

El arte fuera del lugar del arte¹

Por Mónica Lacarrieu

Mónica Lacarrieu es antropóloga.
Investigadora de Conicet.
Docente e investigadora de la
Universidad de Buenos Aires

Cuando empecé a pintar clásicamente tuve mi primer taller en La Boca. Un día prendo la tele y me encontré mi mural rondando en la pantalla y me quedé sorprendido porque esto había sido hecho en Puerto Madryn, que era con dibujos mapuches estilizados. En ese momento yo había pensado hacer proyecciones en las medianeras de los edificios y había pensado hacer serigrafías dentro de los colectivos.

Entonces digamos, el video puesto en la ciudad, el cine puesto en la ciudad, la fotografía puesta en la ciudad, una coloración, una línea en una pared, digamos, puede formar parte de el arte público si tiene además la intención de provocar. De producir algo.

Entrevista a Marino Santa María, 2002.

El cuerpo se aprecia convertido en digno soporte de una fe (...) todas las fotografías se pronuncian a través de un lenguaje propio (...) este ensayo permite cuestionar la pretendida objetividad que se adjudica al registro fotográfico (...) a través de un equilibrio entre la técnica y el contenido con que testimonia su visión de lo oculto y la esencia de una ausencia.

Gustavo Insaurralde del libro *San La Muerte. Una voz extraña*, de Iván Almirón; para el catálogo *Altar en el cuerpo*, muestra de Almirón.

Aunque el “campo del arte”, retomando el concepto elaborado por Pierre Bourdieu, implica pensar el papel del arte y el artista más allá de su mera creación individual -la obra privada que resulta de su trabajo personal en su estudio-, es decir, considerando “al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra (...) sistema de relaciones, que incluye a artistas, editores, marchantes, críticos, público, [y] determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos” (García Canclini, 1990:18); esta perspectiva persiste en una visión restringida y reducida al espacio social (volviendo a retomar a Bourdieu) y al mundo de las relaciones estrictamente ligadas al papel del arte y el artista como ejes cruciales de la cultura en su sentido más clásico del término. Sin embargo, resulta cada vez más evidente que en los tiempos contemporáneos y particularmente en ámbitos urbanos, aunque no solamente en ellos, el arte y los artistas trascienden ese estrecho sistema de relaciones, ocupando nuevos espacios que exceden los circuitos tradicionales.

Este corrimiento del arte de su sentido “artístico puro” -o al menos de un sector del campo artístico- es entendible en el contexto de emergencia de la cultura y la creatividad como recursos insoslayables en la resolución de los problemas que exceden el ámbito cultural -la “nueva cuestión socio-económica y política” se pretende, debe ser resuelta con la cultura-. Por un lado, retomando a George Yúdice, de acuerdo al informe del Fondo Nacional de las Artes (1997) que habla del lugar contemporáneo que ocupan las artes en la sociedad norteamericana, “**Las artes, ya no restringidas únicamente a las esferas sancionadas de la cultura**, se difundirían literalmente en toda la estructura cívica, encontrando un lugar en una diversidad de actividades dedicadas al servicio de la comunidad y al desarrollo económico -desde programas para la juventud y

1 Este artículo forma parte del libro *Arte y liminalidad* compilado por Facundo Abalo que será publicado por EDULP durante el año 2008.

la prevención del delito hasta la capacitación laboral y las relaciones raciales-, **muy lejos de las tradicionales funciones estéticas de las artes**" (2002:25, el resaltado es nuestro). En este sentido, la "pérdida del sentido estético de la cultura [se produce] en nombre de la instrumentalización de la cultura", como señala Ana María Ochoa (2005:59) en relación al Programa Crea que desarrollara el Ministerio de Cultura en Colombia.

Por otro lado, el papel asignado a la creatividad, ya no como valor de trascendencia sólo atribuible al especialista dedicado al arte, a quienes cuentan con ciertas capacidades especiales, o al campo de quienes "saben" degustar la obra de arte, coloca a otros sectores -como el de los migrantes por ejemplo, así como el de la ciudadanía en su conjunto- como "proveedores de contenidos" producidos y reproducidos a partir de sus saberes y prácticas socio-culturales consideradas "tradicionales", con un plus de valor simbólico hoy necesario a la idea de la cultura como recurso.

En las siguientes páginas nos interesa reflexionar críticamente sobre el nuevo lugar del campo del arte en el mundo contemporáneo, enfatizando en el "fuera de lugar" de ese campo y del artista como creador a través de dos formas de producción: 1) el denominado "arte público" y sus vínculos con el arte "activista" y comunitario; 2) el arte y su vinculación con saberes y prácticas culturales "populares".

1. La "alta cultura" y la "cultura popular" entre los lugares de la "cultura como recurso"

La aparente neutralización de diferenciaciones asociadas a la cultura en lo que va de las últimas décadas -la eliminación de la división entre cultura de masas y cultura de elite realizada por la UNESCO o entre "alta cultura" y "cultura popular" en el ámbito académico, con incidencia sobre la retórica asociada a las políticas culturales- ha contribuido a generar cierto consenso en torno de la concepción an-

tropológica de la cultura. La idea acerca de que "la cultura está en todas partes" (Hannerz, 1998:55) deviene de la perspectiva según la cual "la vida social está ordenada por símbolos organizados en sistemas" (Dirham, 1984:142). Este uso de la cultura, estrechamente asociado a la noción de "cultura como recurso", es la redefinición que desde ciertos ámbitos -sobre todo políticos- se hace sobre el concepto "clásico" formulado desde la antropología en sus orígenes. Es decir, el reparto del mundo entre las ciencias sociales de fines de siglo XIX y de principios del XX, llevó a una producción científica, antropológica y occidental de los "otros" alejados de la civilización, desde la cual se asume la *cultura* como cuna del progreso civilizatorio. Este es el germen de la construcción dicotómica que opuso la denominada cultura de las "bellas artes" a la cultura antropológica, desde el punto de vista evolucionista vinculada a los "primitivos irracionales", desde el relativista a "las culturas" cada una validada en su coherencia y en equivalencia frente a las otras. La bipolaridad entre la cultura de "calidad artística" y la más tardíamente denominada "cultura popular", constituyó por muchos años la dualidad entre la "alta cultura" institucionalizada y la "baja cultura" asociada a las comunidades, sin duda cercana a la antropologización de la cultura, aunque parcialmente institucionalizada por el Estado, cuando fue necesario incorporar expresiones populares a la representación nacional. Así, la cultura de las "bellas artes" y una parte de la "cultura popular" fueron objetivadas, o sea, llevadas a los museos, galerías, centros culturales, conformadas a partir de archivos de tradiciones orales a fin de contribuir a la creación y reproducción de la identidad nacional. De la amalgama entre "alta cultura" y "cultura popular" legitimada por el poder, quedaron afuera los territorios de lo popular vistos como "la historia de lo excluido: **de los que no tienen patrimonio o no logran que ese patrimonio sea reconocido y conservado**" (Zubieta, 2004:39, el resaltado es nuestro).

Como hemos mencionado más arriba, en las retóricas de los organismos internacionales y de los gobiernos nacionales, regionales y locales, esta distinción parece haberse diluido. No obstante esto es sólo en apariencia, pues como ha señalado recientemente Yúdice (2006:106), "Para la gran mayoría de la gente, el término 'cultura' se refiere [-agregaríamos que se sigue refiriendo-] a la literatura, las artes plásticas, la música sinfónica y otras 'artes cultas'. Es un legado de los ministerios y otras instituciones públicas que en una primera instancia se dedicaron a crear la infraestructura de las artes de abolengo europeo". El campo institucionalizado de la cultura aún sigue operando bajo políticas que derivan en una "cultura objetivada", centrada en los "individuos creadores y las formas culturales reificadas, congeladas" (Coelho, 2005:43). Así, el discurso discurre por una noción de la "cultura subjetivada" vinculada a la vida cotidiana y las prácticas sociales como meta actual del campo cultural, mientras la gestión y acciones culturales transcurren entre el mundo de la cultura de las ideas (Coelho: 45). La cultura como trascendencia y esencia al parecer ya no se ajusta a las demandas de la vida social contemporánea, no obstante ello, continúa siendo más viable gestar proyectos de enaltecimiento cultural mientras la retórica apuesta por las producciones periféricas al mundo de lo "inerte cultural" (Coelho). Esta visión es la que ha contribuido -con frecuencia hasta la actualidad- a pensar las manifestaciones populares como por fuera del campo de la "cultura oficial", (des)empoderadas del reconocimiento social y político, subsumidas en las redes alternativas de la vida cotidiana, ajenas y anónimas para la sociedad en su conjunto. En el desencuentro, el campo institucionalizado de la cultura continúa restringido al ámbito de la cultura de las ideas y de las artes, distante de las "zonas subjetivas de la producción cultural" (Escobar, 2005:168). Desencuentro admisible si consideramos que sería difícil y complejo que el Estado interviniera en las diferentes

formas de expresarse y en los microcircuitos propios de las comunidades, grupos y sujetos y no obstante, incoherente con la concepción antropológica que el propio Estado asume como imprescindible en el accionar de los circuitos institucionales.

En este sentido, hace no tanto tiempo Lucas (2000) se preguntó: "¿puede cruzarse el territorio de los especialistas con el territorio de los habitantes con sus referencias simbólicas, prácticas culturales y -agregaríamos-, desigualdades sociales?". La primera respuesta se construiría por la negativa si volvemos sobre la dualización difícil de zanjar, sin embargo en una segunda instancia, podríamos arribar a una respuesta lábil y plena de matices. Es en este espacio de "grises" en el que intentamos reflexionar sobre nuevos escenarios en los que "lo culto y lo popular" se entremezclan y atraviesan poniendo en juego no sólo nuevas formas del "hacer cultural", sino también situaciones de conflictividad socio-cultural.

2. Cuando el arte "se escapa" de los museos, galerías, talleres...

Alguien que pasa rayando una pared, no pasa nada. Ahora, si hay un artista que va rayando una pared, ya hay una intención. Y si, esa intención va a provocar determinada lectura, el arte o la obra de arte es modificadora del que mira, ¿no? Y en los términos del arte público también lo comunitario empezó por cambiar la calidad de vida del lugar. No hablemos de la obra, hablemos de la vereda, por ejemplo. O del paredón que, que dije: -Bueno, saquemos ese yuyo que está desde que nació. Pero yo no empecé por ese lado, se desencadenó. Y lo único que me produjo tener ganas de no hacer instalaciones fue el hecho de hacerlas en la calle. Por eso armé lo del paredón. Digamos como que se ha incorporado al paisaje.

Entrevista a Marino Santa María, 2002.

De acuerdo a lo señalado por Lucas (2000:142) el aspecto artístico tiene su destino en otro lado, no en el barrio. La responsabilidad artística es por definición sin hogar ni lugar. Se juega fuera de los procesos que han visto nacer "la obra". Esta concepción acerca del arte refiere a la cultura en tanto espacio restringido a las "bellas artes", en consecuencia al papel del arte y el artista ligado a los circuitos tradicionales de producción, reproducción y circulación de la obra de arte. Desde esta perspectiva, como ha dicho Clifford (1995:233) este tipo de arte no es otra cosa que la "invención occidental del arte", mediante la cual se construye un "mensaje universal" y ahistórico, no obstante, en base a una selección y un principio de organización que implica el desgajamiento de la obra de su contexto -"precondición para la apreciación artística" y estética de la obra (1995: 239-240)- y el establecimiento de una visión del mundo, indudablemente cambiante según las relaciones de poder imperantes y los escenarios socio-culturales y políticos dominantes. Siguiendo al autor se trata de la producción del "buen arte, la obra maestra, universalmente reconocible" (1995: 239) definida y redefinida no sólo en función de criterios de clasificación universales, como hemos visto, sino también según políticas de estado, y parámetros asociables al mercado del arte mismo -los circuitos por donde circulan los artistas, los sponsors, los galeristas, entre otros-. Las reflexiones de este autor provienen del análisis que hace de la exposición *Primitivismo en el arte del siglo XX: Afinidad de lo tribal y lo moderno*, realizada en el MOMA (Museo de Arte Moderno) de Nueva York en 1984, señalamientos que pueden servirnos para entender las razones que motivaron la reciente creación en París de un megamuseo dedicado al arte primitivo, el proyecto cultural de mayor relevancia que el ex presidente francés Jacques Chirac puso en marcha. El ingreso del "arte primitivo" al museo, en tanto institución de la cultura objetivada, responde nuevamente a principios de organi-

zación derivados de la cultura occidental, aunque a diferencia de la muestra del MOMA, efímera en sí misma, en este caso las "otras culturas" se adueñan de un espacio del "arte culto", sin embargo, bajo una producción estetizada de la diversidad cultural -en tanto valor global por excelencia- y bajo la contradicción enunciada por Kofi Annan (Naciones Unidas) según la cual los "conocimientos y rituales [de estas culturas] siguen funcionando, están vivos, **no son de museo** y esto creo que es lo que hay que hacerle entender al mundo occidental"². La muestra del MOMA así como el museo de Arte Primitivo en París son construcciones culturales desde las cuales ya sea por vía de la afinidad civilizatoria o de la afinidad recreada desde la exotización del otro, extraen los "objetos tribales" del contexto cultural de origen. Como señala Clifford (1995:240) "la existencia concreta e inventiva de culturas y artistas tribales se suprime en el proceso ya sea de constituir mundos auténticos y 'tradicionales', o de apreciar sus productos en la categoría intemporal de 'arte'".

Sin embargo, más allá de que en el campo político y artístico este tipo de exposiciones puedan observarse como "arte de vanguardia" no deja de ser el arte producido para el espacio del museo. ¿Qué podemos decir, entonces, del arte cuando "escapa" de los museos y galerías de arte? Nos referimos al actualmente denominado "arte público" que toma cuenta de espacios públicos en general y que ciertos especialistas estrechan fuertemente con la ciudad ya no sólo "objeto de arte" (ligada a monumentos, arquitectura, etc.) o "templo de arte" (museos, salas de espectáculos, etc.), sino fundamentalmente como "sustrato del arte", es decir, en la que "los lugares pueden devenir en material de creación, soporte inmanente, decorado interactivo. Y los ciudadanos, libres espectadores, participantes o actores" (Augoyard, 2000:17). La "acción artística", predominantemente urbana, supone el desenconsetamiento del arte respecto del ámbito de lo

2 El museo instalado en 2006 frente al Sena condensa en su interior "trescientos mil objetos de colecciones primitivas y tribales que provienen de todo el mundo, pero especialmente de África, Oceanía y el continente americano". Y resulta interesante que en la imagen "oficial" distribuida a la prensa Kofi Annan y Chirac se saludan dentro del museo con un "nativo" de las Islas Vanuatu, vestido con su atuendo típico -un dato de fuerte exotismo- ("Abren en París un megamuseo dedicado al arte primitivo", por María Laura Avignolo en: *Clarín*, "Sociedad", 21 de junio de 2006).

“culto y elitista”, en tanto “acción-creación que emana de una expresión artística compuesta con el espacio construido de una ciudad y que convoca a una relación específica con el público urbano” (Augoyard, 2000:19).

El denominado “arte público” en la actualidad, sin embargo, encuentra raíces en el arte “activista”, “comunitario” o “como recurso de cambio social” (Valenzuela Arce, 2000:14) ya presente en los años 60 y 70 -según los diferentes países y/o ciudades en que focalicemos-. Una estrategia según la cual el artista aislado se reconvierte en ciudadano activo en coparticipación con la ciudadanía en su conjunto. Vinculada a la idea de *performance*, la obra parece desmaterializarse bajo la presencia del artista y hasta en ocasiones de un público que se vuelve ejecutor de la misma obra -este tipo de arte parece salirse de la “cultura de trascendencia”, así como los artistas que participan del mismo se desprenden, parcialmente, del circuito de consagración vinculado al “arte culto”, para crear un lenguaje comunicativo con las personas no especializadas y atender a través del arte a las necesidades y demandas de los sujetos- (cfr. Blanco, 2001:42-43). Se trata de distintas formas de producción y expresión del arte, en las que “el artista se convierte en un manipulador de signos más que en un productor de objetos de arte, y el espectador en un lector activo de mensajes más que en contemplador pasivo de la estética o en un consumidor de lo espectacular” (2001: 47). En buena medida las incursiones de artistas en producciones de graffiti en el espacio público, también en épocas previas a la actual, podrían pensarse como ejemplos de provocación -en el sentido en que el testimonio transcrito plantea-. Sin embargo el graffiti no solo nace por fuera del mercado del arte en tanto instrumento de resignificación de los espacios públicos y/o de “hermoseamiento” de los lugares, como se espera opere el arte público actual, sino además como mecanismo de “contravención”,

“contra la ley”; parte de procesos de resistencia cultural o de movimientos “contra-culturales” en los que los jóvenes han tenido una fuerte participación pero también los artistas llamados a denunciar o reclamar sobre problemáticas socio-políticas. Desde esta perspectiva, artistas como los paulistas Carlos Matuck y Julio Barreto señalan que el graffiti no existe en la galería, en tanto dentro de una muestra interna el graffiti ya no es graffiti, ya que si bien esta forma de expresión callejera es arte, no es arte conceptual o instalaciones como las que con frecuencia el arte contemporáneo introduce en los museos en la contemporaneidad.³ El arte chicano constituye un ejemplo de expresión muralística en barrios insertos en las ciudades de las fronteras México-estadounidenses, en el que la co-producción entre artistas y habitantes da cuenta de la eficacia del arte en relación con procesos de cambio social y fortalecimiento de la cultura de lo público (cfr. Valenzuela Arce, 2000). Esta modalidad de hacer arte en las ciudades, fronteras, calles, fachadas, es una forma de contribuir al “arte que hace despertar” (Lippard, 2001:62), a partir del cual los artistas pueden contribuir en el rehacer preguntas que emergen de la vida pública y replantear desde allí junto a la ciudadanía la misma cultura pública.

Efectivamente, el “arte público” cualquiera sea el contexto en que se desarrolle, apunta a correrse del circuito del poder que legitima los procesos de creación, reproducción y circulación de las obras de arte y de los artistas, a deslegitimar el sentido oficial dado a la “obra de arte” en tanto “arte culto”, con la intención de no cumplir con la “especial función de representación del poder establecido, para ensayar en cambio la mucho más difícil tarea de ‘constituir al público, a la audiencia en público políticamente activo’” (Silva, 1999:213). Sin embargo, esa búsqueda por el compromiso y la participación de una ciudadanía en el proceso artístico que visualizado desde este lugar sólo puede construirse en el ámbito de lo público -la calle en sentido literal- pue-

3 Ver reportajes “Graffiti fora da lei” y “Da rua para as galerias” en: *Urbs, Temas Urbanos, Associação Viva O Centro*, N° 43, Jun-Jul-ago 2007, San Pablo, Brasil.

de concluir en dos formas de construir arte: por un lado, en la denuncia y el reclamo social, por el otro, en el embellecimiento de los espacios públicos. En el primer caso, la provocación de la que hablan los artistas confluye en la salida de la exposición museística en pos de unirse a demandas sociales públicas, ya sea a través de experiencias de autogestión vinculadas a la satisfacción de necesidades insatisfechas en ciertos sectores sociales, como mediante la conjunción del artista en procesos de construcción ciudadana referidos a la gestión de reclamos políticos, sociales y civiles -el caso del Arte Chicano podría vincularse a este tipo de experiencia artística en la frontera más conflictiva del continente o bien más recientemente, la conformación del "Mural para el Dolor" que promoviera la Asociación Viva Río en Río de Janeiro y en otras ciudades brasileras (2000) con el fin de conjurar el dolor de las víctimas por la violencia urbana que llevó a desplazar el sentido estético del mural para el cual fueron convocados los artistas hacia la ayuda en la elaboración de las emociones mediante la selección y organización de imágenes y decires en el espacio muralístico (cfr. Birman, 2004:261)-.

Ahora bien, si nos quedamos en la segunda forma de construir "arte público", estrechamente vinculada a los procesos de recualificación cultural urbana, la estrategia artística consiste en una intervención sobre el espacio público, en ocasiones efímera, otras consolidable, con el fin de animar, resemantizar, reordenar e interpelar a los sujetos locales con la producción de un "paisaje cultural" (Zukin, 1996) frecuentemente con consecuencias sobre la dinámica socio-espacial. La ciudad de Buenos Aires cuenta con numerosos casos desarrollados en los últimos años. La megamuestra artística (fotos, gigantografías, telas) realizada en el 2006 en las medianeras de edificios, refugios de colectivos, carteles en el espacio público ubicados en sesenta y cinco puntos de las principales avenidas de la ciudad, implicaba según sus creadores "democratizar el ar-

te y despertar los sentidos, las ganas de tener arte. Por eso vestimos a la ciudad con imágenes"⁴. Esta muestra a cielo abierto tuvo el carácter de transitoriedad coherente con una intervención sobre diversos espacios del conjunto de la ciudad, no obstante ello, cargó con la misma visión que veremos en otros casos, la idea de que si el arte sale a la calle es posible que conquiste al transeúnte que sólo con levantar su vista podrá contemplar la acción del artista y en ese sentido, ésta podrá expandirse más allá del sector especializado y profesionalizado. La idea de "bajar el arte al pueblo" o de "llevar la cultura al barrio, la calle y los vecinos" vuelve a encontrarse en otros casos como los llevados a cabo por el artista plástico Santa María en la calle Lanín y luego en otra calle del barrio del Abasto. En ambos ejemplos, el artista decide hacer su obra en las fachadas de las casas tras llegar a acuerdos parciales con los vecinos principalmente respecto de qué colores usar. Sus intervenciones nacen de una perspectiva que lo induce a alejarse del mundo "elitista" de las galerías de arte, procurando volver su obra individual en un hecho colectivo y social para desde la misma cambiar la calidad de vida del lugar, él dice: "No hablemos de la obra, hablemos de la vereda, por ejemplo. O del paredón que, que dije: -Bueno, saquemos ese yuyo que está desde que nació". Aunque el "fachadismo artístico" tanto en Lanín como en Abasto intenta superar una cultura del espectáculo en la que la democratización parece poder medirse en términos del éxito de *rating* que por ejemplo genera Mercedes Sosa (como dice el artista, es más fácil cuantificar la cantidad de público que asiste a un espectáculo de música que la magnitud que puede adquirir en ese sentido una escultura o un cartel en la Avenida 9 de Julio), así como trascender la visión conservadora del patrimonio asociada a la lógica del monumento y la conmemoración; este tipo de intervenciones sobre el espacio público acaban reproduciendo el circuito de "calidad artística" propio de los espacios asociados al campo del arte

4 "La ciudad es la galería de una inusual megamuestra artística", por Vivian Urfeig en: *Clarín*, "La Ciudad", Lunes 11 de octubre de 2006.

en las calles, barrios y casas de la ciudad. Este tipo de iniciativas contribuyen en un plus de valor simbólico sobre espacios escogidos especialmente, los cuales bajo la forma del lenguaje artístico son delimitados por estéticas, colores y embellecimiento. Una "estética decretada" casi normativamente y desde el campo de los propios artistas consagrados que hace de la belleza "un objeto de normalización positiva", opera como mecanismo disparador de un "derecho a la belleza" al cual sólo algunos pueden acceder (Améndola, 2000:132) -aunque el "arte público" apela en forma generalizada e indiferenciada al hecho social y democratizante de la cultura, al mismo tiempo deja huellas de diferenciación con consecuencias segregatorias de exclusión social-. El color y la obra del artista parecen combinarse para neutralizar conflictos, reprocesando los sentidos del espacio -solo que en el ámbito del museo o la galería las obras u objetos son extraídos del contexto de origen, mientras en la calle y el barrio, los mismos intersectan y atraviesan complejamente las casas, las fachadas, los muros, las veredas, metiéndose incluso en las propias vidas y cuerpos de los vecinos, transeúntes, ciudadanos-. Es en esa intersección que lo aparentemente desconflictivado puede volverse problemático -tanto que por ejemplo en el caso del Abasto, los "ocupantes" de casas tomadas de otra de las calles, disputaron al "arte" con ejercicios de creatividad que ellos mismos desplegaron en sus muros-.

Incluso se hace necesario destacar que la estética y el consecuente "derecho a la belleza", que en mucho puede asociarse a la cultura de trascendencia, no siempre significa y es consensuada socialmente con la misma vara. La *Homeless Projection* realizada por el artista polaco Krysztof Wodiczko en 1986 en Nueva York, los dibujos estilizados de cacerolas, cucharas y tenedores delineados en el Cabildo Histórico Nacional a principios de 2002 en Buenos Aires, son ejemplos interesantes para discutir el lugar de aquellas otras iniciativas de "arte pú-

blico" llevadas a cabo en algunas calles de la ciudad. La primera tuvo por intención superponer a los monumentos de hombres de la patria que se encontraban en la plaza de Union Square -un sitio revitalizado con desplazamiento de población- imágenes de los mendigos e indigentes que fueron corridos de la plaza por efecto del proceso de gentrificación (cfr. Carrillo, 2001:138-140). En el segundo caso, quienes contaban con capacidades artísticas dibujaron con la estética adecuada al momento de crisis socio-económica vivida en Argentina, los elementos que los propios ciudadanos eligieron para manifestarse en la Plaza de Mayo. Podría decirse que en estos dos casos se desenvuelve una estética y el arte está presente en imágenes "reales", no producto de la abstracción típica del artista y su producción, las que se componen para denunciar, reclamar, manifestar. No obstante ello, estas propuestas obviamente construidas en disputa con el poder, son visualizadas como "subversoras del orden público" pues sacan, o al menos lo intentan, al artista del circuito de "calidad artística" propio del mundo del arte y le quitan el "aura" característica de ese campo. En el caso de las calles antes mencionadas, el artista desplaza su obra desde la galería a la calle sin plantear conflicto ni problema social alguno -y más allá de que se piense que la obra es comunitaria y para mejorar la calidad de vida- en los otros, el artista procura mezclarse con la ciudadanía, asumiendo responsabilidades políticas propias de esos espacios -aún cuando las imágenes o dibujos se destaquen entre otros, por ejemplo de los graffiti no realizados desde el campo artístico-. En el caso del Cabildo, además, los dibujos interpelan el patrimonio histórico nacional ya legitimado previamente como tal, y resulta interesante que en tanto el arte se indiferencia entre las prácticas ciudadanas, el patrimonio se exalta como instrumento de control social y político que incluso actúa sobre una acción artística de ese tenor, contribuyendo a borrarla, opacarla, devaluarla.

3. Cuando “la cultura popular” entra en el campo del arte o cuando el arte se entromete con lo “popular”

Toda manifestación de arte actual que tiene la gracia de instalarse fuera del museo o fuera de la galería. Nada más. Por supuesto no hablo de arte popular... hablo de arte público... una murga es arte popular. Este..., pero una murga no proviene del museo sino que proviene de una tradición. Yo creo en el arte público en todo aquello que, eh..., sale de los lugares tradicionales de la plástica, hablo de plástica, para instalarse afuera...

Marino Santa María

El testimonio del artista plástico apela a la distinción clásica que en relación al campo de la cultura ha establecido una brecha entre “alta cultura” o “cultura de calidad” y “cultura popular”. Así, por ejemplo, la murga no sería una expresión del “arte consagrado y culto” sino una forma de arte de segunda categoría pues no se “aprende y/o aprehende” en los espacios formales de la cultura -aunque cada vez más se ha ido incorporando en talleres educativos dentro de las instituciones escolares-, sino en la calle, entre vecinos, amigos, familiares, quienes no cuentan con conocimientos sistematizados y/o una especialidad o capacidad adquirida en el ámbito de la cultura ligada a las “bellas artes”.

La entrada de la “cultura popular” en el campo institucionalizado de organismos internacionales, gobiernos, mercado, entre otros ámbitos, se realiza por la puerta lateral a la de la “cultura de calidad”. La conversión objetiva de la “cultura subjetivada” de los países y sociedades periferizadas, en patrimonio inmaterial o incluso en industrias culturales es realizable solo si el poder la legitima como autóctona, tradicional, auténtica. La recomendación de *Le Courier* -revista dedicada a la cooperación con

países ACP-⁵ a los países africanos respecto del uso y explotación de sus recursos tradicionales a fin de renovarlos y convertirlos atendiendo a los dominios del mundo de la modernidad -de música “tradicional” a “moderna”, de fiestas y costumbres ligados a la “cultura popular” a la “cultura como entretenimiento”- reintroduce el sentido relegado otorgado a este tipo de expresiones y reubica a la “cultura popular” en el mercado de manifestaciones donde pueden consumirse productos de segunda clase.

Como bien señala el plástico, el “arte público” cuenta con la ventaja, la que lo reproduce como “arte” o como “obra de arte” aun cuando sea trasladado al espacio público, de provenir de los espacios “tradicionales” e institucionales propios del campo cultural, es decir de los museos, galerías de arte, centros culturales. Esta visión instala la idea de elección del artista de “popularizarse” o dicho en términos más adecuados, de democratizarse una vez que hace su obra en el espacio público “al lado” de la comunidad. Por el contrario, el murguero -por sólo poner el ejemplo que el artista coloca- entra al centro cultural, pero no necesariamente al museo o galería, una vez que ha logrado implantar la idea de murga en tanto espectáculo, casi teatral. No obstante, aun cuando penetre las paredes del centro cultural, a la murga parece seguir faltándole sistematicidad, parece más el producto de la espontaneidad propia de quienes salieron un día a la calle para divertirse durante un período efímero de tiempo que el resultado de años de formación en un campo desde el cual se adquiere un capital cultural y simbólico que diferencia al artista de cualquier otro actor social carente de recursos materiales y simbólicos asociados al arte. Como puede observarse persiste la visión reproductiva del sistema y campo del arte, aun cuando éste sea llevado fuera del contexto de la “cultura objetivada”. O dicho en otros términos, el arte sale a la calle con la “cultura objetivada” bajo el brazo, siendo bastante improbable que ésta sea penetrada por la “cultura

⁵ *Le Courier. Le magazine de la coopération au développement ACP-UE*, N° 194, septembre-octobre 2002, Dossier Les Industries Culturelles, publié par la Direction General du Développement, Comisión européenne, Bruselas.

subjetivada”, la que por otro lado es puesta en el terreno de la vida ordinaria cotidiana, en ese sentido falta de capacidades y recursos para crear arte “puro”, aunque con posibilidades de crear “arte popular” o de acompañar con su mirada y consenso el rol activo del artista.

Desde esta perspectiva, el artista reproduce la visión preexistente ligada a la concepción de cultura popular aún dominante en el campo de la cultura: es decir, la mirada puesta en expresiones culturales desarrolladas por quienes son construidos como “excluidos”, pero sobre todo como “no productores culturales”, ubicados por tanto en el territorio de la periferia -no sólo geográfica, sino sobre todo del campo cultural-. Ciertos sectores asociados a estas expresiones o actores del campo institucional de la cultura, suelen observar los productos de la “cultura popular” bajo la idealización de una visión romantizada de lo “popular” como paradigma de la “cultura del pueblo” descontaminada de la cultura “civilizatoria” -de hecho, aún en la actualidad priman preceptos políticos desde los cuales sectores institucionales de la cultura apelan a la necesidad de priorizar la “cultura desde abajo”, como si esta forma de hacer cultura no solo eludiera el clásico camino de “llevar la cultura al pueblo”, sino también fortaleciera el estereotipo y prejuicio de que es en el “pueblo”, de manera indiferenciada, donde se encuentran las capacidades, conocimientos y destrezas que quienes formulan políticas deben resaltar a fin de igualar en oportunidades y horizontalizar las decisiones-. Esta idea junto a la que resaltan los propios protagonistas de la “cultura popular”, aquella ligada a la visión de lo “popular” como espacio de resistencia o de generación de una dinámica contra-cultural, tiende a ubicar a los sujetos del “pueblo” en el nicho del “buen salvaje” visualizado como sujeto espontáneo y creador “natural” de manifestaciones culturales alojadas en el territorio de la cotidianidad. Según este criterio, la “alta cultura” impone desigualdad, mientras la

“cultura popular” imposta igualdad y democratización. La primera elitiza, la segunda ciudadaniza.

Pero la idea de igualación que prima en esta concepción acaba asimilándose a la visión nacionalista de “pertenencia al pueblo” en la que éste se conforma abstractamente, “con características universales”, de tal modo que “cualquier persona puede formar parte del ‘pueblo’” (Appadurai, 2001). Como señala el autor, desde este punto de vista el “pueblo” como ámbito amorfo tiene algo de especial, aquello que fundamenta un sentido de territorialidad e identidad, pero que obnubila las diferencias culturales y las desigualdades sociales. En este trabajo a Appadurai le interesa analizar el nuevo rol asignado a la diversidad cultural en la contemporaneidad, sus vínculos conflictivos con la “ciudadanía parcial” y la necesidad de reconocer por parte del estado una “diversidad pública”. Pero resulta interesante para nuestras reflexiones que el autor refiere al arte como el camino apropiado para “capitalizar la imaginación de sus espectadores” y desde allí guarda una “relación especial con el problema del pluralismo cultural”. En este sentido, Appadurai plantea que el arte sea popular, público, de museo o plástico, tiene potencial para hacer de la diversidad un recurso sostenible. En buena medida, él está oponiendo el arte al patrimonio -como ya vimos la “cultura popular” suele verse como patrimonio de los excluidos- en tanto es en el campo del arte donde pueden pensarse los horizontes, las expectativas, el futuro, en contraposición con el pasado como instrumento crucial del patrimonio. En este sentido, el arte puede contribuir en la preparación para que la gente reconozca nuevas diferencias, incluso impredecibles, pues el arte se abriría e integraría la alteridad. Desde esta perspectiva, la relación con las expresiones de la denominada “cultura popular” más que igualar aportaría a la visibilidad de la diferenciación de las representaciones y las prácticas sociales.

Las nuevas formas de expresión artística en las que ciertos “héroes”, personajes y/o santitos popu-

lares son objeto de estetización mediante la utilización de soportes artísticos diversos, constituyen un ejemplo acabado de lo antedicho.

La materialización de la figura del Petiso Orejudo⁶ en un graffiti de la ciudad de Ushuaia resulta interesante a los fines de lo mencionado. Este personaje que en vida fue asociado a la mayor peligrosidad, con los años pasó a convertirse en una figura legendaria en Buenos Aires y resignificada en la ciudad de Ushuaia al igual que ocurrió con el presidio que supo caracterizarla en los primeros años del siglo XX. La provocación pública del arte en la costanera de Ushuaia mediante la estilización de una de sus figuras más emblemáticas dentro del campo de la "cultura popular" -el Petiso Orejudo es recreado en la imagen de un cómic, un dibujo que estetiza la figura del personaje intentando ofrecer un relato deliberado del mismo, desde el cual yuxtaponerle imágenes nuevas redefinidas y reapropiadas desde la actualidad- recupera al niño "malvado" con su atuendo de presidiario contemporaneizado a partir de la imagen del niño vuelto un joven rebelde, ya no un niño peligroso. Desde el arte, la ciudad y su población han logrado llevar la alteridad a la calle, resignificándola y desde allí contribuyendo a la expresión de los sentimientos más contradictorios relacionados con acontecimientos de la vida en dicha ciudad. El arte en este caso, retoma un personaje de la "cultura popular" promoviendo un encuentro, reactualizado en sus nuevas significaciones, entre el "niño asesino" y la población actual. Desde el presente y con el arte el Petiso Orejudo es reconstruido simbólicamente bajo nuevas formas de representación social, y desde las mismas es visibilizado para ser reapropiado.

En la misma línea, los santitos y cultos populares que adquieren fuerte "resonancia" (Gonçalves, 2005:19) entre quienes son sus devotos son retomados cada vez con mayor frecuencia por los artistas. Los recuerdos y "encuentros que se han vuelto memorables" entre vivos y muertos, pero particu-

larmente con los muertos que la gente ha decidido recordar especialmente y a partir de esa decisión elevar a la categoría de "héroe" o "santito" en tanto ser extraordinario (ya sea porque su vida acabó trágicamente o porque el milagro comenzó a ser parte de su paso por la muerte), son objeto de muestras en galerías o museos y otras en las calles. La muestra fotográfica "Altar en el Cuerpo" de Iván Almirón hace pie en la figura de San La Muerte y la corporalidad de la misma en los cuerpos de ciertas personas que el artista ha decidido fotografiar y exhibir. El arte, en este caso, lleva al museo un nuevo objeto de exhibición: expone la dimensión corporal manoseada por otro tipo de arte -el tatuaje-, y la visibilidad polémica que las propias personas comunes han decidido dar a San La Muerte mucho antes de que el artista llegue a sus vidas y decida (re)presentarlos en la muestra estetizada y dentro del circuito del mundo cultural institucionalizado. Las personas desafían (in)corporando la figura del santito -pues San La Muerte es poderoso tanto en la bondad, como en lo que se dice de él respecto de su peligrosidad-, un desafío que se vuelve provocación cuando el artista lo desplaza de la "cultura subjetivada" a la "cultura objetivada".

Sin embargo, los ejemplos que más conmueven los cimientos de esta "cultura popular" son aquellos que extraen y/o descontextualizan a los santitos de su lugar de recordación. Los altares, santuarios, cruces, tumbas, siempre han marcado el lugar donde la gente decide recordar, encontrarse y volver memorable dicho encuentro con los muertos que se quieren diferentes (Carozzi, 2003). El arte ha penetrado el entramado complejo de estas expresiones superponiendo y/o mezclando "obras" de creación artística mediante las cuales se recrean santuarios o altares en los espacios públicos, o bien contribuyendo a que los propios sujetos devotos creen las imágenes de culto en formato artístico, es decir, siendo re-imaginadas y repensadas desde el mismo ámbito de la "cultura popular". El santuario

6 El Petiso Orejudo es el famoso niño que mientras vivió en la ciudad de Buenos Aires mató a otros niños (se dice que a unos 6 niños a principios de siglo) y que por ello fue objeto no sólo de teorías médicas que vinculaban su forma craneal con sus horribles asesinatos, sino que incluso fue puesto preso y llevado a la cárcel del confín del mundo en Ushuaia, de donde escapar era imposible. Vivió en esa ciudad hasta mediados del siglo XX.

al Gauchito Gil que un artista decidió llevar a la calle del barrio de Palermo en Buenos Aires, comienza a mezclarse y superponerse con los santuarios populares que espontáneamente los devotos construyen para llevar adelante el culto en forma pública y cotidiana. Al salir de la exhibición puramente artística, una vez en el espacio público, el santuario artístico recupera la eficacia del lugar de celebración, culto y memoria que lo vuelve indistinguible de aquel que sólo ha sido estetizado desde la mirada de quienes rinden culto, por poner sólo dos casos, al Gauchito o la Difunta Correa. El artista hace suya la memoria, la voz, la devoción del "otro", contribuyendo a la visibilización y al mismo tiempo al reconocimiento social legitimado -que solo el arte puede dar- de ciertas diferencias ocultas y ocultas en el espacio público de una ciudad. No obstante ello, ¿cuál es la legitimidad que tiene el artista para apropiarse del culto, la imagen y el "lugar de evocación"? y ¿cuál es la razón por la cual quienes rinden culto en sus santuarios y altarcitos, acaban apropiándose y consensuando, sin mediación alguna, esas nuevas instalaciones donde el altar y la figura están, sin embargo, mediados por la producción y estetización del arte? Del otro lado, puede que los sujetos de algunos espacios marginados de la ciudad sean capacitados en el mundo del arte y desde el mismo recreen su propio museo con obras en las que se recuperan esas imágenes forjadas en la cotidianidad -el Proyecto "Odisea 20" llevado a cabo en una villa miseria de Lugano, visto como un "laboratorio de arte y cultura villera", es un ejemplo de lo comentado-⁷. Allí el artista es el propio protagonista del culto que decide descontextualizar al Gauchito Gil de su santuario y llevarlo al lienzo para exhibirlo como cualquier otra imagen plástica. En el intercambio y circulación de estas expresiones culturales -para muchos potencialmente "patrimonios inmateriales"- que se desplazan y resignifican entre la vida cotidiana y el arte, entre la "cultura popular" y la "alta cultura", se procura discernir,

poner en juego, visibilizar y legitimar otras voces, otras diferencias, otras identidades.

¿Pero qué hace que el Gauchito Gil en su altar "artístico" pueda ser apropiado y reapropiado cotidianamente en el espacio de la cultura pública por numerosos devotos que circulan por un barrio y una calle de la ciudad sin que esto les genere conflicto sobre el origen del mismo, mientras la escultura dedicada a la Pachamama en Santa María (Catamarca) que fuera realizada hace ya unos años por el artista Raúl Guzmán, de la capital catamarqueña, se volvió el espacio de mayor conflictividad popular? Probablemente que la Pachamama fue estilizada en forma monumental, transformando un personaje popular, objeto de culto, en la lógica del monumento. Pero no sólo eso. La imagen en la que el artista se inspiró, la que emerge desde la tierra y va elevándose en material de piedra, entró en conflicto con la representación que la gente tiene de la Pacha: el escultor recreó una imagen joven y embarazada, mientras la gente se representa -literalmente hablando pues la Pacha es más intangible que tangible y este también es el punto de mayor conflicto que planteó la escultura- "una mujer anciana de largos cabellos, de pequeña contextura, que viste con pollera y camisa y que puede usar un sombrero o pañuelo en la cabeza" (Rodríguez y De Hoyos 2003). Como dicen las autoras, los santamarianos no reconocieron en la escultura a "su" Pachamama y otros artistas locales discutieron con la obra porque no representaría la esencia del mito. Si como las autoras reproducen, el artista señaló que "no quisimos ofender a nadie, pero tenemos toda la libertad de mostrar **nuestra** identidad y mostrarla como la vemos y como la sentimos"⁸, el mismo se autoincluye como parte de esa comunidad, con derecho a expresar y expresarse con la identidad que también le pertenece y en ese sentido, la "obra" de arte y monumental se requiere con eficacia como para repensar las identidades sociales -solo que el santuario del Gauchito Gil, aun cuando el artista no

7 "Viaje a 'Odisea 20', un laboratorio de arte y cultura villera en Lugano", por Juan Manuel Bordón en: *Clarín*, "Sociedad", lunes 12 de marzo de 2007.

8 *La Gaceta*. Tucumán, 12 de agosto de 2001, pág. 19.

pertenezca a su mundo, consigue reproducir y transcribir casi literalmente los elementos expresivos, materiales e inmateriales, que permiten que la gente no dude de la "utilidad" de ofrendarlo en este u otro santuario-.

Desde el campo del arte "consagrado" se llega a la "cultura popular" erigiendo sus expresiones en tanto "obras" que en el museo o en el espacio público adquieren la legitimidad y eficacia que sólo el arte puede otorgar. El arte, como ya planteamos, puede contribuir en el reconocimiento y visibilidad de otras voces y diferencias, pero no necesariamente en la expresión de las inestabilidades, ambigüedades y contradicciones propias del campo popular. En ese caso, el artista recupera cierta visión idealizada y romantizada de las expresiones culturales que la gente produce. Y sólo cuando esa visión rompe con las representaciones y prácticas sociales, es que la "obra" -como la escultura de la Pachamama- puede expresar el conflicto social, político y cultural.

Bibliografía

-AMÉNDOLA, G. *La ciudad posmoderna. Magia y miedo de la Metrópolis Contemporánea*, España, Celeste Ediciones, 2000.

-APPADURAI, A. y STENOUE, K. "El pluralismo sostenible y el futuro de la pertenencia", in *Informe Mundial sobre la Cultura 2000-2001*. Madrid, Ediciones Mundi-Prensa/ Ediciones UNESCO, 2001.

-AUGUYARD, J.-F., "L'action artistique dans l'espace urbain" en: *Cultures en ville ou de l'art et du citadin*, Jean Métral (coord.), Francia, L'aube editions, 2000.

-BLANCO, P. "(introducción): explorando el terreno" en: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramente, Marcelo Expósito (editores). España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

-BOURDIEU, P. *Cosas Dichas*. España, Gedisa Editorial, 1993.

-CARRILLO, J. "Especialidad y arte público" en: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramente, Marcelo Expósito (editores). España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

-CLIFFORD, J. *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, España, Gedisa Editorial, 1995.

-COELHO, T. "De la política cultural a la cultura como política" en: *Diversidad cultural y desarrollo urbano*, Allende Serra, M. (org.), Iluminuras, Arte sem Fronteiras, Sao Paulo, Brasil, 2005.

-ESCOBAR, T. "La diversidad como derecho cultural" en: *Diversidad cultural y desarrollo urbano*, Allende Serra, M. (org.), Iluminuras, Arte sem Fronteiras, Sao Paulo, Brasil, 2005.

-GARCÍA CANCLINI, N. "Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu" en: *Sociología y Cultura*, Bourdieu, Pierre. México, Conaculta-Grijalbo, 1990.

-HANNERZ, U. *Conexiones Transnacionales. Cultura, Gente, Lugares*. Frónesis. Madrid, Cátedra, Universitat de Valencia, 1998.

-LIPPARD, L. R. "Mirando alrededor: donde estamos y donde podríamos estar" en: *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramente, Marcelo Expósito (editores). España, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

-LUCAS, J. M. "Reflexiones sobre las políticas públicas en Francia y sus relaciones con las políticas territoriales". En: *Territorio, Imaginario y Política Cultural*. Comisión para la preservación del patrimonio histórico cultural de la ciudad de Buenos Aires. Gobierno de la Ciudad. Buenos Aires, 2000.

-OCHOA, A. M. "Artes, Cultura, Violencia: Las Políticas de la Supervivencia" en: *Diversidad Cultural y Desarrollo Urbano*, Mónica Allende Serra (org.), Brasil, Editora Iluminuras, Arte Sem Fronteiras, 2005.

-SANTOS GONCALVES, J. R. "Ressonancia, materialidade e subjetividade: las culturas como patrimonios", Horizontes Antropológicos, Patrimonio Cultural, 23, Porto Alegre, 2005.

-SILVA, A. "Lo público frente a lo global. Arte urbano y nuevas tecnologías" en: *Cultura y Globalización*, J. Martín Barbero, F. López de la Roche, J. Jaramillo (eds). Ces/Universidad Nacional, Colombia, 1999.

-YÚDICE, G. *El Recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, Gedisa Editorial, 2002.

- _____ "¿Una o varias identidades?", en: *Nueva Sociedad* 201, enero/febrero 2006.