

## Prácticas artísticas contemporáneas

### Los haceres comunitarios, colectivos y participativos

**Alicia Romero**

a\_et\_m@yahoo.fr

Centro Interdisciplinario de Artes, IUNA

**Marcelo Giménez**

sirmargim@yahoo.com

Centro Interdisciplinario de Artes, IUNA

#### Resumen

Este trabajo recorre el horizonte sobre el cual se desarrolló el encuentro mantenido con la comunidad académica en las IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina convocadas por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA) de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Lo traza la deriva de la labor de los equipos de investigación creados por la profesora Alicia Romero y por sus resultados a la fecha, especialmente, aquellos orientados al objeto de estudio que el título de esta colaboración presenta.

#### Palabras clave

prácticas artísticas  
sensibilidad  
colaboración  
contemporaneidad

#### Preludio

Luego de un ciclo de investigaciones en artes de casi treinta años hemos querido compartir con la audiencia de las IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina –convocadas por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano dependiente de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP)– algunas experiencias que han sido importantes en este decurso y que, a partir de 2006, decantaron en una serie de proyectos que se identifican como prácticas de lo sensible y que, desde 2007, se han enfocado en las artes comunitarias, colectivas y participativas.

Muchas son las razones de este deseo, pero en principio, quiero expresar mi sentimiento agradecido a la institución universitaria en la que pude concretar, sobre el final de 1985, mi primer concurso docente en equipo –la FBA de la UNLP– y ofrecer en esta ocasión mi homenaje al titular de la Cátedra de Historia de las Artes I a III (Unidad Pedagógica), Abraham Haber, nuestro maestro. Eran momentos muy especiales: acabábamos de recuperar la democracia, luego de una dictadura cívico-militar que tuvo sus agentes en todos los ámbitos y, desde luego, también en el académico. La comunidad platense estaba profundamente herida, como lo estaba la gran nación latinoamericana. Nosotros teníamos la oportunidad de pensar en un tipo de transmisión que cumpliera con los compromisos asumidos con nuestra sociedad y con nuestras comunidades de origen, la responsabilidad de enseñar Historia de las Artes desde una perspectiva inclusiva y plural, local, nacional y regional, puesto que esa era la propuesta elevada y aceptada por concurso.

De tal modo, el plan del Seminario de Formación de Auxiliares Docentes que el titular me encomendó trataba dos temas: Arte Popular Argentino: objetos e imágenes de difusión masiva; y Arte Argentino y Americano: pintores viajeros. El fallecimiento del profesor Haber derivó en la imposibilidad de continuar con la cátedra y el plan mencionado quedó inconcluso. No obstante, la orientación que compartíamos sobre la teoría y sobre la historia de las artes siguió su rumbo en este ámbito y en nosotros.

Invocar la existencia de un arte popular argentino, reivindicar los objetos en un pie de igualdad con las imágenes y elegir la difusión masiva en lugar de la restringida circulación especializada, nos filiaba con el trabajo que llevaban a cabo, además de los miembros de la cátedra –particularmente, Abraham Haber, en arte argentino, y Graciela Dragoski, en arte precolombino y de pueblos etnográficos–, otros estudiosos, como Elsa Flores Ballesteros, en arte latinoamericano; Juan Sasturain, en literaturas marginales e historieta; Eduardo Romano, en proyectos político-culturales y cultura popular en Argentina; Jorge Rivera y Aníbal Ford, en estudios de medios y comunicación; Oscar Steimberg y Oscar Traversa, en semiótica y teoría de los medios y las artes. Analizar las imágenes de nuestro continente en el registro de los artistas viajeros para reportar los poderes imperiales significaba acercarse a un hito en la construcción de la mirada etnocentrista y, por lo tanto, situarse en la compleja encrucijada entre arte y poder.

Tanto tiempo después, en ese sitio de origen, en respuesta a la invitación para participar en estas Jornadas y muy especialmente en agradecimiento a María de los Ángeles de Rueda –quien fue mi primera colaboradora en la carrera académica y cuyo trabajo siempre me conmueve y enorgullece–, hemos querido dialogar sobre las prácticas artísticas contemporáneas, entendidas como un conjunto de haceres que despliegan la dimensión sensible-social en discontinuidad, en relación con un periodo anterior en el que se desarrolló la sensibilidad moderna.

El profesor Haber fue, asimismo, Titular en la carrera de Historia de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) donde dictaba la materia Historia de las Artes Plásticas V (en la que se trataba el arte del siglo XIX occidental). Enorme contraste con la tarea que nos habíamos propuesto para la FBA, no obstante, fuimos convocados para asumir como equipo la tarea académica que él había ejercido hasta su deceso. Parecía difícil armonizar la voluntad de ocuparnos de nuestra cultura artística –en mi caso, contemporánea– con los contenidos de la materia en un momento en el que todavía no habíamos desarrollado investigaciones sistemáticas y en el que se enseñaba, en la UBA, Arte Latinoamericano, Arte Precolombino y Arte Argentino del siglo XX desde hacía un par de años. Pero cuando se reconoce un deseo, este gestiona. Pusimos el acento en la doble revolución política e industrial, en las imágenes populares, en los objetos seriados, en el Cuarto Estado, etcétera, y pronto nos encontramos con otros autores que abordaban, al mismo tiempo, cuestiones conexas, como Juan Antonio Ramírez, Charles Rosen, Henri Zerner, Albert Boime, Roger Chartier y algunos otros.

Paralelamente, comenzamos a desarrollar Lumbre, el primer Archivo de Cerámica Argentina Contemporánea y Artes del Fuego en el entonces Instituto Nacional Superior de Cerámica, bajo el estímulo de sus directivos, quienes eran titulares de los talleres de Cerámica y de Grabado y Arte Impreso de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata: los artistas Teodolina García Cabo y Julio Muñeza. De hecho, la investigación tuvo dos colaboradores primeros: Carlos Jordán y Alejandra Marinangeli, una reciente egresada de la UNLP.

Esta breve especificación biográfica tiene por objeto, además de expresar los lazos que me unen a esta Facultad, afirmar que en el breve lapso en el que tenemos la posibilidad de ofrecer algún aporte, sea donde fuese que él acontezca, una de las claves parece no apartarse de aquello

que somos capaces de sustentar éticamente. Si tal voluntad implica un cierto reposo en el acuerdo consigo mismo, más aún supone la garantía de la eficacia transformadora de la contribución. No ahora, no inmediata: no se trata del éxito sino de efectos, en lo que ellos tienen de parentesco con los afectos. Parresía, la práctica de la verdad.

Michel Foucault habla de intelectuales específicos y señala:

El papel del intelectual no es el de situarse "un poco en avance o un poco al margen" para decir la muda verdad de todos; es ante todo luchar contra las formas de poder allí donde éste es a la vez el objeto y el instrumento: en el orden del "saber", de la "verdad", de la "conciencia", del "discurso". Es en esto en lo que la teoría no expresa, no traduce, no aplica una práctica; es una práctica. Pero local y regional [...] no totalizadora. Lucha contra el poder, lucha para hacerlo aparecer y golpearlo allí donde es más invisible y más insidioso [...]. Una teoría es el sistema regional de esta lucha (en Romero, 2007d).

Cuando conversa con Gilles Deleuze, Foucault afirma:

[...] estamos viviendo de una nueva manera las relaciones teoría-práctica. [...] desde el momento en que la teoría se incrusta en su propio dominio se enfrenta con obstáculos, barreras, choques que hacen necesario que sea relevada por otro tipo de discurso (es este otro tipo el que hace pasar eventualmente a un dominio diferente). La práctica es un conjunto de conexiones de un punto teórico con otro, y la teoría un empalme de una práctica con otra. Ninguna teoría puede desarrollarse sin encontrar una especie de muro, y se precisa la práctica para agujerearlo (1992).

En esta oportunidad, hemos querido entablar un diálogo con nuestro auditorio acerca de los haceres artísticos comunitarios, colectivos y participativos, cuya insistencia y cuyos grados de

resistencia han obligado a nuestras disciplinas a un reciente reconocimiento relativo de su realidad. Para comenzar, preparamos un pequeño racconto de los trayectos en nuestra propia experiencia.

## Sendas perdidas

Desde la década del ochenta, pero de un modo más manifiesto en los años noventa del siglo pasado, en nuestro país se desarrollaron acontecimientos sociopolíticos caracterizados por un alto grado de creatividad, de transversalidad y de diversidad de signos: movilizaciones barriales, asambleas locales, piquetes, etcétera. Un amplio abanico de resistencias que contestaba a las secuelas devastadoras de la imposición del capitalismo neoliberal iniciada en la década de 1970. La crisis de 2001 representó una culminación y una encrucijada.

Paralelamente, a partir de la reconquista de la democracia, un sector de la intelectualidad argentina, fuera y dentro de las universidades, se posicionó a favor de estos modos participativos de la vida comunitaria. Las nuevas prácticas de los movimientos sociales y sus formalidades exigían otras conductas de aproximación y de reciprocidad, nuevos actos epistémicos, revisión de metodologías, competencia y disponibilidad de los agentes; en fin, un reposicionamiento general de la acción intelectual. Algunos equipos universitarios se involucraron poniéndose en contacto con las tramas sociales reales y con la variedad eventual del presente. En este movimiento –y por dar sólo un ejemplo de las condiciones de producción institucionales–, estructuras claramente definidas al interior del espacio académico, como las áreas de investigación y de extensión, sobrespusieron competencias y funciones, y denunciaron la insuficiencia del esquema tradicional que divide groseramente las actividades tecnocientíficas de los agenciamientos sociales. Las restantes condiciones de producción –el entorno material e histórico y las representaciones ima-

ginarias de cada uno de los sectores sociales e institucionales implicados— muestran idéntica movilidad. En un escenario donde la sociedad civil había convocado por igual a todos sus miembros, la comunidad universitaria organizaba su aporte mediante un sistema de facultades y de disciplinas y, según las orientaciones políticas de las distintas conducciones, aportaba con mayor o con menor dinamismo las soluciones que se le demandaban (Romero y otros, 2008a).

En el curso de estos reposicionamientos, creció el número de equipos universitarios y comenzaron a compartir las experiencias de los trabajos con la comunidad. Los primeros balances delatan la divergencia de estas acciones en relación con los tipos transferenciales canónicos —en general, difusión tecnocientífica especializada. Se trataba de agencias múltiples y multilaterales, de interacciones que buscaban eludir las paradojas derivadas de la oposición entre teoría y aplicación, de intercambios que pretendían superar aislamientos institucionales ya suficientemente viejos. Dichas experiencias lograron reunir en prácticas de gestión las competencias académicas subyacentes en el triángulo docencia-investigación-extensión, con el enfoque teórico y metodológico de la investigación-acción participativa. Estas gestiones que podrían ser consideradas un hacer de síntesis responden, en realidad, a instancias más complejas de reformulación de los saberes en el marco de un estado de la cuestión epistemológica en profunda transformación (Romero y otros, 2009a, 2009b).

Entretanto, en 2006 en nuestro país, como respuesta a estas iniciativas conjuntas académico-comunitarias, se generó el Programa de Voluntariado Universitario cuyo objetivo es el de desarrollar y fortalecer la vinculación de las universidades públicas e institutos universitarios nacionales con la comunidad y, a su vez, incentivar el compromiso social de los estudiantes universitarios, promoviendo su participación voluntaria en proyectos sociales, orientados a mejorar la calidad de vida de la población y estimular el de-

sarrollo local". (Ministerio de Educación, 2012).

Al interior de las políticas públicas universitarias, este programa fue un marco para la institucionalidad de los emprendimientos existentes y convocó a "profundizar la función social de la Universidad, integrando el conocimiento generado en las aulas con las problemáticas más urgentes de nuestro país" (Ministerio de Educación, 2012).

La investigación-acción-participativa, una plataforma de trabajo que encontró su fecundidad en el contexto latinoamericano, moviliza reflexiones y cuestionamientos que se entretienen al emprender gestiones. A veces, los intercambios entre diferentes actores de una misma sociedad civil se denominan intervenciones. En este caso, la universidad interviene en la comunidad. Sin duda, la intervención comunitaria es un tipo de operatoria, pero las gestiones que nuestros equipos han realizado se reconocen mejor bajo la idea de acompañamientos comunitarios (Senar, 2005). En estas agencias, la idea de *socius* connota la entidad de los ciudadanos que mutuamente se acompañan: socio es quien va con —no el que dirige, no el que lo sigue, no el sujeto del que se supone el saber, ilustrando al sujeto supuesto de ignorancia. El socio es el aliado, el compañero generado por un dispositivo de reciprocidad.

## Comunidad-Sociedad-Participación

En un breve análisis de *El Ángelus* (1857-1859), de Jean-François Millet, Jean Starobinski indica la convivencia entre fábrica e iglesia en el plano de fondo del cuadro. Parecidas armonías revelan otras importantes obras modernas:

[...] una polifonía en la que el entrecruzamiento virtualmente infinito de los destinos, de los actos, de los pensamientos, de las reminiscencias puede reposar sobre un bajo continuo que emita las horas del día terrestre y que marque el lugar que en ella ocupaba (que podría aún ocupar) el antiguo ritual (1993).

El taller que canta y que charla; las chimeneas, los campanarios, esos mástiles de la ciudad, y los grandes cielos que hacen soñar con la eternidad. Como ha comentado Marc Auge (1993), la expresión que utiliza Starobinski bajo continuo (marche de base) es significativa: la modernidad no borra los lugares y los ritmos antiguos, sino que los pone en segundo plano. Son como indicadores del tiempo que pasa y que sobrevive.

La verdadera esencia de la modernidad residiría, entonces, en esta forma de conciliación entre el pasado y el presente. Esta avenencia se cumple, asimismo, en otros aspectos, por ejemplo, en las formas que adoptan los lazos entre seres humanos. Los modos comunidad y sociedad fueron elaborados como tipos ideales por la teoría de Ferdinand Tönnies a fines del siglo xix. En su aplicación, este par oposicional de categorías quiso dar cuenta del pasaje de la tradición a la modernidad.

Casi un siglo después, y en nuevos tiempos de transición o de discontinuidad, Robert Nisbet (1977) consideraba a las ideas comunidad y comunalismo representativas de una reacción que surgió en el siglo xix contra la hegemonía del individualismo racionalista, desarrollado durante las dos centurias precedentes. Distinto de otros pensamientos de su disciplina que consideraban a la sociedad como la construcción fundante de la civilización moderna, para Nisbet la comunidad –que abarca no solo a las personas que habitan el territorio local y que comparten las mismas normas de vida, sino a la religión, al trabajo, la cultura y la familia– era una de las ideas-elemento centrales del pensamiento sociológico en formación. Opuesta a la idea de sociedad con sus vínculos a gran escala, impersonales, contractuales; la comunidad se alzaba sobre la cohesión de los lazos emocionales, profundos, continuos y plenos (Nisbet, 1977). Se advierte en las afirmaciones de Nisbet una revisión del pensamiento fundante de Ferdinand Tönnies.

Incluso si fue denostada como forma de vida regresiva por ciertos enfoques político-económi-

cos a los que convenía el desarraigo, la comunidad (pulsando en segundo plano) pudo convivir con la sociedad racional, mercantil y mecanicista moderna y suministrarle su bajo continuo. A fines del pasado siglo, el pensamiento sobre lo comunitario reapareció y sus formas actuales son claves para la comprensión de los agrupamientos humanos del presente. Muchas veces descentrada o relegada por su estructura organicista y afectiva, la comunidad y la fraternidad, su aspecto vincular –sospechada de tintes corporativos ocuparon el primer plano junto con otros temas conexos, como el cuerpo o lo pasional.

El reconocimiento de ciertas problemáticas que emergen en la enunciación circunscripta espacio-temporalmente conduce a la elaboración de redes nocionales, conceptuales y categoriales para abordar los cambios que supone la historicidad de las prácticas. Como cuestión de palabra, el valor de estas claves –descriptivo, explicativo, etcétera– debe emerger de los actos enunciativos en los discursos de cada época. Estas redes, según la arqueología de Foucault, que movilizan un pensamiento complejo, situado y relacional buscan producir sentidos y no interpretar saberes ya establecidos. Tejerla en diálogo con los mundos abordados, en el proceso de interrogación y de recuperación colectiva de experiencias es un acontecimiento nodal de nuestra labor científica.

Las prácticas han transformado, profundamente, el sentido original del par comunidad/sociedad y modificaron sus argumentos. Al respecto, Pablo de Marinis, sostiene:

[...] a partir de los años 70 del siglo xx –con importantes e ilustrativas diferencias según regiones, países y aún dentro de los mismos países– parecen manifestarse indicios de una disolución –o ‘resentimiento’, o ‘dislocación’– de casi todos los dispositivos institucionales básicos de la sociabilidad moderna que [...] habían sido ‘inventados’ en el marco de esa compleja transición histórica que la fórmula *Gemeinschaft-Gesellschaft* pretendió

en su momento resumir. Desde entonces, quizás con un énfasis mucho más pronunciado que nunca antes, casi todo puede ser tematizado desde el vocabulario de la 'crisis' (2005).

El período al que alude De Marinis es, precisamente, el contexto temporal en el que se produce la puesta al día de Nisbet y de otros especialistas en ciencias humanas y sociales que necesitan revisar los sentidos de términos, como comunidad y sociedad. Lo mismo sucede con nuestro trabajo, en tanto fijamos los inicios de lo que, hasta una mejor convención, denominamos la contemporaneidad.

Y continúa de De Marinis: "Por otra parte, y estrechamente relacionado con lo anterior, se generaliza en el amplio y heterogéneo campo de los estudios sociales la percepción de que algo 'no anda bien' con las herramientas conceptuales heredadas, y que constituyen mayormente nuestro legado (2005).

Precisamente los años setenta del siglo xx suponen los momentos iniciales de una rama de estudios denominada "Historia Conceptual". En un estado de la cuestión, Conrad Vilanou escribía a mediados de la primera década de este siglo:

[...] la historia conceptual atiende al proceso a través del cual los conceptos se han articulado sincrónicamente al tematizar situaciones y diacrónicamente al asumir su modificación. Así pues, al referirse a la doble dimensión sincrónica y diacrónica, la historia conceptual rastrea las diversas significaciones de un concepto que se encuentran acumuladas en una especie de capas estratigráficas que son reactivadas en cada uso efectivo del lenguaje (2006).

Francesco Fistetti (2003) se ocupó de un concepto central de las ciencias sociales en el libro *Comunidad. Léxico de Política*. En la "Introducción" señala que la polisemia de dicho concepto conlleva dificultades en su implementación a pesar de las cuales "no ha dejado de ser el objeto de múltiples orientaciones epistemológicas" (Fis-

tetti, 2003). Acepta que el par antitético de Tönnies signó el modo de entender "el pasaje de la comunidad tradicional y de sus formas específicas de socialización, como la familia, el vecindario, la amistad, a la sociedad moderna, basada en las estructuras de una nueva racionalidad como el mercado y el Estado de Derecho" (Fistetti, 2003). Fistetti también elige el transcurso de los años setenta para explicar una transformación en el discurso sociológico que, respecto del concepto que lo ocupa, refiere a las tesis de Talcott Parsons. Relata que Parsons (sociólogo estadounidense) aceptó ampliar el alcance de la noción de comunidad, hasta entonces restringida a comunidad local, para convertirla en una categoría analítica general, especificada como comunidad social, cuyo significado recalca "una común orientación cultural [...] compartida por sus miembros y que es el fundamento de la identidad social". Las razones de este cambio provenían de su observación de algunos aspectos de época: el pluralismo exasperado, las fracturas regionalistas, las divisiones étnicas y religiosas de una sociedad que se reconocía postmoderna. (Fistetti, 2003)

Cabe comentar que aquello que, según Fistetti, aflige a Parsons –la crisis del fundamento de solidaridad de las sociedades modernas avanzadas– puede representar, desde una perspectiva distinta, una oportunidad para regiones, naciones y culturas que están sometidas al poder hegemónico del Norte. Lo que hemos elegido denominar "los Sures" existen a partir de una diversidad constitutiva, patrimonio irreductible, que reclama un pluralismo radical, político, económico, jurídico, cultural y lingüístico al que convienen ideas, como las de derecho plurinacional comunitario y el reconocimiento de los entornos locales y regionales de pertenencia. Finalmente, Fistetti afirma que:

[...] la filosofía política y las ciencias sociales contemporáneas no han solo rehabilitado la noción de comunidad, sino que también la consideran como un modelo de orden social fundado en el principio



de solidaridad espontánea, que reencontramos en toda sociedad compleja, en combinaciones variables con el mercado, regido por el principio de competitividad, y con el Estado, que obedece al principio de control jerárquico (2003).

De este modo, ingresamos al tercer término con el que calificamos los haceres sociales: lo participativo. Si consideramos a Georg Simmel, el lazo social participativo ya existe como modalidad de intercambio para el individuo de la sociedad moderna. Se trata de la capacidad de pertenencia simultánea a una multiplicidad de círculos sociales y de asociaciones. La actitud participativa aparece en suelo moderno tal vez como reparación del aislamiento de la personalidad.

Max Weber y muchos otros autores han reconocido la necesidad de comunidad en el cenit de la modernidad, casi una nostalgia que, sobre fines del siglo xx, retorna con fuerza. En la oportunidad actual, según Fistetti, esa necesidad se revela a través de la defensa de las particularidades frente a la globalización y a sus efectos, en las reivindicaciones de formas y de estilos de vida que desafían la lógica de mercado en todos los ámbitos.

Aparecen, entonces, microcomunidades entre las cuales están las de vecinos que se movilizan en sus territorios contra la inseguridad, general o parcial, a favor del bienestar doméstico o barrial, para reivindicar alguna cuestión de nivel ciudadano o municipal. Estas comunidades concretas y situadas, si bien inestables y de contornos imprecisos, conviven con la Network Society que configura comunidades virtuales y desterritorializadas a través de la red global de Internet. Estas últimas son "activadas por sujetos que, sobre la base de una afinidad temporaria de gustos e intereses, entran en contacto a través de un newsgroup, una conferencia electrónica sobre temas específicos o mediante nuevos movimientos sociales –ecologistas, Reclaim the Streets, etcétera" (Fistetti, 2003).

Para esbozar lo participativo como modo de lazo social es interesante recuperar la idea de pasión por la vida pública:

[...] en las sociedades complejas funciona como contrapeso ante las pasiones de la economía política, puesto que es la única en condiciones de alentar la formación de 'espacios públicos primarios' en los que *Gemeinschaft* y *Gesellschaft* 'pequeña sociedad' y 'gran sociedad', vuelven a unirse una en la otra [...] con el fin de actuar juntos en la esfera pública, de manera de renovar el pacto político de la convivencia colectiva [...] en la praxis concreta de la ciudadanía y cada vez que se presente su urgencia histórica (Fistetti, 2003).

## Interludio

Hemos realizado hasta ahora un pequeño desarrollo, con el solo auxilio del pensamiento sociológico –que podría considerarse un abordaje interdisciplinario–, para decir que, al convocar a lo comunitario, a lo colectivo y a lo participativo nos parece importante ubicarse en la perspectiva del hacer. Y una parte de los haceres estético-artísticos contemporáneos trabajan de modo programático en la transversalidad de los saberes y en acciones de construcción de comunidad, sociedad y ciudadanía. El principio ético que los impulsa y que corresponde al ethos de la práctica estético-artística puede resumirse en palabras de Gilles Deleuze (2003): "el arte es lo que resiste. No es la única cosa que resiste, pero resiste". ¿Y cómo resiste? A través de su acción: "Sólo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de la obra del arte, sea bajo la forma de una lucha de los hombres" (Deleuze, 2003).

Hemos considerado esquemáticamente los términos de la tríada pusimos el acento en comunidad por su renovada presencia en el discurso científico-político contemporáneo (comunidad global, virtual, europea, de Estados Latinoamericanos y Caribeños, indígena, etcétera) y hemos referido a ella los conceptos de sociedad y participación. Pero cabe decir que, para cualquiera de los actos, discursivos y perceptivos involucrados en nuestro trabajo, los tres términos no funcionan como un sistema de categorización acerca

de la relación entre lazo social y arte, sino como nociones que describen diversos rasgos del hacer que hoy se entrelazan en las actividades estético-artísticas complejas. Dicho de otro modo, aquello que en el inicio de nuestras investigaciones podía tender a formalizar una clasificatoria –que efectivamente ha sido eficaz para tipificar el obrar artístico moderno– actualmente resulta en aspectos que coexisten en un mismo proceso artístico-social. Más allá del intento de síntesis que Fistetti ensaya a partir del par oposicional de Tönnies, en los haceres contemporáneos –y entre ellos, en los estéticos– aparecen conciliados y disgregados los niveles de afecto, de creencias, de pertenencia con intereses atomizados, anomia, especulación y también deseos de colaboración en el ámbito de lo público. Modalidades y aspectos comunitarios, societarios y participativos se reformulan permanentemente en cada realización.

Estas y otras cuestiones conexas emergen en el curso de los proyectos de nuestro equipo desde los inicios de su formación a finales de 1980 y mediante el trabajo colaborativo con otros grupos. Los contextos eran parcialmente adversos: pasado el momento idealizado por la recuperación de la democracia, la institución universitaria y el entorno artístico oficiales de los años 90 aparecían penetrados por el canibalismo neoliberal, por la privatización del acto creativo, por la fetichización del mercado y por la pérdida de la cultura del trabajo. Estas circunstancias, que ligadas a la hegemonía de la globalización derramaban sus secuelas en nuestro país y nuestra región, parecían irremontables.

En tal situación, y en medio del quiebre de los lazos solidarios en la comunidad artística consagrada con aspiraciones globales, se incrementó el sentido individual y la importancia autoral del hacer que, en todo caso, fue refrendada por el discurso históricamente racionalista de las Bellas Artes. La hegemonía del solo valor de cambio en el mercado se resumía en un enunciado de la crítica instrumental: “vale lo que alguien quiera pagar por ello”, referido a las obras y a los procesos. Fue

en ese clima de “un artista, un gueto” cuando surgió la pregunta acerca de las formas comunales y societarias de hacer arte y de producir obras en el pasado.

En el ámbito de la cátedra de Historia de las Artes Plásticas V (siglo XIX), una revisión de la bibliografía general acerca de las artes legitimadas en ese período arrojaba la presencia de Nazarenos y Prerrafaelistas en el régimen de comunidad, quizá algunos más. Desde luego, a partir del Neolítico se reconocían modos comunitarios de producción de objetos estéticos –con diferencias históricas– hasta llegar a las corporaciones gremiales, pero todos ellos se consideraban en minoridad respecto del gran Arte. Y según se fijaran los comienzos del arte moderno, las nociones de escuela, de movimiento y de tendencia –que podían asociarse a modos colectivos de producir en talleres o en estudios– eran orientadas enunciativamente hacia la necesidad de atribución de autoría. Atribuciones, algo más que un culto ejercicio erudito para mentes privilegiadas: más bien un requisito irreductible de mercado y una exigencia de los dilettanti. La marca, el logo. ¿Quién lo hizo? Luego, ¿qué hizo? Antes de la pregunta por el hacer y por sus implicancias, por sus filiaciones y por sus inscripciones (más allá y más acá de los círculos áulicos), qué es, en definitiva, la interrogación por el lazo social y comunitario. Por fin, la sentencia “todo arte es arte colectivo”, pronunciada por el artista Carmelo Arden Quin –que hasta el final de su vida, en 2010, sostuvo la existencia internacional del Movimiento Madí– que fortaleció durante el camino.

Tempranamente habíamos dedicado las clases de trabajos prácticos de Historia de las Artes Plásticas V a la producción seriada y, especialmente, a los objetos de la vida cotidiana con el siguiente propósito de “extender la sensibilidad de los alumnos –particularmente desarrollada en el transcurso de sus estudios de grado en torno a las producciones pictórica, escultórica y arquitectónica– hacia los objetos más relevantes del siglo XIX: las producciones estéticas no auráticas”.



El tratamiento se orientó, especialmente, a la revisión de los procesos de valoración de estas producciones: la semiótica de la década de 1970, las indagaciones referidas a exposiciones que incluyen estos objetos y sus particularidades: la multiplicidad, las innovaciones tecnológicas, sus modos de circulación y de reconocimiento.

Cuando se instituyó una segunda comisión de trabajos prácticos decidimos realizar un archivo de artes colectivas del siglo XIX entendidas, en principio, como el hacer de individuos asociados en torno a un acuerdo estético y, a veces, ético, que formaban parte de conjuntos de mayor o de menor amplitud en el seno de la sociedad moderna y que asumían sus recursos científicos, técnicos y simbólicos. El segmento fue denominado por la docente a cargo –Alejandra Niño Amieva– “Prácticas estético artísticas grupales”. Durante la preparación de este contenido descubrimos que en la segunda mitad de la centuria (y relacionada, en particular, con los activismos de la izquierda europea) la actividad colaborativa era intensa y aparecía consignada en la historia del arte por los nombres de quienes, por uno u otro motivo, recalado bajo una mayor consideración de la crítica. Niño Amieva eligió como recurso teórico los escritos de Mijaíl Bajtín para indagar en las especificidades de la dialogicidad y tercera voz, y la noción gramsciana de procesos hegemónicos alternativos al interior del sistema de arte (Romero & Niño Amieva, 2006b).

Dados los trabajos de docencia, investigación y extensión que llevábamos a cabo en el Instituto Nacional Superior de Cerámica gozábamos del contacto diario con formas de hacer que entendíamos cercanas a lo comunitario: la institución había sido fundada como una manufactura artesanal y estaba organizada en talleres. Sus contenidos respondían a los pasos de factura de una pieza o de una serie cerámica. Desde la preparación de la pasta hasta la cochura, la transmisión era, en principio, de un noble oficio a través de la enseñanza del patrimonio de saberes y de conocimientos probados y conservados históri-

camente. Además, se realizaba una producción anual de objetos para mostrar y vender que formaban parte del bagaje mítico de la institución y de la ciudad capital de la Argentina. Los cargos docentes y los de producción respondían, relativamente, al criterio de los gremios: maestros de taller –modelador, moldero, decorador, hornero–, cada parcialidad al servicio del bien hacer total no dependía del espíritu de innovación, típico de las vanguardias, sino de la experticia de la tradición vasta y meritoria de las Artes del Fuego, al menos a la hora de formar estudiantes. Cuando aparecía el deseo de artísticidad se producían algunas dificultades en el seno del taller, particularmente, referidas a una pérdida o a la confusión de identidad y de objetivos en lo pedagógico y en lo productivo.

A finales del siglo XX la tipificación artesanía, arte y diseño –que formaba y aún forma parte de la cultura de sentido común– no respondía a la práctica estético-artística contemporánea que se plegaba en formas inter y transdisciplinarias del hacer y a la contaminación de saberes. Al respecto, las tesis filosóficas de Larry Shiner (2004) sobre la situación actual del sistema artístico afirman la disolución del segundo sistema de las artes occidentales iniciado a fines del siglo XVIII, al que corresponde la autonomía relativa de cada término del trío mencionado.

El arte, entendido de manera general, es una invención europea que apenas tiene doscientos años de edad. Con anterioridad a ella teníamos un sistema del arte más utilitario, que duró unos dos mil años y, cuando esta invención desapareciera, con toda seguridad, le seguirá un tercer sistema de las artes.

Según Shiner:

[...] igual que muchas otras cosas surgidas con la Ilustración la idea europea de las bellas artes se pensó como universal. Desde entonces los ejércitos, los misioneros, los empresarios y los intelectuales europeos y norteamericanos se han esmerado en conseguir que así lo fuera. [...]

asimilación de las actividades y artefactos de todos los pueblos y las épocas pasadas a nuestras nociones ha estado vigente durante tanto tiempo que se da por sentada la universalidad de la idea europea de arte (2004).

En tal contexto de transformación crítica, el deseo de los artífices del mundo cerámico vernáculo por pertenecer a un circuito artístico que los rechazaba por considerarlos arte menor –al aplicarles las pautas fundamentalistas de un pensamiento colonizado–, además de provocar conflictos irresolubles, parecía regresivo. Además, el desconocimiento de nuestros especialistas acerca de los valores del Arte Cerámico, en todos sus despliegues posibles, provocaba efectos nefastos sobre las vidas de los actores específicos y del patrimonio por ellos producido. Desde luego, no podemos hacer recaer sobre los expertos en artes toda la responsabilidad, sólo la que nos cabe. Sin duda había –hay allí y en muchos otros lugares del arte en sentido amplio– un espacio calificado de acción, cuyo ejercicio podía ser significativo y que, sin embargo, permanecía/permanece casi ignorado; un sitio conformado por el contemporáneo deseo de comunidad en el sentido de vivir mejor y de vivir junto con aquellos que valoran la honestidad del trabajo, la cooperación en el proceso y la autoría compartida. Mucho se hizo al respecto y mucho hay por realizar, habida cuenta de la importancia que artes como las mencionadas –y también la textil o la cestería, por ejemplo– han tenido y tienen en nuestras culturas locales y regionales.

Roland Barthes dice que su “... utopía del Vivir-Juntos [...] no es una utopía social” porque se diferencia de todas las utopías que, de Platón a Fourier, han sido búsquedas de una manera ideal de organizar el poder. Y llama utopía doméstica inexistente a “una manera ideal (feliz) de figurar, de predecir la relación adecuada del sujeto con

el afecto, con el símbolo”. (Barthes 2002: 187]; Cuando el vehículo elegido por estas utopías son las artes, donde idiolectos e idorritmias se refrendan en sociolecto y cuerpo común, parece constituirse un dispositivo intersubjetivo adecuado para la relación afectiva y simbólica” (Romero et al. 2003c, 2006a).

Entretanto, surgió una nueva conexión con la FBA por la convocatoria a un seminario de grado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA que atrajo la atención de la profesora María del Rosario Bernatene, a cargo de la cátedra de Historia del Diseño Industrial de la UNLP. Con ella y con otra egresada de esa carrera, la DI María Beatriz Galán, emprendimos una acción investigativa y pedagógica luego de la crisis de 2001, en pos de colaborar con el giro social que estaba tomando la carrera de Diseño Industrial en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA.

Entonces, comenzamos a transitar un camino de investigación-acción-participativa que, iniciado en el Instituto Nacional Superior de Cerámica, terminó de orientar nuestro trabajo hacia otros modos de relación entre los oficios necesarios y los requerimientos sociales del momento en nuestras comunidades locales y regionales. Por eso, en el equipo consolidado dialogan diversos discursos –ciencias sociales, artes, diseño, comunicación–, y su configuración teórico-metodológica acude a la sociología, a la/s semiótica/s, al análisis del discurso, a la/s estética/s, a la historia del arte, a la teoría de la performance, etcétera, para realizar (co)gestiones para establecer corpus y analizarlos<sup>1</sup>, para realizar escritos (derivados y conexos) y para concretar transferencias<sup>2</sup>.

Por fin, el despliegue de sucesivos proyectos de investigación dependientes del sistema universitario, cuya ética apunta al diálogo del entorno institucional con la comunidad de la que forma parte, se incluye en la respuesta generalizada que, a partir del retorno de la democracia

<sup>1</sup> Los materiales examinados y los corpus elaborados y articulados según su “aire de familia” expresan la variedad de intereses de los miembros del equipo: se han abordado casos de artes (artes visuales, arte dramático, literatura), diseños (objetual, de imagen y sonido), comunicación (publicidad, medios masivos), gestión comunitaria, etcétera.

en la Argentina, forjó la sociedad civil ante las sucesivas crisis que se ha visto obligada a resolver. Dicha respuesta generó nuevos interrogantes que pusieron a la universidad pública de frente a la razón misma de su existencia.

## Prácticas de lo sensible

Nuestro ensamble pluridisciplinario opera en la deriva de la arqueología-genealogía de Michel Foucault y la filosofía de la diferencia de Gilles Deleuze, y problematiza las prácticas estético-artísticas en pos de construir y de operar modelos de sensibilidad colaborativa.

Entre las nociones-clave con las que trabajamos se encuentran: sensibilidad, estética y estesis. Interrogada la semiótica, aparece relevante la orientación tensiva, la denominada "semiótica de las pasiones". Según Eric Landowski, estética y estesis deben ser consideradas:

[...] no simplemente como dependientes de lo sensible sino también en su relación con la aparición de lo inteligible [...]. En suma, para dar cuenta de la emergencia y del modo de existencia del sentido en relación con el dominio de lo estético, postulamos la necesidad de superar la concepción dualista –"sensitivo" vs. "cognitivo"– que la más dilatada tradición intelectual y filosófica nos impone como punto de partida" (1999).

Por su parte, estesis, un término que, como señala Luisa Ruiz Moreno (1999), no existe en español, y que si puede entenderse a partir del francés como el estado de extrema sensibilidad, opuesto a la acción, en que el sujeto está en aptitud receptora de todas las percepciones, resulta que la semiótica greimasiana nos propone una estesis que no es pasiva sino, por el contrario, activa, como un estado de extrema sensibilidad lúcida al que propone denominar "estesia activa" (Ruiz Moreno en Landowski, 1999).

Problematizar es un modo específico de abordar las prácticas cuando ciertos acontecimientos

del mundo movilizan críticamente el pensar. Al respecto, Foucault explica:

Una problematización siempre es un tipo de creación; pero una creación en el sentido que, dadas ciertas situaciones, se puede inferir que tipo de problematización seguirá. Dada una cierta problematización, sólo se puede entender por qué este tipo de respuesta aparece como una contestación a un aspecto concreto y específico del mundo. Hay la relación de pensamiento y realidad en el proceso de problematización (1988).

Como señala Eduardo Restrepo (2008), problematización es otra categoría que –si nodal en la comprensión del método en el trabajo de Foucault y hasta recientemente identificada de modo marginal en los comentarios a sus escritos– supone una estrategia analítica central que Foucault denominó "historia crítica del pensamiento". Opuesta a los enfoques asociados con la historia de las mentalidades, la historia de las ideas y la historia social, ella refiere a los regímenes de verdad (o, más precisamente, a los de veridicción y jurisdicción) en los que determinados problemas aparecen como objetos del pensamiento y pueden llegar a plasmarse en programas o en tecnologías concretas (Restrepo, 2008).

Las prácticas sólo existen bajo umbrales arqueológicos cuyas cambiantes distribuciones constituyen las diferencias históricas entre estratos (Deleuze, 2003). Del estudio de la episteme al despliegue de los dispositivos y a la preeminencia de las prácticas, Foucault extiende el alcance de sus análisis desde el orden del saber hasta el del poder para culminar en una estética de la existencia. Este trayecto adjudica a las prácticas la elaboración de la única continuidad posible entre lo acaecido y lo nuevo o, si se quiere, la práctica es la manera en la que el presente logra agenciar el pasado. La discontinuidad, artefacto teórico capaz de dar cuenta de particularismos y de diversidades, integra –en cada estrato histórico que delimita– un archivo de lo decible y

de lo perceptible: las prácticas como condición objetiva de existencia de las artes en una formación histórica específica.

En la formación contemporánea se destaca la frecuente interrogación de los saberes por el estatuto de nuestra sensibilidad. La pregunta liga a los procesos globalizantes en los que alienta, implícita, una hipótesis de riesgo/sacrificio de orden planetario vinculada a situaciones de hambre, de pobreza, de nuevas enfermedades, de descuido de la biosfera, etcétera. Esta conjetura se asienta sobre la comprobación de una anestesia social generalizada: la pérdida de nuestros nexos estéticos es constante. Sin duda, lo sensible se muestra como un registro revelador de la vida en cada tiempo: existe una dimensión sensible social como conjunto de las prácticas ético-estéticas de una sociedad específica en un estrato arqueológico determinado. En dicha dimensión se pueden gestionar conciliaciones que la racionalidad instrumental considera imposibles.

Desde tiempos recientes lo sensible atraviesa las napas existentes entre lo global y lo local, y construye su extensión como el lugar común de anclaje de las experiencias pluridimensionales y diversificadas. Todo aquello que le concierne configura el dominio de lo estético: hoy lo estético no es solo sinónimo de lo bello, lo sublime o lo pintoresco, ni tampoco un aditamento a lo funcional, no es un plus del cual pudiera prescindirse. En su dominio, se juega una parte de la disposición de vida en las sociedades actuales: es garante de nuestra conexión estética con el mundo y con el elemento en que ella se torna significativa. Sobre esta relación se constituyen las capacidades imaginarias, cognoscitivas y simbólicas (Greimas, 1997; Dorra, 1990; Perniola, 2001; Parret, 1995; Agamben, 2004).

Lo estético se singulariza en lo ético de cada cultura y forma un vínculo indisoluble; la propia identidad cultural es una existencia en intercambio sensible con otras singularidades y en perpetua transformación. En consecuencia, no sería posible desechar ninguno de los patrimonios de

la creatividad humana, cuyo nacimiento y muerte sólo pueden ser consagrados por la dinámica de la vida social. De lo contrario, aparece el riesgo de la extenuación cultural y de la pérdida de los acervos tangibles e intangibles. Si se entiende a la práctica de lo sensible como un derecho humano básico y si se valora su capacidad constructivo-social y ambiental, cada clase social, cada grupo y cada sujeto podrán ejercer fraternalmente sus derechos a la diversidad sensible en un régimen de libertad ético-estético, organizado por sentires compartidos.

Entre las prácticas de lo sensible, el saber hacer de las artes –en el sentido de *techne*– ha demostrado su continuidad en Occidente. En esa línea, sería posible defender la coexistencia y la estimación de todas las *technai*, sin distinciones, como una prerrogativa inapelable de las diversas culturas a través del tiempo y de cada uno de los grupos que en ellas conviven o han convivido.

## Nuestros haceres artísticos comunitarios-colectivos-participativos

El arte se reconoce como un saber-poder vital del mundo contemporáneo. Desde una perspectiva global, para Zygmunt Bauman (2007), en los tiempos de la modernidad líquida “el arte es como una ventana sobre el caos: lo muestra al mismo tiempo que trata de enmarcar su deformable fluir” (Bauman, 2007). Nicolás Bourriaud aconseja “mirar el mundo a través de esta herramienta óptica que es el arte a fin de esbozar una ‘crítica de arte del mundo’” (Bourriaud, 2009). Por ello, cuando analiza un conjunto de casos del arte de la primera década del siglo xxi (alter-moderna) concluye que “los artistas, bajo cualquier latitud, tienen hoy como tarea imaginar lo que podría ser la primera cultura verdaderamente mundial”; a la vez que advierte que “[...] esta misión histórica tendrá que efectuarse contra esta uniformización [...] llamada ‘globalización’ y no sobre sus huellas [...]” (Bourriaud, 2009).

La uniformidad global reproduce en una época denominada “post-colonial” la homogeneidad de la civilización audio-visual moderna y, además, fuerza a una nueva dialéctica imperial con las culturas estéticas regionales y locales. En nuestra opinión, la actitud imperial no ha cesado. La idea europea de postcolonialismo, si resulta jurídicamente sostenible, no lo es en la dinámica político-civilizatoria. Con relación a ello, las nociones de civilización visual y culturas estéticas resultan una oposición vigente (Romero, 2001a, 2001b). El poder mundial se encamina a sintetizar el antiguo concepto de *techné* con otros vínculos arte-vida:

Actualmente nadie plantea objeciones a que casi cualquier cosa sea considerada arte. Una de las razones que explica el auge de esta calificación es que el propio mundo del arte se ha impuesto cumplir con la vieja aspiración de que ‘arte’ y vida se reconcilien (Shiner, 2004; Giménez & Senar, 2001; Romero et al., 2001c, 2002, 2005b).

Si esto no produce una discontinuidad al menos plantea, como señala Shiner, un tercer momento del orden mundial de las artes, como programa global alternativo:

¿Por qué no escribir nuestra historia desde una perspectiva más afín a un sistema del arte que conciliase la imaginación y la destreza, el placer y el uso, la libertad y el servicio? Desde ese punto de vista, la construcción del moderno sistema del arte, más que una fractura de la que hemos estado intentando curarnos, se parecería a una gran liberación (2004).

Del mismo modo, Foucault explica:

Nosotros no tenemos que totalizar lo que es totalizado por parte del poder, y que no podríamos totalizar de nuestro lado más que restaurando formas representativas de centralismo y de jerarquía. En contrapartida, lo que nosotros podemos hacer es llegar a instaurar conexiones laterales, todo un sistema de redes, de base popular (1992).

Nuestras hipótesis, parcialmente confirmadas, consideran que los haceres artísticos –que se enfocan en acciones con rasgos comunitarios, colectivos y participativos– y sus mixturas proporcionan a la dimensión sensible social nuevos imaginarios de la sociabilidad, que critican la racionalidad instrumental globalizada y desafían a la uniformidad de la mundialización.

Las artes comunitarias, colectivas y participativas, en tanto formas de lazos disponibles que se combinan en la acción concreta y que despliegan transversalmente sus competencias y las expanden en ámbitos que exceden los círculos especializados, constituyen a sus agentes –artistas, artesanos, diseñadores, comunicadores, gestores– como intelectuales específicos. Dialécticamente, la ciudadanía (en ejercicio de su estrategia de sobrevivencia y de sus tácticas de resistencia), al demandar a los creadores la renovación de la dimensión sensible social, opera a favor de la percepción creativa de su realidad. Creadores y ciudadanía no son dos, son multiplicidades. En palabras de Deleuze: “¿Quién habla y quién actúa? [...]. No existe ya la representación, no hay más que acción, acción de teoría, acción de práctica en relaciones de conexión o de redes” (Deleuze, 1992) Si (cruzando aportes de la teoría de los afectos según el psicoanálisis freudiano y de la semiótica de las pasiones) la reserva afectivo-estésica es elemental en la lucha contra el vaciamiento de la subjetividad y la instalación de la nada, derivados del shock del capitalismo del desastre (Klein, 2010) la práctica estético-colaborativa favorecerá fundamentalmente la creación de formas de acción y organización contra la hegemonía neoliberal del mercado y el consumismo. Hoy esta creación parece dirimirse a nivel regional-local (Romero, 2010b).

Las artes regionales y locales, si insisten en la creación de imaginarios específicos, con una lógica totalmente distinta de la que preside la globalización capitalista pueden trabajar en la preservación de esa heterogeneidad de percepciones, palabras y gestos que serían imprescin-

dibles en la constitución de la cultura del presente. Para fortalecer esta orientación, las artes de sesgo comunitario, colectivo y participativo deben tener presente –en sus performances– la vocación sistemática antagónica que acompaña la mundialización de las artes y tratar de obrar disposiciones más complejas.

Un ejemplo de lo colectivo son las formas de convivencia en la diversidad, cuya orientación nos parece apropiado describir a través de la noción de co-culturalidad. Tributaria de la dinámica de la mundialización, la reflexión postmoderna utilizó el concepto de multiculturalidad para expresar la emergencia de conglomerados culturales heteróclitos. Interpretamos su imagen en las muchedumbres de las megalópolis, multitud pluriétnica y anómica que ha sido mostrada en la distópica ciudad de Los Ángeles, del año 2019, en la que se desarrolla la película *Blade Runner* (1982), dirigida por Ridley Scott, film globalizado.

No obstante, si se invierte la focalización otras figuras asoman. En lo regional y en lo local parece adecuado pensar en co-culturalidad, que la entendemos como un tipo de coexistencia equitativa y solidaria que organiza soluciones orientadas a la integración de éticas y de estéticas particulares. La co-culturalidad instituye intersubjetividad, procesos en los que compartimos experiencias y saberes con otros en el mundo de la vida (Rizo, 2006; Romero, 2006a). La co-culturalidad aparece como condición diferencial y efectiva para la elaboración de crisis actuales y pasadas. Los diálogos co-culturales procuran nuevas síntesis y resultados más calificados, como deriva de la voluntad de memoria y autoafirmación en lo colectivo y comunitario (Romero, 2006c, 2006d, 2007a, 2007b, 2007c, 2008b).

Si el territorio es el lugar en el que se habita, el lugar del hábito que supone el habitar, la identidad parece incontestable. La destrucción de la biosfera y de las comunidades, la pérdida de saberes y de patrimonio tienen su respuesta en lo local y en lo regional. Allí sigue estando el arraigo de la inmensa mayoría de los seres y el

punto de partida hacia otros niveles de integración. Si el hacer intenta el bien-estar, la respuesta consiste en poder-estar situado (Kusch, 1978), experiencia que permitirá el saber-estar en otros territorios, constituir territorios móviles, realizar trayectorias de territorialización, des-territorialización y re-territorialización (Deleuze & Guattari, 1980; Romero, 2010a, 2012).

El ciclo de investigaciones en las que problematizamos estos acontecimientos se recortan, temporalmente, en torno al fin de milenio pasado, cuando las crisis asociadas a las dictaduras militares, al quiebre del proyecto industrial y a la caída del estado de bienestar encontraron un punto de inflexión regional. De este modo, algunas naciones latinoamericanas –incluyendo a la Argentina luego de 2001–, en su lucha contra el orden neoliberal impulsaron la experiencia política de una integración regional-local en la diversidad, fundada en la valoración pluralista y dialógica de las especificidades histórico-culturales (Romero et al., 2004; Romero et al., 2006b); algo más que una perspectiva económica de los problemas, calificada como modélica por el filósofo Gianni Vattimo (2010) en una conferencia reciente.

Si hoy se comparan los ámbitos regionales podrán observarse distinciones notables. Esta diversidad ha hecho surgir nuevas formas de traductibilidad para percepciones y discursos, siendo las artes uno de sus canales más eficaces. El fracaso del proyecto capitalista neoliberal que supone la crisis global de 2008, las reincidencias del reparto tecnocientífico inciuo y las impugnaciones generalizadas al proyecto globalizador hegemónico han generado nueva trazas a las prácticas sociales, entre ellas, las artísticas, que acusan la importancia de la compleja situación del arte en su relación con el trabajo en la actualidad.

Nuestra actual problematización arte-trabajo indica, por un lado, que la orientación de las políticas latinoamericanas oficiales, particularmente culturales y laborales, se distingue de las de otras



regiones por su declarada voluntad de inclusión; por otro lado, sus pueblos exhiben una participación cada vez mayor en la vida democrática. Esta diferencia se torna fundamental a la hora de elaborar cartografías para el abordaje de las artes como trabajo comunitario y social. En el anudamiento de las dimensiones global-regional-local (al confirmar la urdimbre experiencial que conecta los dominios del arte y del trabajo, vida-muerte-finitud-resistencia, y al analizar algunas de sus formalizaciones sociales contemporáneas), hemos estimado la necesidad de sistematizar y de comunicar este diferencial regional para el afianzamiento de prácticas artísticas plurales que acompañen el despliegue de nuestra sociedad civil democrática (Romero, 2010b).

## Bibliografía

- Agamben, G. (2004). *Estado de excepción. Homo sacer II*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Auge, M. (1993). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Barthes, R. (2003). *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977. Buenos Aires: Siglo xxi.
- Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido? Asmara*: Sequitur.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- de Marinis, P. (2005). *La Sociología y la Comunidad: Tipo Ideal, Tipo Histórico y Reinención Estratégica*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Buenos Aires: Paidós.
- Dorra, R. (1990). *De la Imperfección*. Puebla: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del Poder*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, M. (1988). "On problematization". En *The History of the Present. A journal of Critical History*. Illinois: Illinois Press.

Giménez, M.; Senar, P. (2001). "Arte/s-Diseño/s. Algunas Aproximaciones". En *Actas de las III Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano*. Buenos Aires: UBA.

Greimas, A. (1997). *De la Imperfección*. México: Fondo de Cultura Económica.

Klein, N. (2010). *La doctrina del shock*. El auge del capitalismo del desastre. Barcelona: Paidós.

Kusch, R. (1978). "Esbozo de una antropología filosófica americana". En *Obras completas. III*. Rosario: Ross.

Landowski, E.; Dorra, R.; (1999). "De l'Imperfección, el libro del que se habla". En *Semiótica, Estesis, Estética*. Sao Paulo: EDUC.

Nisbet, R. (1977). *La formación del pensamiento sociológico*. Buenos Aires: Amorrortu.

Parret, H. (1995). *De la Semiótica a la Estética. Enunciación, Sensación, Pasiones*. Buenos Aires: Edicial.

Perniola, M. (2001). *La Estética del Siglo Veinte*. Madrid: A. Machado Libros.

Restrepo, E. (2008). "Cuestiones de método: eventualización y problematización en Foucault". *Tabula rasa* (N° 8). Bogotá.

Rizo, M. (2006). "La Intersubjetividad como Eje Conceptual para Pensar la Relación entre Comunicación, Subjetividad y Ciudad". En *Actas del XII Congreso Latinoamericano (X Universitario) de Folklore del Mercosur y XVI Jornadas Nacionales de Folklore. Del Atlántico al Pacífico. Folklore y Educación como Símbolo de Identidad Nacional*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA).

Romero, A. (2001a). "Arte y Cultura Estética en el Siglo XVIII". En *Artes en la Modernidad*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.

Romero, A. (2001b). "Modernidad Estética: Relaciones entre Arte y Modernidad". En *Artes en la Modernidad*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.

Romero, A.; Giménez, M. (2003a). "Hacia otra red categorial en el discurso del arte". En *Actas del I Congreso Nacional de Investigación e Innovación Educativa en Artes*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Romero, A.; Giménez, M. (2003b). "Arte: ¿Práctica o Discurso?". En *Actas del II Jornadas de Intercambios Artísticos*. Buenos Aires: IUNA.

Romero, A.; Giménez, M. (2005a). "Discurso, Performance y Representación en la Cartografía Epistémica Contemporánea". En *Actas de las IV Jornadas de Intercambio Artístico*. Buenos Aires: IUNA.

Romero, A.; Giménez, M. (2006a). "Artes Comunitarias, Colectivas y Participativas. *Idiolectos e Idiogramas en la Producción Artística*". En Actas del XII Congreso Latinoamericano (X Universitario) de Folklore del Mercosur y XVI Jornadas Nacionales de Folklore. Del Atlántico al Pacífico. Folklore y Educación como Símbolo de Identidad Nacional. Buenos Aires: IUNA.

Romero, A.; Niño Amieva, A. (2006b). "Para una inscripción dialógica de las Artes Comunitarias, Colectivas y Participativas". En *Actas del II Congreso Arte, Educación y Cultura Contemporánea en Latinoamérica*. La Plata: UNLP.

Romero, A.; Giménez, M.; Del Coto, M. R.; De Sagastizábal, M.; Martínez Sameck, P.; Senar, P. (2006c). "Memoria e Identidad en la Prácticas Artísticas Latinoamericanas de Integración". En Actas del III Foro Latinoamericano "Memoria e Identidad". Montevideo: Centro Interdisciplinario Signo.

Romero, A.; Giménez, M.; Del Coto, M. R.; De Sagastizábal, M.; Martínez Sameck, P.; Senar, P. (2006d). "La Re-Creación en lo Local". En I Congreso Internacional de Literatura. Buenos Aires: Asociación Civil Bizancio para el Desarrollo Social y Comunitario.

Romero, A.; Giménez, M. (2007b). "Las Artes del Fuego en la Perspectiva de las Artes Comunitarias, Colectivas y Participativas". En *II Congreso Latinoamericano de Investigación e Innovación Educativa en Artes*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Romero, A.; Giménez, M. (2007c). "Sensibilidad Social Contemporánea en Argentina. Prácticas de lo Sensible". En *II Congreso Latinoamericano de Investigación e Innovación Educativa en Artes*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

Romero, A. (2007d). "Verdad y Poder. Rastros

de un Desvío en el Pensar de Michel Foucault" (inédito). En *III Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Romero, A.; Giménez, M.; Senar, P.; Besada, P. (2008a). "Artes y diseños en el fortalecimiento comunitario: prácticas colaborativas para el desarrollo social". En *IV Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*. III Congreso "Arte, Educación y Cultura Contemporánea en Latinoamérica". La Plata: FBA-UNLP.

Romero, A.; Giménez, M.; Del Coto, M. R.; De Sagastizábal, M. (2008b). "Nuevos Modos de Intercambio Social: las Gestiones Artísticas Colaborativas". XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Buenos Aires: UBA.

\_\_\_\_\_ (2009a). "El ciclo Cine-Teatro: una actividad de transferencia interdisciplinaria a la comunidad". En X Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Buenos Aires: UBA.

Romero, A.; Giménez, M.; Gaggino, E.; Ruidíaz, M. (2009b). "Cine de animación para niños: una actividad de transferencia a la comunidad a través de la lectura de la gestión". En X Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz". Buenos Aires: FFyL-UBA.

Romero, A.; Giménez, M.; Senar, P. (2010). "Trabajo y Libertad: gestiones en artes con la comunidad". *IV Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Romero, A. (2012). *Prácticas de lo Sensible: Arte y Trabajo. Indagación científico-artístico-tecnológica de las Artes Comunitarias, Colectivas y Participativas Regionales Contemporáneas*. Proyecto 34/0118, Programación 2013-2014. Buenos Aires: IUNA.

Ruiz Moreno, L. (1999). "La Teoría Imperfecta". En *Landowski, E.; Dorra, R. Semiótica, Estesis, Estética*. Sao Paulo: EDUC.

Senar, P. (2009). "Hacia un diseño disciplinar inclusivo. Roles sociales del diseño industrial en Argentina". *Revista Otra Economía*. Vol. III (N° 4).

Buenos Aires.

Shiner, L. (2004). *La Invención del Arte. Una Historia Cultural*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Vattimo, G. (2010). *América Latina como futuro de la nueva Europa*. [conferencia virtual].

Quito: Paraninfo de la Universidad Andina Simón Bolívar.

Vllanou, C. (2006). "Historia Conceptual e Historia Intelectual". *Ars Brevis (Anuari de la Càtedra Ramon Llull Blanquerina)*.

#### Fuente de Internet

Ministerio de Educación (2012). "Programa de voluntariado universitario". *Portales de Educación [en línea]*. Consultado el 3 de abril de 2014 en <<http://portales.educacion.gov.ar/spu/voluntariado-universitario/>>.