

TEORIA DE LA SUPERESTRUCTURA
Y SOCIOLOGIA DE LAS VANGUARDIAS ARTISTICAS

Si Duchamp hubiera sido sociólogo

El marxismo demuestra que Valery era un intelectual pequeño burgués; pero no puede explicarnos por qué todos los intelectuales pequeño burgueses no son Valery. Estas dos frases, escribía Sartre hace veinte años, resumen la insuficiencia interpretativa del materialismo histórico. El problema reside en saber si se trata de una incapacidad definitiva o es una consecuencia más de que la teoría haya sido embalsamada en el período estalinista. Convencido de la segunda posibilidad, Sartre se dedicó en la Crítica de la razón dialéctica a elaborar un sistema dialéctico de mediaciones entre lo social y lo individual, entre la producción colectiva y la de cada artista (1).

Pese a lo que tuvo de novedosa entonces, su propuesta reincidía en antiguos vicios. Por ejemplo, entender al individuo y la sociedad como unidades separadas, exteriores entre sí. Al diferenciarlas analíticamente -paradójica colocación del problema por una razón que se proclamaba dialéctica- acentuó la contradicción entre ambas sin dar cuenta de su integración originaria. Como uno de los últimos voluntaristas románticos, situó en veredas opuestas al artista solitario y el contexto social porque creía en cada individuo como elección exclusiva y rehusaba admitir que es la sombra, a veces inexacta, de estructuras que lo preceden.

(1) Jean-Paul Sartre, Crítica de la razón dialéctica, Buenos Aires, Losada, 1963. Cf. especialmente, en el tomo I, la sección "Cuestiones de método".

También coincidió con el idealismo romántico, pese a su esfuerzo por adoptar el marxismo, al subordinar la realidad empírica de lo social a la experiencia que el individuo tiene de ella. Las determinaciones de clase, registradas por sus efectos en la familia y la historia personal, tendrían más valor explicativo en sus libros sobre Genet y Flaubert si su verdad objetiva no fuera disuelta en el "proyecto original" de cada escritor. El predominio de la conciencia individual, que gobierna toda la filosofía sartreana, le hace creer que no es la condición de clase la que opera sobre el individuo sino que éste se inventa a partir de la toma de conciencia de su situación objetiva.

En las dos décadas transcurridas desde la Crítica de la razón dialéctica investigaciones marxistas y no marxistas en sociología, semiótica y psicoanálisis precisaron de qué modo se realiza la producción social de lo imaginario. Permanecen incomprendidas muchas conexiones entre lo colectivo y lo personal, como también entre la estructura y la superestructura, pero la renovación de la teoría marxista en conexión con esas disciplinas permite plantear en otros términos "el problema Valery". La revitalización de la herencia gramsciana, la reformulación epistemológica de Althusser (incluidas las polémicas con otros y con él mismo que suscitó), las investigaciones antropológicas de Maurice Godelier acerca de lo estructural y lo superestructural, las de Nicos Poulantzas y Christine Buci-Glucksmann sobre las superestructuras políticas, junto a ciertos aportes latinoamericanos, son algunos de los acontecimientos teóricos que cambiaron el estado de la cuestión tal como lo planteaba Sartre y como se ve aún en la mayoría de estudios ~~marxistas~~ sobre el arte.

La apropiación de esos nuevos conocimientos apenas comienza a

hacerse en el campo estético, y las resistencias abundan del lado de los artistas y de los científicos sociales. La integración del arte en ~~en~~ la sociedad se ha vuelto obvia para muchos artistas, historiadores, críticos y sociólogos. Pero que el conocimiento de esa integración avance no quiere decir que resulte menos conflictiva. Pareciera, al contrario, que cuanto más evidente se ~~muestra~~ muestra más cuestionadora se vuelve, tanto para el idealismo estético que defiende la immaculada concepción del arte como para los sociólogos mecanicistas que encuentran en el arte ~~un~~ obstáculos empecinados a sus pretensiones deterministas. Queremos pensar en este trabajo los efectos sobre el campo estético de esta nueva situación del saber, pero antes parece necesario explicitar algunos ~~de los obstáculos que traban~~ ^{que estorban el diálogo entre} ~~la práctica en relación de~~ lo artístico y lo social.

La teoría y la historia del arte son desafiadas por la sociología a reconocer los condicionamientos que derivan de la producción, la circulación y el consumo de los bienes artísticos. Ya no es posible idealizar al artista como genio, sacralizar sus obras, atribuir el goce que ofrecen a la inspiración o a virtudes misteriosas que nada deberían al contexto social. Cada vez menos críticos se arriesgan a estudiar las obras desprendidas de su encuadre, a sostener que las discrepancias entre escuelas artísticas o espectadores provienen de gustos personales arbitrarios. En cuanto al "creador", el conocimiento sociológico le hace percibir su obra enriqueciéndose con las miradas y la imaginación de quienes la reciben, alterando su sentido al circular por clases y sociedades distintas, al intervenir los marchands, los editores, la publicidad. Tales cambios pueden atraer al artista capaz de alegrarse con lo imprevisto, dispuesto no sólo a emitir "su" mensaje sino a escuchar el juego de evocaciones que cada significante provoca en el receptor: que tantos artistas y críticos hayan recogido las reflexiones de Umberto Eco sobre la

obra abierta, que muchos prefieran sustituir el nombre de obras por el de propuestas confirma que los productores se sienten cada vez menos capaces de controlar el sentido último de su trabajo.

La sociología, por su lado, al estudiar el arte enfrenta problemas eludidos en gran parte de su historia, ya sea por el mecanicismo marxista o por el positivismo: ¿qué valor tienen sus teorías deterministas para explicar fenómenos creativos? ¿Cómo analizar lo cualitativo de las conductas humanas usando técnicas de cuantificación? ¿Qué puede decir una ciencia que estudia la regularidad de lo social acerca de experiencias artísticas cuyo fin es subvertirla (las provocaciones dadaístas, los happenings), sobre obras que no quieren ser mercancías, ~~sobre~~ gestos que no quieren ser obras? ¿Cómo pensar desde la estructura el acontecimiento? ¿Es posible que el estilo artístico de aproximación a lo real proporcione a la sociología otro modo de conocer, nuevas vías para penetrar en el objeto de estudio, articular lo intelectual con lo intuitivo, la objetividad con la subjetividad, la imaginación con el rigor? ¿Podría contribuir la experimentación artística contemporánea a estudiar sociológicamente el arte? Por ejemplo, ante la crisis de la teoría de la representación entendida como "reflejo" de la base material -metáfora que la ideología alemana tomó de los avances ópticos del siglo XIX- hay que preguntarse si los actuales conceptos de la ciencia y ~~del arte~~ ~~del arte~~ del arte no proporcionan imágenes ~~más acordes con las maneras en que hoy percibimos lo real, su representación y los nexos entre ambos.~~ más acordes con las maneras en que hoy percibimos lo real, su representación y los nexos entre ambos. Para anticipar un desarrollo más complejo que luego intentaremos, vamos a dar dos ejemplos: la afirmación de que el arte, y en general todo pensamiento, reflejan la realidad, podría ser repensada a partir de los espejos ondulantes de Luis Felipe Noé o de las máquinas y los anteojos cinéticos de Julio Le Parc que

multiplican la aparición y las formas de lo real, muestran sus facetas móviles, la pluralidad posible de puntos de vista, la fugacidad caleidoscópica y contradictoria del mundo. Por cierto, no se trata simplemente de adoptar nuevas metáforas por su mayor afinidad inmediata, aparente, con los modos actuales de percibir; ~~lo real~~, para legitimar su uso científico hay que someterlas a una crítica epistemológica que sitúe su fecundidad explicativa y sus límites en el interior del discurso estético. Ya que no podemos desarrollar aquí este problema, digamos que estudios como los de Jacques Derrida, Paul Ricoeur, Sarah Kofman y Ludovico Silva⁽¹⁾ indican, en diferentes orientaciones, cómo debería operar este trabajo. ~~Una~~ Es preciso cumplir en el campo del arte una crítica semejante a la que ellos hicieron respecto de la filosofía y la ideología, desconstruir un aparato conceptual que, concebido dentro del horizonte semántico del siglo XIX, funciona hoy como cárcel para ~~los~~ nuevos descubrimientos. Debemos tener ante el pasado teórico de la estética y la sociología ~~decente~~ una actitud tan experimental como la de algunos artistas ante el pasado del arte, ser capaces de pensar desde Marx o ~~desde~~ Lukács las contradicciones del arte contemporáneo con la libertad con que Duchamp pensó desde Leonardo cuando pintó a la Gioconda con bigotes.

(1) ~~XX~~ Cf. de Jacques Derrida, "La mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique)", en Poétique, 5, 1971, pp. 1-52, recogido en Marges de la philosophie, París, Minuit, 1972, pp. 247-324. De Paul Ricoeur, La metáfora viva, Buenos Aires, La Aurora, 1977. De Sarah Kofman, Camera obscura de l'idéologie, Editions Galilée, 1973. De Ludovico Silva, Teoría y práctica de la ideología, México, Editorial Nuestro Tiempo, 4a. edic., 1976, cap. "Teoría marxista de la ideología".

La investigación sociológica sobre el arte en América Latina

También en nuestro continente, en ~~estas~~^{las} dos últimas décadas, los estudios sociológicos y el desarrollo teórico y práctico del arte han vuelto más sutiles las preguntas y las respuestas. La expansión de las ciencias sociales influyó sobre la teoría y la metodología en el estudio del arte, tradicionalmente apoyado en las humanidades clásicas (la filosofía, la literatura y la historia). Sin embargo, las investigaciones propiamente sociológicas sobre ~~los~~ fenómenos estéticos son aún demasiado pocas. Es cierto que ningún tema cultural generó una bibliografía tan abundante como la relación entre arte y sociedad: hasta podría señalarse cierto exceso verborrágico, una desproporción entre las polémicas y los hechos que lograron modificar la inscripción social del arte. Pero tales textos se refieren casi siempre a lo que debe ser la función social de los artistas y no llegan a una decena las investigaciones dedicadas a conocer las relaciones actuales que los artistas mantienen con su sociedad. Es evidente que la carencia de datos sobre la ubicación social del arte, el hecho de que las discusiones sobre su transformación se asienten en deseos más que en descripciones sociológicas rigurosas, conspira contra la eficacia de los proyectos de cambio. Deberíamos preguntarnos qué significa -como síntoma de un proceso- este predominio de las utopías y las consignas sobre el conocimiento y la modificación efectiva.

Desconocemos la organización del mercado artístico, las tendencias principales en los gustos del público, el origen de clase y el nivel educacional precisos de quienes visitan los museos, galerías, salas de teatro y de concierto. Menos aún se ha investigado a quienes nunca van, las razones de su indiferencia. Sin duda, muchos tenemos suposiciones sobre las causas por las

que cada clase social asiste a los espectáculos artísticos o los ignora, pero estas hipótesis buscan la explicación en distintos responsables -el público, las instituciones culturales, el sistema económico- según la posición ideológica. Parece difícil que las vastas polémicas sobre la relación entre arte y sociedad superen el diálogo entre sordos mientras se realicen a partir de los supuestos de cada uno. Aún más dudoso es que, sin conocer a los receptores, el diálogo de los artistas con ellos deje de ser un diálogo de mudos.

¿Cómo pasar de las reflexiones ensayísticas, que limitan el alcance de casi todos los estudios latinoamericanos sobre la relación arte-sociedad, a un nivel científico de investigación? Este pasaje requiere un doble trabajo: por una parte, la constitución teórica de la sociología del arte, que aún carece de ~~un~~ estatuto científico y es más bien un campo de problemas, vagamente delimitado por ~~estudios~~ orientaciones divergentes; por otra, la realización de investigaciones empíricas sobre objetos de estudio claramente recortados, en los que puedan someterse a prueba la elaboración teórica y las hipótesis globales avanzadas sobre el arte latinoamericano en ~~unos cuantos textos~~ ^{textos} publicados los últimos años. ~~En~~ Por estas razones, ~~que~~ luego de ~~haber~~ sistematizar ~~estas~~ en un libro reciente ⁽¹⁾ las concepciones estéticas de experiencias teatrales, plásticas y cinematográficas que están cambiando la función social del arte al extenderlo a públicos nuevos, ~~habría que~~ ~~no comunicaron~~ ~~no tradiciones~~, creímos necesario concentrarnos en la ~~es~~relación entre desarrollo socioeconómico y vanguardias artísticas en la Argentina durante el período 1960-1970. Queremos presentar aquí algunas conclusiones de esta investigación, y, sobre todo, una síntesis del trabajo teórico y metodológico que supuso.

 (1) Néstor García Canclini, Arte popular y sociedad en América Latina. Teorías estéticas y ensayos de transformación, México, Grijalbo, 1977.

Las páginas que siguen forman parte de un libro que publicaremos próximamente, en el cual ~~van~~^{son} precedidas por la crítica a ~~alguna~~ concepciones sobre la relación arte-sociedad, ~~de especial~~^{formuladas} ~~reconancia, sostenidas~~ por historiadores del arte (Panofsky, Francastel, Hauser) y por sociólogos empiristas (Silbermann, Escarnit y Kavolis). No pudiendo recoger aquí dichos análisis por razones de espacio, digamos que ~~la~~^{su} deficiencia principal se encuentra en la manera de establecer la inscripción social de los productos artísticos. Las caracterizaciones vagas del contexto social del arte, entendido como "medio" o "mundo", sin una diferenciación precisa de sus instancias y niveles, no permite especificar qué aspectos de la estructura social, qué clases o fracciones de clase condicionan al arte, mediante qué mecanismos, con qué fines. Por otra parte, las investigaciones positivistas que ~~pretenden~~ hablan de la relación arte-sociedad tomando únicamente los datos de encuestas o la información artística susceptible de ser cuantificada logran cierto conocimiento sobre la comunicación y recepción, pero rara vez ~~podemos contribuir~~^{ayudan} a comprender las determinaciones sociales de la creación, otros aspectos cualitativos del fenómeno estético, ni ~~situar~~^{pueden} sus atomizados conocimientos empíricos en una visión de conjunto del campo artístico, de su ubicación en la estructura social.

Por todo esto, es necesario detenernos en la teoría de la sociedad de mayor consistencia, la que puede fundamentar mejor el análisis sociológico del arte: el materialismo histórico. Como su estética no está suficientemente constituida, y de hecho coexisten varias orientaciones, no creemos que el recurso al marxismo pueda ser tomado como la solución mágica que terminaría de inmediato con los problemas irresueltos. Al clausurar las ilusiones idealistas, desmistificar la fetichización positivista de "lo concreto" y ofrecer a la estética una teoría de la sociedad bien fundada, el marxismo

inaugura la problemática del conocimiento social del arte: determina el campo científico en el que los problemas deben ser situados y la manera en que corresponde plantearlos. Falta todavía un largo camino para construir los principios teórico-metodológicos capaces de promover un conocimiento global sobre el proceso estético.

Para contribuir a esta tarea haremos interactuar la elaboración teórica con el estudio empírico de las vanguardias argentinas en el período citado. No es nuestro propósito intervenir en la discusión sobre la legitimidad del término "vanguardias", ni al ocuparnos de ellas les adjudicamos un valor excepcional. Sabemos, por el contrario, que una investigación sobre las relaciones entre la estructura económica y la superestructura artística dará resultados más ricos si incluye otros sistemas estéticos, como las artesanías y el arte para las masas. Nos interesa el fenómeno de las vanguardias como ruptura del orden social de la producción artística, como irrupción del acontecimiento y máximo desafío a la capacidad explicativa de la sociología. De todos modos, para esclarecer la discusión semántica sobre el ~~xxxx~~ concepto de vanguardia consideramos indispensable averiguar cómo se las produce socialmente, en qué medida es posible encontrar determinaciones objetivas de la innovación individual y grupal.

Teorías de la superestructura y proceso artístico

Varios modelos se han formulado en el materialismo histórico sobre la articulación estructura-superestructura. A propósito del arte, podríamos agruparlos en dos grandes direcciones:

- a) el que afirma que las relaciones de producción determinan las representaciones artísticas, entendidas como una forma particular de representación ideológica (Lukács, Kosik, Hadjinicolaou⁽¹⁾), y en general los

(1) Georg Lukács, Estética, Barcelona, Grijalbo. Karl Kosik, Dialéctica de lo concreto, México, Grijalbo. Nicos Hadjinicolaou, Historia del arte y lucha de clases, México, Siglo XXI, 1974.

autores ligados al "realismo socialista");

- b) el que, sin ~~desconocer la necesidad de~~ ^{descuidar el} estudiar el arte como ideología, considera que la determinación ~~xx~~ principal de la estructura ~~xx~~ opera, más que sobre la representación, sobre las condiciones de producción específicas del arte, o sea que se trataría de analizar cómo la organización de la economía en general determina las formas de organización material de la producción artística (los constructivistas rusos, Brecht, Benjamin, Gramsci ⁽¹⁾).

Estas dos orientaciones se hallan presentes en los textos clásicos. Por ejemplo, la carta de Engels a Mehring del 14 de julio de 1893 ⁽²⁾ se refiere al primer sentido de la determinación de la estructura sobre la superestructura; su carta a Schmidt del 27 de octubre de 1890 ⁽³⁾ al segundo. Sin embargo, la mayor parte de la literatura sobre el arte producida por el marxismo hizo prevalecer el primer modelo, que podríamos denominar ideológico; el segundo, que llamaremos socioeconómico, cuenta apenas con trabajos fragmentarios -los textos de Gramsci en la cárcel, reflexiones parciales de los demás autores citados-, que necesitan ser sistematizados y desarrollados. Pensamos que ambas líneas de análisis son complementarias, y que la socioeconómica debe ser tratada en primer lugar por su papel fundante respecto de la elaboración ideológica.

(1) Entre los constructivistas rusos, la obra clave es la de Boris Arvatov, Arte y producción, Madrid, A. Corazón, 1973. De Bertolt Brecht, sus Escritos sobre teatro, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973. De Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1973, y "El autor como productor" en Intentativas sobre Brecht, Madrid, Taurus, 1975. De Antonio Gramsci, El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, y Los intelectuales y la organización de la cultura, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.

(2) K. Marx y F. Engels, Correspondencia, Buenos Aires, Cartago, 1973.

(3) Idem pp. 310-314.

La complementariedad de ambos enfoques implica que el análisis sociológico de un proceso artístico debe operar en dos niveles. Por una parte, examinará el arte en tanto representación ideológica: cómo aparecen escenificados en un cuadro los conflictos sociales, qué clases se hallan representadas, cómo ^{se usan} ~~son usados~~ los procedimientos formales para sugerir la perspectiva de una de ellas; en este sentido, la relación se efectúa entre la realidad social y su representación ideal. Por otro lado, se vinculará la estructura social con la estructura del campo artístico, entendiendo por campo artístico las relaciones sociales y materiales que los artistas mantienen con los demás componentes del proceso estético: con los medios de producción (materiales, procedimientos) y las relaciones sociales de producción (con el público, los marchands, los críticos, la censura, etc.).

¿Cómo puede desarrollarse el análisis en estos dos niveles? Para precisar los pasos e instancias de la investigación, elaboramos un modelo global que, si bien tuvo en cuenta ~~la naturaleza~~ ~~de~~ los hechos encontrados al correlacionar desarrollo socioeconómico y movimientos artísticos en la Argentina, ^{esto} ~~tratamos de~~ formularlo con un grado relativamente alto de abstracción. Esperamos que así resulte pertinente para estudiar otros procesos artísticos dentro del modo de producción capitalista.

1. Ubicación del arte en la estructura social. Esta etapa abarca los siguientes pasos:

- 1.1. Análisis de la estructura general de la sociedad (modo de producción, formación socioeconómica y coyuntura);
- 1.2. Análisis del lugar asignado al arte en el conjunto de la estructura social, de sus relaciones con las demás partes (economía, tecnología, política, religión,

etc.) y ^{su} ~~la~~ vinculación ~~del campo artístico~~ con la estructura de clases, ~~de la sociedad~~

2. La estructura del campo artístico. Esta segunda etapa incluye los siguientes aspectos:

2.1. La organización material

- a) Medios de producción (los recursos tecnológicos para la producción artística y las modificaciones ocurridas por la introducción de nuevos recursos: por ejemplo, incorporación de materiales aún no usados -acrílicos, plásticos- y nuevos procedimientos -multiplicación mecánica o electrónica de la imagen).
- b) Relaciones sociales de producción (entre artistas, intermediarios y público) (relaciones institucionales, comerciales, publicitarias, etc.)

2.2. El proceso ideológico

- a) Elaboración en imágenes (en la obra) de los condicionamientos socioeconómicos por parte de los artistas.
- b) Elaboración ideológica realizada en otros textos por artistas, difusores y público (manifiestos, entrevistas, ensayos, críticas periodísticas, autobiografías, encuestas, etc.)

Conviene aclarar que los textos mencionados en b) tendrán una función complementaria, deberán correlacionarse con el análisis interno de la obra y nunca podrán sustituirla. No es legítimo explicar ^{un cuadro} ~~la obra~~ usando manifestaciones vertidas por el artista en

entrevistas o autobiografías; los comentarios hechos por el artista, un crítico o el público pueden sugerir hipótesis, pero luego habrá que demostrarlas mediante el análisis inmanente de la obra. Los textos indicados en b) son útiles sobre todo para investigar el proceso ^{de comunicación}/estética, cómo se transforman los significados propios de la obra en su circulación social, por la intervención de los difusores o la recepción de públicos de clases diferentes.

Una vez completado este trabajo, se podrá ordenar sociológicamente los movimientos y períodos de los procesos artísticos -incluyendo todos sus componentes: desde los artistas al público, según los medios y relaciones de producción, según el tipo de elaboración ideológica cumplida. Por ejemplo los artistas -generalmente clasificados en las historias del arte por sus estilos- desde el punto de vista sociológico se agruparán de acuerdo con los agentes sociales con los cuales se vinculen, con los que tengan relaciones prioritarias. La explicación sociológica considerará si el artista, al conformar su obra, privilegia sus lazos con

- la historia del arte, es decir con el pasado
- otros artistas contemporáneos: de un mismo movimiento o de movimientos rivales
- ~~xxx~~ los marchands o editores
- ~~xxx~~ las instituciones promotoras del arte (galerías, museos, fundaciones)
- ~~xxx~~ el público (en cuyo caso se analizará con qué clase o fracción de clase)
- ~~xxx~~ los medios de comunicación masiva
- la censura, u otros

Veremos en el informe sobre la investigación realizada en la Argentina que este tipo de análisis da una imagen del sistema de relaciones objetivas existente entre quienes participan en los

fenómenos estéticos, cómo se articulan las diferentes instancias de lo que habitualmente se ~~recurre~~^{simplifica}, y empobrece, bajo la expresión "el arte". Al incluir en el estudio ~~de~~ los diversos componentes del proceso estético, llegaremos a entender el modo en que una sociedad organiza la división del trabajo para la producción de bienes simbólicos, accederemos a una comprensión mejor fundada de su arte, los cambios que experimenta y su función en cada etapa de la historia social.

La organización material del campo artístico

El modelo ideológico de articulación entre estructura y superestructura dejó sentir sus dificultades desde los textos de Marx. Ya en la Introducción general a la crítica de la economía política, en un apéndice que es su texto principal sobre la cuestión estética, se preguntaba cómo puede ~~explicarse~~^{explicarse} la supervivencia del arte griego si la concepción de la naturaleza y las relaciones sociales que lo originaron han caducado⁽¹⁾. Esta asincronía entre estructura y superestructura ha tratado de resolverse con tres recursos: a) el reconocimiento de una autonomía relativa del arte respecto de sus determinaciones económicas; b) la afirmación del carácter dialéctico de la relación entre estructura y superestructura, o sea que el arte recibe condicionamientos externos pero también reacciona sobre ellos; c) la búsqueda de instancias intermedias que expliquen el pasaje de la base material a la representación ideológica⁽²⁾.

~~Tales aportes teóricos~~^{Tales aportes teóricos} contribuyen a precisar las relaciones entre estructura y superestructura. Pero han

- (1) K. Marx, Introducción general a la crítica de la economía política/1857, Córdoba, Pasado y Presente, 1974.
 (2) Entre los muchos autores que se ocuparon de estas cuestiones, hay que destacar a Karel Kosik y Nicos Hadjinicolaou en las obras citadas. Asimismo, Ernst Fischer, en Arte y coexistencia, Barcelona, Península, 1968.

sido desarrolladas, en ciertos autores, como si el vínculo entre arte y relaciones de producción fuera sólo de una base material con su representación ideal. Esta escisión entre lo material y lo ideal reitera la dualidad entre espíritu y materia, entre pensamiento y ser, que el materialismo histórico rebatió definitivamente y no obstante persiste, a propósito del arte, en algunos marxistas. Es necesario recoger en el ámbito estético trabajos recientes que elaboran a la vez la unidad y la distinción de los niveles que componen la totalidad social. En un sentido primero, básico, estructura y superestructura constituyen un continuo indisoluble: no existe práctica económica o social sino "por una ideología y bajo una ideología", sostiene Althusser, las "ideas" tienen existencia en actos materiales, en aparatos ideológicos materiales (las iglesias, las escuelas, los museos)⁽¹⁾. O, para decirlo con un autor latinoamericano, "no es posible concebir siquiera una producción material o económica que no sea al mismo tiempo producción de sentido o de símbolos"⁽²⁾. Pero en un segundo momento deben distinguirse analíticamente los niveles de la totalidad social y establecer jerarquías entre ellos que permitan pensar sus influencias recíprocas y sus desarrollos autónomos. El desconocimiento de este orden -primero la unidad y continuidad, luego la diferencia-, la sobrestimación de metáforas como las del edificio y el reflejo, hicieron incurrir a autores marxistas en el dualismo citado y a algunos críticos del marxismo⁽³⁾ en el rechazo al esquema estructura-superestructura, con el riesgo de caer en una concepción indiscriminada de la realidad social donde todo tendría que ver con todo y estaría en todas partes. No es posible un conocimiento científico de las superestructuras si no las distinguimos de la base económica y analizamos las diversas formas en que esta base las determina: no lo hace con la misma eficacia sobre la política que sobre el arte, no recibe de ambas reacciones del

(1) Louis Althusser, Ideología y aparatos ideológicos del Estado, México, ENAH, 1975, pp. 54-56.

(2) Gilberto Giménez, Apuntes para una sociología de las ideologías, México, Universidad Iberoamericana, p. 17.

(3) Cf. por ejemplo, de Jean-Paul Willaime, "L'opposition des infra-structures et des superstructures: une critique", en Cahiers internationaux de Sociologie, vol. LXI, julio-diciembre 1976.

mismo carácter ni con idéntica rapidez.

Una diferenciación fundamental, sobre todo en las sociedades capitalistas, es la que existe entre la estructura socioeconómica general de la sociedad y la estructura socioeconómica particular del campo artístico. Puesto que el arte no es sólo representación, idealidad, puesto que incluye una organización material propia, ésta debe ser examinada en su funcionamiento específico. Tienen poco valor explicativo afirmaciones tales como que el arte es mercancía o está sometido a las leyes del sistema capitalista mientras no precisemos las formas que esas leyes adoptan para producir las obras artísticas con medios y relaciones de producción singulares.

La importancia de estudiar el funcionamiento específico del campo de la producción artística, con su organización material propia, deriva de razones teóricas, históricas y empíricas. Desde el punto de vista teórico, por la mencionada particularidad de recursos y relaciones sociales que implica la producción artística. No sólo hay que explicar al arte en conexión con la estructura socioeconómica general, sino con sus propias condiciones de producción. Más aún: pensamos que esta organización material y social del campo artístico es una de las mediaciones principales entre la base económica global de la sociedad y las representaciones del arte. Decía Benjamin que el problema clave no es cómo se ubica una obra de arte ante las condiciones de productividad de una época sino cómo se ubica en ellas ⁽¹⁾. El arte no sólo representa las relaciones de producción; las realiza. Y el modo de representación, de figuración, de composición, de filmación, son consecuencia del modo de producción del arte y varían con él.

En rigor, esta línea de análisis profundiza conocimientos que habían nacido con Gramsci: ~~los conceptos de "bloque histórico" y "aparatos de hegemonía" permiten pensar integradas la estructura y la superestructura, la base material y sus representaciones ideales; el análisis de las superestructuras incluye el de su existencia material, ubica en ellas, además de las representaciones de la producción, a las instituciones destinadas a promover~~

(1) Walter Benjamin, Tentativas sobre Brecht, op. cit., p. 119.

el consenso social (la iglesia, la escuela, los medios de prensa, los museos) y ~~demuestra~~ ^{demuestra} que el trabajo de los artistas e intelectuales debe explicarse en relación con "la organización de la cultura"⁽¹⁾.

Históricamente, se ha establecido que el campo artístico se integró con independencia relativa y criterios internos de legitimidad a partir de los siglos XVI y XVII⁽²⁾. La complejización del proceso productivo en el surgimiento del capitalismo diferencia las áreas de trabajo, separa los ~~diversos~~ aspectos de la actividad humana -el cultural, el político, el económico, la vida cotidiana- y cada uno de ellos se libera progresivamente del control religioso. Hasta fines de la Edad Media los artistas recibían del poder eclesiástico el encargo de sus trabajos, junto con los códigos simbólicos y figurativos que debían repetir sin pretensiones de originalidad. Durante la época clásica los gustos de los artistas, que todavía no se consideraban creadores, estuvieron subordinados a las directivas de las cortes. Con el crecimiento del capitalismo y la liberalización cultural burguesa, la tutela religiosa se debilita, la vida cortesana se disuelve, la aristocracia se mezcla con la intelectualidad laica y surge un público especial para las obras de arte. El público burgués ^{hace posible} ~~constituye~~ un mercado específico para los objetos culturales, en el cual las obras son elegidas y valoradas con criterios propiamente estéticos. Junto con la aparición del mercado autónomo para el arte surgen los lugares necesarios para exponer las mercancías, en los que pueden ser vistas

(1) A. Gramsci, El materialismo histórico..., cit., pp. 46-47 y 165; Los intelectuales y la organización de la cultura, cit., passim. Véase, asimismo, el texto más avanzado en la discusión sobre la teoría gramsciana de la superestructura: Christine Buci-Glucksmann, Gramsci et l'Etat, París, Fayard, 1975, especialmente las pp. 292-334. (Hay versión española en Siglo XXI.)

(2) Cf. los estudios de Pierre Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador", en J. Pouillon y otros, Problemas del estructuralismo, México, Siglo XXI, 1969, 3a. edic., y de Jean Galard, La muerte de las bellas artes, Madrid, Fundamentos, 1973, cap. II.

y compradas: ~~los~~ museos y ~~las~~ galerías de arte. Mientras en otros ~~sistemas~~ económicos la práctica artística estaba ~~integrada~~ ^{insertada} en el conjunto de la ~~producción~~ ^{vida social,} en el capitalismo se separa y crea objetos especiales para ser vendidos, por su belleza formal, en lugares diferenciados. El pintor abandona los grandes muros y se reduce al lienzo, que además encierra en un marco; el escultor ya no busca adecuar su obra a las proporciones de un espacio público, sino a las exigencias autónomas de su exhibición privada. De este modo, el campo artístico se constituye como si fuera un orden independiente, en el que los objetos circulan con una autonomía que, sin ser absoluta, es infinitamente mayor que en cualquier otra época. Tal autonomía empírica, conquistada históricamente, es otra de las razones que justifican una cierta autonomización metodológica ⁽¹⁾.

Una última argumentación proviene del estudio sociológico sobre el arte argentino en la década del sesenta. Elegimos este período porque en él se configura definitivamente la autonomización del campo artístico y se produce un extraordinario desarrollo de las vanguardias experimentales, pero también porque ^{puede ser recordado} desde el punto de vista socioeconómico. En ~~esta~~ ^{dicha} década se clausura la etapa de la llamada sustitución fácil de importaciones, se inicia un desarrollo económico más sostenido y diversificado, ^{con} ~~se~~ cambios en el uso económico de la producción industrial, crecimiento del mercado interno, aumento de las importaciones industriales y mayor capacidad para generar empleo de asalariados. Fue un proceso que abarcó a ~~varios~~ ^{varios} países latinoamericanos y dio impulso a ~~lo que se~~ ^{denominó} "desarrollismo", o sea la esperanza de algunas burguesías ~~locales~~ ^{locales} de crecer económicamente mediante un desarrollo relativamente autónomo, que en realidad era un nuevo modo de integración de los capitales nacionales en el período monopólico del intercambio capitalista. Los estudios de la CEPAL y de otros organismos técnicos del continente acompañaron esas esperanzas argumentando que la miseria de nuestros países se explicaba por la persistencia de una economía agraria latifundista, orientada hacia el exterior. Por lo tanto, podríamos alcanzar el desarrollo supuestamente deseable de las metrópolis sus-

 (1) Es cierto que los artistas contemporáneos cayeron en una nueva forma de dependencia: la que les impone el mercado. No obstante el mercado artístico presenta suficiente especificidad como para no disolverlo en las leyes generales del intercambio capitalista. Y, pese a la sujeción mercantil, existe hoy una posibilidad de experimentación con fines estéticos que otras épocas desconocieron.

tituyendo las importaciones mediante la instalación de industrias nacionales de base, apoyadas en la expansión del mercado interno. Como consecuencia de este desarrollo "hacia adentro" terminarían las dificultades económicas, resolveríamos los problemas sociales y se democratizarían la distribución (del ingreso, del consumo y hasta la misma participación política.)⁽¹⁾

Las ilusiones desarrollistas encontraron sostén, hasta cierto punto, en la efectiva modernización de la sociedad argentina. El crecimiento industrial, la aparición de nuevos productos de consumo masivo realizados en el país, disminuyeron la desocupación, aumentaron el nivel de vida de los sectores medios y modificaron los hábitos de consumo. La modernización económica se extendió hasta a varias regiones de la superestructura. Un campo de modificaciones ~~radicales~~ fue el de las comunicaciones masivas: la vertiginosa expansión de la televisión comercial a partir de 1960 y la iniciación en ~~esta~~ ^{la} misma década ~~de la expansión~~ de semanarios tipo Time fueron de gran importancia para difundir los nuevos productos industriales, los proyectos ~~políticos y la~~ concepción ideológica de la burguesía avanzada, como también ~~para~~ ^{para} publicitar las nuevas experiencias artísticas y los criterios estéticos de las vanguardias internacionales. ~~Según~~ ^{Según} escribió Muraro, "el desarrollo del mercado de automotores fabricados en el país, la difusión de las llamadas 'marcas nacionales' en el área de la alimentación, artículos de limpieza, medicamentos y otros bienes de consumo masivo, si bien no puede explicarse exclusivamente por la capacidad persuasiva de la TV, está, no obstante, estrechamente entrelazado con el proceso de difusión de este medio"⁽²⁾.

Otra zona de la superestructura ~~donde~~ ^{donde} hubo cambios sustantivos fue la de las ciencias sociales. Los sectores que promovían el desarrollo industrial necesitaban economistas, sociólogos, psicólogos y especialistas en todas las disciplinas capaces de ordenar del modo más funcional las relaciones sociales. En 1957 se crea la primera carrera de sociología en la Universidad de Buenos Aires y en los años siguientes lo hacen universidades católicas y del interior del país. ~~Para~~ ^{Junto con} penetración masiva del capital industrial norteamericano ~~llegaron~~ ^{llegaron} subsidios de las fundaciones Ford y Rockefeller, destinados a ~~investigaciones~~ ^{investigaciones} sobre te-

(1) Una amplia descripción de este período se encontrará en los libros de Oscar Braun, El capitalismo argentino en crisis, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, y Mónica Peralta Ramos, Etapas de acumulación y alianza de clases en la Argentina (1950-1970), Buenos Aires, Siglo XXI, 1972. También es importante por la originalidad de su interpretación el artículo de Gerchunoff y Blach, "Capitalismo industrial, desarrollo asociado y distribución del ingreso entre los dos gobiernos peronistas: 1950-1972", en la revista Desarrollo económico, Buenos Aires, N° 57, vol. 15, 1975.

(2) H. Muraro, Neocapitalismo y comunicación de masa, Buenos Aires, ~~1968~~ ¹⁹⁶⁸.

mas de interés para la nueva etapa y a fomentar las orientaciones teóricas predominantes en los Estados Unidos. La tendencia positivista del estructural funcionalismo reemplaza la especulación ensayística de las humanidades tradicionales e inicia, a través de estudios empíricos, un conocimiento científico de la estructura social. Es significativo que las dos primeras investigaciones sociológicas sobre el arte realizadas en la Argentina se hayan cumplido en esta década; fueron hechas, además, por las instituciones más preocupadas por unir la modernización económica con las ciencias sociales: el Instituto de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y el Instituto Torcuato Di Tella.⁽¹⁾

El desarrollismo económico buscó también su expresión arquitectónica y artística. La construcción de Brasilia, las fundaciones creadas por grupos industriales para alentar la experimentación de vanguardia, el lanzamiento internacional del nuevo arte latinoamericano en bienales con jurados de Nueva York, Londres y París son algunos de los hechos que muestran cómo, y por qué auspicios, la actualización del arte confluyó con la modernización social. En la Argentina se trató de reemplazar el humanismo bucólico de las academias y suplementos literarios dominicales, conducidos por intelectuales orgánicos de la oligarquía ganadera, y colocar en su lugar organismos impulsores de un arte y una literatura experimentales. Las instituciones arcaizantes (Academia de Bellas Artes, el diario La Nación) fueron desplazadas, o vieron reducido su poder cultural, ante la irrupción del Instituto Di Tella; otros centros experimentales y los citados semanarios desarrollistas.

El impacto de los cambios tecnológicos sobre la evolución del arte había encontrado eco en la Argentina en los años 40 gracias al grupo abstraccionista reunido en la revista Arturo (1944), la Agrupación Arte Concreto-Invención (1945) y el Movimiento Madí (1946). Pero estos grupos no lograron amplia repercusión y sólo tuvieron apariciones fugaces, espasmódicas. Fue preciso que la industrialización generara otra estructura del campo cultural para que en los años 60 los artistas cambiaran masivamente su lenguaje mediante el uso de nuevos materiales (acrílico, plástico, poliéster) y nuevos procedimientos tecnológicos (técnicas lumínicas y electrónicas, multiplicación seriada de las obras).

Observamos aquí una rica interacción entre condicionamientos socio-económicos y procesos artísticos. Por un lado, la diferencia entre ambas décadas revela el papel determinante de los cambios en la infraestructura. Pero a la vez los cambios económicos de los años 60 hicieron posible que el campo artístico alcanzara una auto-

(1) Nos referimos al estudio de Regina E. Gibaja, El público de arte Buenos Aires, Eudeba, 1964, y al de Marta R. F. de Slemenson y Germán Kratochwill, "Un arte de difusores", en J. F. Marsal y otros, El intelectual latinoamericano, Buenos Aires, Editorial del Instituto, 1970.

nomía nunca conocida. Esta independencia favoreció un desarrollo impetuoso de la libertad experimental: quiebra de los tabiques entre pintura, escultura y arquitectura en beneficio de técnicas mixtas, collages, ambientaciones; sustitución de los cánones académicos de belleza y de sus motivos predilectos (el cuerpo humano, las naturalezas muertas, los paisajes) por nuevos códigos compositivos derivados del tratamiento expresionista (nueva figuración) o no convencional (actitudes, happenings) de los objetos. La desintegración del orden estético tradicional, que incluyó un cierto cultivo del absurdo, puede interpretarse como correlativa de la "desarticulación de las funciones racionales" en una comunidad en transición, la caducidad de un tipo de relaciones socialmente institucionalizadas con los objetos, según escribió Eliseo Verón⁽¹⁾. Pero hay que decir también que muchas búsquedas de esta década fueron en parte condicionadas por las empresas industriales y por el proyecto de una fracción de la burguesía de establecer un nuevo orden tecnológico y social. Penetremos un poco más en la complejidad de esta dialéctica entre estructura y superestructura.

Los críticos e historiadores de este período examinan la incorporación de la nueva tecnología al trabajo artístico como una decisión independiente de los artistas. ^{Lo social aparece sólo en} ~~artículos ocasionales de~~ Fermín Fevr y de científicos sociales interesados lateralmente en ~~en~~ los fenómenos estéticos -Oscar Masotta, Eliseo Verón^{que} interpretaron los cambios, como en la cita anterior de este último, en la línea del modelo ideológico: los artistas habrían adoptado nuevos materiales, procedimientos y actitudes para representar las transformaciones tecnológicas observadas a su alrededor y por influencia de las noticias recibidas de las metrópolis. Pero la agudeza de esos pocos textos, referidos a obras o ^{experiencias} ~~episodios~~ particulares, no tuvo eco en los análisis globales del período. Cuando Jorge Romero Brest, promotor e ideólogo de las vanguardias en esta etapa, publica en 1969 su libro El arte en la Argentina -aún el panorama más completo de la época- dedica apenas cuatro páginas a enmarcar socialmente el proceso artístico y se preocupa sobre todo por distinguir la mayor o menor seriedad de la censura política en cada gobierno: ve el contexto social como ⁽²⁾ coacción exterior y no su influencia sobre la producción artística.

No podremos entender cabalmente las innovaciones estéticas de la década del 60 en la Argentina, ni en América Latina, mientras no ^{consideramos} ~~tenemos~~ ^{que} ~~que~~ -además de los cambios en la representación de la sociedad- ^{transformaciones} ~~las innovaciones~~ fueron inducidas por las empresas que introdujeron los nuevos materiales. La primera señal en esta dirección fue el curso organizado en septiembre de 1966 por la Cámara Argentina de la Industria Plástica para que 55 artistas aprendieran a manipular el plástico. Otras empresas auspiciaron cursos semejantes y exposiciones destinadas a obras que usaran el material producido por ellas.

(1) Eliseo Verón, "Sobre Marta Minujin", en O. Masotta y otros, Happenings, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967.

(2) J. Romero Brest, El arte en la Argentina, Buenos Aires, Paidós, 1969. El marco social se describe en las pp. 25-26 y 57-58.

La magnitud de este tipo de promoción puede medirse en la muestra "Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones", programada por la Unión Industrial Argentina en 1968 en el Museo Nacional de Bellas Artes. La revista Primera Plana, principal órgano de la burguesía desarrollista, dijo que "de ningún premio se habló tanto en los últimos meses", que ostentaba "el record de esplendor económico" por las recompensas, se convertía en el salón de mayor nivel y representatividad de la temporada, que "reunía "la máxima cantidad de disconformes que un premio puede tolerar sin sucumbir"⁽¹⁾. Las distinciones llevaron los nombres de las firmas que habían ofrecido a los artistas la materia para fabricar sus obras: Duperial, Alba, Cámara de la Industria Plástica, Vidriería Vasa, Sociedad Mixta Siderúrgica Argentina y Fabricaciones Militares.

Los eventos artísticos de mayor importancia en esta década fueron auspiciados por empresas industriales o instituciones ligadas a ellas. Las Industrias Kaiser, fabricantes de automóviles, organizaron tres Bienales Americanas a partir de 1962. El Instituto Di Tella, financiado por la empresa del mismo nombre, otorgó premios nacionales e internacionales desde 1960, difundió por primera vez en la Argentina a muchos artistas de vanguardia europeos y norteamericanos, dio facilidades -económicas, de exposición y publicidad- a la experimentación de los jóvenes. Es cierto que en parte los cambios artísticos revelan un nuevo estilo de representación ideológica, pero también es evidente el papel que jugó la reorganización de las relaciones materiales e institucionales dentro del campo artístico. Nuevos agentes se convirtieron en promotores de la creación plástica, ofrecieron a los artistas vías inusuales para la difusión y consagración de las obras, influyeron en ~~xxxxxxx~~ la concepción de las mismas y en los gustos del público mediante el poder económico de las recompensas y una hábil promoción comunicacional. Slemenson y Kratochwill, en la investigación sociológica citada, único estudio que reconoce a los intermediarios entre artistas y público el lugar que tuvieron, llegan a la conclusión de que "el difusor es más importante que la obra"⁽²⁾. La verdad de esta afirmación respecto de muchos difusores y muchas obras no debe llevarnos a invertir simplemente la sobrestimación de la obra de arte en las estéticas idealistas. Hay que analizar de qué manera los artistas respondieron a las determinaciones sociales con conductas imprevistas, cómo se articularon la nueva estructura del campo cultural y los ~~xxxxxx~~ proyectos creadores. El examen integral de los nuevos lenguajes visuales -dado que no pueden ser deducidos mecánicamente de sus condiciones socioeconómicas- requiere un análisis semiótico, y específicamente estético, que excede de los objetivos sociológicos de este texto. Vamos a sugerir, sin embargo, algunas líneas posibles de trabajo en las páginas siguientes.

-
- (1) "Plástica: la guerra continúa", en Primera Plana, Buenos Aires, No 300, 24 de septiembre de 1968.
- (2) Slemenson y Kratochwill, op. cit., p. 196.

El arte como proceso ideológico

Si bien la noción de ideología apareció antes de Marx, fue él quien le confirió un estatuto riguroso al ubicarla en una teoría científica de la sociedad. Su aporte fue confrontándose luego con las modificaciones reales de las estructuras ideológicas, ~~xxx~~ profundizado por la historia del pensamiento marxista y complementado -o desafiado- por otras ciencias sociales que se ocupan de las relaciones entre realidad y representación: la semiótica, la antropología cultural, la teoría de la comunicación, el psicoanálisis.

¿Cuál es la pertinencia actual del análisis de la ideología efectuado por Marx? Brevemente, diremos que la contribución de Marx conserva vigencia en sus puntos centrales: al demostrar el origen social de la conciencia; al sostener que las relaciones de producción engendran en las mentes de los hombres una reproducción o expresión ideal de esas relaciones materiales, deformada por intereses de clase; al decir que las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época⁽¹⁾. El desarrollo posterior a Marx no contradice estas afirmaciones; más bien precisa de qué modo las relaciones de producción determinan las representaciones ideales, qué se entiende por idealidad, cómo se halla estructurado el campo de lo imaginario. Queremos encarar ahora cinco aspectos en los cuales hubo adelantos significativos: 1) la redefinición de la ideología en relación con los agentes sociales que la elaboran y transmiten; 2) las funciones negativas y positivas de la ideología; 3) la crítica a la concepción instrumentalista del lenguaje; 4) el estudio contenidista y el estudio estructural de la ideología; 5) la indisociabilidad y simultaneidad de la estructura y la superestructura. No son éstos todos los aspectos en los que se ha renovado la concepción de la ideología, sino los que ofrecen mayor interés para el campo artístico.

 (1) Karl Marx-Federico Engels, La ideología alemana, México, Ediciones de Cultura Popular, 1974. Véase especialmente el cap. I.

1. En el siglo XIX el espacio social en el que las ideologías se manifestaban con mayor evidencia era el de las iglesias, las universidades y el parlamento. De ahí que los estudios de Marx sobre lo ideológico hayan tenido la forma de crítica a la religión, crítica a la filosofía, y crítica al discurso político y a ideologías económicas "espontáneas" (fetichismo de la mercancía). Por eso también el análisis clásico -no sólo en Marx- se focalizó en las estructuras conceptuales, en los sistemas de ideas. La importancia adquirida en el siglo XX por otros agentes de elaboración y transmisión ideológica -los sindicatos, la prensa, la televisión, los museos, ~~entre otros~~ facilita que percibamos los sistemas ideológicos como complejos de ideas, imágenes y procedimientos para la persuasión conciente e inconciente. Desde que se reconocen estos diversos aspectos, en especial en los estudios semióticos sobre el proceso ideológico, se pueden identificar mejor las operaciones peculiares en el ámbito artístico, evitar por ejemplo la reducción de las imágenes a ideas (véanse los puntos 3 y 4). Asimismo, se presta mayor atención a los resortes inconscientes de la manipulación ideológica que actúan, más ~~sí~~ que en la transmisión de conceptos, en las imágenes y en las leyes que organizan la comunicación social.

2. A través de su historia, la teoría marxista atribuyó tres funciones a la ideología: proporcionar una interpretación de los conflictos sociales deformada por los intereses de clase, asegurar la cohesión y el consenso entre los miembros de cada clase y de la sociedad en su conjunto, y garantizar la reproducción de las condiciones de producción. Si bien ~~como~~ ^{los} tres aspectos han sido tratados por el materialismo histórico, prevalece el primero, o sea el estudio de la ideología como encubridora de las relaciones sociales. Algunos ~~autores~~ autores que se ocuparon de las otras dos funciones y admitieron el papel positivo de la ideología, como Althusser, al oponerla tajantemente a la ciencia subrayaron sus aspectos negativos, su papel obstaculizador en la comprensión correcta de la estructura social. Hay que aclarar que Al-

thusser modificó esa caracterización al criticar en Ideología y aparatos ideológicos del Estado que Marx concibiera a la ideología como "pura ilusión, puro sueño", debido a su "contexto francamente positivista"⁽¹⁾ y que en Elementos de autocrítica cuestionó su anterior identificación racionalista de la ideología y el error para pensarla como "cuerpos de representaciones existentes en instituciones y prácticas"⁽²⁾. Pero fue Gramsci quien mejor destacó la acción necesaria de la ideología como promotora de una praxis transformadora y plataforma para avanzar en el conocimiento científico. Rescató aquellas totalizaciones de la experiencia histórica que son ideológicas en tanto incluyen, junto a verdades verificables, supuestos no demostrados, pero resultan "históricamente orgánicas" porque "organizan las masas humanas, forman el terreno en medio del cual se mueven los hombres, adquieren conciencia de su posición, luchan"⁽²⁾ por el cambio social.

El predominio de los aspectos negativos, distorsionadores, de la ideología se aprecia también en los discursos sobre la "manipulación" y la "dominación ideológica". Se trata de conceptos útiles para describir la coerción de las clases dominantes sobre las populares, pero en general no se los acompaña con conceptos alternativos que expliquen de qué manera/^{esa coacción} es resistida por las clases dominadas. Autores como C. Wright Mills, Theodor W. Adorno, Max Horkheimer y Herbert Marcuse atacan a los medios de comunicación masiva por ser instrumentos de los monopolios para afianzar el orden vigente, pero no se interesan por medir los efectos reales de su estrategia dominadora ni cómo es contrarrestada por sus destinatarios. Para comprender dialécticamente el proceso hay que analizar, junto a los mecanismos de persuasión, los procedimientos con que las clases populares seleccionan y resemantizan los mensajes que reciben⁽⁴⁾. Esta selección y resemantización suele ser hecha, asimismo, por grupos relativamente pequeños.

(1) L. Althusser, op. cit., p. 45.

(2) L. Althusser, Elementos de autocrítica, Buenos Aires, Edit. Diez, 1975, p. 77.

(3) A. Gramsci, El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce, cit., pp. 56-57.

(4) Mario Margulis, "La cultura popular", Arte, sociedad, ideología, 2, 1977.

como los intelectuales y los artistas, cuyo entrenamiento para elaborar creadoramente las relaciones entre lenguaje y realidad les facilita situarse en forma crítica frente a la ideología dominante. Volvamos al caso argentino para precisar el funcionamiento de esta interacción.

En el conflicto entre la burguesía agroexportadora y la burguesía industrial argentinas, la lucha por la hegemonía económica fue acompañada, como vimos, por una lucha por la hegemonía cultural. Los artistas participaron en este proceso optando entre una institución tradicional u otra modernizadora, prácticas artísticas académicas o experimentales. Hasta aquí los vemos como destinatarios pasivos de la acción ejercida por la clase dominante. Pero también hubo quienes la cuestionaron desde la perspectiva popular: uno de los artistas de vanguardia que protagonizó la ruptura con el Instituto Di Tella en 1968, Roberto Jacoby, escribió que la conciencia crítica hacia dicho Instituto y la vinculación con organizaciones populares fueron impulsadas, ante todo, por el agravamiento de los conflictos sociales, pero también por la actitud experimental que esa institución auspiciaba. La maratón de modas a que habían sido forzados para reproducir las novedades internacionales, pasando en menos de una década del espacio bidimensional del cuadro al objeto, de la ironización pop y la disolución conceptual de los objetos a las estructuras primarias, a la inserción del mensaje estético en los medios masivos, a los recortes de contexto, a las señalizaciones, "apartaban al pintor de sus relaciones con materiales tradicionales y lo llevaban a reflexionar sobre sus relaciones con las instituciones culturales de la burguesía, sobre las posibilidades de realizar una práctica transformadora y sobre la mejor manera de llevarla a cabo. Esa disciplina crítica ayuda a entender, asimismo, por qué mayor número de artistas de vanguardia que académicos se ligaron a sindicatos y movimientos políticos, por qué demostraron mayor imaginación y ductilidad para elaborar en afiches, historietas que exponían reclamos populares y experiencias de contrainformación las necesidades de las clases subalternas.

Otro ejemplo de conductas artísticas que no reproducen mecánicamente las determinaciones sociales lo observamos en quienes adoptaron el acrílico. El hecho de adherir al uso de este material introducido en la práctica artística por la burguesía industrial puede interpretarse como eco de una determinación económica, pero es interesante analizar las diversas respuestas con que los artistas replicaron a esa determinación: algunos siguieron realizando obras únicas; otros aprovecharon las posibilidades del nuevo material para producir múltiples y texturas planas, un esquematismo artificial en la forma y el color que remedaba los mensajes publicitarios y los comics; otros dejaron el arte y se dedicaron al diseño indus-

(1) R. Jacoby, "Una vidriera de la burguesía industrial", Los libros
 Buenos Aires 1970, N° 12, p. 26.

trial, y también hubo un grupo que -invitado a una exposición de la empresa AcrílicoPaolini, en la que era condición para participar la presentación de obras en acrílico- hizo un muro de 3 x 12 metros sobre el que pegó carteles de militantes políticos asesinados; para cumplir con el requisito, acompañó tarjetas con una gota de sangre en acrílico que el público llevaba como recuerdo. Una misma determinación productiva fue respondida con diversas elaboraciones formales e ideológicas.

3. ~~Es un hecho que~~ Las interpretaciones ideológicas ^{tradi-}~~cionales~~ cionales del arte consistían) ~~en vincular los contenidos~~ en vincular los contenidos manifiestos de un discurso con las condiciones sociales de su emisión y recepción. De tal modo se busca descubrir en el discurso una concepción del mundo o representación de lo real distorsionada, cuya deformación se explica por el interés de clase de sus portadores. Esta caracterización del proceso ideológico consideraba ^{las representaciones} ~~lenguaje~~ como un instrumento pasivo al servicio de una necesidad. ~~Exponiendo~~ ^{Hay} en esta línea investigaciones ^{variosas} ~~varias~~ respecto del origen social de la ideología, pero también se ha incurrido en mecanicismos y reduccionismos por no considerar la particularidad de cada lenguaje, los problemas específicos de cada sistema de representación. La psicología y el psicoanálisis nos ayudan a definir con mayor precisión que el concepto de "interés" las operaciones psicosociales que generan los discursos ideológicos. ⁽¹⁾ Por otro lado, hay que distinguir los procedimientos y fines con que se representa lo real en cada área de la superestructura: un mismo interés de clase emplea estrategias diferentes al manifestarse en el arte, en las artesanías, en el discurso político o religioso. Aun dentro

(1) Esto implica un problema del que no podemos ocuparnos aquí: cómo articular los conceptos del psicoanálisis, cargados de individualismo, con la explicación socioeconómica marxista. Se trata de repensar conceptos como los de instinto, frustración, represión, sublimación, agresividad, para verlos en ~~xxxxx~~ relación con ~~xxxxx~~ la estructura social y no sólo como conflictos internos de la personalidad, vínculos familiares o micro-sociales. Pero una vez rescatadas del encuadre teórico individualista, las explicaciones de tales fenómenos pueden ayudarnos a entender el pasaje de lo colectivo a lo individual, de las relaciones sociales a su representación.

de un solo campo -el artístico- los lenguajes usados por la plástica, la música, la literatura y el cine se inscriben de modos diferentes en la base material. Coincidimos con Galvano della Volpe cuando afirma que "no es admisible una inscripción uniforme, indiferenciada, del arte en la sobreestructura, como la que hasta ahora se ha concebido en el marxismo, la cual pretende no ver y poder por tanto pasar por alto la diversidad de las técnicas expresivas (debido a la diversidad estructural de signos) y así discurre indiscriminadamente acerca de ideas literarias sociales y de ideas musicales 'sociales' también ellas, por haber reducido incorrectamente las ideas musicales al tipo de módulo expresivo ~~es~~ propio de las primeras"... "el condicionamiento histórico de una obra musical, por ejemplo, la Tercera o Heroica beethoveniana, se revelará en el valor sobreestructural que es la gramática de Rameau, del acorde perfecto o tonal, integrada con la poética de la audición turbada, patética, subjetivista, de la que resultan concretamente inseparables las ideas musicales de Beethoven. Ese condicionamiento no se revelará, pues, sobreestructuralmente en el 'napoleonismo' beethoveniano, que se identifica con ideas verbales, no musicales" (1).

Dentro de un mismo artista es posible encontrar fórmulas ideológicas discrepantes en sus declaraciones conceptuales y en su obra de ficción: el caso más célebre, pero no el único, es el de Balzac monárquico que narra con admiración a sus adversarios burgueses. Pero para quedarnos en la investigación sobre la Argentina pensemos en Antonio Berni. Su obra plástica y sus declaraciones ofrecen una coherencia que pocos artistas lograron, pero recurrimos a él porque ayuda a percibir algo aún más sutil: cómo varía su elaboración ideológica al usar técnicas pictóricas diferentes. En líneas generales uno puede observar un proyecto constante, a lo largo de cincuenta años, que consiste en representar a sectores populares, con preferencia marginales. Sin embargo, hay ^{un} cambio conceptual.

 (1) Galvano della Volpe, Crítica del gusto, Barcelona, Seix Barral 1966, pp. 238-239.

tarse también a través de los contenidos, sobre todo en lo que éstos llevan de implícito, pero básicamente se presenta en el sistema de reglas semánticas que rigen la comunicación social. No hay que verla entonces como un cuerpo particularmente de proposiciones o una clase de discursos sociales, sino como un nivel de significación presente en cualquier tipo de discurso. La ideología es "una gramática de engendramiento de sentido", -escribe Verón aplicando el modelo de Chomsky, cuya relación con las manifestaciones particulares es semejante a la que tiene la lengua con el habla. El trabajo de interpretación ideológica debe consistir, por tanto, en "darse los medios de describir un sistema finito de reglas de engendramiento para dar cuenta de una producción de sentido que es infinita" (1).

De acuerdo con este rechazo del análisis contenidista de la ideología, Barthes y Verón, entre otros, sostuvieron que la ideología, ~~más~~ más que comunicarse, se metacomunica, actúa "por connotación y no por denotación" (2). Esta exclusión de lo denotado -que ninguno de los dos repite en los últimos textos- no corresponde al modo en que operan los procesos ideológicos. Lo que sí nos parece importante es registrar que la ideología actúa en ambos niveles, y que suele haber contradicción entre ellos. Veámoslo a través de dos ejemplos.

Muchos cuadros de Ricardo Carpani, cuyo mensaje político incita a la acción, representan a los obreros con formas rígidas y su relación con las clases dominantes con un triunfalismo contundente, sin incertidumbres, que por tanto connota inmovilidad, neutraliza el llamado a la acción; en cambio ciertas obras de participación de Julio Le Par como Derribe mitos, en la que el espectador es invitado a lanzar dardos contra una pintura pop donde aparecen caricaturas de un militar, un sacerdote, un burgués y otros personajes, unen la denotación y la connotación: los mitos son cuestionados por el mensaje que el pintor transmite y por la forma en que lo hace, por la relación abierta que propone al espectador. Por cierto, la mayor o menor coherencia interna del mensaje no basta para establecer su eficacia. Hay que analizar cómo se sitúa en el contexto social, si se comunica por galerías de élite o en canales populares.

(1) Eliseo Verón, "Sémiosis de l'idéologique et du pouvoir", Communications, París, 1978, No 28, p. 15.

(2) E. Verón, "Ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia política", en E.V. y otros, Lenguaje y comunicación social, Buenos Aires, Nueva Visión, p. 141.

~~El~~ Énfasis en la forma del mensaje o del proceso comunicacional ha llevado a algunos semiólogos a descuidar el contenido iconográfico y las variaciones de sentido que pueden ocurrir en contextos sociales distintos. La precaución metodológica necesaria es no absolutizar la autonomía del lenguaje, como en los análisis estructuralistas, correlacionar lo descubierto en la estructura significativa con los conflictos de la estructura social. De otro modo, existe el riesgo de fetichizar el lenguaje, que se reproduzca en su campo lo que El capital señaló como propio de la economía mercantil: que las relaciones entre productores aparezcan como relaciones entre productos⁽¹⁾. Ya en La ideología alemana Marx explicó cómo las ideas son separadas de sus creadores, se articulan según una lógica intrínseca y se presentan ^{al} ~~finalmente~~ "engendradas" por un poder trascendente a los hombres. La teoría marxista de la ideología encuentra aquí su punto de convergencia con la semiótica: recibe de ésta una caracterización del funcionamiento formal del discurso y a su vez le proporciona un lugar social para ~~inscribirlo,~~ ^{inscribirlo,} ~~para la réplica del hablante,~~ para la réplica del hablante, del que sufre los códigos, es decir, un espacio para la praxis.

La perspectiva semiótica presenta amplias coincidencias con algunos estudios marxistas recientes sobre la ideología, por ejemplo los de Louis Althusser. En sus textos iniciales encontramos una cierta oscilación entre el aspecto contenido y el aspecto estructural: La revolución teórica de Marx afirma que la ideología es "un sistema (que posee su lógica y su rigor propios) de representaciones (imágenes, mitos, ideas o conceptos según los casos)"⁽²⁾. Habla al mismo tiempo de sistema, con lo cual destaca su papel

 (1) K. Marx, El capital, México, Siglo XXI, 1977, 5a. edic., tomo I, vol. I, cap. 1, punto 4.

(2) L. Althusser, La revolución teórica de Marx, México, Siglo XXI, 1976, 15a. edic., p. 191.

constituyente respecto de la significación, y alude a representaciones como conjunto de contenidos. No obstante, advierte que tales representaciones "la mayor parte de las veces no tienen nada que ver con la conciencia", son profundamente "inconcientes" y "se imponen como estructuras a la inmensa mayoría de los hombres"⁽¹⁾. En Ideología y aparatos ideológicos del Estado lo dirá con mayor severidad: "toda ideología tiene por función (que la define) la de 'constituir' individuos concretos en sujetos"⁽²⁾, o sea que cada individuo se vuelve un sujeto en la medida en que es "interpelado", "llamado", "sujetado" por el sistema ideológico a una función precisa.

La atención prestada a los aspectos formales está posibilitando en los últimos años estudiar como manifestaciones ideológicas, además de los productos lingüísticos, los códigos no lingüísticos: los que rigen el espacio pictórico y teatral, los estilos cinematográficos y musicales. Desde este enfoque, podemos examinar como estructuras ideológicas incluso relaciones y comportamientos sociales: los rituales de cortesía, las conductas en una muestra de pintura, las pautas de interacción dentro de un grupo de artistas. Estos códigos del comportamiento poseen características muy semejantes al objeto denominado "ideología" por los autores clásicos (entre otras la función de reproducir las condiciones sociales de producción) y merecen por tanto ser investigados como parte del proceso ideológico⁽³⁾.

Al darnos instrumentos para captar estas apariciones nómades, no tradicionales de la ideología, la semiótica ^{ilumina} ~~se ilumina~~

(1) Idem, p. 193.

(2) L. Althusser, Ideología y aparatos ideológicos del Estado, México, ENAH, 1975, p. 57. Cf. también de José Sazbón, Ideología como contenido e ideología como forma, ponencia presentada al IX Congreso Internacional de Filosofía, Caracas, junio 1977.

(3) Cf. Eliza Vercía, "Condiciones de producción: los modelos generati-
vos de la ideología", en C. Lévi-Strauss y otros, El proceso ideológico, Buenos Aires, Trilce, 1974, pp. 268-272.

~~de~~ aspectos del fenómeno estético, nexos entre las obras de arte y sus condiciones sociales de producción, circulación y consumo, que hasta hace poco permanecían invisibles. Pero también permite replantear problemas del estudio interno de las obras. La idea de que las formas ~~de las~~ ^{de} imágenes de un cuadro alojarían ideologías (políticas, sociales) entendidas como contenidos fue descalificada hace tiempo por trabajos de estética filosófica. Pero el enfoque semiótico supera esa discusión, encarada de un lado y de otro como si se tratara ~~xx~~ sólo de la estructura interna de la obra: el problema interno se ve de otro modo al reconocer que contenido y forma actúan soldados porque lo ideológico opera a la vez en lo que las imágenes dicen y en la manera en que se presentan, pero también porque lo ideológico no está contenido en la obra sino que es engendrado en el proceso de semiósis social.

5. Una última cuestión -fundamental- es la indisociabilidad y simultaneidad de la estructura y la superestructura. Desde que Marx destacó la asincronía entre ~~estructura y superestructura~~ ^{ambas} a propósito del arte griego, la mayoría de los autores se preocupan más por el desajuste que por la coincidencia. Las deformaciones mecanicistas del marxismo, para subrayar la base económica, definieron a la superestructura como algo exterior y posterior a las relaciones de producción. Hay un modo de ser materialista que reproduce invertido el error del idealismo: así como las posiciones esteticistas y culturalistas autonomizaron el campo de los signos, el materialismo mecanicista aisló la representación de lo real al considerarla un reflejo diferido, ^{instalado} ~~en un espacio~~ en un espacio distinto de la estructura. Ya señalamos, al formular el modelo de análisis sociológico del arte, que este campo superestructural, tradicionalmente visto como ámbito de las representaciones, de la idealidad, incluye una organización material. De

igual manera podríamos referirnos a las bases materiales de la investigación científica o la superestructura política. La posibilidad de diferenciar metodológicamente lo real y lo ideal no debe inducirnos a disociarlos ontológicamente.

Sobre la base de estudios antropológicos, Maurice Godelier ~~ha~~ ~~demostrado~~ que el pensamiento y el lenguaje son componentes necesarios de la infraestructura, que "toda fuerza productiva material incluye desde su nacimiento un elemento ideal complejo que no es una representación pasiva y a posteriori en el pensamiento de esta fuerza productiva, sino que es en ella, desde el comienzo, un componente activo, una condición interna de aparición"⁽¹⁾. Luego, la distinción entre infraestructura y superestructura no es en el fondo una ~~ix~~ distinción de instituciones o instancias sino de funciones. Sólo en ciertas sociedades, particularmente en la capitalista, está diversidad de funciones recubre al mismo tiempo una diferencia de instituciones.

En el ámbito de nuestra investigación diremos que la transformación comunicacional, científica y artística ocurrida en la Argentina en los años 60 no puede entenderse como consecuencia ulterior del desarrollismo sino como la elaboración cultural necesaria para que la nueva etapa económica tomara forma. El crecimiento vertiginoso de la televisión, de una prensa modernizada, de la experimentación de vanguardia no son reflejos, meros efectos del cambio económica; son condiciones de su aparición. Las modificaciones en el pensamiento, en la elaboración representativa e imaginaria son indispensables porque el surgimiento de nuevas ~~formas~~ ^{formas} de producción implica una manera ^{distinta} de interpretar lo real. Más aún: el pensamiento no sólo interpreta la realidad; también "organiza todas las prácticas sociales sobre esta realidad, por tanto contribuye a la producción de nuevas realidades sociales"⁽²⁾.

Al reconocer la presencia de elementos ideales en el interior de toda relación material no dejamos de lado el papel clave de la

(1) Maurice Godelier, "Infrastructures, sociétés, histoire", en Dialectiques, París, N° 21, 4° semestre 1977, p. 49.

(2) Idem.

estructura económica. Sólo que, en vez de pensar la determinación económica como requisito cronológicamente previo y los cambios artísticos como efectos pasivos, ~~XXXXXXXXXX~~ ^{afirmamos} que, ~~para que~~ éstos ~~se~~ sean durables, ~~XXXXXXXXXX~~ ^{si están} sostenidos por transformaciones económicas. La experiencia argentina revela que la innovación de las vanguardias fue solidaria del crecimiento económico en su auge y en su ~~XXXXXXXXXX~~ derrumbe. Y no sólo porque la empresa Di Tella quebró por la retracción económica y el deterioro ~~XXXXXXXXXX~~ del mercado, con lo cual el Centro de ~~Experimentación Visual~~ ^{Artes} que ~~se~~ financiaba quedó sin fondos. Más allá de esa relación mecánica, ~~que fue~~ verdadera pero ~~era~~ demasiado estrecha para explicar la crisis, lo que la agonía del desarrollismo evidenció fue ~~que~~ -junto con su fallida interpretación del atraso económico latinoamericano- la inconsistencia de su proyecto cultural. Así como los desarrollistas fracasaron al explicar la crisis económica por el subdesarrollo ~~industrial~~ ^{tecnológico} y no por la dependencia, las vanguardias se frustraron por buscar en una renovación ~~esteticista~~ ^{técnica y formal} soluciones que sólo surgirán de la transformación radical en el modo de producir cultura emprendida desde las bases por el pueblo. Antes de que el ahogo financiero cerrara las puertas del Instituto Di Tella (1970), la agudización de las contradicciones sociales por el fracaso ~~industrial~~ industrial, el avance de las movilizaciones populares y las críticas políticas habían suscitado en los artistas experimentales una toma de conciencia sobre la organización del campo artístico y su función social que los llevó a cuestionar las relaciones comerciales e institucionales entre artistas, difusores y público: el repudio ~~al~~ ^{elitismo del} Instituto Di Tella (en 1968) y la vinculación con organizaciones populares fueron tareas con que los artistas trataron de reorganizar ~~la~~ ~~XXXXXXXXXX~~ producción social del arte para acompañar el proceso general del país.

Poder simbólico y clases sociales

Llegamos a la conclusión de que el objeto de estudio de la sociología del arte -como así también de la estética y la historia del arte- no pueden ser las obras sino el proceso de circulación social en el que sus significados se constituyen y varían. Este ~~pro-~~ ^{artístico} ~~ceso~~ ^{de} relativa autonomía, debe ser analizado en su funcionamiento propio y a la vez como parte de las estrategias de poder simbólico que las ~~XXXXXXXXXX~~ clases ejercen junto con su actividad económica. Aun en las manifestaciones aparentemente menos con-

dicionadas por el orden social -la experimentación de vanguardias- es posible descubrir una lógica de la innovación coherente con la lógica global de la sociedad. Esta evidencia es importante para el arte y para la sociología: por un lado, reduce a su verdadero tamaño las aspiraciones de ruptura de las vanguardias, sitúa en su estricto lugar las discusiones sobre su existencia y eficacia; por otro, aporta uno de los argumentos más contundentes contra las pretensiones de escindir la estructura de la superestructura o someter mecánicamente la segunda a la primera.

La unidad y coherencia entre estructura y superestructura ~~se~~ comprueba en el ejemplo argentino en dos aspectos:

a) ~~Discusión de la experimentación artística~~ En el hecho de que las transformaciones de la producción económica (aparición de nuevos materiales, procedimientos y relaciones sociales por el desarrollo industrial) genera cambios convergentes en la producción artística. Hay que subrayar que la reproducción de la estructura en la superestructura no se cumple con una equivalencia mimética sino como convergencia funcional, pues la repetición superestructural de materiales, técnicas y relaciones sociales ~~representa~~ ^{sirve} tanto a la prolongación de intereses económicos en el campo ideológico como a los objetivos específicos de las fuerzas culturales. Los intereses estructurales y superestructurales, en el fondo solidarios, también desarrollan estrategias diferenciadas. El caso argentino, como seguramente otros, muestra dos funciones de la experimentación artística: por una parte, servir a la fracción industrial de la burguesía para librar también en el área simbólica su lucha contra la fracción agroexportadora, una lucha entre dos modelos de acumulación de capital (la fracción que busca el crecimiento económico mediante la expansión de ~~los~~ recursos tradicionales -agrícolas- defiende una política cultural conservadora, la fracción que confía la acumulación al desarrollo tecnológico e indus-

trial ~~desarrolla~~ ^{fomenta} una línea cultural basada en la modernización experimental de materiales y procedimientos); por otro lado, los proyectos de estas fracciones de clase sirven a grupos culturales enfrentados en la lucha por la legitimidad artística, en conflictos de tendencias estéticas, o sea que las estrategias ideológicas están siempre ~~presentes~~ "doblemente determinadas": no sólo deben sus características a los intereses de clase que expresan sino "a los intereses específicos de aquellos que las producen y a la lógica específica del campo de producción" (1).

b) La unidad y coherencia entre estructura y superestructura deriva, asimismo, de la necesidad de cada clase de legitimar y afianzar el poder económico mediante la acumulación de capital simbólico. La fracción que impulsa el cambio industrial debe crear instituciones culturales, aparatos ideológicos, que correspondan a su proyecto modernizador y lo garanticen. ~~xxx~~ Para ~~obtener esta legitimación~~ ^{legitimarlo} construye un discurso justificador a través de los científicos, artistas y escritores afines, y también ~~genera~~ ^{contribuye a formar} el consenso mediante la imposición de idénticos materiales y procedimientos en la estructura y la superestructura. Cuando ~~las empresas~~ fabricantes de objetos de plástico lo introdujeron en la práctica artística lograron por lo menos tres efectos: ampliar la aplicación del nuevo material y sugerir la sensación de que corresponde a las necesidades presentes de toda la sociedad; asociarlo a la "dignidad" de lo artístico para enfrentar las connotaciones nobles de materiales tradicionales como la madera o el cuero; conseguir que la experimentación artística enriquezca normalmente las imágenes y los objetos de plástico.

 (1) P. Bourdieu, "Sur le pouvoir symbolique", en Annales, París, Librairie Armand Colin, Nº 3, mayo-junio 1977.