allá de las distintas definiciones de artista coexistentes, todos los artistas insertos (salvo, tal vez, los consagrados que están un tanto por fuera de la lucha) defienden el control sobre los mecanismos de entrada (y su no subversión, el mantenimiento del status quo), en el marco de la defensa de las fronteras.

Entrevista Artista posición 4: "... si, viene de todo, de lo que pasa en el mundo, de lo que ven por ahí afuera, siempre están leyendo las revistas y mirando a ver que se puede hacer acá, robando, o.., o las cosas que también se pueden hacer acá porque dicen a bueno acá hago intervenciones porque total es un muro, pegás no se, unos pegotines, es un mamarracho pero ta, funciona no? ..."

La vinculación o concurrencia a un taller perteneciente al campo o a un espacio artístico prestigioso es uno de los mecanismos de acceso, aunque en general ninguno opera solo sino que son un conjunto de factores los que inciden en el posible acceso del aspirante. Esta relevancia del taller viene dada por dos funciones: el aspirante a artista puede obtener un espacio para mostrar legitimado dentro del campo (y es la principal forma de obtenerlo para quienes están en el comienzo de su trayectoria) y, según el capital simbólico del taller, accede a determinadas redes sociales de insertos. Hablamos aquí de exposiciones colectivas, en el marco de una muestra de taller, realizadas con el aval/curaduría del maestro, ya que es muy difícil para alguien externo al campo la obtención de un espacio legitimado de forma individual, siendo por ello, en general, las primeras exposiciones de todos los artistas. Ello no implica que estas muestras de taller se hagan en los espacios de mayor capital simbólico del campo (en general museos o salas estatales; o para estatales); no obstante, dependiendo del grado de prestigio del taller/maestro, los efectos en el campo y la capacidad de atraer crítica o difusión, serán variables. Otra criba anterior a ésta y también importante, es el proceso de selección que debe pasar el aspirante para convertirse en miembro del taller. Mientras más prestigioso es este último, (y por lo tanto más posibilidad de ser un mecanismo de acceso), más selectivo es el ingreso.

Por otra parte, si hace 10 o 15 años, (cuando la distribución de capital simbólico en el campo era otra) los espacios artísticos prestigiosos estaban vinculados con maestros de la modernidad formalista, hoy los estudiantes egresados de esos talleres en general pertenecen a las posiciones 9 e incluso 10. Siendo así que, los talleres que pierden capital simbólico (y por lo tanto también capacidad de atraer la atención de la crítica o de “producir artistas”) bajan también el grado de selectividad en aras de la supervivencia monetaria. El criterio de selección es en general que el futuro alumno coincida en su definición estética con el maestro.

Actualmente los espacios artísticos prestigiosos, que tienen mas probabilidades de funcionar como mecanismo de entrada al campo para los aspirantes a artistas están ubicados estéticamente en el arte post conceptual; neo pop; contemporáneo, etc., en donde los maestros/gestores/marchands se ubican en la posición 3 (gran capital político institucional).

En el caso de la formación académica estatal, que podría llegar a funcionar como un mecanismo de acceso, cumpliendo tal vez algunas de las funciones del taller, esto no sucede así; probablemente por: lo masificado de la formación artística estatal (IENBA); y sobre todo porque la toma de posición estética de las instituciones estatales permanece vinculada mayormente con la modernidad formalista (actualmente subordinada). En el caso de Bellas Artes, la toma de posición estética que prima allí (no obstante coexistan en la escuela diversas tendencias estéticas) combina caracteres de la modernidad formalista con su énfasis en la investigación formal, con rasgos de arte político / social. (Lo cual se ve reflejado por ejemplo en la currícula de los tres primeros años básicos de la escuela, y en el tipo de licenciaturas que se obtienen allí: escultura; pintura; fotografía; diseño gráfico; global)

Sucede entonces que, en la estructura de distribución de capital simbólico del campo, Bellas Artes es una institución que cuenta con muy poco prestigio internamente, (aunque tal vez externamente sí lo tenga). Es decir, ningún artista inserto, y en general perteneciente a la corriente hegemónica del post conceptual, señala a Bellas Artes como un hito importante en su formación, si es que pasaron por allí.

Entrevista artista posición 4: “...Y ta, estaba buenísimo, tenía que cursar tres años básicos pero después llegaba..., fue más que nada porque estaba Seveso y Musso, sino tampoco me anotaba en Bellas Artes...”

Entrevista artistas posición 8: C: Ya habían empezado a hacer cosas antes de entrar a Bellas Artes?

A: No.

E: No, no autodidacta digo en paralelo en relación a Bellas Artes porque en realidad la formación de Bellas Artes es como entre comillas...

C: En la parte técnica decís, o en la parte teórica?

E: No, en la parte teórica. Por eso te digo que la mayoría de las cosas que hacemos no tienen nada que ver con lo que te enseñan en Bellas Artes.

C: Y de los docentes de Bellas Artes que piensan?

A: Para mi tiene carencias. Son diferentes con respecto al arte contemporáneo. Hay talleres muy buenos porque como que apuntan a como a..... o video, en fin, están como muy buenos, pero yo creo que a nivel teórico falta, falta como dar lo más importante de la parte de filosofía del arte, y también como dan...

E: Sí, falta como que llevar el programa a lo que es el arte contemporáneo actual, es como que quedó en los años sesenta y el programa quedó ahí”.

Otro mecanismo lo podríamos denominar **la opción estratégica de la toma de posición**. Si bien el arte conceptual abolió en parte la noción de artista moderno como portador de una subjetividad única y auténtica que se expresa a lo largo de toda su trayectoria; y por lo tanto socavó también la idea de un desarrollo estético lineal en cada una de éstas. Y aunque el arte post conceptual, actualmente hegemónico, es heredero de aquellos quiebres, los cambios bruscos de orientación estética son percibidos con suspicacia, y asociados a un intento de acoplarse a las modas o corrientes hegemónicas del

momento en procura de la obtención de las ganancias que se juegan en el campo³⁷. Sobre todo cuando se vincula con un mecanismo de ingreso, y éste tiene éxito en relación a la obtención de premios o espacios; los artistas insertos, y en el marco de la lucha por la defensa de las fronteras y de su posición, lo condenan, no importa cual sea su orientación estética. Esto sucede cuando un determinado artista / aspirante tiene un fin (como por ejemplo ingresar al campo o aumentar su capital simbólico), y basado en su conocimiento o dominio de las reglas y códigos que articulan la dinámica del campo, elige realizar determinadas tomas de posición que no se colidan con su trayectoria anterior (cambios bruscos de orientación estética acorde a los cambios de hegemonía por ejemplo).

Entrevista artista posición 6: *G: "...digo, yo conocía artistas, conozco que, digo hasta valoro la obra y tengo un aprecio..., pero vos veías que todos los años hacían cosas diferentes y que no tenía nada que ver con lo del año anterior..., pero siempre tenía que ver con lo que estaba pasando en tal o cual lugar..."*

Esto implica que no cualquiera puede hacer cualquier cosa en el campo y los cambios bruscos de toma de posición estética (por ejemplo acorde a modas del arte global) son vistos con suspicacia por los artistas insertos que así defienden lo auténtico de su posición. También implica que un artista que se encuentre en una posición estéticamente subordinada, al cambiar su toma de posición estética hacia una corriente hegemónica, deba sopesar los riesgos de que el cambio en su obra sea percibido por el resto de los integrantes del campo como un intento de adecuarse a las demandas internas.

Entrevista artista posición 6: *"Esté, acá digo, yo por ejemplo me dio muchísimo miedo hacer la primera instalación, me dio muchísimo miedo C: porque estaba de moda en ese momento..."*

G: claro, claro, y yo era pintor..., esté, y, y me tuve que hacer, viste, un análisis a ver si yo realmente lo quería hacer, o era un tema..., o era un tema de seguir una corriente..., una corriente no, de subirte a un carro..."

Entrevista artista posición 4: *"...las modas de, 'ay, ahora todo el mundo hace intervenciones', viste que está la onda, hay intervenciones no sé qué en la vía pública, es una pavada porque si no tenés nada que decir, porqué hacerlo en la vía pública?..."*

Otro mecanismo importante de acceso al campo es la **obtención de premios** en concursos prestigiosos que funcionan así como instancias legitimadoras, al señalar institucionalmente el valor de la obra del artista premiado, con la consiguiente ganancia de capital simbólico y en el caso de los nóveles artistas con la consolidación de su pertenencia y de su reconocimiento como artistas³⁸. En el caso de la obtención de premios en concursos periféricos o externos al campo las consecuencias pueden llegar a ser opuestas, ya que esta distinción implica el reconocimiento de la obra desde un espacio institucional/posición subordinado estética y políticamente en el campo, o más aún externo al mismo (por ejemplo lo que ocurre con los diversos salones de pintura marítima, o el salón Leonístico, etc.; en donde en general obtienen premios los

³⁷ Hay una diferencia importante, y es en el fin último de la estrategia; en los artistas conceptuales de crítica institucional era la crítica y el cambio social; en lo que comentamos aquí, es la obtención de capital simbólico dentro del campo.

³⁸ **Entrevista artista posición 2:** *"b: No... el único concurso que me presenté yo fue, este, el de Francia; y me presenté porque me invitaron, pero no... generalmente no me presento, no me gusta el tema de los concursos..."*

c: Porqué, porque pensás que... se juegan cosas más políticas en las decisiones ó..."

b: En general, sí... Y después depende de la propuesta que hagas, puede ser magnífica y si no tenés el jurado que coincida con ella, ahí... entonces, no me gustan los concursos ni de arquitectura ni de escultura ni de... ni los Salones Nacionales, eh... pese a que el camino que teníamos nosotros para recorrer en la época mía, en los '60, por ahí... era el único, el Salón Nacional y tal, porque no había otra... o si tenías suer..."

artistas de las posiciones 9 y 10). Debido a que los premios prestigiosos del campo son otra de las instancias de distribución de ganancias, la orientación político / estética del premio o salón es objeto de lucha entre las distintas posiciones. Es así que esta orientación, en el marco de las luchas por la definición de arte que prevalece, se determina en primera instancia desde los espacios de poder político / institucional del campo, y luego, desde la selección del jurado o del tipo de arte que se quiera promover. Entonces la orientación estética de los salones / premios define que posiciones se van a ver favorecidas en capital simbólico y ganancias.

De todas formas, más allá de que la obtención de premios sea un mecanismo de acceso, el lugar destinado a los aspirantes entre los seleccionados es pequeño; ya que el riesgo de premiar artistas sin una trayectoria reconocida en el campo es mucho mayor que al elegir artistas con mayor capital simbólico (riesgo en lo que refiere al prestigio y la trayectoria del jurado y de la institución).

Los artistas de la posición 9, que tienen como objetivo el ingreso al campo, perciben la obtención de premios en un salón prestigioso como el mecanismo fundamental de entrada. Es este un mecanismo clásico del arte tradicional y moderno, en el cual fracasan actualmente, luego del cambio de hegemonía estético / política y de que su toma de posición estética se vincule a una definición de arte subordinada actualmente.

Entrevista artista posición 9: “C: *Ajá... como te relacionás con el tema premios, concursos, jurados...?*

d: Lo considero un mal necesario, es una macana, porque no podés dejar de pensar, en ellos... , porque si querés, hacen de intermediarios ¿no? c: En qué.., en conseguir espacios...?

d: En conseguir espacios, conseguir público..., bueno, una cosa trae la otra... en, en hacerte un lugar..”

Por otra parte, los artistas de la posición 8, que también tienen como objetivo la entrada, o la consolidación de su pertenencia, han generado mecanismos nuevos (asociados al arte post conceptual), acorde con su distinta definición de arte, que les han permitido entrar al campo sin pasar por el taller o el salón (mecanismos clásicos del arte moderno) y con una buena perspectiva en cuanto a capital simbólico. Ello no implica no obstante que los espacios / talleres del arte post conceptual / contemporáneo, y la obtención de premios en salones prestigiosos, no operen como mecanismo de ingreso para otros aspirantes ubicados estéticamente en el arte post conceptual.

Entrevista artista posición 4: “... y ta, después sí, gané por el ‘empleado del mes’ gané un concurso, de última el proyecto empezó ahí ¿no? en el Paul Cezanne cuando viajé a Francia, y ahí entonces justo empezaba el proyecto del ‘empleado del mes’..., por ahí eso me estimuló...”

“...puede ser, si te estimula porque es de lo que hablábamos antes, alguien dice que le gusta lo que hacés y bárbaro ¿viste?, y si esa persona además son críticos conocidos y, y, digamos gente importante dentro del círculo. está bárbaro porque de última vos estás confiado en esas personas, que más allá de las críticas que te pueda hacer como crítico o que se yo, nada, te parece bárbaro. yo que se, te sentís aceptado ¿no? está bueno. Y ta, están buenos los concursos pero yo que se no..., igual no hay acá concursos..., tantos, ¿no?”

La mirada del crítico / del curador constituyen también otros mecanismos fundamentales de construcción del artista.

Por un lado, la sanción positiva de la crítica en un concurso o mediante una reseña periodística es una señal para el aspirante al título de artista, y para el resto de los pertenecientes al campo, de que lo es o que tiene las condiciones para serlo. El acto de la crítica define al artista, y un artista lo es porque el campo lo reconoce como tal.³⁹ Es así que los críticos con mayor capital simbólico dentro del campo son también agentes de distribución de las ganancias.

³⁹ **Entrevista artista posición 9:** *d: Pero todos básicamente, te diría, que al momento de hacer una exposición, al otro día querés saber si pusieron un comentario..., por más que rabees, y que no creo que ..., digo, es parte de la cosa vistas ..., la verdad que no estoy conforme con el sistema, y no estoy conforme con los resultados..., pero bueno, ta..., yo que sé, es así...*

Entrevista artista posición 4: *A: Y él sale todos los lunes en La República.... y ta y me parece que igual es como el que más pantalla da, en el sentido de crítico es como el..., bueno, sin lugar a dudas es como uno de los más importantes, por trayectoria y por todo, y también porque..., o sea, vos sabés que el lunes abris la república y está Nelson di Maggio...*

Entrevista informante: *"C: Y que te reporta salir en los diarios? Es un tema económico, vender más o es un tema de tener prestigio?"*

A: Si la crítica es buena te reporta si, ...si te pone que es una mierda...

C: Claro, en caso de que sea buena, no?

A: En caso de que sea buena y si, es algo más que te da...lo mismo de que te reporta un premio o ser admitido o....y bueno te reporta que alguien te consideró".

Sin embargo, y a pesar del capital simbólico y del poder político institucional que la crítica conserva, la figura del curador, asociada en principio al arte post conceptual, ha desplazado en algún sentido a la institución de la crítica (de hecho muchos críticos de arte se han reconvertido en curadores / críticos). Es entonces que también los curadores prestigiosos, al señalar y seleccionar los artistas adecuados para sus exposiciones, definen lo valioso y otorgan capital simbólico y espacios. Se trata de exposiciones (sobre todo en el caso de las colectivas) en donde el carácter del curador predefine la capacidad que la exposición tenga de producir efectos en el campo, quedando la nómina de artistas seleccionados en un segundo nivel.

Al igual que en el caso de los críticos, la capacidad de definir el valor de un artista aumenta acorde con el prestigio o capital simbólico del curador.

Entrevista artista posición 4: *"... Y a su vez ese mismo curador, cuando te selecciona a vos es como que se la juega con respecto al resto, y... es como, como que toma el papel como de iluminador..."*

Para los artistas que están situados en una posición relacionada con el arte moderno el ascenso de la figura del curador es visto con suspicacia. Y también algunos de los artistas situados en lo post conceptual miran con recelo esto, ya que la definición de artista moderno, individualista, como un ser privilegiado y sensible, sigue siendo una dimensión importante de la auto percepción de los artistas. No obstante, dado el poder político institucional y con ello el poder de definición que tienen en el campo, la figura del curador no es combatida en el discurso por quienes aspiran a aumentar su capital simbólico sin subvertir los códigos de funcionamiento del campo.

En el caso de los artistas de la posición 8, la estrategia es diferente ya que desde el comienzo combinan en sus prácticas en el campo la actividad como artistas y como curadores.

Entrevista artista posición 8: *"... Porque también no pasa por el gusto, porque un curador no.... O sea, pasa por otro lado. Pasa por una propuesta curatorial... no pasa porque me guste ese artista y lo voy a poner... sino que pasa porque el artista te sirva para determinada propuesta que tengas o la obra del artista se equilibra con la obra de otros artistas y podés armar una propuesta curatorial sólida..."*

Más allá de la descripción de algunos los mecanismos específicos de ingreso al campo es fundamental señalar que la trayectoria de cada artista viene configurada desde antes por su posición anterior. Es decir, del capital social que cada aspirante a artista disponga y del habitus concededor de las reglas del juego, o no, va a depender el éxito en los mecanismos de acceso.

d: Claro..., porque aparte vos decís: bueno ta, renuncio a los concursos y, y, hago una exposición..., ta, hago una exposición..., básicamente la gente que va a ver la obra, vale, va a ver la obra..., pero ya te digo, va a haber más o menos gente, de acuerdo a que tengas una crítica..

11. EL SUBCAMPO DE LOS CRÍTICOS.

11.1 Análisis del discurso de los críticos

No obstante el objetivo principal de esta investigación fue describir el campo de las artes plásticas, enfocándose en la estructura del campo desde la perspectiva de los artistas plásticos, nos pareció importante llevar a cabo una breve descripción del subcampo de los críticos de arte, centrándonos en las distintas tomas de posición.

Para realizar esta descripción del subcampo de los críticos consideramos que un medio idóneo era el análisis de todos los artículos periodísticos aparecidos en cinco periódicos distintos, durante un lapso determinado de tiempo que refirieran al campo de las artes plásticas⁴⁰. Esto es así por la variedad de agentes y de tomas de posición que se reflejan en los distintos medios seleccionados. Por otra parte, es la crítica escrita, un medio fundamental en que los agentes realizan sus tomas de posición en el campo.

Los indicios que se consideraron idóneos en tanto tomas de posición, para señalar la posición ocupada por el crítico en la estructura, son: la selección u omisión de los artistas a reseñar; el carácter negativo o positivo de la crítica, con respecto a ... obra o artista; y, fundamentalmente, el tipo de discurso generado sobre cada obra. Es así que el tipo de discurso que cada crítico genera en sus reseñas supone una toma de posición estética determinada. De lo concluido surgieron algunas hipótesis en cuanto a las competencias específicas que el lector ha de tener para aprehender cada tipo de discurso, es decir hacia que público se dirigen, y el beneficio simbólico de consumirlos. Éstas están planteadas aquí solo en tanto que propuestas hipotéticas o puertas abiertas a seguir investigando.

Del producto del análisis de los discursos, se desprende que la estructura del subcampo de los críticos dentro del campo de las artes plásticas, tiene relaciones de homología con la estructura de las posiciones de los artistas. Ello no implica que todas las posiciones analizadas en el campo de los artistas tengan posiciones homólogas en el campo de los críticos, sino que las líneas fundamentales que demarcan cada posición, y los ejes en torno a los cuales se lucha en el campo y que articulan su dinámica, conforman también la estructura del subcampo de los críticos. En el caso de los artistas de las posiciones 8 y 9, por ejemplo, no existen críticos que ocupen posiciones homólogas, o por lo menos críticos institucionalizados con acceso a medios para expresar sus tomas de posición (de hecho, la posición 9 estaría fuera del campo). El que haya un conjunto de críticos que contribuyan a conformar la posición de un determinado grupo de artistas es un indicador también, del grado de capital simbólico que comporta la posición de dichos artistas.

Posición 0 - El grupo 7, sin crítico pero con diario,

Se encontró que determinados artistas que ubicamos en la posición 7⁴¹, figuran en las notas de los periódicos analizados, pero de hecho estos artículos se publican sin firma. Es decir que no existen en los medios de prensa escrita, críticos legítimos que reseñen este tipo de obra. Los artículos sobre estos artistas, a diferencia del resto de los artistas reseñados en

⁴⁰ Estos fueron: La República; El País; Brecha; Búsqueda y La Diaria. Durante noviembre y diciembre del 2007 y enero del 2008.

⁴¹ Ver esquema de estructura del campo de los artistas (ver página 15).

los diarios, se publican en las páginas de sociales, y no en las de artes plásticas. La carencia de discurso legítimo (es decir de críticos pertenecientes al campo) sobre la obra de estos artistas, es un índice del grado de legitimidad y de capital simbólico que éstos poseen dentro del campo. Los medios en los que se publican estos artículos son El País, y Búsqueda (Revista Galería).

Es este el tipo obra, y de discurso (es decir básicamente imágenes de gente, no de la obra) en donde no se requieren mayores competencias específicas culturales para aprehenderla, ni un conocimiento de la historia del campo.

Posición 1. Tipo de discurso: Crítica morfológica.

El tipo de discurso que predomina en los críticos que ocupan esta posición es la *crítica morfológica*. En ésta el discurso hace hincapié en el aspecto morfológico de la obra, es decir en sus características más puramente estéticas, sin entrar en un análisis semiótico del significado de ésta. Este discurso se enmarca en la concepción hegemónica de la crítica occidental en la primera mitad del siglo XX, que postulaba la autonomía y autosuficiencia de la obra de arte, la visión contemplativa de la misma y, la marcada división de géneros. Es así que en esta posición los críticos despliegan predominantemente⁴² (realizan también un análisis semiótico, pero es muy menor en el peso del discurso) este tipo de crítica, y seleccionan obras y artistas del grupo 2, 5 y 6. Escriben en El País; y en el semanario Búsqueda. En el análisis de los textos producidos por los críticos que incluimos en esta posición no se encontraron reseñas negativas sobre obras o artistas. Es así que la toma de posición consiste en los criterios de selección de los artistas a reseñar (positivamente), y en el énfasis puesto sobre las dimensiones de la obra o artista, que este tipo de discurso aprehende de forma positiva.

En la mayoría de los casos estudiados los críticos eligieron reseñar exposiciones y artistas que se “adecuaran” estéticamente al carácter predominante de su discurso, es decir los de las posiciones mencionadas y descritas más arriba. En cuanto a la recepción del discurso del crítico y al público al que van dirigidos, es un tipo de crítica que, para su comprensión, requiere determinadas competencias específicas, como por ejemplo un mediano conocimiento de la historia del campo (entendiendo esto como historia del arte en occidente), especialmente de la primera mitad del siglo XX. Acorde a la teoría de los campos, el valor simbólico del discurso aumenta de acuerdo a las competencias específicas requeridas para consumirlo y producirlo, por lo tanto podemos decir que es este un discurso más legítimo y que otorga más beneficios simbólicos dentro del campo que el anteriormente descrito. No obstante, estas competencias no solo las tienen los miembros legítimos del campo, sino la mayoría de los individuos con un grado educativo medianamente alto.

Un ejemplo de crítica morfológica:

““La muestra en el MNAV incluye tres colores: negro, plata y rojo elemental. La sala toda está cubierta además por una moquette negra que incrementa el monumentalismo al que parece apelarse. Varios paneles de grandes proporciones operan de marco casi silencioso...En el centro hay una especie de toboganes que producen un efecto de gran potencia... La madera de Dicancro está rigurosamente pintada de negro, dejando que el paso del tiempo se advierta a pesar de las pinceladas... A su vez, bajo los efectos del fuego, el vidrio va perdiendo rigidez y la artista logra que las piezas se vayan adecuando al símbolo deseado. Otros recursos, como el lumínico, no son menos relevantes...” (Semnario Búsqueda).

Posición 2. Tipo de discurso: La crítica semiótica.

⁴² Ya que ningún discurso es puramente morfológico, semiótico, o conceptual.

Los críticos que se ubicaron en esta posición desarrollan en sus artículos la *crítica semiótica*. Se llamó así a un discurso que además de realizar una descripción morfológica de la obra, busca una interpretación del significado simbólico de ésta. Siendo la descripción formal un modo de establecer el referente para la crítica semiótica, se buscan así relaciones metafóricas y simbólicas. Niega de este modo el significado intrínseco de lo puramente formal. Los críticos ubicados en esta posición en general reseñan positivamente artistas de los grupos 1, 2 y 5. Escriben en periódicos de izquierda y derecha. Realizan críticas positivas, reseñando obras y artistas de los grupos mencionados, y haciendo énfasis en cada caso en las dimensiones que el tipo de discurso desarrollado por el crítico privilegia. En esta posición también encontramos críticas negativas. No obstante, es este un mecanismo estadísticamente menor, utilizado por dos tipos de agentes distintos: los más prestigiosos dentro del subcampo de los críticos⁴³ y los que construyen explícitamente su toma de oposición desde el antagonismo hacia un cierto tipo de arte.

En lo que refiere a la recepción del discurso y al público al que va dirigido, al igual que en la crítica morfológica, su comprensión requiere determinadas competencias específicas, tal vez un poco más profundas sobre la historia del campo en occidente, al menos hasta el quiebre posmoderno y conceptual. Los beneficios simbólicos de consumir este discurso aumentan con respecto al anterior. Es decir, es un discurso más prestigioso (entendiendo por ello el grado de valor otorgado por los integrantes del campo). En general estas competencias específicas las poseen los miembros del campo, y los no insertos pero con intereses cercanos.

Ejemplo de crítica semiótica:

"...La impresión de acceder, a través de un "muro calado" de volúmenes de madera negra, a un potente escenario de generación de energías, suerte de usina totalizadora de dispositivos mecánicos aunque también orgánicos en apremiante interacción.... La morfología de las ocho esculturas centrales evoca otras tantas escaleras de dos hojas o toboganes de hierro y maderas agrietadas, ajustadas por fuertes remaches, en las cuales vidrios espejeantes, plateados y rojos... Cada una de las sólidas láminas ofrece mercuriales visiones de derretimiento. El efecto óptico de la incidencia de la luz sobre el vidrio metalizado parece fusionar los estados opuestos de la materia en uno solo, fluido, incandescente..." (Semenario Brecha).

Posición 3. Tipo de discurso: La crítica conceptual.

Los críticos ubicados en esta posición son los que cuentan con mayor capital simbólico en el campo y despliegan un tipo de discurso que se definió como *crítica conceptual*. Se diría que hay una crítica conceptual, (con independencia del carácter de la obra) en donde el crítico deja de interesarse por la morfología, para pasar a interesarse por la función. En este tipo de discurso hay también una negación del significado intrínseco de la obra. Por otra parte, estos críticos resaltan en sus análisis las dimensiones conceptuales de la obra, aunque la obra no se encuadre de hecho dentro del arte conceptual; y prescinden, en general, de la descripción formal de ésta. Estas dimensiones son: carácter interactivo; prescindencia de las características formales; dilución de las fronteras entre los medios; negación de la autosuficiencia de la obra. Reseñan artistas de los grupos: 1, 3, 4 y 5. Escriben en La República y Brecha. Realizan predominantemente reseñas positivas, pero también las hay negativas. Citaremos dos ejemplos en donde el discurso del crítico se articula en torno a las dimensiones relevantes para la crítica conceptual, independientemente del tipo de obra. En algunos casos de

⁴³ Se entiende "prestigiosos" a los críticos que tienen un alto grado de reconocimiento o capital simbólico dentro del campo (determinado por distintos mecanismos de reconocimiento, como el ser seleccionado para ser jurado en salones prestigiosos, y por los efectos que sus tomas de posición o reseñas tengan en la dinámica del campo)

artistas consagrados, la crítica conceptual es relativamente independiente del reseñado y se estructura en torno a las dimensiones que definen al arte conceptual⁴⁴.

“Deslizándose suave y secretamente entre el deconstruccionismo derridiano, los objetos fractales (forma fractal, fraccionada, interrumpida) de Mandelbrot, y la teoría de las Siete catástrofes (catástrofe en tanto discontinuidad, trastorno, conflicto entre elementos estables) de René Thom, pensadores que remiten al antimodelo del sistema estable, la escultora, en incisivo montaje curatorial, convida, en ocho grandes estructuras piramidales centrales, rodeadas de cuatro objetos distribuidos en la pared, al visitante a un recorrido en que se convierte en protagonista y creador: inventa su propio espacio, captura las cambiantes imágenes reflejadas en el vidrio metalizado, descubre las huellas fragmentarias de torsos masculinos y femeninos, señales simbólicas de espirales, crucetas, surcos, separaciones, aproximaciones, protuberancias, sesgadas alusiones a la condición humana, a la precariedad y la voluntad de un eterno retorno....” (La República)

La producción y el consumo de la crítica conceptual requiere de las mayores competencias específicas, y por lo tanto de las más escasas dentro del mercado de consumidores de reseñas. Implica un conocimiento cabal de la historia del campo en occidente hasta la actualidad, y un manejo mediano de las filosofías posmodernas que incidieron en el desarrollo del arte después de la década del 70. Acorde a la teoría de los campos, es este consumo el que otorga un mayor beneficio simbólico. En general pensamos que los consumidores de esta crítica son artistas insertos en el campo e individuos muy cercanos en cuanto a la posesión de las competencias específicas. En este tipo de discurso, el acceso “fácil” a la obra es sinónimo de vulgar, sin valor.

“Rostros patibularios, personajes cadavéricos, manos desmesuradas, huesudas y crispados, ojos desorbitados o llorosos, bocas vociferantes, todas una parafernalia de imágenes melodramáticas en contrastantes blancos y negros que se recuestan sobre una pared rojiza, impactan desde lejos, al visitante.....Una buena parte de la asistencia, sectores políticos y sociales no habituados a muestras de arte, se siente atraída por la contundencia de la figuración referida al sufrimiento de seres marginales y marginados.... Basta observar en el mismo museo, la presencia de Águeda Dicancro, con sus sesgadas alusiones a la representación para comparar el compromiso profundo con la realidad y la mera ilustración de la narrativa anecdótica y literaria de captación rápida dominante en Guayasamín...” (La República)

⁴⁴ No en todos los casos, ya que en el caso de los consagrados muertos, que ya forman parte de la historia del campo, como por ejemplo los alumnos de Torres García, los críticos despliegan un discurso de similares características entre sí.

12. CONCLUSIONES

El **aporte principal** del presente trabajo de tesis de grado pensamos lo constituye el hecho de que, más allá de ciertas aproximaciones valiosas al campo del arte, éste ha sido escasamente visitado por la sociología en Uruguay.

La amplia aproximación exploratoria que se llevó adelante permite visualizar un boceto de la dinámica y de la estructura del campo de las artes plásticas en nuestro país. Y se trata precisamente de eso, de un boceto que resulta un disparador de preguntas, ya sea en torno a la validez del boceto mismo como a las preguntas que éste nos demande, en el sentido de las múltiples interrogantes que han surgido de la propia investigación.

En cuanto a los objetivos de los que partió este trabajo; por un lado, se buscó **describir la estructura del campo**, procurando dar cuenta de las distintas posiciones coexistentes y su relación en el sentido de subordinación y homología; mediante una pluralidad de técnicas de aproximación al objeto y, desde una perspectiva estructural, se arribó a la tipología presentada anteriormente y que constituye el corpus más relevante de esta investigación.

Diez posiciones fueron consideradas las más importantes para describir la estructura del campo y su dinámica. Estas fueron: Consagrados Conceptuales (posición 1), Clásicos Consagrados (posición 2), Alto Capital Político Institucional (posición 3), El Arte Contemporáneo (posición 4), Alto y Medio Capital Simbólico – Adaptación (posición 5), Experimentación Formal – Capital Simbólico en Declive (posición 6), Los Artistas Comerciales (posición 7 y 10), La Joven Vanguardia (posición 8), Externos Al Campo (posición 9).

Dos ejes articulan la configuración de las posiciones. Uno de ellos divide a los artistas ya consagrados, y por ello un tanto más ajenos a las luchas que acaecen al interior del campo, de los artistas de las restantes posiciones, quienes participan activamente en la lucha por la distribución de los bienes que se juegan en el campo. El otro eje refiere, en un primer nivel, a las tomas de posición, pero no deja de ser fundamentalmente una dimensión de la lucha. **Es la frontera que divide al arte “contemporáneo” del arte “tradicional”.**

Por otra parte, se buscó **describir los capitales específicos del campo**, ubicando esta descripción en el marco de la lucha por la distribución de capital específico que despliegan los agentes al interior del mismo.

Si bien la teoría de los campos culturales que desarrolló Pierre Bourdieu, refiere concretamente al análisis del capital simbólico por el cual luchan todos dentro del ámbito de la cultura; en el transcurso de la presente investigación se consideró que para la descripción del campo de las artes plásticas en Uruguay y en la actualidad; esto es, nuestro objeto de estudio, era preciso **ampliar la noción de capitales que juegan dentro del campo**. De esta forma la descripción de la estructura y de las posiciones se articuló en torno a tres conceptos diversos y, en algunos casos, duales: **capital simbólico interno/externo; mercado interno/externo; capital político institucional**. De esta forma estos tres conceptos se convirtieron en el núcleo que atravesó y guió todo el proceso analítico en torno a la descripción de la estructura.

Del análisis de las entrevistas se desprendió que en su interacción al interior del campo los agentes despliegan determinados **saberes** y poseen determinados **capitales** que configuran su toma de posición y sus estrategias en el marco de las luchas por la **distribución de las ganancias**.

Por otra parte, este trabajo de tesis de grado intentó aproximarse a una **descripción de las estrategias o tomas de posición** que los agentes o instituciones desarrollan en el marco de su accionar en el campo, en condiciones de lucha por la distribución del capital simbólico específico.

El **análisis de las estrategias** que despliegan los agentes es una dimensión fecunda y fundamental a la hora de comprender la lógica de funcionamiento específico del campo. Es así que esta dimensión atraviesa todos los ítems en que se divide el capítulo de análisis de nuestra investigación. No obstante ello, el **análisis de los mecanismos de acceso** permitió echar luz de una manera concentrada y específica sobre algunas de las estrategias que los agentes despliegan en la dinámica de las luchas.

Hablar de los mecanismos de acceso implica hablar de las **fronteras del campo** y de cómo éstas se defienden y controlan (Es así por ejemplo, en el caso de la pérdida de eficacia del mecanismo de acceso taller / maestro formalista, es una dimensión más de los cambios de hegemonía estético / política que se dieron en el campo producto de la competencia por las ganancias).

A su vez, ya iniciada la investigación, durante el trabajo de campo que comprendió distintas aproximaciones metodológicas, se realizó una lectura de todos los artículos críticos aparecidos en diarios de circulación nacional, durante un determinado período de tiempo. En base a éstos, nos pareció pertinente la elaboración de una tipología en torno al **“discurso crítico”, coligándose ésta con la tipología de las posiciones de los artistas.**

Posteriormente, luego de analizadas las entrevistas a los artistas, se llegó a una interpretación final y se terminó de dar forma al análisis del subcampo de los críticos. Desde allí podemos afirmar que **la estructura del subcampo de los críticos mantiene relaciones de homología con la estructura del subcampo de los artistas**, sobre todo en lo que refiere a los **dos ejes principales: consagrados/no consagrados; arte tradicional/arte contemporáneo.**

Finalmente, queremos destacar que este trabajo supuso un proyecto ambicioso en cuanto a la amplitud del objeto de estudio: describir la dinámica, los códigos, la estructura, el funcionamiento de un ámbito tan fecundo como inexplorado; realizado en el marco de una investigación de tesis de grado; y es por ello que se trata de un punto de partida. En el marco de estos objetivos es que se seleccionó una perspectiva epistemológico / metodológica que apuntó a la interpretación de los aspectos más significativos del fenómeno, ganando densidad y calidad informativa en el análisis de pocos casos y dejando de lado la base de legitimidad estadística.

Para concluir queremos destacar que independientemente de que esta lectura sociológica del campo del arte pueda ser leída como una reducción del “aura” que define la obra de arte, este trabajo fue realizado partiendo de la concepción y la creencia en el potencial del arte como una forma de conocimiento crítica y transformadora de la sociedad.

13. BIBLIOGRAFÍA

- **Alonso, Luis Enrique:** *La mirada cualitativa en sociología*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1998
- **Bourdieu, Pierre:** *Las Reglas del Arte*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1995.
- **Bourdieu, Pierre:** *La Distinción: Criterio y Bases Sociales del Gusto*. Ed. Taurus. Madrid, 1998
- **Bourdieu, Pierre:** *El oficio del Sociólogo*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1998
- **Bourdieu, Pierre:** *Razones Prácticas*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1997
- **Bourdieu, Pierre:** *¿Que significa hablar*. Ediciones Akal, Madrid, 1985.
- **Caetano, G., Achugar, H. (Comp.):** *Identidad Uruguaya: Mito, Crisis o Afirmación*. Ed. Trilce. Montevideo, 1992
- **Carbajal, M.; Tonelli, J.:** *La influencia Española en las artes visuales del Uruguay*. Ed. Galería Latina. Montevideo, 1992.
- **Corvez Maurice:** *Los estructuralistas*. Foucault, Levi-Strauss, Lacan, Althusser y otros. Editorial Amorrortu, Buenos Aires, 1972
- **De Micheli, Mario:** *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid, 1999
- **Francastel, Pierre y otros:** *Estructuralismo y Estética*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1969.
- **García Esteban, Fernando:** *Artes plásticas del Uruguay en el S. XX*. Ed. Universidad. Montevideo, 1970.
- **Ibáñez, J.:** *Del algoritmo al sujeto. Perspectivas de la investigación social*. Editorial Siglo XXI. Madrid, 1985
- **Lacasa, Jacqueline:**
<http://www.magazineinsitu.com/ensayos/lacasam.htm>
- **Osborne Peter:** *Arte Conceptual*. Editorial Phaidon, China, 2006.
- **Pereda de Nin, Raquel:** *Uruguay.12 Escultores*. Editorial Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 1976.
- **Peirce, Charles, S.:** *El ícono, el índice y el símbolo*.
<http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>
- **Stangos Nikos:** *Conceptos de arte moderno*. Alianza Editorial. Madrid, 1991.
- **Subirats, Eduardo:** *El final de las Vanguardias*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1989
- **Venturi Lionello:** *Historia de la crítica de arte*. Editorial Debols!llo. Barcelona, 2004.