

Sobre la metáfora del espacio social en los estudios de arte y sociedad: el mundo del arte en la postdictadura mendocina (1983-2001).

María del Rosario Zavala.

Cita:

María del Rosario Zavala (2017). *Sobre la metáfora del espacio social en los estudios de arte y sociedad: el mundo del arte en la postdictadura mendocina (1983-2001)*. XII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-022/150>

Sobre la metáfora del espacio social en los estudios de arte y sociedad: el mundo del arte en la postdictadura mendocina (1983-2001)

María del Rosario Zavala

Eje Temático: Epistemología y Metodología

Mesa 43 Los estudios sociales del arte y el desafío de la transdisciplina

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNCuyo.

mrosarioza@gmail.com

Resumen:

Con esta participación, a través de un breve panorama por los estudios sobre arte y sociedad, mi intención es poner en valor el uso de las metáforas del espacio social de acuerdo al objeto de esta compleja relación, como una acción que nos permita superar los usos de las metáforas del estructuralismo, donde la estructura es la realidad que no se percibe, se deduce.

Aunque las ciencias sociales locales han prestado poca atención al arte y a sus procesos como tema de investigación, es posible rastrear una tradición de estudios sobre arte y sociedad en nuestra región. Ante esta escena, pueden plantearse otras metáforas del espacio social para el arte, de acuerdo a las posibilidades del objeto de estudio y el enfoque problemático. Así podemos plantear una sociología organizada sobre los “mundos del arte” (Becker, Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico, 2008).

En el recorrido desde los primeros trabajos empíricos, pasando por los enfoques estructurales, hasta la idea de mundo como una red de cooperación, es posible adaptar la noción de mundos del arte para describir e interpretar la programación de actividades de los Museos de arte de Mendoza como un documento red que cristaliza las relaciones entre arte y memoria en la postdictadura (1983-2001).

Palabras clave: Arte y sociedad; Mundo del arte; Museos de arte de Mendoza; Postdictadura.

1. Introducción

De entre los múltiples enfoques de la sociología del arte (Furió, 2012; Zolberg, 2002; Facuse, 2010; Heinich, 2001; Heinich, 2003), este trabajo se construye desde una sociología del valor artístico de las obras, para la cual, el arte y sus obras "...después de todo, constituyen un hecho social tan inevitable como cualquier otro, por el hecho de estar demostrado por el reconocimiento social" (Passeron, 1983, pág. s.p.). Esta perspectiva sociológica se fundamenta desde las prácticas sociales y las prácticas artísticas en contexto y por lo tanto, adhiere a enfoques flexibles sobre el estudio de la relación arte y sociedad.

Entonces, siguiendo estos planteos, este trabajo apunta a la comprensión del arte como una práctica social. Desde este punto de vista puede resultar provechoso abordar los temas y problemas del arte en el ámbito local. Y así, conseguir aportar conceptos y modos de conocer la realidad que evidencien la complejidad de los procesos de producción artística, ya que en los últimos tiempos el mundo del arte local ha experimentado una expansión excepcional que merece atención.

Entonces, es posible realizar un recorrido por las producciones teóricas que brindan un panorama sobre la temática para construir nuestra perspectiva sociológica del arte. Más allá de los recortes temporales necesarios, se reconoce que ya desde fines del siglo diecinueve se genera una serie de estudios que introducen a la sociedad como el tercer elemento en el binomio artistas-obras de arte. Así es como aparecen nuevas perspectivas que contribuyen a la conformación de nuevas disciplinas, como la sociología del arte. Aunque estos estudios no surgen exclusivamente desde la sociología, sino también, desde la historia del arte, la estética, la semiótica y la crítica de arte, caracterizándose una estrategia heterogénea y plural para el estudio de la relación arte y sociedad.

En términos generales, el estudio de dicha relación se perfila de manera heterogénea, no sólo en los temas y los enfoques, sino también, en la estrategia disciplinar, de modo que la sociología del arte, como la entendemos aquí, y para nuestro contexto, se presta como una indisciplina para el arte y sus prácticas. Así, se busca problematizar a los museos de arte del mundo del arte local¹, comprendiendo a estos como participantes claves en el desarrollo del circuito clásico de la sociología del arte (producción, circulación y consumo).

2. Las metáforas del espacio social en los estudios de arte y sociedad

¹ Para este trabajo hemos tomado como objeto de estudio el Museo Provincial de Bellas Artes "Emiliano Guiñazú-Casa de Fader" y el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, sobre los que usaremos el modo coloquial en que se conocen ambas instituciones, Museo Fader y Arte Moderno.

Al describir el panorama para los estudios sobre arte y sociedad, con foco en nuestra región, es posible hacer un recorrido por las estrategias de trabajo sobre esta relación, que nos permita desde lo disciplinar, encontrar una metáfora del espacio social² adecuada para nuestro objeto de estudio.

Aunque las ciencias sociales locales han prestado poca atención al arte y a sus procesos como tema de investigación, se puede rastrear una tradición de estudios sobre arte y sociedad. De hecho, estos alcanzaron un cúmulo de conceptos y modos de abordar la realidad que evidencian la complejidad de los procesos artísticos.

Por largo tiempo, las disciplinas *humanísticas*, como la historia del arte, la estética y la crítica consiguieron apropiarse de las definiciones y las formas sobre cómo estudiar al arte. Pero más allá de los conflictos interdisciplinarios, la sociología consiguió disputar dicha apropiación y abrió camino respecto de dicha cuestión.

En este sentido, pueden inscribirse como pioneros los trabajos sobre literatura y sociedad, cuyas investigaciones sobre escritores y público incorporaron tempranamente la teoría sociológica, planteando algunos vínculos entre las obras, sus productores y consumidores (Prieto, 1956; Portantiero, 1961; Rest, 1971). Pero, a pesar de estos esfuerzos el interés sobre arte y sociedad tuvo poca trascendencia en la sociología regional.

Una segunda generación de trabajos, que continúan siendo la excepción entre los temas de interés, está dada por los de Gibaja (1964) y Slemenson y Kratochwil (1970). Estas son dos investigaciones sociológicas que indagan sobre el desarrollo de la vanguardia artística local, representada por el Instituto Di Tella. Ambos trabajos fueron financiados por dicho instituto y son relevamientos empíricos y análisis sobre públicos y productores. Pero fundamentalmente, la jerarquización de los problemas en Argentina imposibilitó un desarrollo constante de las investigaciones sobre arte para las ciencias sociales.

Además, la dictadura del 76 también produjo un quiebre en la selección de temas por parte de las academias (Jelin, 2003). Y entre esta grieta quedaron los trabajos de García Canclini (1977; 1979), publicados durante su exilio en México, y los de Altamirano y Sarlo (1980; 1983). Particular es que estos investigadores, destacados para la sociología del arte y la de la cultura, no provengan de la sociología propiamente dicha. En términos generales, estos estudios retoman para las ciencias sociales las vinculaciones entre desarrollo artístico y contexto social, algo que de forma enfática expresa García Canclini, cuando introduce su texto sobre el panorama del arte popular en América Latina,

Los cambios en el arte y la sociedad han hecho estallar las categorías estéticas producidas por la filosofía de los últimos siglos, la que ordenó el sistema de las “bellas artes”, y

² Aquí se toma el concepto de espacio social (Lefebvre, 2013), entendido como el resultado de un proceso de producción que conlleva no sólo la materialidad física sobre la cual ocurre la acción social, sino también traza las disposiciones mentales de interpretación, dominantes sobre las posibilidades de acción en tal espacio.

reclaman, para ser explicados, que establezcamos un nuevo marco teórico, apoyado en las ciencias sociales (1977, pág. 9).

Un aspecto clave es que estos trabajos se caracterizan especialmente por introducir los análisis estructurales sobre arte y cultura en Argentina. En este contexto, los intentos de la sociología por desprenderse de las corrientes idealistas y fenomenológicas de otras disciplinas, desembocaron en una creciente adhesión a la noción de estructura como herramienta para la comprensión de los fenómenos artísticos y culturales.

Por una parte, los trabajos pre-exilio de García Canclini se caracterizan por la adopción de un enfoque marxista, ubicando al arte en el modelo estructura/superestructura. Si bien estas primeras publicaciones del autor continúan los lineamientos marxistas (desde Luckacs, Gramsci, Althusser, a otras tendencias más heterodoxas, como Goldman y la Escuela de Frankfurt), intentan superar el sesgo por la recepción y el reflejo, y proponen el tratamiento del arte como un sistema.

Por otra parte, son las primeras traducciones e incorporaciones de la noción de campo en los trabajos de Altamirano y Sarlo los que introducen la perspectiva bourdoniana en la sociología de la cultura y particularmente, de la literatura. Con la publicación de la traducción de *Champ intellectuel et projet créateur* (1980), estos autores consiguen dar el puntapié a los estudios del campo literario en nuestro país (Martínez, 2008), que de manera extensiva se replicó en la incipiente sociología del arte. El uso de la teoría de Bourdieu marca un hito en el proceso fundacional de la disciplina tal como se utiliza hoy en día, y su noción de campo se tornó predominante en el recurso de la metáfora del espacio social en el arte.

De hecho, entre la idea desidealizante de autonomía relativa y la coacción reductora del marxismo, la sociología de Bourdieu genera un camino intermedio desde campo, *habitus* y homología para hablar de la estructura social en el arte. Se trata de una sociología de la creación artística o intelectual (campo literario) que, tomada como un modelo de aplicación teórica consigue mantenerse trascendiendo especialidades y temas para los estudios de arte y sociedad locales.

Ante este marco de referencia, queda claro que la adopción de una perspectiva de análisis está ligada tanto a las condiciones de recepción marcadas por el ritmo y calidad de las traducciones, como al peso de la tradición intelectual y a las condiciones sociales y políticas de producción de conocimiento. También podemos afirmar que las condiciones de producción artística y cultural contemporánea *desbordan* las estructuras de comprensión de las ciencias sociales, y así, la relativa estabilidad contemporánea de la estructura se traduce en nuevas formas de interacción que cambian los modos de clasificar y abordar la relación arte y sociedad.

Desde esta idea puede plantearse la búsqueda de otras metáforas del espacio social para el arte, de acuerdo a las posibilidades del objeto de estudio y el enfoque problemático. Así podemos plantear una nueva sociología organizada sobre los *mundos del arte*, donde el arte es resultado de actividades

cooperativas y de intercambio entre los participantes de un tipo particular de mundo social (Becker, 2008). De esta manera, un mundo social proporciona un marco para un conjunto agregado de acciones colectivas, ya sea de una comunidad que presenta un evento de interés sustantivo o un sistema de producción organizada de manera más formal, en la medida en que tienen un significado compartido por los participantes de tales acciones (Becker, H. S. y McCall, M., 1990). Alejado de los criterios estéticos, Becker propone indagar sobre el trabajo artístico y las acciones colectivas, identificando los tipos de actividades necesarias para el funcionamiento de los mundos de arte a partir de las convenciones compartidas que viabilizan las interacciones entre sus participantes.

Aunque la idea del arte como mundo implica el riesgo de lo inacabable, al mismo tiempo, ofrece garantías para enfocarnos en un aspecto (un continente, una región) de ese mundo. Nos lleva a pensar las actividades que se desarrollan dentro de éste en una red, como un entramado de acciones, donde todos aquellos quienes algo tienen que ver con ese mundo colaboran, no sólo en sus actos, sino también en sus representaciones, en sus construcciones subjetivas y mitos sobre esa identidad.

Una obra de arte, producto del trabajo artístico, implica la organización social que se conforma como una red de personas que cooperan para dar con ella. Generalmente, quienes conforman esa red son siempre las mismas personas, que cooperan de la misma forma, o con similares estrategias cada vez. Es decir, que dicha red se organiza siguiendo acuerdos previos, *convenciones*, entre quienes participan del circuito de producción, mediación y recepción de tales trabajos. De esta forma, tales convenciones facilitan el trabajo y permiten sistematizar las acciones y recursos. Aunque siempre hay quien trabaja de forma no convencional, se crean nuevos modos de acción o tal vez, aparecen recursos novedosos, y, si consigue su trabajo con éxito, entonces las formas convencionales seguramente se modificarán.

Entonces, comprender al arte como producto de una red de cooperaciones en base a convenciones, va más allá de atender a los planteos estéticos o a las relaciones entre estilo, género y contexto, sino que, siguiendo la perspectiva de Becker es posible comprender que el arte *es* social, “en el sentido de que se crea a partir de redes de personas que actúan juntas, y propone un marco para el estudio de los diferentes modos de acción colectiva con la mediación de convenciones aceptadas o nuevas” (2008, pág. 408). La organización social y las acciones colectivas en torno al arte son la unidad fundamental para el análisis sociológico, la recurrencia, la frecuencia y la eventualidad de esas acciones como prácticas artísticas, que conforman los mundos del arte.

Existen algunas asociaciones entre la idea de mundo de Becker y la de campo de Bourdieu (especialmente el de *Las Reglas del arte*, 1995), pero el enfoque sobre la cooperación y la red es lo que marca la diferencia. El evocar imágenes es una forma de comprender lo social. El espacio en tanto campo o estructura se constituye como un diagrama invisible, como un marco donde las

unidades se conectan por líneas y la intención es distinguir y delimitar lo social. Mientras que la idea de mundo, al decir de Pessin "...nos pone en un extendido y abierto espacio, para el cual igualmente, es difícil asignar límites, en la medida en que también es una metáfora de espacio" (2006, pág. 277). Un mundo a veces tiene ciertos límites para definir una actividad, pero no está en su sentido delimitarla.

Hay una explicación tautológica para llegar a comprender la idea de mundos del arte: si definir un mundo como tal es considerar todas aquellas personas y organizaciones necesarias para producir una serie de eventos y objetos por los cuales ese mundo se caracteriza, entonces, un mundo del arte consiste en todas aquellas personas y organizaciones que producen eventos y objetos a los cuales ese mundo denomina como arte. Como claramente señala Becker en este mundo,

...las personas no responden automáticamente a misteriosas fuerzas externas que se encuentran a su alrededor. En su lugar, desarrollan sus líneas de actividad poco a poco, al ver cómo responden los demás a lo que hacen y ajustan lo que hacen, como una forma que encaja con lo que otros tienen hecho y probablemente van a hacer a continuación (2006, pág. 277).

Así, la metáfora no queda sólo en lo espacial, sino que incluye las prácticas y la interacción entre sus participantes. Se puede tomar un evento cualquiera e indagar sobre la red de relaciones interpersonales cuya actividad colectiva hizo posible que éste ocurriera de determinada forma. Y también, se puede buscar entre esas redes de relaciones aquellas actividades rutinarias, especificando las convenciones por las cuales dicho evento ocurrió. Tales redes podrían denominarse con términos como organización o estructura social, pero, al hacerlo es necesario no olvidar su carácter metafórico, que sólo a través de la práctica investigativa será descubierto.

En resumen, el mundo del arte implica la acción cooperativa, el énfasis está en no escapar a lo observado, como bien señala este autor la noción de mundo cuenta con una fuerte base empírica, pues como dirá Becker "No podemos observar estas cosas perfectamente, pero podemos hacerlo lo suficientemente bien como para discutir sobre ellos, los procedimientos de una ciencia empírica nos pueden dar respuestas provisionarias" (2006, pág. 278).

Pero, ¿Cuáles son las redes responsables en la producción de determinados eventos?

Por lo pronto, podemos decir que en la medida en que un mundo haya creado formas convencionales para ejecutar las actividades de las que participan sus miembros, estos son totalmente competentes y aptos para conseguir lo que se debe hacer de forma fácil y bien.

Así, un mundo de actividades artísticas permite enfocarnos en las organizaciones sociales que producen tales actividades y eventos. Un producto artístico es resultado de múltiples cooperaciones entre los artistas y otros participantes que colaboran para lograrlo. Entre las mediaciones, esos otros son aquellos quienes habilitan canales de distribución adecuados y quienes editan el trabajo artístico, que de manera independiente o como parte de instituciones (productoras, galerías, editoriales y

museos, entre otras) construyen criterios (convenciones) para acumular y aceptar aquellos trabajos que cumplen con sus exigencias. La recepción básicamente trata de los públicos que tiene y construye cada mundo del arte.

Desprendido de posiciones estetizantes de la sociología del arte, Becker propone un abordaje alternativo, derivado de la sociología de la acción colectiva. Enfocarse en los mundos del arte y en el trabajo artístico no requiere comenzar por una valoración de lo que el arte es, sino que se trata de observar y analizar el trabajo de quienes cooperan para producir cosas que ellos denominan como arte. La mutua apreciación de las convenciones avala el trabajo realizado, como trabajo artístico, en la medida que “la interacción de todas las partes involucradas produce un sentido compartido del valor de lo que se hace colectivamente” (Becker, 1976, pág. 704).

Las acciones colectivas y los acontecimientos que producen, son el objeto de la investigación, contenidas en mundos de imprecisa forma social y fronteras difusas. Indefinidos, los mundos del arte encuentran límites, por los que participantes de uno pueden ser participantes de otro. Son conexiones centrifugas de la sociedad, dadas por la interacción de las personas en base a un propósito.

Así, actividades colectivas, ideas y convenciones se conjugan en un corpus de entendimiento sobre lo que un mundo social es. El foco está puesto en las relaciones sociales y las relaciones interdependientes, pues al indagar sobre interacción y arte, la investigación comienza a desandar los temas sobre organización social (Gilmore, 1990). La clave está en tratar de atender a la praxis artística, resultado de la coordinación de actividades para las cuales se requiere cierta cooperación entre las personas que la realizan. Y entonces, la idea de mundo de arte se convierte en una metáfora posible del espacio social, en la medida que nos permite visibilizar un espacio flexible, el mundo, pero el recurso sólo es válido si se busca comprender la coordinación de la práctica artística, de ese trabajo, en relación a un cuerpo de presupuestos con un lenguaje y prácticas comunes entre quienes las realizan. Sólo resta comprender que las convenciones hacen posible que las acciones cooperativas contienen ciertas formas y palabras estatuidas.

3. Programación de actividades de los museos de arte de Mendoza: un mundo delimitado

Los museos de arte de Mendoza, identificados y tipificados como tales, históricamente son el Museo Fader, sede del museo de bellas artes local, y Arte Moderno, que hace a las veces de museo de arte contemporáneo, ambos de gestión pública, provincial y municipal respectivamente³. Estos han aportado a la gestión del arte en Mendoza desde al menos 70 años atrás. En tanto museos,

³ Completan la escena el Museo Universitario de Arte (creado en 1986 pero en efectivo funcionamiento desde 2003), la Biblioteca Mariano Moreno en San Rafael y el Espacio Contemporáneo de Arte que aunque no sea museo hace las veces de tal; además, en los años 80 se cuentan al menos diez espacios de exposición de este tipo (Gómez de Rodríguez Britos, M., Scokin de Portnoy, M. y Verdaguer, G., 2009). Aún falta un estudio completo sobre los mismos que abarque los años 90 en la provincia de Mendoza. Aunque son el Museo Fader y Arte Moderno los únicos que mantuvieron una agenda permanente y estable entre 1983 y 2001.

exhiben, promueven y difunden, fundamentalmente, producciones locales, nacionales y regionales, y en menor medida, internacionales; a través de distintas estrategias, se han ocupado de la formación de públicos visitantes para el arte de Mendoza. Todas estas actividades son planificadas y registradas en distintos documentos, uno de ellos es la programación de actividades. Nuestro interés sociológico está dado sobre ésta, entendiendo a la programación de actividades como documento y objeto plausible de crear vínculos sociales dentro del mundo del arte. La misma, configurada como un actor y una red se convierte en el objeto de estudio idóneo para indagar sobre sus rastros.

Guiar el análisis sociológico a través de la programación anual de actividades de los museos de arte de Mendoza permite poner la mirada sobre distintos aspectos: las relaciones entre artistas, personal de apoyo y especialistas, las redes de cooperación entre estos, las formas de gestión de las actividades; y, algunas formas de producir arte, al menos de aquel que se exhibe; es decir, la programación se convierte en un testimonio del funcionamiento del museo, como un mundo dentro de otro mundo, el del arte. Sí, un museo de arte es un participante de un mundo, pero las modalidades y estrategias por las que éste desarrolla sus actividades hacen del mismo un actor complejo donde se pone en acción una red de redes del arte en sus instancias de mediación, es decir, de circulación y distribución pero también, sobre la producción, ya que hay obras que se producen para actividades del museo, y además, fundamentalmente, respecto al consumo y la conformación de públicos de arte. O sea que la programación de actividades de un museo de arte cristaliza una serie de acciones y tareas que, ligadas a su contexto, habilitan interpretaciones sobre distintos aspectos del mundo del arte.

La programación, en tanto documento, compendia tipo de actividad, su duración, participantes de la misma, entre otras características, por lo tanto, ésta se resguarda en los archivos de los museos para dar cuenta de sus actividades, y se convierte en un testimonio en relación al tiempo y la memoria de un mundo del arte. Así, la “ecuación arte-archivo” (Guasch, 2011, pág. 303) permite establecer una relación no tanto al pasado, sino al futuro, en la medida que un archivo no sólo es un complejo físico que guarda, preserva y selecciona, sino más bien es un mecanismo de entendimiento cultural que aporta a la construcción de la memoria colectiva.

Los museos de arte en tanto instituciones de pertenencia cultural hacen que los objetos y prácticas artísticas que resguardan y muestran intervengan sobre las formas en que públicos diversos apprehenden sus colecciones, al tiempo que generan temas y contenidos sobre pasado, presente y futuro. Así, el manejo del patrimonio no depende solamente del especialista, sino también de todos los participantes del mundo social al que pertenecen.

Definitivamente, son las características espacio-temporales las que condicionan la atención sobre la programación de actividades de estos museos. Las condiciones del pasado y el presente del arte memorial no sólo “puede manifestarse en tanto elaboración metafórica de las grandes tragedias de nuestro tiempo sino también en la pequeña escena, en tanto investidura afectiva en los objetos, que la práctica artística rescata de su minucia cotidiana para otro devenir significativo.” (Arfuch, 2015, pág. s.p.). Entonces, los museos en su praxis construyen la memoria cultural ubicada en tiempo y espacio de una sociedad particular.

El recorte temporal siempre es arbitrario, pero sirve para constatar transformaciones dadas en el periodo que se observa. Nuestro punto de partida se ubica en 1983, aunque el proceso de ruptura con los códigos establecidos durante la dictadura, comienzan a notarse antes de este corte; y finaliza en 2001, aunque también, son los procesos anteriores los que desembocan en la crisis y otros, los posteriores, los que evidencian sus repercusiones. A este recorte temporal, histórico y social, lo identificamos como postdictadura (Richard N. y Moreiras, A., 2000; Ansaldi, 2010).

Por otra parte, el espacio en que se desarrollan las relaciones sociales, las prácticas del arte y la toma de decisiones en este caso es el museo, inserto en el mundo del arte local, como aquel marco de distribución de participantes y prácticas espacialmente localizadas, ligadas a un territorio (García Canclini, 1990). Así, los museos de arte de Mendoza se conforman como activos participantes de un arte con condiciones locales y aportan a la construcción de una identidad particular.

Arte Moderno y el Museo Fader más allá de funcionar como museos de arte propiamente dichos y mantener un ritmo de trabajo constante durante todo el periodo de postdictadura, se constituyen como puerta de ingreso al mundo del arte local, por un lado y por otro, como espacio de consagración, respectivamente. De ahí la relevancia de estas dos instituciones respecto a las redes de cooperación y participación de los artistas, obras y otros participantes de este mundo. Son el tipo de actividades, tanto de exposición como de extensión, lo que caracterizan las funciones de ambos museos más allá del sentido de su misión y propuesta museográfica.

Este circuito de mediaciones en el mundo del arte local, sujeto principalmente, al funcionamiento de dependencias públicas del estado, nos permite inferir que entre 1983 y 2001 éste fue un *mundo delimitado*, del que se desprendieron sus modalidades y estrategias de producción, circulación y consumo, reflejadas en las formas de gestión de los museos de arte local. La idea de un mundo de arte contiene una característica fundamental, sus límites son flexibles y permeables, es decir que no se pueden definir (Becker, 2008). Las características de esta delimitación pueden darse por algunas razones que se han observado sobre la programación anual de actividades tanto del Museo Fader como de Arte Moderno.

La primera razón de la delimitación refiere a la cantidad de actividades. Se puede afirmar que entre enero de 1983 y diciembre de 2001 ambos museos cuentan con 1157 registros, entre exposiciones y actividades de extensión⁴, una cantidad baja, teniendo en cuenta que por año se contabilizarían alrededor de 65 registros.

Ante la ausencia de una política permanente de archivo del museo, la programación de actividades de cada uno debió reconstruirse a través de otros documentos, otros archivos e informantes claves, esto lleva a que el dato se vuelve algo inestable, pues la pérdida de información y la inexistencia de material para algunos periodos, hacen que las dificultades de la investigación documental se agudicen (credibilidad, representatividad e inferencia). Entonces, la reconstrucción del dato sobre las programaciones, se llevó a cabo teniendo en cuenta una cuota de inexistencias que se debían complementar con la falta de actividad en cada uno de los museos registrados. Así, la variable inactividad no sólo se ajusta a la falta de material sino también, a la diferencia de registro entre los periodos de actividad e inactividad. Si bien la cuenta de inactividad ha sido menor a la de actividad, el tiempo de ésta última generalmente se acorta a 10 meses al año para cada museo, las actividades anualmente se terminaban días antes de las fiestas de fin de año (diciembre) y se reanudaban a principios de marzo.

Otra cuestión es que las condiciones espaciales de cada museo limitaban la cantidad de actividades en forma simultánea. Algo que se asocia a cuestiones de capacidad edilicia, en términos de espacio concreto del que se dispone, pues “las salas no alcanzaban para tantas propuestas” (Álvarez, Entrevista personal, 2014), Y también a las condiciones de esos edificios que funcionaban como sedes de museo. El Museo Fader sufrió afectaciones tras el sismo de 1985, lo que llevó a cerrarlo por algunos meses, y a lo largo del periodo volvió a sufrir este tipo de inconvenientes; por otra parte, la disposición de la muestra permanente y las salas de premios, llevaron a destinar espacios menores a las exposiciones temporales y actividades de extensión. Arte Moderno en su segunda sede oficial (Av. San Martín 1143, 1971-1987) sólo contaba con una sala de dimensiones moderadas y a veces se usaba el pasillo para exposiciones; luego, permaneció sin sede propia durante al menos tres años (1987-1991), funcionando con algunas exposiciones en otros espacios, que condicionaron todo su programa de actividades durante ese tiempo; y finalmente, en su última sede oficial de Plaza Independencia (1991 a la actualidad), el museo adaptó a las dos salas, el hall de ingreso y la sala de lectura de la Biblioteca Ricardo Tudela la programación de actividades,. Aunque este último edificio fue diseñado para el funcionamiento del museo, las dimensiones

⁴ Por *actividades de extensión* entendemos a aquellas acciones de formación, exhibición e información. Estas actividades usan complementariamente el espacio físico del museo, de manera que conjugan el servicio cultural con el espacio museal, como por ejemplo: visitas guiadas, ciclos audiovisuales, cursos-talleres, teatro, literatura, entre otras).

espaciales continuaron sin alcanzar, a tal punto que éste nunca pudo mantener en exhibición su muestra permanente.

De todas formas, el Museo Fader contó con un proyecto de ampliación de la misma sede en la que funcionó desde 1951 promovido por el gobierno cultura de la provincia, pero éste quedó trunco. Se trataba de la construcción de una bóveda, nuevas salas de exposición y áreas de trabajo, una propuesta iniciada durante la gestión de Daniel Yerden⁵ en 1990 y abandonada en 1994 durante la gestión de Gastón Alfaro⁶, de hecho, con el tiempo, los informes sobre las condiciones del museo revelan que la construcción ya no cumple con los mínimos requisitos de seguridad para ser habilitada (Munilla, 2016). Todo ello a pesar que en 1998 el museo fue declarado Patrimonio Cultural Provincial, tanto por el edificio como por el parque circundante y todas las obras de arte que alberga.

Por otra parte, las modalidades de gestión de ambos museos condicionaron el tipo de actividad. Mientras que Arte Moderno se destaca por la alta cuota de actividades de extensión, el Museo Fader se mantiene dentro de los parámetros establecidos por la jerarquización de la colección Fernando Fader, las muestras permanentes complementarias a ésta y la exhibición de los premios del Salón Vendimia, enfocándose principalmente en las actividades de exposición.

Una segunda razón de la delimitación trata sobre los participantes de las actividades desarrolladas por los museos de arte. El modo de funcionar ha sido un circuito algo cerrado entre maestros y/o promotores y discípulos y/o promovidos de todos los participantes involucrados en los museos. El sistema de toma de decisiones en ambos museos dependió principalmente del director/a de turno. Así, durante la gestión de Ana María Álvarez en Arte Moderno (1983-1998) hubo algunas experiencias de democratización de las decisiones, con mesas de trabajo y distintos asesores, pero el filtro siempre fue su directora. Este ajustado círculo de decisión permaneció para todas las actividades de los museos, pero especialmente para las exposiciones. Por ejemplo en la gestión de Alfaro en el Museo Fader el interés personal del director por la difusión de un arte con identidad local, se convirtió en la misión del museo. Así, la producción actual o anterior de artistas entre maestros y sus discípulos de la tendencia reconocida como Tradición plástica local, copó el espacio del Fader durante la gestión más prolongada a cargo del mismo.

Esta dinámica también se refleja en los premios y la composición de los jurados de los salones, principalmente del Salón Vendimia de Artes Plásticas, en la medida que quienes accedían a un premio luego podían ser convocados como jurados, o también, cuando los premios se reparten entre discípulos de consagrados maestros y el Gran premio de honor se destina a estos últimos, surgiendo

⁵ Director del Museo Fader entre 1990 y 1992.

⁶ Director del Museo Fader entre 1992 y 1998.

éste como un mecanismo para no disputar espacios de reputación (Becker, 2008). Se institucionaliza así *el favor* entre los participantes de las actividades de los museos.

No se trata de irregularidades, ni favoritismos, sino de formas de funcionamiento entre los participantes de un mismo mundo del arte que establecen esta estabilidad como una convención, pero al mismo tiempo, dejan ver cierta naturalización en estas formas, conectadas como un sistema que crea cierta inercia (Becker, 2009). Así el problema es que el cambio se vuelve una amenaza a este funcionamiento convencional.

De un modo general, todo este sistema, todos los elementos disponibles, que facilitan la circulación del arte en los museos de Mendoza, sólo son para aquellos que hacen lo que las personas a cargo de las decisiones reconocen como el modo de hacerlo.

La tercera razón de la delimitación del mundo del arte local refiere a que entre un museo y otro no se promovió una política museológica integral que se ajustara en un proyecto de mundo del arte local. Si bien se identifica el rol cumplido por cada museo, todas las gestiones de estos demostraron no haber establecido un vínculo interinstitucional, apoyados en la condición de su dependencia municipal por un lado y provincial por otro, y que generalmente, los gobiernos de turno se enfrentaban entre Peronismo y Radicalismo, lo que no permitía el trabajo conjunto como proyecto, “una tenía que responder a la gestión” (Artaza, 2014).

Ambos museos asumieron un tipo de participación dentro del mundo del arte local, Arte Moderno como el acceso al circuito del arte de Mendoza, es decir, un primer espacio de reconocimiento en la construcción de la reputación del artista; y el Museo Fader, como espacio de consagración, sobre todo a través de salones y muestras exposiciones individuales; pero estos roles no fueron parte de una estrategia del mundo al que pertenecían, sino más bien modalidades de trabajo dispuestas implícitamente, que determinaron las convenciones institucionales al interior del mundo.

La fragilidad institucional de los museos no les permite ser actores plenos en la promoción y difusión del arte de Mendoza en su tendencia de resguardo. No importa si ese dialogo tuviese o no relación directa con la relevancia artística de las obras que exhibieran los museos, más bien se trata de un “intercambio de valores simbólicos.” (Castilla, 2009, pág. 307).

Así el tiempo y disposición de las actividades programadas, la dinámica de circulación entre los participantes y el enfoque en la gestión han sido marcas en la programación de actividades de los museos de arte de Mendoza que denotan los límites del mundo del arte local en el periodo 1983-2001. La cara visible de los museos es su programación, donde se visualizan sus modelos de gestión. O sea que a partir de éstas no sólo se describen tipo de actividades, participantes y sus características, sino también, se interpretan las condiciones del mundo en que se desarrollan.

4. Reflexiones de cierre

Es posible identificar en la idea de mundo del arte algunas aristas para entender la vida como un colectivo en creación continua, abierta a nuevas e indeterminadas posibilidades según las elecciones y a la vez, para comprender la cultura como resultado de la acción (de Noronha, 2005); de manera que podemos concentrarnos en las actividades, más allá de quienes las efectúan, permitiendo ver la dinámica de la interacción, antes que la estructura. Es así como se adapta el corpus de la sociología del arte de Becker, de donde se construye un paquete interpretativo propio⁷. En efecto, en un sentido kuhniano de la ciencia, se adopta la perspectiva de los mundos de arte como modelo posible de ser imitado, cuando nos encontramos con un problema similar (Becker, 2009).

Los conceptos de *mundo del arte* y *convenciones* son los ejes transversales para considerar las actividades programadas en los museos de arte de Mendoza, en función de los procesos y prácticas en el periodo a analizar. De estas dos categorías eje se desprenden las de división social del trabajo artístico, reputación e inercia, que habilitan la descripción densa del objeto de estudio.

De acuerdo a nuestros criterios analíticos las *convenciones*, como categoría, funcionan en cuanto a la programación anual de actividades de los museos de arte respecto de las variables tipo de actividad y características de la actividad, donde entran en juego la museografía y los alcances de las actividades diseñadas.

Al introducirnos en un mundo del arte se hace esencial saber cómo se organiza para poder comprender su funcionamiento y lógicas. Así se hace necesario observar y analizar los circuitos por los que circulan los trabajos artísticos, en donde los museos de arte forman parte de este mundo. Nos interesa tener algunos detalles del enfoque beckeriano respecto a este punto, en términos de las regularidades que implican al museo de arte y respecto a éstas, a los mundos del arte como una organización, un sistema, que presenta diversas complejidades, pero que a través de ciertas convenciones regula las prácticas. Entonces, estas son las formas típicas de distribución del arte. Aunque no significa que los artistas estén sujetos a lo que un sistema particular de distribución pueda y quiera manejar, sino que pueden generar nuevos modos de distribución, proyectando nuevos mundos del arte y nuevas convenciones, o adaptando las viejas a las nuevas.

De esta manera, en el recorrido desde los primeros trabajos empíricos, pasando por los enfoques estructurales, hasta la idea de mundo como una red de cooperación, la idea de mundo del arte se vuelve asequible para describir e interpretar la programación anual de actividades de los museos

⁷Es un paquete interpretativo conformado por recursos simbólicos utilizados para comprender los acontecimientos problematizados. Se trata de construir nuestros dispositivos teóricos para reconstruir nuestro hecho social, ya que entendemos, junto a Latour (2008), que lo socialmente construido es real y toda construcción es sólo parcialmente previsible, y nuestros argumentos se conectan con nuestra mirada de los acontecimientos sociales.

Fader y Arte Moderno de Mendoza como un documento red que cristaliza las relaciones entre arte y memoria en la postdictadura.

5. Referencias bibliográficas

- Altamirano, J. C. y Sarlo, B. (1980). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: CEAL.
- Altamirano, J. C. y Sarlo, B. (1983). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.
- Ansaldi, W. (2010). Las dictaduras del Cono Sur y las transiciones a la democracia hasta la actualidad (1964-2005). *La investigación en historia reciente: desafíos conceptuales y disciplinares para su abordaje*. Obtenido de <http://www.cursoscaicyt.gov.ar>.
- Arfuch, L. (2015). Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto. *Z Cultural*. Obtenido de <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/>
- Becker, H. S. (1976). Art worlds and social types. *American behavioral scientist*, 703-718.
- Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, H. S. (2009). El poder de la inercia. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 99-111.
- Becker, H. S. (2009). *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Becker, H. S. y McCall, M. (1990). *Symbolic Interaction and Cultural Studies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Becker, H. S. y Pessin, A. (2006). A Dialogue on the Ideas of 'World' and 'Field' with Alain Pessin. *Sociological Forum*, 275-286.
- Castilla, A. (2009). Notas para: Una política cultural para los museos en la Argentina. En M. J. Herrera, *Exposiciones de arte argentino 1956-2006*. Buenos Aires: AMNBA.
- de Noronha, R. (2005). A produção Coletiva da arte: artistas, mundos sociais e convenções. *Revista Teoria e Sociedade*. Obtenido de <http://www.fafich.ufmg.br/necc/artigos/Artigo%20-%20Noronha%203.pdf>.
- Facuse, M. (2010). Sociología del arte y América Latina: Notas para un encuentro posible. *UNIVERSUM*, 74-82.
- Furió, V. (2012). *La sociología del arte*. Madrid: Cátedra.
- García Canclini, N. (1977). *Arte popular y Sociedad en América Latina*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo.
- Gibaja, R. (1964). *El público del arte*. Buenos Aires: Eudeba.

- Gilmore, S. (1990). Art Worlds: Developing the Interactionist Approach to Social Organization. En H. S. McCall, *Symbolic Interaction and Cultural Studies* (págs. 148-178). Chicago: The University of Chicago Press.
- Gómez de Rodríguez Britos, M., Scokin de Portnoy, M. y Verdaguer, G. (2009). *Mendoza y su arte en la década del 50. Tomo 1*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo 1920-2010*. Madrid: Akal.
- Heinich, N. (2001). *Lo que el arte aporta a la sociología*. México: Conaculta.
- Heinich, N. (2003). *La Sociología del arte*. Buenos Aires: 2003.
- Jelin, E. (2003). Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales. *Cuadernos del IDES*.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social*. Buenos Aires: Manantial.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing.
- Martínez, A. T. (2008). Una indagación sociológica sobre el campo literario. Las Reglas del arte, según Pierre Bourdieu. *Trabajo y Sociedad*, s.p.
- Munilla, N. (16 de agosto de 2016). Así luce hoy el Museo Fader, el emblema olvidado de Mendoza. *MDZ on line*. Obtenido de <http://www.mdzol.com/nota/687315-asi-luce-hoy-el-museo-fader-el-emblema-olvidado-de-mendoza/>
- Passeron, J. C. (1983). El punto de encuentro entre las obras y la sociología.
- Portantiero, J. C. (1961). *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Procyon-Lautaro.
- Prieto, A. (1956). *Sociología del público argentino*. Buenos Aires: Leviatan.
- Rest, J. (1971). *Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis*. Buenos Aires: CEAL.
- Richard N. y Moreiras, A. (2000). *Pensar en/la postdictadura*. Santiago de Chile: Cuarto propio.
- Slemenson, M y Kratochwill, G. (1970). Un arte de difusores. Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público. En J. Marsal, *El intelectual latinoamericano* (págs. 171-201). Buenos Aires: del Instituto.
- Zolberg, V. (2002). *Sociología de las artes*. Madrid: Fundación Autor.

6. Otras referencias

- Álvarez, A. M. (abril de 2014). entrevista personal.
- Álvarez, A. M. (abril de 2014). Entrevista personal.
- Artaza, M. (abril de 2014). Entrevista personal.