

**UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y DE ADMINISTRACIÓN**

**TRABAJO FINAL PARA OBTENER EL TÍTULO DE ESPECIALIZACIÓN EN
GESTIÓN CULTURAL**

**CREACIÓN DEL
ESPACIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO**

**Una aproximación al arte contemporáneo en el campo cultural uruguayo
desde la nueva institucionalidad.**

Por

Claudia Mauttoni Aguerre

TUTORA: Dra. Rosario Radakovich

COORDINADORES: Rosario Radakovich, Begoña Ojeda

**Montevideo
URUGUAY
2022**

Índice:

1-Introducción:	2
2-Antecedentes:	4
3-Hipótesis:	10
4-Preguntas de investigación:	11
5-Marco teórico:	11
5.1-Desarrollo de las artes visuales:	11
5.2-Desarrollo de las políticas culturales:	12
5.2.1-Fracaso del modelo francés	12
5.2.2 - Políticas culturales en Uruguay	15
5.3-Nueva institucionalidad	17
6-Objetivos.	25
6.1- Objetivo general:	25
6.2- Objetivos específicos:	25
7- Metodología:	25
8- Actividades	27
9- Cronograma	28
10- Resultados esperados	28
11-Referencias Bibliográficas:	29

Resumen:

El siguiente proyecto de investigación estará centrado en cómo se desarrolla el proceso de gestación del EAC y cómo se integra la noción de nueva institucionalidad desde este proceso de transformación y resignificación de una ex cárcel en un espacio de arte contemporáneo. El EAC, espacio dependiente de la DNC, se consolida en el campo cultural uruguayo desde el año 2010. El predio del espacio es la antigua sede de la Ex Cárcel Miguelete, actualmente considerado Monumento Histórico Nacional. Recorreremos la creación de este espacio desde los procesos de cambios en las prácticas artísticas que se han desarrollado en las últimas décadas, junto a los cambios significativos en las políticas culturales. En este orden de ideas, el proyecto tiene como cometido explorar las implicancias políticas, sociales y culturales que conlleva esta resignificación.

Palabras clave: Arte contemporáneo, EAC, Ex Cárcel Miguelete, nueva institucionalidad. Políticas culturales.

1-Introducción:

El Espacio de Arte Contemporáneo (EAC), se inaugura en el año 2010 en la antigua sede de la Ex Cárcel Miguelete, de esta forma, se constituye con una carga histórica de gran peso simbólico y es objetivada de forma implícita o explícita en las producciones de los artistas que exponen, residen y/o producen en EAC. La Cárcel de Miguelete es inaugurada en 1888 en Uruguay, proyectada por el ingeniero J.A. Capurro a encargo de Máximo Santos, en el informe de declaratoria de Monumento Nacional, en junio del 2018, se detalla la arquitectura de la misma y se señala que la tipología del edificio se inspiró en la prisión de Pentonville en Inglaterra de 1842. Otros textos, afirman que, este modelo también se repitió en Alemania, hacia 1948. El modelo arquitectónico está basado en el Panóptico, este fue diseñado hacia el

siglo XVIII, por Jeremías Bentham. La forma sustancial de este dispositivo implicaba la plena visibilidad, de forma de hacer efectivo el control global sobre los cuerpos individualizados. La Cárcel Miguelete se mantiene en funcionamiento por casi un siglo, posteriormente, pasa a ser utilizada, a partir de 1988, por el Centro de Diseño Industrial y en la actualidad se ha transformado en el Espacio de Arte Contemporáneo.

Es así, que como lugar histórico, se traspola con una carga política y social en el imaginario colectivo, de forma que, esta construcción aparece como significativa cultural, nos interpela, a la vez que se inmortaliza en el entramado social, desde sus diferentes resignificaciones. En este sentido, la investigación se propone enriquecer el valor de la memoria histórico-social y simbólica del edificio desde la comprensión de su gestación y resignificación como espacio de arte. Este espacio se constituye en la actualidad como repositorio de las expresiones del arte contemporáneo en Uruguay, proyectándose como generador de conocimiento a través de la experiencia estética. En el catálogo oficial de la web del EAC, se señala:

Es un espacio dedicado a la producción y exhibición de obras y proyectos de arte contemporáneo, a la reflexión sobre su contexto y a la investigación. Como espacio de encuentro entre artistas, curadores y públicos muy diversos, fomenta instancias tanto formativas como de apropiación cultural por parte de la ciudadanía. Busca además la integración con instituciones afines dentro y fuera de fronteras, con las que propicia la formación de redes, coproducciones e intercambios. (EAC, s, f)

De esta forma, el proyecto de investigación a desarrollarse en el espacio EAC, implica la comprensión y valorización de la producción, divulgación e investigación del sujeto contemporáneo, desde una institución que forma parte de la memoria socio-histórica del país y que ha sido considerada Monumento Histórico Nacional en el año 2018. Por otro lado, el espacio cuenta con una amplia diversificación de exposiciones temporales, que se distribuyen anualmente. Sobre las especificidades del espacio se señala en el catálogo EAC.

Siendo formalmente una institución museística, su denominación de espacio responde a características particulares que lo diferencian de los museos de corte más tradicional, ya que centra su trabajo en la obra de artistas vivos - nacionales o extranjeros - y en su relacionamiento entre sí y con la comunidad, con el objetivo de visibilizar un estado actual de situación en el arte contemporáneo y construir una bitácora testimonial de la época. (EAC, s, f)

Además de contar con un espacio expositivo, cuenta con un programa de residencias, conocido como Proyecto Sala-Taller. Sobre el trabajo de residencia se señala: “Las residencias en el EAC son experiencias de trabajo artístico que implican el desarrollo de un proceso in situ” (EAC, s,

f). También cuenta con un programa de acción cultural y educativa. Lo cual tiene como cometido acercar el espacio a la comunidad.

De forma que, esta investigación, busca, a su vez, reconocer el valor fundamental que tienen los procesos creativos y artísticos para la integración de los nuevos saberes dentro de la comunidad, desde la intervención de los espacios y su enclave con la comunidad y cómo estos procesos influyen en el desarrollo y enriquecimiento de nuestra cultura.

En el catálogo de la temporada 34, la cual daba inicio a la celebración de los 10 años del EAC, Fernando Sicco, director del espacio, suscribe:

¿Cuándo empezó el Espacio de Arte contemporáneo, EAC? ¿Qué marca la existencia de una nueva institucionalidad pública? ¿La iniciativa del director Nacional de Cultura, Hugo Achugar, en 2008, sumada al impulso de la participación de la Agencia Española para la cooperación Internacional y el Desarrollo, AECID? ¿El llamado abierto a un proyecto de gestión, en el que se selecciona a quien suscribe, para llevar a delante esa tarea a partir de junio de 2009? ¿O la Resolución de María Simón de setiembre de ese año, que actuando como ministra de Educación y Cultura, dispone de su creación?¹

Fernando Sicco afirma que esta iniciativa responde a una sucesión de actos que dan origen a esta “existencia simbólica”, cierto es, que hacia el 2009 se venían consolidando cambios en las políticas culturales de nuestro país. A este respecto, exploraremos cuáles son esos cambios políticos y sociales que marcaron esa existencia simbólica, cómo se relacionan con la noción de nueva institucionalidad y como se interrelacionan con la resignificación de este espacio.

2-Antecedentes:

En el estado de la cuestión, no encontramos estudios específicos sobre la resignificación simbólica del caso que abordamos. Sin embargo, si nos encontramos con bibliografía que nos puede acercar a la comprensión de este fenómeno, ya que la bibliografía referente a las diferentes prácticas de arte contemporáneo en Uruguay es relativamente amplia. A saber, podemos traer a colación los estudios sobre aquellos procesos vinculados al fenómeno del arte contemporáneo en su vínculo con la política en Uruguay, un ejemplo de esto sería un reciente estudio de Federico Sequeira (2021) Artes visuales y dictaduras. Una mirada a las políticas

¹ Catálogo T34 (publicación periódica editada por EAC)

culturales en el Río de la Plata: 1973 – 1985. Tesis que aborda algunos elementos sobre las políticas culturales desarrolladas durante las últimas dictaduras rioplatenses, donde se analiza el desarrollo del Salón Nacional como política cultural pública y como legitimadora de un canon. Estas tensiones entre arte y política que se venían desarrollando en América Latina, son los antecedentes más cercanos de los cambios en las políticas culturales que se venían desarrollando en el campo cultural uruguayo. Otro ejemplo es la tesis de Miriam Hojman Marburg, sobre Arte y espacio público en Montevideo (1959-1973): intercambios rioplatenses en un contexto latinoamericano en crisis. La cual aborda, el espacio público como lugar de conflicto entre lo hegemónico y lo colectivo, a su vez, que analiza los procesos que se dan a partir de los años cincuenta y en postdictadura, los cuales implican cambios importantes en la concepción del arte y la cultura regional. Podemos agregar también los estudios de Gabriel Peluffo Linari historiador de arte, quien ha escrito una amplia bibliografía sobre arte en Uruguay. En un ensayo sobre la coyuntura del arte contemporáneo en América Latina, titulado *Dislocaciones* (2015). Afirma que a finales de los años sesenta y principios de los noventa, se desarrolla un desplazamiento significativo en el arte latinoamericano, de esta forma, señala; “Si el arte de los sesenta había tenido todavía un carácter predominantemente pontificador, siguiendo las estrategias estéticos-políticas de la Segunda Guerra Fría, a finales de los setenta aparece desplazándose hacia un discurso articulador, adoptando un papel mediador entre situaciones locales y globales” (Peluffo Linari, 2015, p. 46). De esta manera, el arte se desplaza hacia los acontecimientos de los ámbitos culturales y sociales más concretos. Agrega, este desplazamiento “es el que propicia en las décadas del ochenta y del noventa, una puesta en valor de los contextos sociales ya no entendidos como contenedores estancos de valores esenciales que vienen del pasado, sino como procesos de actualización, yuxtaposición, recomposición” (Peluffo Linari, 2015, p. 46). De modo que, este desplazamiento acompaña los procesos migratorios, las fragmentaciones sociales, la marginación y la represión en América Latina, posibilitando una toma del arte en las temáticas de la memoria y la cultura local.

Por otro lado, en la crítica institucional, en la década de los noventa, hay una actualización sobre el discurso y la crítica del arte. Peluffo (2015) nos da a entender que hay una necesidad de socializar la experiencia artística, pero no en el sentido clásico de participación o acceso, sino en la producción de nuevas formas de construcción de sentido. De esta manera, indica que frente a los cambios en las políticas culturales, se hace necesario: “socializar una conciencia crítica del *actuar-en-el mundo*, una conciencia crítica que se cuestione en mundo y desde qué lugar, es decir, desde qué parámetros éticos, ideológicos, estéticos, construimos el sentido de

la vida cotidiana” (Peluffo Linari, 2015, p. 48). Nos da a entender que, esto no es posible si no se realiza desde una estructura institucional que establezca ese diálogo entre la experiencia artística y la experiencia de la comunidad. Y para ello señala: “La institucionalidad autónoma es necesaria para preservar la capacidad crítica y la reflexión discursiva en las prácticas artísticas latinoamericanas” (Peluffo Linari, 2015, p. 48). Para lo cual, además, es necesario e imprescindible reformular la estructura de los vínculos institucionales. Una nueva dimensión crítica del arte implicaría para el autor: “crear instituciones que empiecen por activar la interlocución social, local y regional en ese campo, reintroduciendo la memoria histórica y afincando el producido simbólico del arte en problemáticas concretas, de identidad, de imaginarios colectivos...” (Peluffo Linari, 2015, p. 49). En este sentido, expresa que es fundamental la conquista de espacios institucionales como práctica y estrategia crítica del arte contemporáneo en América Latina.

En el ámbito local, Peluffo en su texto *Artes visuales: arte e instituciones: la construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973-2013*. Aborda las políticas institucionales y la producción artística en los últimos diez años. Sostiene que la crisis cultural postdictadura, marca un punto de inflexión hacia los años ochenta, tras los eventuales cambios en las instituciones culturales, la aparición de nuevos actores y prácticas artísticas, las relaciones entre Estado y el creciente patrocinio empresarial; lo que deriva en una escena cambiante y a veces caótica, que estuvo marcada por una fuerte descentralización. Hacia los años 90, en lo local resurge el tema de la identidad y la memoria: “La identidad como reconstrucción de contextos afectivos individuales y grupales, como reconocimiento de los ámbitos de pertenencia, y la memoria como espacio individual, pero también social:” (Gabriel Peluffo Linari, 2013, p. 29). A esto se suma que: “los espacios de identidad y memoria se presentan entonces en el arte como zona franca para transacciones éticas y estéticas” (Gabriel Peluffo Linari, 2013, p. 30). Y con estos nuevos abordajes aparecen también nuevos lenguajes como la instalación, a este respecto agrega: “el formato de la instalación obedecía a la necesidad de situar espacialmente los rituales personales de identidad como parte de la simbolización y socialización de lo privado dentro de las nuevas pautas públicas generadas durante la consolidación democrática” (Gabriel Peluffo Linari, 2013, p. 30). En este contexto, comenta que “las prácticas performáticas, instalacionistas y medios técnicos combinados desde 1990, permitió cruzar las poéticas más codificadas con el criticismo político más sutil” (Gabriel Peluffo Linari, 2013, p. 42). Por otro lado, en este periodo se remarca también la ausencia de espacios de difusión para algunas técnicas y nuevos medios expresivos, como es el caso del videoarte, poco tiempo después de

los noventa comienzan a aparecer algunos espacios que empiezan a integrar estas prácticas, así señala el autor: “El Museo Nacional de Artes Visuales acoge una infraestructura técnica para este tipo de actividades al servicio de los artistas, y poco tiempo después, en el Centro Cultural de España, se crea el área Nuevos-Medios” (Gabriel Peluffo Linari, 2013, p. 44).

Sobre los procesos en las políticas culturales y las dinámicas institucionales de los últimos años a nivel local, agrega que, entre el año 1995 y el 2010, se constata un doble movimiento “la renovación interna de grupos e instituciones que reestructuran sus perfiles y formatos de gestión”(Gabriel Peluffo Linari, 2013, p. 46). A esto, se suma el registro de “un incremento de iniciativas espontáneas en el campo de la gestión, iniciativas tendientes a descentralizar y desregular las zonas de poder”(Gabriel Peluffo Linari, 2013, p. 46). Algunas de las cuales buscaban la ocupación temporal de los espacios urbanos en desuso, iniciativas de carácter experimental y que en principio no buscaban conformarse como instituciones. El autor agrega a este respecto: “las iniciativas de articulación institucional inestables o no convencionales debieron operar en los intersticios espaciales y sociales disponibles al margen de la institucionalidad dominante”(Gabriel Peluffo Linari, 2013, p. 48). De esta forma, estas tendencias aparecían en diálogo, pero también en contraposición al canon de las instituciones oficiales.

Por otro lado, respecto a las instituciones y la producción de arte contemporáneo, señala Peluffo: “Las políticas que conciernen al incentivo de las artes plásticas o visuales contemporáneas, si bien están reformulándose positivamente en los últimos años, no han logrado desprenderse aun completamente de ciertos modelos institucionales decimonónicos, como es el caso de los *Salones* (nacionales y departamentales)” (Gabriel Peluffo Linari, 2013, p. 49). A este respecto, agrega que la iniciativa del MEC de generar el programa “Plataforma” impulsado en el año 2006 ha sido un camino de cambio en la ampliación de producción entre artistas, curadores y público, así como la integración de las artes en las áreas sociales y educativas. Y agrega, que otro elemento que le sigue en esta línea de cambio, fue la creación del Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) en 2010. Sobre esta iniciativa remarca: “El EAC se instala (sabiamente) en una zona de la ciudad decaída a la que un centro de servicios culturales debería contribuir a dinamizar, sin haber tenido hasta ahora esa posibilidad, dado su aislamiento urbano y mediático” (Gabriel Peluffo Linari, 2013, p. 51).

Otro elemento que podemos agregar, a estos desplazamientos en la crítica y las prácticas del arte, en el ámbito local, es un hecho que se desarrolla en 2007 en semanario Brecha, donde

Juan Fló docente del área de estética en Humanidades y Peluffo Linari director del Museo Blanes, protagonizan un debate en el artículo “sentidos encontrados”. En el cual se discuten sobre algunas cuestiones que preocupan a la escena local, como son las tensiones entre las diferentes corrientes artísticas (las nuevas y las más tradicionales) y sus implicancias en los procesos sobre la gestión cultural. Se remarcaba así una preocupación hacia la nueva institucionalidad, y el nuevo modelo de políticas culturales propiciadas desde la administración de ese momento. El hecho del debate se desencadena por el relevamiento de Ángel Kalenberg director del Museo Nacional de Artes visuales (MNAV) por la artista visual Jacqueline Lacasa. Se suma a esto, que en el primer número de la revista pupila de abril 2008 se hace eco de esa misma tensión, entre las diferentes corrientes artísticas y las políticas culturales. Gerardo Mantero señala:

En el ámbito de las artes plásticas, el 2007 se va a recordar como un año excepcional. Se escucharon visiones que ponían el énfasis en la perspectiva de las políticas culturales; se invocaron a los grandes popes del pensamiento académico, y un grupo representativo de artistas se pronunció en relación al nombramiento de la dirección del Museo Nacional de Artes Visuales para finalmente reunirse y discutir sobre la problemática desencadenada en el nuevo escenario. (Gerardo Mantero, 2008, p. 4)

Estas discusiones también abarcaron las críticas a la noción de un arte canónico y se puso en cuestión la noción clásica de museo. En este sentido, los desplazamientos en el arte, que ya se venían manifestando desde los años sesenta en adelante, también llegaban y se hacían eco en la escena local, propiciando tensiones, acuerdos y desacuerdos en la aplicación y cambios en las políticas culturales.

Por otro lado, nos interesa comprender cómo se origina este proyecto de transformación de una ex cárcel en un espacio de arte contemporáneo. Los estudios que abordan estos nuevos cambios son amplios e involucran varias esferas, en este sentido, podemos traer los estudios de Néstor Canclini (1999), quien analiza los cambios realizados en el uso del patrimonio frente al proceso de la globalización. Estos procesos de cambios que se dan en los espacios, ya sea de paisajes patrimoniales o edificios, se dan a nivel tanto local como internacional. La resignificación de los espacios públicos, tiene implicaciones en el contexto cultural, ya sea en la conservación de los espacios en desuso y su valorización patrimonial, así como su implicación y configuración con el entorno social. Néstor Canclini (1999) en su libro “Los Usos Sociales del Patrimonio Cultural”, nos dice que la masificación de las sociedades contemporáneas y las interacciones entre el capital, el Estado y la sociedad han modificado

este concepto. Ampliando así el patrimonio hacia la cuestión ambiental, y hacia los usos sociales de este; dando mayor importancia a la participación de la ciudadanía en estos espacios. Este quiebre y esta tensión permanente entre los usos sociales y la conservación, ha posibilitado la resignificación de los espacios públicos y patrimoniales en espacios de arte.

Otro estudio más reciente de Anna María Guasch (2016) nos acerca a esta noción, en su texto “*El arte en la era de lo global 1989-2015*”, donde señala que el arte contemporáneo migra hacia la intervención de los espacios públicos a través de diferentes formas como la cartografía y la etnografía, entre otras. De manera tal que, estas intervenciones en los espacios públicos buscan integrar las dinámicas y hábitos culturales contemporáneos con el entorno barrial. Antonella Medici (2016) en su tesis doctoral: *Romper el marco. Memoria y producción artística en la postdictadura uruguaya 1985-2005*. Aborda los procesos de la memoria colectiva y su carácter transdisciplinario, los cuales empiezan a tener auge a partir de los años 80. La autora agrega que es a partir de los años 90 que los estudios visuales se han centrado en repensar los procesos de producción de significado cultural, desde, lo que algunos autores como Anna María Guasch entienden como, el «giro de la memoria», o lo que Charles Green, entiende como el «efecto memoria», y señala que esto: “ha conducido a diversas prácticas artísticas a erigirse como lugares conscientes de memoria” (Antonella Medici, 2016, p. 106). En este sentido, la resignificación de la Ex Cárcel Miguelete implica una forma de intervención en el espacio público que caracteriza a las prácticas de arte contemporáneo.

A este respecto, tenemos algunos ejemplos de resignificación de edificios en espacios de arte, que se han realizado a nivel internacional, como el caso de estudio que nos convoca. Un ejemplo es el caso del Proyecto de Resignificación del Molino Tundama, construido en el año 1911 en la ciudad de Duitama en Colombia. Este molino constituye la memoria histórica de la industria harinera del país, en el año 1978, casi es demolido para la construcción de viviendas. El proyecto tiene como cometido convertir este sitio en una Escuela de Artes y Oficios. Otro ejemplo más claro de resignificación, en esta misma línea de estudio de caso que estamos desarrollando, es la Cárcel de San Luis Potosí en México, inaugurada en 1890 y construida en forma de panóptico. Esta construcción también constituye una importante carga en la memoria colectiva e histórica del país, siendo parte de la revolución mexicana, la cual es resignificada en un Centro de artes en 2004, que incluye tanto a las artes escénicas, las artes visuales y la danza. Otro ejemplo de intervención del espacio público son los memoriales, tenemos el caso de Memorial a las víctimas de la violencia en México (2013), en El Bosque de Chapultepec,

Ciudad de México. Por otro lado, en lo local tenemos el reciente memorial de Punta Carretas, que recuerda a los presos políticos entre 1968-1985. En el caso del Penal Punta Carretas nos encontramos con un antecedente opuesto al proceso de transformación de la ex cárcel Miguelete, ya que, si bien ha sido resignificado, no lo ha sido desde la escena pública, ni desde la escena de la memoria sociocultural del país. La Cárcel Punta Carretas, fue inaugurada en 1915, con una importante carga de memoria histórica, puesto que albergó a presos políticos durante la dictadura, siendo clausurada en 1986 por un motín. En el año 1994 fue vendida a privados, convirtiéndose en el Punta Carretas Shopping Center, cambiando fuertemente su carácter simbólico.

En este sentido, los procesos de resignificación de edificios con carácter histórico y que conservan parte de la memoria colectiva, suelen incorporar tensiones entre lo público-privado, porque se pone en juego la memoria histórico-colectiva de la sociedad. En este punto, traigo a colación una cita de Néstor Canclini, donde afirma “el patrimonio es un espacio de disputa, económica, política y simbólica, el patrimonio está atravesado por tres tipos de agentes: El sector privado, el estado y los movimientos sociales” (Canclini, 1999, p. 20) y de esta interacción dependen los usos y la conservación. Por otro lado, nos encontramos con que las prácticas de arte contemporáneo integran la noción de la memoria y la intervención de los espacios públicos desde una nueva perspectiva.

3-Hipótesis:

Se parte de la idea de que EAC se constituye como campo de investigación y producción del arte contemporáneo desde la perspectiva de la nueva institucionalidad. De esta forma, tiene como visión y cometido potenciar las expresiones de intercambio, creación y difusión de artistas contemporáneos en el ámbito local e internacional. Fortaleciendo el entramado socio-cultural de la comunidad.

4-Preguntas de investigación:

- ¿Cuál es el rol o implicancia del EAC en lo que se refiere a la noción contemporánea de nueva institucionalidad?
- ¿Cómo se origina este proyecto de transformación y resignificación de una ex cárcel en un espacio de arte contemporáneo?

5-Marco teórico:

5.1-Desarrollo de las artes visuales:

Podemos remarcar que desde principios del siglo XX se establecieron ciertos factores que llevaron a la deconstrucción de la estética tal como era entendida en la Edad Moderna, pasando a lo que hoy conocemos como arte contemporáneo. Algunas características del iluminismo del siglo XVIII fueron causa a finales del siglo XIX de los derrumbamientos culturales que precedieron a la Primera Guerra Mundial. Así, la historia del arte, la filosofía, la estética, las bellas artes y sus diferentes clasificaciones: pintura, escultura y arquitectura fueron atravesando cambios profundos. En este contexto podemos encontrar el avance del capitalismo industrial, el progreso científico, el neopositivismo, el nihilismo con sus crisis de sentido, la transformación de los valores tradicionales y la disolución de los dogmatismos. Nace así en los dos primeros decenios del siglo XX el arte de las vanguardias artísticas y poéticas. El cubismo, el futurismo, el constructivismo, el dadaísmo, el ultraísmo y el surrealismo, entre otros, al tiempo que traen consigo la crítica, la transgresión y la superación de los códigos estilísticos heredados. De ese modo, surge la búsqueda de nuevas formas de experimentación y nuevos lenguajes. En este contexto, uno de los debates más extendidos pasa por dilucidar cuando un objeto deja de ser un mero objeto y pasa a ser una obra de arte. Marcel Duchamp introduce en este periodo el *ready-made* elemento que ingresa como una estrategia intelectual para desarticular aquellos conceptos que se tenían de lo que debería ser una obra, alejándose del canon clásico. Por otro lado, aparece la estética de la recepción, donde el espectador es creador de la obra y no un mero sujeto contemplativo. Otro punto clave es la desaparición de la autoría que ya Duchamp incorporó a través de la duplicación, copia y réplica de sus notas “El Gran Vidrio 1914”. Y Roland Barthes (1968) nos habla de “la muerte del autor” donde nos dice que el autor es “el lugar”, donde se reúnen y cruzan los diferentes elementos de la cultura. En los años sesenta, el arte pop también toma escena en los lenguajes del arte, aparece así el facsimilar

de “Las cajas de Brillo Box” de Andy Warhol incorporando un nuevo debate sobre el objeto artístico. Esto trae aparejado el problema de la definibilidad del arte, tema que será analizado por autores como Vattimo, Adorno, Arthur Danto y Weitz, entre otros. A su vez, aparece la pérdida de la materialidad, la acción como expresión artística: el *happening* y la *performance*, el *body art* y el *land art* como intervención del paisaje, buscando nuevas formas de interrelacionarse con el medio, agregando así elementos de inestabilidad y deslocalización de los medios clásicos. Marchán Fiz (1994) afirma que en este periodo las fronteras entre pintura y escultura se diluyen. En esta etapa, la producción artística y la experiencia convergen y forman parte de la obra, haciendo de su interpretación algo más complejo, hay tanto una vinculación de los sentidos y del cuerpo con el espacio como del pensamiento. De esta forma, el arte contemporáneo es la confluencia de una multiplicidad de formas de expresión, que potencian las experiencias de intercambio y los procesos heurísticos en el campo creativo. El arte aparece como potenciador de la imaginación y la creatividad, además de que construye modos de vida y formas de comprender el mundo, a su vez que tiene diferentes implicancias políticas, sociales y culturales en torno a ella.

5.2-Desarrollo de las políticas culturales:

5.2.1-Fracaso del modelo francés

En otra línea de ideas, para comprender las implicancias políticas y socio-culturales en la creación de este espacio, hacia la noción de nueva institucionalidad, partiremos de la relación de este con el contexto social y político, y, por ende, del desarrollo de las políticas culturales en ese periodo.

En primera instancia, tenemos que el modelo francés, germen de las políticas culturales en Uruguay, ha tenido un largo proceso de cambio. Según Dubois (2016) se suele pensar que este modelo es herencia secular de la monarquía absoluta. “De hecho, desde el siglo XVI se establecen estrechas relaciones entre el Estado y los espacios de producción cultural” (Dubois, 2016, p. 36), en el año 1959 se da la instauración del Ministerio de asuntos culturales que posteriormente será conocido como el “Ministerio de Cultura”. El primer Ministerio de Cultura, de la mano del Charles de Gaulle, tiene la misión de recuperar la visión del arte. Este proceso es conocido como democratización de la Cultura. Este Ministerio se centra en potenciar las artes y las letras e incorpora al cine, que estaba dentro de la órbita de comercio e industria. De

esta forma, el Ministerio de Cultura se separa del Ministerio de Educación: “ni complemento educativo, ni ocupación de tiempo libre” (Dubois, 2016, p. 38). Alejándose de la función de las actividades del comercio, de las industrias culturales y de las tradiciones culturales vinculadas al tiempo libre. En este sentido, nos dice Dubois: “La democratización cultural no está diseñada en términos de diversificación de las formas culturales, en términos de expresión de las minorías, ni en términos de promoción de la creatividad” (Dubois, 2016, p. 38), es decir: “está diseñada en términos de acceso a bienes culturales escasos y de difusión de dichos bienes” (Dubois, 2016, p. 38). Es hacia los años sesenta que comienzan a perfilarse los primeros cambios para salir de este formato. En este contexto surgen las Casas de Cultura (1961), que tienen como función acercar los bienes culturales a la población. Aparece un nuevo paradigma entre: “la educación nacional, las bellas artes y la educación popular” (Nivón, 2006, p. 79). Es así que, tras el fracaso del modelo francés en su propuesta democratizadora, se configuran nuevas formas y nociones de cultura, es a partir de la primera reunión de la UNESCO, que se realiza en 1970, que comienzan a surgir algunos cambios metodológicos. De esta surgen tres sucesos importantes: a) Inclusión de regiones -descolonización, identidad nacional, b) poscolonialismo, y, por último, c) extensión del término cultura hacia otras áreas de la vida social. Posteriormente, frente al marcado problema de presupuesto para el arte y los incipientes conflictos de corte político, se deriva en múltiples cambios que comienzan a protagonizarse hacia los años ochenta en Francia. En este periodo, se da otro giro, que conlleva a una nueva resignificación, pasamos de la democratización de la cultura a la democracia cultural. En 1982, México, la cultura es definida desde la antropología:

La cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias. (UNESCO, 1982). (Nivón, 2006, p. 85)

En esta nueva concepción, se cuestiona el papel de mera difusión y conservación de las obras, para ocuparse también de la creatividad y la participación equitativa, se introduce así el término de democracia cultural. “La cultura no es principalmente el consumo o la conservación del pasado, sino fundamentalmente una experiencia y una participación compartida en el proceso creador” (Nivón, 2006, p. 84). Este nuevo programa se pone como cometido ampliar los espacios de participación ciudadana, incluyendo otras subjetividades. Frente a los cambios constantes de la globalización, conceptos como; democratización de la cultura, democracia cultural y desarrollo, diversidad cultural, han sido resignificados reiteradamente. En este

sentido, el modelo francés entra en crisis, a saber, hay varias causas: En primer lugar, fracasa en su modelo democratizador, fin por el cual fue creado a finales de los cincuenta, según Dubois (2016), otro elemento que se le suma es la imposibilidad de una proyección a nivel internacional y falta de difusión de la misma. A su vez, el modelo francés implicaba una fuerte centralización en París. Por lo que hay una preocupación general por descentralizar el poder de la ciudad capitalina frente a los cambios y nuevos modelos. Por lo que para Dubois (2016) esta fuerte centralización y concentración no se puede disolver a través de una descentralización solo político-administrativa. A su vez, afirma Dubois que los intentos por descentralizar solo afianzaron la cultura nacional, pero no incrementaron la diversidad cultural, que podría implicar la inclusión de las localidades fuera de la capital.

Frente a estos sucesivos cambios y conferencias realizadas a partir de la segunda mitad del siglo XX sobre las políticas culturales, y su ampliación de la participación y diversidad de otras culturas, nos encontramos con algunos autores que tienen una visión un poco más escéptica sobre esos procesos. Este es el caso de Rubens Bayardo (2008) quien señala que, en el informe: ““Nuestra diversidad creativa” (UNESCO, 1996) las primeras políticas culturales comenzaron planteándose en sintonía de “edificar la nación”, desde la unidad territorial y cultural relativamente homogénea” (Rubens Bayardo, 2008, p. 21). En este sentido, afirma el autor, que aquellas expresiones como las artes, las letras y el patrimonio se han conformado como un cuerpo cerrado de expresión “legítima” que engloba solamente a la nación. A su vez, agrega, que los derechos culturales que se formularon para asegurar la libre participación en la cultura, también se formularon en referencia a esta homogeneización, lo que conlleva al desplazamiento de las clases populares e indígenas.

Por otro lado, Nicolás Barbieri, (2014) en su texto *Políticas públicas y bienes comunes*, afirma que el proyecto de Democracia Cultural ha fracasado ante el reforzamiento de la intervención gubernamental, lo que conllevó que las instituciones se vieran reforzadas en su rol de productores culturales, poniendo en cuestión la autonomía del arte. Conceptos como *acceso a la cultura*, quedarían así subordinados a otros conceptos como el de *bienes comunes*. En este sentido, se pone en tela de juicio los principios hasta ahora fundados por las instituciones culturales y se piensa a la cultura desde un enfoque amplio y plural. De esta forma, se busca incluir a las comunidades y se promueve la colaboración entre diferentes actores, descentralizando el poder estatal.

5.2.2 - Políticas culturales en Uruguay

Para abordar el campo de las políticas culturales que se empezaron a aplicar en 2005, revisaremos un poco de su historia.

El proceso de descentralización tiene sus orígenes en la crisis del Estado Keynesiano de Bienestar. En este sentido, para Veneziano (2012) aparecen dos paradigmas que buscan prescindir del estado. 1) “El paradigma neoconservador que percibe a la sociedad como mercado, como autogobernado” (Veneziano, 2012, p. 164); 2) “los movimentistas, con un paradigma democratizante y otra visión de la sociedad” (Veneziano, 2012, p. 164). Nos encontramos así con dos paradigmas de descentralización, uno orientado al mercado y el otro orientado a la ciudadanía. En su otra acepción, la definición de descentralización se vincula al desarrollo territorial, lo cual implica: “Enraizamiento entre el Estado y la sociedad, o sea, creación de redes socio-gubernamentales de participación en el diseño e implementación de políticas públicas de parte de los ciudadanos y las organizaciones sociales” (Veneziano, 2012, p. 165). En este periodo, las nociones de democracia representativa se hacen eco en la toma de decisiones de las políticas públicas, como forma de participación ciudadana, de esta manera se pone centro en lo local. La autora señala: “en la economía y en la academia de los 80 y principios de los 90 resurge el paradigma historicista del desarrollo que identifica lo local con lo particular, lo diverso y lo contingente y percibe lo global como portador de la uniformidad racionalizadora” (Arocena, 1995) (Veneziano, 2012, p. 171).

Las coincidencias que se dan entre estos dos polos “neoconservadores” y “movimentistas” hacia la descentralización, recaen para Veneziano (2012) en dos aspectos: 1) “el auge de «*lo local*»” Aquí, lo local aparece como arraigo, identidad y memoria colectiva; la autora agrega: “Lo local como sujeto de acción se plantea como la utopía comunitaria, en una definición de comunidad como forma de integración social anterior a la sociedad de lucro, constituyendo una “visión ideologizada de lo local” (Arocena, 1995) (Veneziano, 2012, p. 172); 2) el retorno *a lo cotidiano*.

En una segunda etapa, en el despliegue de la descentralización a fines de los 90, aparecen en los estudios de la sociología crítica las nociones de “autogestión” y “autoorganización”, lo que según Veneziano (2012) implicaría una necesidad de las sociedades de prescindir del Estado. En este periodo también se comienza a instaurar lo que se entendió como círculo virtuoso entre Estado y Sociedad. Aparecen los conceptos de “governance”, “capital social” y

“enraizamiento” ligados a la democracia, a lo político y al desarrollo. En este periodo los cambios culturales son muy marcados, de forma que se integran nuevas formas de organización, tanto en lo político, en lo económico, como en lo social.

A este respecto, en Uruguay, desde el año 2005 se comienzan a aplicar políticas de descentralización que buscan ampliar el campo de producción cultural desde los programas del MEC, el cual, introdujo en este periodo las Usinas culturales, las Fábricas de la cultura, y los Fondos Concursables. La descentralización en Uruguay se da en el contexto de búsqueda por repensar la institucionalidad cultural. Este proceso busca descentrar el poder de los estados para así ampliar la pluralidad cultural, en este sentido las políticas culturales que buscan la diversidad cultural encuentran sus raíces en la descentralización, ya que esta permite que las regiones puedan llevar a cabo sus propias políticas culturales. De esta forma, la ampliación de las regiones que participan de la sistematización de las políticas culturales produce un enriquecimiento de propuestas, expresiones artísticas y culturales. Por otro lado, facilita este proceso el hecho de que Uruguay no es un país del todo homogéneo, rescatando así esa diversidad. Carámbula (2011) afirma que nuestro país no es homogéneo culturalmente “La propia producción cultural de los uruguayos registra un área enorme de influencias y orientaciones estéticas” (Carámbula, 2011, p. 318). El germen de este proceso de descentralización lo encontramos en Uruguay en un periodo que transcurre entre el año 2005 y el año 2010. En este periodo vemos que se realizan varios cambios a nivel estructural con el resurgimiento de nuevos programas y avances con respecto a la legislación uruguaya, a saber:

Creación de los fondos concursables en el nivel nacional; convocatoria formal a la IV Asamblea Nacional de Cultura [...]; Ley sobre incentivos fiscales para empresas privadas que apoyan la actividad esencialmente artística; la aprobación de la Ley de cine y audiovisual [...] la rectificación de los últimos convenios de la UNESCO- excepto del patrimonio subacuático-; o la creación por decreto de una instancia de coordinación entre los Ministerios de Educación y Cultura, de Turismo y Deportes y de Relaciones Exteriores. La concreción de otros dos *cluster*, el de la música y de la editorial. (Carámbula, 2011, p. 299)

En este aspecto también se introducen avances sobre los indicadores culturales como es el caso de las Cuentas Satélite.

Por otro lado, también vemos que estos procesos tienen algunos problemas de aplicación. A este respecto traigo a colación una cita de Carámbula (2011) en *La institucionalidad cultural pública como problema*, donde afirma que hay problemas estructurales importantes como para

llevar a cabo el proyecto de descentralización y para llevar adelante la nueva institucionalidad cultural. A saber, algunos de estos problemas son: el desarrollo demográfico: “El país, demográficamente pequeño, muestra una macrocefalia típica de los desarrollos colonialistas del sur” (Carámbula, 2011, p. 320). Lo que implica que la mitad de la población uruguaya esté en la capital, de forma que esta concentra la mayor parte de la infraestructura, siendo Montevideo el lugar central de la cultura y la economía. El segundo problema que encuentra el autor, es la diversidad de formas organizacionales, lo que implica que cada sector tenga un tratamiento distinto de la cultura. En este sentido, pensar la nueva institucionalidad implica también pensar cómo abordar demográficamente las políticas, si desde lo departamental o desde las regiones. Pero aun así, aunque los gobiernos integren los territorios, hay algunas falencias a saldar, afirma el autor: “habiendo adoptado criterios sociológicos, demográficos y urbanísticos, muchas veces no se han contemplado las pequeñas fronteras de las identidades culturales locales” (Carámbula, 2011, p. 321). Esto implicaría la diversidad cultural de los barrios. De manera que, en síntesis, en este periodo nos encontramos con cambios significantes en la esfera pública, a continuación abordaremos algunos elementos conceptuales para acercarnos a la noción de nueva institucionalidad.

5.3-Nueva institucionalidad

Las instituciones se constituyen como modelos de organización social, económica y política. Pero ¿Qué implica hablar de nueva institucionalidad? En el desarrollo que hemos realizado anteriormente sobre las políticas culturales, vemos que en los diferentes momentos históricos se han presentado cambios que resultaron trascendentes para redirigir las políticas culturales hacia nuevos modelos de desarrollo humano. Evidenciamos así, que la nueva institucionalidad suele venir acompañada de cambios importantes de reestructuración socio-estatal, pero también puede venir acompañada de nuevos modelos económicos. Podemos indicar, a su vez, que la nueva institucionalidad no corresponde a un campo claramente determinado y homogéneo, ya que las transformaciones suelen atravesar el entramado social de forma transversal, donde están implicados varios factores, tanto políticos, económicos, como sociales. Por lo que, un mejor acercamiento a la noción de nueva institucionalidad, implica, en principio, comprender la noción de institución, es decir, cómo se constituye una institución y cómo se interrelaciona en el entramado social. Las instituciones se entienden como fenómenos de estructura social compuesta por individuos que se organizan mediante reglas, normas, convenciones sociales,

morales, éticas y simbólicas. Partiendo de esta noción, vamos a tomar un marco teórico un poco más preciso para poder dilucidar a qué hacemos referencia cuando hablamos de la nueva institucionalidad y cuáles son los cambios que la subyacen. En primer lugar, abordaremos aquellos estudios que se vinculen a los procesos de cambio de las políticas culturales en Uruguay, como es el caso de los estudios de Gustavo Robaina y su tesis, *Institucionalidad cultural en el Uruguay*. Que nos brinda a algunas aproximaciones conceptuales para abordar los cambios en las políticas culturales en Uruguay, respecto al diseño e implementación de políticas públicas y los diferentes modelos culturales. En el cual se remarcan cambios significativos y un rol marcado del MEC y la DNC, en el periodo de la nueva administración del Estado a partir del 2005.

En esta línea de ideas, abordaremos así el enfoque de la neo-institucionalidad desde las ciencias políticas, centrándonos en el enfoque del neo-institucionalismo histórico y el neo-institucionalismo social. Podemos adelantar una breve caracterización de la teoría de la “neo-institucionalidad” término proveniente de las ciencias políticas y que tiene auge en la década de los 80 y 90. Antonio Rivas (2003) menciona que el neo-institucionalismo se distingue del institucionalismo clásico, en el sentido de que este último era más formal, y estaba influenciado por el positivismo y el idealismo de corte europeo. Mientras que en el neo-institucionalismo, las instituciones poseen un papel más autónomo. Peter Hall (2003) señala que hay al menos tres escuelas de pensamiento vinculado a este proceso, por un lado, tendríamos el neo-institucionalismo histórico, por otro, el neo-institucionalismo racional y el neo-institucionalismo sociológico. Estas tres corrientes se encuentran en clara oposición a las corrientes conductistas de la década del sesenta y setenta. Y estas tienen como eje temático “dilucidar el papel que desempeñan las instituciones en la determinación de los resultados sociales y políticos” (Peter Hall, 2003, p. 194). De esta forma, vemos que la teoría se centra en aquellos aspectos que ponen a las instituciones en relación con los fenómenos sociales y políticos. Estos tres métodos abordan la institucionalidad desde diferentes enfoques. Tenemos así el institucionalismo histórico que se originó como una reacción contra el análisis grupal de la vida política y el estructural-funcionalismo. Este enfoque suele entender a las instituciones como organizaciones constituidas con normas convencionales que son emitidas por las mismas organizaciones. Peter Hall (2003) remarca que alguna de sus características, son: 1. La conceptualización de la relación entre las instituciones y el comportamiento individual; 2. El análisis de las asimetrías de poder asociadas al funcionamiento y desarrollo de las instituciones; 3. El análisis de la contribución de las instituciones en la determinación de las situaciones

políticas y la de otros factores. Por otro lado, se centran en ¿cómo afectan las instituciones al comportamiento de los individuos? Desde esta perspectiva, el individuo se concibe como una entidad profundamente implicada en el mundo de las instituciones, el cual está compuesto por símbolos, escenarios y protocolos. Los cuales tienen la capacidad de “proporcionar filtros de interpretación, aplicables a la situación o a uno mismo, a partir de los cuales se define una línea de actuación” (Peter Hall, 2003, p. 198). En este sentido, desde una perspectiva cultural “las instituciones proporcionan modelos morales y cognitivos que permitan la interpretación y la acción” (Peter Hall, 2003, p. 198). Este enfoque nos será clave para comprender el desarrollo de las políticas culturales en el recorrido histórico y sus cambios a nivel más macro, lo que nos puede brindar información de cambios o rupturas en la constitución conceptual de las instituciones.

Por otro lado, el neo-institucionalismo racional está más enfocado en la relación de los individuos con las instituciones en cuanto a esquemas de riesgo - beneficio. Guillermo Farfán (2007) señala que tanto el neo-institucionalismo histórico como el neo-institucionalismo racional se remarca una importante interacción entre individuo e institución, pero esta es cualitativamente diferente, este último: “pone un mayor énfasis en la acción del individuo racional, que busca maximizar su utilidad, en un marco de restricciones institucionales” (Guillermo Farfán, 2007, p. 90). Mientras que en el enfoque neo-institucional histórico el foco está en las normas institucionales. Por otra parte, está el neo-institucionalismo sociológico que surgió a finales de los años 70. Estos definen a las instituciones de forma mucho más global, Peter Hall señala: “incluyendo no solo reglas, procedimientos o normas formales, sino también sistemas de símbolos, los esquemas cognitivos y modelos morales que proporcionan «patrones de significado» que guían la acción humana” (Peter Hall, 2003, p. 209). Rompiendo de esta forma con la dicotomía entre instituciones y cultura. Esto implica un contraste interesante para comprender a la institucionalidad atravesada por varios factores que la interrelacionan con la cultura. En este sentido, señala Peter Hall (2003) se refleja un «giro cognitivo» en la sociología, que la aleja de aquella noción de la cultura asociada solo con normas, con actitudes afectivas y con valores, para redirigirse hacia una cultura que se identifica con: “una red de hábitos, símbolos y escenarios que proporcionan modelos de comportamiento” (Peter Hall, 2003, p. 209). De esta manera, se presenta un cambio clave a partir de la década de los 70 en como se constituye la relación de las instituciones con los individuos. A esto se suman los estudios de Guillermo Farfán (2017) que en su trabajo neo-institucionalismo histórico, señala que en general los tres enfoques comparten algunas características, a saber: “han sabido colocarse, por

ejemplo, como alternativa a las explicaciones sociales de tipo estructuralista, para las cuales la confluencia de un conjunto de fuerzas o factores socioeconómicos y/o políticos debería arrojar los mismos resultados en todas partes del mundo” (Guillermo Farfán, p. 89). Por otra parte, “también ofrecen una explicación distinta a las teorías individualistas, de corte utilitarista o conductista, que sobredimensionan la acción de los individuos por encima del peso de las estructuras y de las instituciones” (Guillermo Farfán, 2007, p. 89).

Pero ahora bien, nos interesa saber cómo se dan esos cambios institucionales, cuál ha sido su proceso histórico y cuáles son sus diferentes grados de transformación, es decir, cuáles son sus alcances e implicancias reales en la escena cultural. En este sentido, Gustavo Robaina (2010) señala que, para comprender este proceso, es necesario tomar los análisis de Peter Hall, que se basan en “los cambios en las políticas macroeconómicas en el período comprendido entre 1970 y 1989” (Robaina, 2010, p. 11). A esto, agrega que “a partir del mismo se concebirá el proceso de cambio en las políticas como un proceso de aprendizaje social” (Robaina, 2010, p. 11). Y a su vez, señala que: “Para el autor, los teóricos del Estado han considerado el proceso de aprendizaje social de las políticas como un rasgo propio de los Estados autónomos” (Robaina, 2010, p. 11). Remarca tres aspectos de este proceso de aprendizaje social, señalados por Peter Hall; tenemos así, en primer lugar, como factor importante de este proceso de cambio, la política del momento, en segundo lugar, está el rol de los expertos, es decir, aquellos actores vinculados a los procesos de cambio y toma de decisiones, y en último lugar la capacidad de autonomía de los Estados. Por otro lado, remarca que Peter Hall presenta tres grados de aprendizajes, uno de primer orden, otro de segundo y otro de tercer orden, los cuales se corresponderían en analogía con los procesos del paradigma científico. De esta forma señala:

Así, el cambio de primer y segundo orden corresponderían al momento de normalidad de la ciencia en donde existe un sistema de ideas hegemónico que determina la aplicación de los instrumentos e interpretación de los datos. El cambio de tercer orden se correspondería con lo que Khun ha dado a llamar «revolución científica», en donde el paradigma anterior se agota y es reemplazado por otro sistema de ideas que determina una nueva interpretación de los problemas. (Robaina, 2010, p. 13)

De esta forma, podemos remarcar que los cambios institucionales tienen diferentes impactos en lo social y en lo político, y sus implicancias pueden ser de mayor o menor grado, de forma tal que, podemos encontrarnos con cambios que sean más sustantivos que otros. A su vez, estos cambios pueden depender de decisiones en la interna de las instituciones, pero en otras ocasiones están determinados por factores externos, como pueden ser factores macro-

económicos. Es así, que, Robaina señala las conclusiones del autor: “Hall concluye que los cambios de primer y segundo orden se corresponden con los preceptos establecidos por los teóricos estado-céntricos que explican el cambio de las políticas en gran medida gracias a la acción autónoma del Estado” (Robaina, 2010, p. 13). Mientras que los cambios de tercer grado corresponden a circunstancias más significativas. De esta forma, señala que Peter Hall “observa que el proceso de agotamiento del paradigma económico dominante hasta el momento (Keynesianismo) pierde vigencia y capacidad de resolver los problemas económicos que se presentan y es sustituido por el sistema de ideas monetarista, el cual se institucionaliza a partir del gobierno de Thatcher” (Robaina, 2010, p. 13). De manera que, estos cambios institucionales implican el desarrollo de las relaciones entre Estado y Cultura. A su vez, a estos cambios macroeconómicos se le suman las relaciones e intereses de diferentes actores. Peter Hall (2003) señala que desde la ciencia política se plantea que “el proceso de creación o reforma institucional implica un conflicto de poder entre actores cuyos intereses entran en competencia” (Peter Hall, 2003, p. 218).

De esta forma, la nueva institucionalidad implica cambios importantes en las estructuras institucionales de una localidad o ciudad. Son cambios que se producen al interior de las instituciones, las cuales forman parte de la estructura social. Estos cambios, a su vez, se reflejan en los comportamientos entre los individuos, y en la relación entre la sociedad y el Estado. En estos procesos de ruptura con un paradigma institucional anterior, a nivel macrosocial, podemos encontrar cambios en las prácticas culturales adquiridas y en los significados compartidos por una colectividad. Estos cambios implican, a su vez, la aplicación de nuevas políticas culturales, la creación de nuevas políticas públicas y de nuevos contenidos, que buscan una ruptura con un sistema previo.

A este respecto traemos a George Yúdice (2001) quien señala que en los años 90 hay una reconfiguración de las políticas culturales y los mercados culturales en América Latina. La cual es producto de los cambios socio-económicos de este periodo, donde se introducen nuevos criterios tecnológicos y económicos que reestructuran las formas en cómo se administran tanto las artes como la cultura. Nos encontramos así que las artes se reconfiguran a efectos de criterios transnacionales, que reestructuran los lenguajes de las instituciones frente a los procesos de globalización. Pero esta reestructuración no responde a lineamientos solo eurocéntricos, ya que la complejidad de la estructura económica actual no es homogénea y unidireccional, sino que su red de imbricaciones se traduce en hibridaciones culturales. De esta forma observamos

una nueva reapropiación cultural desde el sur deslocalizada del centro, la cual pone su énfasis en la reconfiguración de los contenidos culturales a las circunstancias locales, sin obviar con esto el flujo de las fuerzas internacionales. El autor indica que en este proceso de transformación, que es característico de la era posfordista, nos encontramos frente a un capitalismo culturalizado, donde se recobra el valor instrumental de la cultura:

Las transformaciones operadas por la globalización de la economía y de la sociedad civil, los concomitantes desplazamientos demográficos y sus repercusiones en las políticas nacionales y locales, la magnificación y la capitalización de lo simbólico debido a innovaciones tecnológicas en las telecomunicaciones y en la industria del entretenimiento han realzado el valor de la cultura como recurso. (Yúdice, 2001, p. 643)

De esta forma, las industrias culturales comienzan a tener centro en las sociedades contemporáneas. Las cuales se insertan en una economía global que requiere de ciertas estructuraciones de lo local, donde se revaloriza lo local desde una diferencia instrumentalizada. Por otro lado, en la gestión de recursos culturales el autor remarca que hay una reorganización de los ministerios de cultura donde se reduce el papel del Estado a simple mediador entre el sector empresarial.

A este respecto, Aguilar Villanueva (2006) agrega que la administración pública ha pasado por un largo camino de cambios tras los declives económicos en el siglo XX, y a efectos de la crisis del Estado desarrollador. Lo que conlleva que se produzca una innovación tanto institucional como gerencial de los gobiernos para dar respuesta a las condiciones de vida contemporánea. Cambios que responden a una mayor autonomía de las personas, a la expansión de la económica global, a la alta conectividad y a la desigual social en el mundo. El autor señala. “La Crisis fiscal, que en los años ochenta representó la fase terminal de la época de desarrollo autocontenido y estatalmente protegido, obligó a reactivar la dinámica de los mercados libres y abiertos, así como la crisis política del Gobierno hizo impostergables la democratización del régimen” (Aguilar Villanueva, 2006, p.2). Esto condujo a una reestructuración de las administraciones latinoamericanas, tanto en sus mecanismos operacionales, así como en las formas de entender la función pública. Así, la nueva administración pública, a través de las reformas y las nuevas configuraciones en la gestión, busca solventar los problemas de la desigualdad social y la crisis. En esta línea de ideas, Bayardo (2014) señala que en las últimas décadas las administraciones estatales de América Latina, tendieron hacia dos corrientes, por un lado, hacia las teorías de la gobernanza y por otro hacia la gestión pública (New Public Management), las cuales implican cambios entre el sector público y privado. Así mientras que

la *gobernanza* pone su foco en las políticas públicas, es decir, en el diseño y reconstrucción de las políticas públicas, en conjunto con los agentes sociales y el sector privado. Por otra parte, la *gestión pública* intenta estructurar las formas de reorganización del aparato gubernamental, para una mayor efectividad en las finanzas estatales y la reorganización de las demandas sociales. A esto, Aguilar (2006) agrega, que en este proceso aparece la noción de una “nueva gestión pública” o lo equiparable a una nueva “gobernanza”, la cual viene a dar respuestas a las nuevas transformaciones sociales y económicas; desplazándose de aquella administración de corte puramente estatal, apareciendo así otros agentes extra-gubernamentales, como los privados o los sectores sociales independientes. De esta forma, frente a una sociedad más pluralista y autogobernada, a una alta conectividad y a una economía global, se incorpora el enfoque de la “gobernanza” el cual parece responder a la coyuntura del momento. Ahora bien, frente a estas dos tendencias de la administración contemporánea, Aguilar va a explicar a la *gobernanza* cómo la recuperación y reactivación de la *naturaleza pública* de la administración. La cual entiende como la encargada de la designación de autoridades y funcionarios, de la transparencia y uso de los recursos públicos, de la información y rendición de cuentas de la espera pública, a esto agrega:

La exigencia de que las políticas públicas y los actos de autoridad perseveren incasablemente en sus orientaciones hacia el interés y beneficio público de la comunidad política [...] y la exigencia de que los ciudadanos tomen parte en la deliberación de los asuntos públicos y en la puesta en práctica y evaluación de las políticas públicas. (Aguilar Villanueva, 2006, p. 44)

Por otra parte, en lo que respecta a la nueva *gestión pública*, el autor la precisa como la reactivación de la capacidad administrativa, la cual pone el acento en que: “Las estructuras administrativas incorporen nuevas formas organizativas y nuevos métodos gerenciales a fin de que los gobiernos den sentido de dirección a sus comunidades, y estén en condiciones de manejar sus entornos adversos o favorables” (Aguilar Villanueva, 2006, p. 45). A lo cual, agrega que esta acción desde el gobierno tenga como propósito la creación/agregación de valor (público) a las comunidades. De esta forma, el papel de la ciudadanía es más activo frente a la toma decisiones de la administración pública. El autor agrega:

Las dos tendencias administrativas contemporáneas revisan el arreglo y mando jerárquico típico de la AP, dan forma a nuevas estructuras con menores niveles jerárquicos y más descentralizadas, a estilos de operación orientados directamente a la atención del ciudadano y abiertos a formas de asociación y coproducción con los organismos privados y sociales para atender las necesidades públicas y crear beneficios públicos. (Aguilar Villanueva, 2006, p. 48)

De este modo, estas dos tendencias aparecen para dar respuestas a la crisis económica, a los cambios sociales y a los nuevos flujos económicos, lo que se traduce en reconfiguraciones en la estructura de las instituciones.

A modo de cierre, podemos decir que el EAC se instaura en un ambiente político y cultural de cambios significantes, periodo en el cual se observa un rol marcado del MEC y la DNC, en el periodo de la nueva administración del Estado a partir del 2005. Contexto que refleja un momento propicio para su creación, dando origen a este espacio que convierte una ex-cárcel en un espacio de arte, buscando ampliar así el campo de las artes en Uruguay desde la aplicación de nuevas políticas culturales. Desde este enfoque teórico, exploraremos el contexto de gestación del EAC. Es decir, desde los cambios en las prácticas artísticas que se han desarrollado en estos últimos años, las cuales incluyen procesos socio-políticos, que integran, a saber; la intervención de los espacios públicos, la resignificación de la memoria y el acercamiento con la comunidad. Y, por otro lado, desde los cambios en las políticas culturales; específicamente desde las nociones de «democracia cultural» y «bienes comunes» junto a los conceptos de «descentralización»; sumando el enfoque del «neo-institucionalismo histórico», y el «neo-institucionalismo social».

6-Objetivos.

6.1- Objetivo general:

- Explorar y analizar el vínculo del arte contemporáneo en el proceso de transformación y resignificación de una ex cárcel y cuál es su alcance e implicancia en la noción de nueva institucionalidad en las políticas culturales.

6.2- Objetivos específicos:

- Analizar las implicancias del EAC en esta noción contemporánea de nueva institucionalidad.
- Explorar cómo se dan estos procesos de resignificación de edificios con valor patrimonial desde el arte contemporáneo.
- Revalorizar el espacio como lugar de sistematización, divulgación e investigación de las expresiones del arte contemporáneo,

7- Metodología:

La metodología de trabajo para el objetivo planteado será cualitativa y multimetódica, ya que me acerco desde diferentes perspectivas metodológicas para la comprensión del fenómeno. Valles S Martínez Miguel (1999) señala que, generalmente, en los estudios sociológicos se practica, de hecho, una clase de estrategia (multimétodo), que en palabras de Atkinson y Hammersley (1994: 257) tiene como influencias a la etnometodología, el interaccionismo simbólico, la semiótica y la hermenéutica. En tanto, Denzin & Lincoln agregan que: “la combinación de múltiples métodos, materiales empíricos, perspectivas y observadores en un solo estudio se entiende mejor como una estrategia que añade rigor, alcance, y profundidad a cualquier investigación” (Denzin & Lincoln, 1994a: 2).

La estrategia metodológica se centra en un estudio de caso, a saber, el Espacio de Arte Contemporáneo, en la investigación documental y en la realización de entrevistas. En este sentido, tendremos el análisis de contenido, este se divide en dos grupos:

1) Selección y análisis del corpus: El corpus es bastante heterogéneo, nos podemos encontrar con imágenes, fotografías, audiovisuales, libros, textos, entrevistas, planos y catálogos. Una vez seleccionado el corpus, recurriremos a la interpretación y análisis. En este apartado, se recurrirá a la investigación bibliográfica que haya disponible, sobre las prácticas de arte contemporáneo en Uruguay y sobre el desarrollo de las políticas culturales, para tener un marco de referencia. Se revisarán algunas fuentes, documentales de apoyo, como revistas de arte y periódicos de la escena local. Para la obtención de datos específicos se realizará un relevamiento de los archivos existentes en el espacio EAC, ya sean publicaciones, revistas electrónicas, catálogos de exposición o videoconferencias. En este sentido, el universo o corpus de trabajo corresponde a documentos que se encuentran en la web, como archivos digitales, documentos que forman parte de la apertura del espacio a nivel institucional y que se encuentran de forma accesible en las páginas gubernamentales. A saber, la declaratoria de bien del “Monumento Histórico Nacional”, que se encuentra en www.gub.uy, como el resto de las declaratorias de carácter público. A esto se suman aquellos archivos que están en el repositorio digital de la institución “eac.gub.uy”, que son de carácter institucional y de acceso público. Se agrega a esto, aquellos archivos no publicados, que sean parte del acervo de la institución, como grabaciones de conferencias, audios que forman parte de la sección de archivo y registro de la institución.

2) Realización de Entrevistas:

Se propone la realización, diseño y el posterior análisis de entrevistas estructuradas y semiestructuradas con aquellos actores relevantes del Espacio de Arte Contemporáneo, e instituciones vinculantes que puedan brindar información calificada sobre el proceso de gestación del espacio. Millar, Crute y Hargie (1992) señalan que la entrevista de investigación o *research interview*, es comprendida como una técnica de obtención de información que se considera fundamental para la concreción de los objetivos de cualquier estudio. A su vez, agregan que: “Su campo de utilización se encuentra en las ciencias sociales, especialmente, donde, puede adoptar formatos y estilos variables a lo largo de un continuo más o menos estructurado” (Miguel S. Valles, 1999, p. 182). Por otro lado, Alonso señala que “cada investigador realiza una entrevista diferente, según su cultura, sensibilidad y conocimiento acerca del tema, y sobre todo según sea el contexto espacio – temporal en el que se desarrolla la misma” (Alonso; 1998:79) (Sautu R, (et al), 2005, p. 48).

Luego de la exploración de información se obtendrán datos de tipo descriptivo, los cuales serán interpretados rigurosamente para recabar datos de un posible marco cultural, para finalmente realizar una reconstrucción teórico-metodológica de la investigación.

8- Actividades

- Primera etapa: Selección del corpus e investigación documental: Bibliografía, archivos periodísticos, investigaciones previas, imágenes, fotografías, audiovisuales, planos y catálogos.
- Segunda etapa: Relevamiento de archivos existentes en el espacio EAC: Publicaciones, catálogos, revistas electrónicas o videoconferencias y todos aquellos elementos que se encuentren en el repositorio digital de la institución “eac.gub.uy”
- Tercera etapa: Selección de entrevistados referentes del EAC y artistas que hayan participado en el proceso de gestación. Diseño de entrevistas estructuradas y semiestructuradas.
- Cuarta etapa: Análisis y sistematización.
- Quinta etapa: Redacción y publicación.

9- Cronograma

Actividad	Desarrollo	Tiempo estipulado
Investigación documental	Búsqueda y selección de archivos bibliográficos que aporten información sobre el arte contemporáneo en Uruguay. Entre 2010 -2019+	1.º mes
	Análisis y redacción	2.º y 3.º mes
Relevamiento de los archivos existentes en el espacio EAC,	Publicaciones, revistas electrónicas o videoconferencias. Revisión del repositorio digital.	4.º mes
	Análisis y redacción	5.º y 6.º mes
Entrevistas Semiestructuradas	Gestión de entrevistas: selección de entrevistados, coordinación de horarios (guion de entrevista) y ejecución.	7.º, 8.º y 9.º mes
	Desgravación de entrevistas	10.º mes
	Análisis y redacción de los informes de entrevistas	11.º 12.º mes
Sistematización		13.º, 14.º y 15.º mes

10- Resultados esperados

En principio se procura llevar a cabo el proyecto de investigación y se aspira lograr la concreción de los objetivos planteados en el transcurso del proyecto, a saber; la proyección de un marco cultural en el proceso de gestación del EAC y la comprensión del arte contemporáneo en este proceso de transformación y resignificación de una ex cárcel en su vínculo con la noción de nueva institucionalidad. En segundo lugar, se planifica su análisis y sistematización. Posteriormente a la sistematización se proyecta una primera presentación de la investigación en formato de publicación, ensayo o *paper para* su divulgación pública. Y una segunda presentación en vínculo con otros trabajos sobre arte contemporáneo en Uruguay en formato libro.

11-Referencias Bibliográficas:

- Aguilar Villanueva L. (2006) *Gobernanza y gestión pública*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bayardo García. R (2008) *Políticas Culturales*, Vol. 7 N°1 link: [BAYARDO GARCÍA. Políticas Culturales | PDF | Nación | Estado \(política\) \(scribd.com\)](#)
- Bayardo García R. (2014) *Aportes Latinoamericanos a los debates sobre la gestión cultural y el gestor cultural*. En *Arte y cultura en los debates Latinoamericanos*. Link: [Arte y Cultura en los Debates Latinoamericanos20191114-80431-1erzli5-with-cover-page-v2.pdf \(d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net\)](#)
- Barbieri, N. (2014). “*Cultura, Políticas Públicas y Bienes Comunes: hacia unas políticas de lo cultural*”, revista kult-ur, vol. 1, pp. 101-119.
- Benjamín Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México. Ed. Ítaca.
- Canclini Néstor (1989) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Grialbo. Argentina
- Canclini Néstor (1999) *Los usos sociales del patrimonio cultural*. En E. A. Criado, *Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio* (págs. 16-33). España: junta de Andalucía, Instituto andaluz del patrimonio histórico. Link: [canclini-usos sociales.pdf \(udg.mx\)](#)
- Catálogo EAC T34 (2019) (Publicación periódica editada por el Espacio de Arte Contemporáneo)
- Carámbula G. (2011) *La Institucionalidad Cultural Pública como Problema*, en *Regionalización Cultural del Uruguay*. Felipe Arocena. (Coord.) pp.295-351. Montevideo: Universidad de la República-Dirección Nacional de Cultura-programa viví cultura.
- Dubois Vicent (2016) *El “Modelo francés” y su “Crisis”: ambiciones, ambigüedades y retos de una política cultural*. Vol. 130/2 pp.33-52

- Ex. Cárcel Miguelete. (2018) Declaratoria “*Monumento Histórico Nacional*” Montevideo – Uruguay link: <https://www.gub.uy/ministerio-transporte-obras-publicas>
- Farfán Guillermo (2017) *El nuevo institucionalismo histórico y las políticas sociales*. Revista POLIS, vol.3 núm. 1 pp. 87-124 Link:[v3n1a5.pdf \(scielo.org.mx\)](#)
- Fiz Marchán S. (1994). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid, España. Ed. Akal S.A.
- Giuria, J. (1955) *La arquitectura en el Uruguay*. Tomo I. Montevideo: Imprenta Universal,
- Lippard, R. L. (2004). *Seis años. La Desmaterialización del Objeto Artístico de 1966 a 1972*. Madrid, España. Ediciones Akal, S.A.
- Medici Antonella (2016). *Romper el marco. Memoria y producción artística en la postdictadura uruguaya 1985-2005*. Universidad de Barcelona AGI link: [ANTONELLA MEDICI TESIS.pdf \(tdx.cat\)](#)
- Nivón, E. (2006). “*El Debate Internacional de la Política Cultural*”. En la política cultural: temas, problemas y oportunidades. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Peluffo Linari Gabriel (2013) *Artes Visuales: Arte e instituciones: La construcción simbólica de lo contemporáneo: 1973-2013*. Revista Nuestro tiempo. N.º 7, pp. (01-68) Montevideo - Uruguay Link: [doc_num.php \(cfe.edu.uy\)](#)
- Peluffo Linari Gabriel (2015) *Dislocaciones*. Arte Contemporáneo desde América Latina. Ed. Yauguru.
- Peter A. Hall, Rosemary C. R. Taylor (2003) *As três versões do neo-institucionalismo*, <https://doi.org/10.1590/S0102-64452003000100010>
- Peters, T. (2020) *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*. Ediciones Metales pesados, Santiago de Chile, Entre lo post, lo sensible y lo creativo en la nueva sociología del arte: García, Canclini, Ranciére y Deleuze, pp. (163-172).
- Sautu R, Boniolo P, Dalle, P, Elbert, R (2005) *Manual de metodología*. Construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología. Buenos Aires Argentina. Colección virtual CLACSO

- Rivas Antonio (2003) *El neoinstitucionalismo y la revalorización de las instituciones*, Revista Panorama Reflexión política, año 5 n.º 9 pp 36-46 ISSN 0124-0781 IEP - UNAB (Colombia)
- Robaina, G. (2010) *Institucionalidad cultural en el Uruguay*. Aproximación conceptual y analítica a su estudio
- Veneziano Alicia. (2012) *Los dos paradigmas de la descentralización*. Pampa: Revista Interuniversitaria de Estudios Territoriales; Vol. 8, No 8. (pp. 163-192) Uruguay. <https://doi.org/10.14409/pampa.v1i8.3220>
- Valles S Martínez Miguel (1999) *Técnicas Cualitativas de Investigación Social: Reflexión metodológica y práctica profesional*. Editorial SÍNTESIS, S.A. Valle hermoso, Madrid
- Yúdice George (2001) *La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y siglo XXI en América Latina*. Revista Iberoamericana, Vol. LXVII, Núm. 197, Octubre-Diciembre 2001, 639-65 Link: 5985.pdf