

UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE TEORIA E HISTORIA DEL ARTE

(Tesis para optar al grado de Licenciado en Teoría e Historia del Arte)

Profesor Guía: Sergio Rojas

Tesista:

Esteban Echagüe R.

SANTIAGO – CHILE. 2006

Epígrafe . .	1
..	3
Agradecimientos .	5
Resumen .	7
PRESENTACIÓN . .	9
1. INTRODUCCIÓN .	11
¿Existe el “Canon” en las artes visuales? .	12
2. OBJETIVOS . .	13
2.1) Objetivo General .	13
2.2) Objetivos Específicos .	13
3. MARCO TEÓRICO . .	15
3.1 Elementos para la definición del término Canon . .	15
3.1.1. Primeros antecedentes del término Canon . .	15
3.1.2. Definición de canon desde la religión . .	16
3.1.3. Definición De Canon Desde Las Artes Visuales . .	16
3.1.4. Definición de Canon desde la Filosofía . .	17
3.2) Harold Bloom y El Canon Literario .	18
3.3) Canon Artístico Visual . .	22
3.4) La Sociología Del Arte . .	26
4. ANÁLISIS TEÓRICO .	31
4.1) Frederick Antal . .	31
4.2) Arnold Hauser .	33
4.3) Pierre Francastel .	34
4.4) Lucien Goldmann . .	38
4.5) Pierre Bourdieu .	39
El Concepto de Campo de Pierre Bourdieu .	40
4.6) El Canon Como Campo . .	45

Algunas Propiedades de los Campos . . .	47
5) A MODO DE ENSAYO: SOBRE LA SITUACIÓN DEL CANON - LA HISTORIA DEL ARTE CHILENO .	51
El Canon y los intelectuales . . .	51
Canon y su evolución histórica . . .	52
Tres Formas de Canon para la literatura . . .	52
Canon y pintura en Chile . . .	53
El Estado: Monopolio del saber y la cultura . . .	54
Canon en la Educación Superior - Las escuelas de arte . . .	55
La curatorías . . .	56
Anti-canon . . .	57
Nuestros Artistas Canónicos . . .	58
Las galerías . . .	59
Las Bienales de arte y las exposiciones internacionales . . .	60
Artistas únicos o fuera del canon . . .	61
Ejemplos de Poéticas para los Artistas . . .	62
Los textos que canonizan a los artistas (o sus Teóricos) y su relación con los centros de Formación . . .	63
Escultura . . .	64
Setentas y la Fotografía . . .	65
Video Arte . . .	66
Los artistas que ganan el Premio Nacional de Arte . . .	66
6. CONCLUSIÓN .	69
7. Bibliografía .	73

Epígrafe

"¿Qué es el arte puro según la concepción moderna? Es crear una magia sugestiva que contenga a la vez el objeto y el sujeto, el mundo exterior al artista y el artista mismo. ¿Qué es el arte filosófico según la concepción de Chénard y de la escuela alemana? Es un arte plástico que tiene la pretensión de reemplazar al libro, es decir, de rivalizar con la imprenta para enseñar la historia, la moral y la filosofía. Hay, en efecto, épocas de la historia en las que el arte plástico está destinado a pintar los archivos históricos de un pueblo y sus creencias religiosas. Pero, desde hace varios siglos, se ha producido en la historia del arte como una separación de poderes cada vez más marcada; hay temas que pertenecen a la pintura, otros a la música, otros a la literatura. ¿Se debe a una fatalidad de las decadencias el que hoy cada arte manifieste el deseo de usurpar el arte vecino, y que los pintores introduzcan gamas musicales, los escultores, color en la escultura, los literatos, medios plásticos en la literatura, y otros artistas, de los que vamos a ocuparnos hoy, una suerte de filosofía enciclopédica en el arte plástico mismo?" Edgar Allan Poe Salones y otros escritos sobre Arte

Dedicado a todos los que ahora y siempre han estado a mi lado, apoyando y nutriendo este trabajo, en particular, y el desarrollo de mi vida, en general.

Agradecimientos

Quiero agradecer a todos y cada uno de los profesores de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, quienes me instruyeron con paciencia y dedicación en cada una de las áreas del estudio del arte en las cuales participé por medio de mi curriculum de estudio, además, no debo olvidarme de los funcionarios nuestra escuela, quiénes desde un lugar alejado de la calificación académica, instruyen con humildad y en silencio, las andanzas de un estudiante de nuestra escuela, que dicho sea de paso, es única en su forma y contenido.

A mi Madre, mujer incansable y trabajadora, a ella dedico éste mi primer trabajo de investigación, ya que fue su ejemplo el que me guió por la senda de la búsqueda de la verdad y el estudio.

A mi padre el agradecimiento de haberme enseñado la diversidad del mundo, y las creaciones humanas.

A mi Hermano y mi Sobrino, tal para cual, una parte de mi vida les pertenece, y como ley de compensación, dependo de ustedes para vivir mi vida. Agradezco las alegrías y tristezas que vivimos, que a todos nos han hecho crecer.

Para terminar, agradecer especialmente y por siempre a mi mujer y compañera de historias: Carolina, “Cari”, para ti y por tí, todo mi esfuerzo, vale la pena luchar por algo pero lo vale más el hecho de que exista con quien compartir lo logrado.

A todos:

Madre, Padre, hermano y mi sobrino, mi compañera y su familia.

A los amigos, les agradezco haber estado conmigo en los momentos que más los necesite, a ellos y a sus familias... no cambien nunca.

Por último, y no en menor medida, a los estudiantes que formamos la escuela de artes, artistas plásticos y teóricos, quiénes aportando entre cigarros y vinos, entre pastos y aulas, entre exposiciones y discusiones, los límites y aportes de esta fascinante y compleja búsqueda por el arte y su comprensión última

A todos ellos un reconocimiento.

Esteban.

Resumen

El Arte Moderno ha sido objeto de un sinnúmero de estudios y discursos que poco informan acerca de cómo estos términos, con cuna en el extranjero, se han trasladado hasta el Sur del mundo, aceptando su implementación sin previo cuestionamiento ni revisión epistemológica. El afán por encontrar una explicación histórica y crítica al fenómeno del Canon en las artes, constituye el objeto que motiva el desarrollo del presente estudio. En el curso de esta búsqueda aparece, sin ser casualidad, el hecho paradigmático que atravesara el Arte Moderno en las manos de Duchamp y su “Urinario”, obra que en su momento, además de ser un acto de audacia, se convirtió en el rostro de un futuro incierto para las Artes Visuales. Desde esta mirada se demuestra que la obra no la crean sólo quiénes hacen arte, sino que todo puede transformarse en una obra artística al ser herencia directa de las tendencias que han evolucionado con el hombre y su cultura.

Históricamente el Arte en Chile y en el resto de América Latina, se ha visto influenciado en todas sus líneas de creación, por los aportes desde el arte exterior; Todo en el arte americano parecería una suerte de influencia sin fin, si es que nuestros teóricos no hablaran de Sincretismo o influencias que respiran en la superficie de esta internación agresiva de arte extranjerizante.

¿Cómo es que se puede mantener cierto grado de afinidad con estos conceptos si los mismos están desfasados cultural y temporalmente, ya que nacen en medios extranjeros? ¿Cuál es el límite de vigencia de los mismos? ¿Sabemos realmente que se entiende por Arte Performance, Happenings, Instalación?

Entonces aparece el tema de la presente investigación: Existe algún tipo de Canon en las artes visuales, comparativamente entre el Primer y Tercer mundo; es decir, existe un punto de cruce entre lo que la sociedad va creando y la pregunta sobre el cómo es que los artistas situados al interior de estas dinámicas, van produciendo y adoptando en sus obras elementos, términos, sistemas de trabajo, instaurando problemáticas de la existencia humana que aparentan ser totalizantes, pero que les son ajenas. Las preguntas van dirigidas a la clarificación, conceptualización, y asunción de estos términos y su uso en el medio local, y en este caso será la Sociología el área desde donde se abordarán, ya que es la disciplina que imprime visiones nuevas para apreciar una obra, aspectos que rodean al hombre y a sus relaciones, por ejemplo las que modifican hasta las estructuras políticas y geográficas como en el caso de las guerras.

Definiendo y descubriendo la real existencia de “**Canon**”, en el plano de la inserción en nuestra cultura es posible discriminar su utilización como un aporte a la historia del arte en general, y en particular la chilena.

PRESENTACIÓN

Al introducir el estudio del Canon en las artes, surge la necesidad de aclarar ciertas nociones básicas, involucradas *per se* a este trabajo, que se relacionan con las circunstancias personales y la subjetividad que motivó la elección de éste y no otro tema de investigación.

Meditando extensamente sobre qué tema deseaba abordar como trabajo de investigación para mi tesis, concluí en una pregunta clavada en mi curiosidad no satisfecha durante mi educación superior. Esta pregunta, aparece al interior de las inauguraciones de exposiciones de arte moderno en Chile, en Galerías, y entre mis compañeros de discusión sobre temas de arte. Aquella pregunta se burla de nosotros, a fin de cuentas, nos propone un reto a la *inteligencia*. Es ese algo que se quiere sobre-imponer.

Comienzo preguntándome por las Instalaciones ¿Es ésta la obra que se quiere exponer?, ¿Por qué se construye de partes de objetos tan disímiles?, ¿Existe peso artístico que la respalde?, y no tan sólo hablo de las citas a otras obras que esta misma pueda contener, o se le puedan imprimir, sino que, además, comuniquen al espectador la tan “importante” manifestación de creación que es, a fin de cuentas, la expresión del individuo. ¿Cómo se entiende el Arte Moderno en el Chile actual y en los albores del nuevo siglo? ¿Estamos realmente capacitados para entender los nuevos lenguajes de las artes, sin quedarnos en la imagen del cuadro y el marco o tan solo del pedestal? ¿Entendemos claramente la significación de los conceptos de arte que ocupamos, a veces a la ligera: *Performance*, *Op-Art*, o *Happenings*? Existen términos para significar

las nuevas propuestas de arte, estilos que nacen y mantienen un cierto grado de vigencia en el medio artístico local, pero éstos son constantemente ocupados por artistas y entendidos de arte y, tal vez, visualmente para un espectador común, a veces llegue a ser completamente inconexo ver disímiles elementos aislados que se mezclan casi por fuerza o por precariedad.

Junto con ello, aparecen más elementos involucrados en las presentaciones, de las obras de arte de género instalación: ¿es un género? ¿Alguna subclase de género artístico? ¿Cómo es que se puede mantener cierto grado de afinidad con estos conceptos si los mismos están desfasados culturalmente y temporalmente, ya que nacen en medios extranjeros? ¿Cuál es el límite de vigencia de los mismos? ¿Sabemos realmente que se entiende por Arte Performance, Happenings, o Instalación?

Entonces deduje que la definición conceptual de la Instalación no respondía a lo que en sí implicaba mi pregunta, sino que había en este proceso de búsqueda, un elemento unificador cuya visualización requería de una abstracción de lo concreto, entender que la transculturización conceptual descansa en un tema macro: cuál es el Canon entre las artes visuales, comparativamente entre el Primer y Tercer mundo.

Las preguntas van dirigidas a la clarificación, conceptualización, y asunción de estos términos y su uso en el medio local. Para ello estimé necesario indagar en la existencia del termino “ **Canon** ”, y su inserción en nuestra cultura, con el fin de discriminar su utilización como un aporte a la historia del arte, y en particular a la chilena.

Históricamente el Arte en Chile y en el resto de América Latina, se ha visto influenciado en todas sus líneas de creación por los aportes desde el arte exterior y particularmente europeo y norteamericano. Desde ese paso hasta ahora, el arte siempre tendrá a sus padres en Europa y Norteamérica.

Este estudio pretende responder a la pregunta sobre los alcances reales de este intercambio del nuevo tipo de arte, intentando analizar como llegan hasta nosotros, por ejemplo, ¿Cómo es que a partir de Marcel Duchamp, estando en Europa y luego Norteamérica, sus primeras obras Ready-made, son las que le dan un sentido desde el punto de vista del objeto de uso domestico o circundado a lo privado, y su irrupción en lo publico al ser expuesto?

Para saber cómo es que éste tipo de arte aún no es comprendido, en Academias o centros de enseñanza, y como es obvio, ¿cómo es que llega a las personas alejadas del mundo del arte? ¿Cómo es que se puede hacer comprender lo que significaría esta obra para algunos que no están familiarizados, digámoslo, con la cultura del arte visual? Es parte del camino trazado para comprender que el arte instalaría sus propios procesos sociológicos de comunicación.

Sólo una pregunta comienza para la Tesis, y son miles las que continúan después de terminarla. Respondiendo esta pregunta, podré darme por satisfecho, y luego, dejando esta línea planteada, nos encontraremos más rápido haciéndonos las preguntas importantes.

1. INTRODUCCIÓN

Si quisiéramos acercarnos al arte moderno y más profundamente, al que se realiza al interior de un país, debemos indudablemente estudiarlo desde la perspectiva de las influencias externas, punto de inflexión en donde se cruza la creación local y las influencias extranjerizantes. La creación local constituye la sincronía y modificación de lo macro, importa la respuesta a las influencias foráneas.

La encrucijada entre la creación local de Arte Moderno y la búsqueda por la verdadera influencia, ajena a nuestra realidad, forma parte de aquellos elementos que existen para ser cuestionados: cómo es que los artistas situados al interior de las dinámicas locales van produciendo e incorporando en sus obras elementos, términos, sistemas de trabajo totalmente ajenos a su realidad local; cómo es que instauran problemáticas de la existencia humana desde sus relaciones con las estructuras que le sostienen, que aparentan ser totalizantes, humanas o globales, pero que desde la educación cultural nos son ajenas; y qué decir del lenguaje heredado, el cual instala nuestros primeros códigos de comunicación y pertenencia al mundo. El análisis de esta encrucijada, motivada por la evidente sospecha de que la influencia extranjerizante es filtrada antes de formar parte de la creación local y que ciertos factores determinan la incorporación de unas y no otras influencias, ha generado la aparición de una pregunta central que el presente estudio pretende responder:

¿Existe el “Canon” en las artes visuales?

El concepto de Canon ha sido un término desde su origen, cargado de diversas acepciones etimológicas, desde la antigua Grecia, pasando por la influencia Cristiano-Romana, hasta llegar a definiciones desde disciplinas tan disímiles como la Música, la Literatura, el Arte y la Religión. Siguiendo esta lógica, se pretende indagar dichas acepciones de manera que aunando criterios sea posible analizar la existencia de un Canon en las Artes Visuales, que no sólo sea aplicable a términos de proporción, tal como calificaban los griegos para evaluar sus esculturas, sino que aborde la complejidad de la evaluación Posmoderna donde se mezclan los criterios de poder, capital, política y filosofía a la hora de categorizar a una obra como canónica.

La Sociología como ciencia que explica el pensamiento estético en función de las estructuras sociales que rodean al hombre, que busca dilucidar aquellos aspectos que circundan el espacio de lo doméstico, la interacción social de un ente y su entorno, es uno de los caminos utilizados para el intento de dar respuesta ante esta pregunta. De esta manera y con el objeto de llevar a cabo este estudio, se revisaron documentos y ensayos sobre Sociología del arte, para comenzar por definir la evolución y disipación de los conceptos.

Tomando desde un marco teórico a estudiosos de la sociología del Arte, como son Pierre Francastel, Arnold Hauser, Alphons Silbermann, Pierre Bourdieu, y del pensador local Sergio Rojas - académico de la facultad de artes de la Universidad de Chile -, se creará el marco conceptual y teórico que requiere una investigación para que opere como tal.

El tema está delimitado en una idea madre, aquélla que apunta al Canon, por lo cual es necesario una definición de este concepto, ya que apunta y se circunscribe necesariamente al Campo de lo contemporáneo.

La consulta sobre material en esta área es dispar y escasa, en lo que respecta a material bibliográfico. Abundan textos de artistas y de sus obras, pero es muy poco lo que se sabe sobre la Sociología del arte, es decir sobre los aspectos que operan ante la creación de una obra de arte, elementos que la cubren y rodean, y que, en palabras de la sociología, circunscriben y logran clarificar el entendimiento que tenía el creador y lo creado.

Atendiendo a la escasez de material bibliográfico en esta área de estudio, el marco en el que circunscribe la presente investigación sigue una finalidad Propedéutica, dando pie al inicio de un estudio que seguirá alimentándose de nuevas preguntas en nuevos contextos históricos y culturales.

2. OBJETIVOS

2.1) Objetivo General

Aproximarse hacia la definición de Canon, a fin de contribuir en la comprensión de su operar dentro de las artes visuales.

2.2) Objetivos Específicos

- Contribuir en la Definición del término “Canon” desde la Filosofía, la Literatura y la Sociología.
- Describir el papel que cumple el Canon en las Artes visuales.
- Describir el papel que cumple el Canon en las Artes visuales, en Chile.
- Determinar la etiología del Canon como fenómeno heredado o implantado en el Arte chileno.

3. MARCO TEÓRICO

El sustento teórico de la presente investigación, se estructura básicamente en cuatro áreas, a saber: Elementos generales para la definición del término Canon, por una parte, en segundo lugar, aportes de la literatura, específicamente de la mirada de Harold Bloom al Canon, en tercer lugar, elementos referentes al Canon Artístico Visual desde la perspectiva de Sir Frank Kermode, y finalmente la perspectiva de la Sociología del Arte para la definición integral del rol del canon al interior de las artes visuales.

El marco de referencia teórica permite establecer una primera aproximación al tema que guía la presente investigación, dando pie al ulterior apartado, en el que se realizará un análisis más acabado de los aportes de teóricos y pensadores a la existencia del canon en las artes visuales.

3.1 Elementos para la definición del término Canon

3.1.1. Primeros antecedentes del término Canon

Como punto de partida para la definición de “Canon”, es pertinente señalar aquella mirada con la que se comienza esta labor, es decir, una definición propia que se estructuraría de la siguiente manera: *“el Canon, es aquel listado de obras, en este caso*

artístico, dignas de ser leídas e interpretadas.”Desde esta definición, existiría una clasificación subjetiva de las obras que merecen y las que no merecen ser leídas e interpretadas, pero nos deja en un punto incierto, al no señalar quién o qué factores determinan dicha discriminación, lo que, sin duda, motiva a continuar en la búsqueda de otros aportes para un mejor entendimiento del término y en este afán aparece la mirada de Canon desde la Religión, en la que su definición evolucionaría a lo largo de la historia.

3.1.2. Definición de canon desde la religión

La Enciclopedia Microsoft Encarta 2004 señala el término Canon en el uso cristiano como regla o criterio, describiéndolo a lo largo de la historia, como sigue: *“A mediados del siglo III, la palabra hacía referencia a aquellas doctrinas reconocidas como ortodoxas por la Iglesia cristiana. Más tarde, se utilizó para designar, de forma conjunta, la lista de libros aceptados como canónicos, que pasarían a formar las escrituras. El término canon también es utilizado para designar el catálogo o registro de los santos. La utilización de la forma plural (cánones) para referirse a los preceptos de la Iglesia comenzó hacia el año 300; esta forma empezó a ser aplicada, de forma específica, a los decretos de los concilios de la Iglesia a mediados del siglo IV.”*¹ Desde esta perspectiva, aparecen conceptos como el de “regla” y el de “listado de obras”, similares a la definición a priori entregada al iniciar el apartado, sin embargo aún queda la pregunta acerca de quién o qué es lo que define dicha regla, con qué criterios se establece que ciertas obras sean canónicas y, finalmente, si es posible el traslape de estos criterios a las Artes Visuales.

De acuerdo al Antiguo Testamento: “La forma como se ha aplicado la palabra canon a las Escrituras ha tenido desde hace mucho un significado especial y sagrado. En su sentido más amplio significa la lista autorizada o el número definido de los escritos compuestos bajo inspiración divina y destinados al bienestar de la Iglesia, utilizando esta última palabra en el sentido amplio de la sociedad teocrática que empezó con la revelación que hizo Dios de si mismo al pueblo de Israel y que encuentra su madurez y perfección en el organismo católico. El canon bíblico total, por tanto, consiste del Antiguo y del Nuevo Testamentos. La palabra griega kanon significa primariamente una caña o vara de medición. Por analogía esa palabra fue usada por los escritores de la antigüedad, tanto profanos como religiosos, para denotar una regla o medida. Encontramos la primera aplicación del sustantivo en la Escritura Sagrada, hecha por San Atanasio, en el siglo IV. A causa de sus derivaciones, el Concilio de La odisea, en el mismo período, habla de *Kanonika Biblia*. Atanasio usa las palabras *Biblia Kanonizomena*. La última frase prueba que el sentido pasivo de canon- colección definida y reglamentada- ya estaba en uso entonces y que es esa connotación de la palabra la que ha prevalecido en la literatura eclesiástica.”²

3.1.3. Definición De Canon Desde Las Artes Visuales

¹ Biblioteca de Consulta Microsoft © Encarta ® 2004. © 1993-2003 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

² <http://www.encyclopediacatolica.com/c/canonantiguo.htm>

La enciclopedia virtual de Microsoft, Encarta, aporta en la definición de Canon desde el punto de vista de las artes, describiéndolo como sigue: “término de origen griego que significa ‘regla, modelo’. En bellas artes, y más especialmente en escultura, el canon designa el conjunto de las relaciones que regulan las diferentes proporciones de las partes de una obra, conforme a un modelo acabado, a un ideal de belleza. Así, el Apolo de Belvedere (siglo IV a.C., Museos Vaticanos) puede ser considerado como el canon de la belleza masculina entre los griegos clásicos: Las proporciones del cuerpo humano son determinadas según un ideal previamente establecido. El equivalente en arquitectura del canon es el módulo.”³ En esta definición resalta la concepción del canon como una estructura rígida, asociada a la proporción, fundamental a la hora de la creación artística clásica.

Por otra parte, continuando en el área de las Artes Visuales, el Léxico Técnico en artes plásticas, libro editado en 1999, comprende el *Canon* como sinónimo de *Proporción*, describiéndolo de la siguiente manera: “*Método que fue utilizado por egipcios y griegos antiguos para representaciones. // También composición que se usaba en el canto medieval, en el que las voces repiten el canto precedente. // División del tiempo de la percepción en unidades de medida. // En las artes plásticas, durante el Renacimiento, se renovó el interés por esta medida de la proporción, utilizando el pie como unidad de medida para la representación de la figura humana*”.⁴

Como es evidente, la definición de Canon entregada por las Artes Plásticas se explica siempre como una aproximación asociada netamente a obras escultóricas que basan su belleza en la proporción de sus partes, y que si bien se basan en el uso de reglas, éstas son consideradas a la hora de crear una obra y no como parámetro para definir cuáles forman parte del listado de obras canónicas, es decir, se centran más en la forma que en el contenido. Aún queda sin clarificar la definición a priori, dado que ni la religión, ni las Artes Visuales han aportado en los criterios que definen a una obra como canónica, y es aquí cuando aparece el pensamiento filosófico, dando luces acerca de cómo se establecen dichos parámetros.

3.1.4. Definición de Canon desde la Filosofía

El Diccionario de Filosofía de Nicola Abbagnano, editado en el año 1966, amplía la definición de Canon hacia una línea más literaria. Cabe destacar que esta acepción es totalmente nueva, ya que no existe a la fecha indicada, la utilización del término aplicado a las lecturas de las obras visuales. Se describe como sigue: “*Canon: Criterio o regla de elección para un Campo cualquiera de conocimiento o de acción. Epicuro denominó canónica a la ciencia del criterio, que para él es la sensación en el dominio práctico (Diog. L., X, 30). El término fue adoptado por los matemáticos del siglo XVIII y Leibniz lo aplicó a ‘Las fórmulas generales que dan lo que se demandan’ (Math. Schriften [“Escritos matemáticos”], VIII, 217), por ejemplo, la que da los números cuya suma y la diferencia se*

³ Microsoft Corporation. Encarta 2004.

⁴ I. Crespi, J. Ferrario, “Léxico Técnico de las Artes Plásticas” pág. 13.

conocen o la que da las raíces de una ecuación. Stuart Mill denominó Canon a las reglas que expresan los cuatro métodos de la investigación experimental, o sea los de concordancia, diferencia, residuos y variaciones concomitantes (*Logic.*, II, 8, 1ss.). Kant entiende por Canon el recto uso de una facultad en general; por lo tanto, considera a la lógica general como un Canon para el entendimiento y para la razón con referencia a la forma (ya que prescinde de todo contenido); considera a la analítica trascendental como 'el Canon del entendimiento puro' y denomina 'Canon de la razón pura' al conjunto de los principios a priori del recto uso de determinadas facultades cognoscitivas en general. Donde no es posible el recto uso de una facultad no hay Canon y, por lo tanto, la dialéctica trascendental, o sea el uso especulativo de la razón, no tiene un Canon o por lo menos no tiene un Canon teórico, sino que sólo puede tener uno para el uso práctico (*Crit. R. Pura, Doctr. Del método, Cap. II*). Por otra parte, habla de un Canon del juicio moral que se expresa diciendo: 'Obra en tal forma que la máxima de tu acción pueda erigirse en ley universal' (*Grundlegung zur Met. Der Sitten* ["Fundamentación de la metafísica de las costumbres"], II). En la filosofía moderna y en la filosofía contemporánea se adopta más frecuentemente el término criterio (véase). Pero Canon es también usado a veces en el sentido tradicional. Dewey denomina Canon a los principios lógicos de identidad, de contradicción y de tercero excluido (*Logic, cap. XVII, trad. Esp. Lógica, México, 1950, F.C.E., pag. 382.*)⁵. La definición filosófica de Canon que compete al objeto del presente estudio, es la propuesta por Kant al referirse al "recto uso de una facultad en general", dado que es ésta la primera aproximación –de las definiciones entregadas –, para el entendimiento de cómo surge un criterio para definir cómo una obra se transforma en canónica.

3.2) Harold Bloom y El Canon Literario

Antes de llegar a dilucidar completamente si existe el canon, y si es posible aplicarlo al área de las artes visuales, es necesario saber cómo es que le tratan las demás artes, y en esta tarea es notable la contribución de la literatura, ya que son sus aportes los que mejor han analizado este fenómeno. La revisión bibliográfica señala al teórico Harold Bloom como el exponente más relevante en el ámbito literario, y en cuya obra "El Canon occidental", ofrece aspectos definitorios relevantes acerca del objeto de estudio.

En su obra, Bloom indaga en aquellas cualidades que convierten a un autor en canónico, esto es "en autoridades en nuestra cultura"⁶, proporcionando una compleja visión del término canónico, al apelar al status de "autoridad", es decir, "al crédito que por su mérito y fama se da a una persona o cosa."⁷ Para tal efecto, su texto nos propone un listado de obras y autores canónicos encabezado por Shakespeare, estimando que es

⁵ N. Abbagnano. "Diccionario de Filosofía", pág. 139

⁶ H. Bloom, "El canon occidental" pág. 11

⁷ Diccionario Escolar Sopena. 1980

éste, el paradigma del canon literario en occidente, punto de inflexión con el que mide a todos quiénes se vieron influenciados por sus capacidades creativas, asumiendo como criterio de selección, “tanto su sublimidad, como su naturaleza representativa”⁸

Al preguntarse acerca de qué es lo que hace tan especial y tan sublime la propuesta de los autores canónicos, Bloom concluye que es la *extrañeza* como forma de originalidad, señalando que “cuando se lee una obra canónica se experimenta un extraño y misterioso asombro”.⁹

Lo anterior cobra relevancia en el ámbito de las artes visuales, ya que los conceptos de “Extrañeza” y “Originalidad” propuestos por Bloom, anuncian la existencia de un estado ajeno a la cotidianidad, fundamental para el entendimiento del Canon; se refuerza que un signo de originalidad capaz de otorgar el status canónico a una obra literaria es esa extrañeza que nunca acabamos de asimilar, o que se convierte en algo tan asumido que permanecemos ciegos a sus características.

Siguiendo en su lógica, Bloom reconoce que los procesos que convierten a una obra literaria en canónica, van influenciados por aspectos propios de la literatura, es decir, una obra no puede nacer sin la previa revisión de obras, autores, reinterpretaciones y críticas preexistentes, que pueden haber sido malinterpretados dando pie al acto creativo, o bien imitados para mantener un sistema que ya es funcional.

Para Bloom, la creación de una obra literaria se encuentra motivada por la *angustia* del autor, esto es, el deseo de alcanzar con esta obra un status valorado y apreciado como canónico, de manera que, en palabras de Bloom “la gran obra que uno consigue escribir es la angustia”.¹⁰ Plantea que es el autor el que debe “arrastrar la carga de influencias si desea alcanzar una originalidad significativa dentro de la riqueza de la tradición literaria occidental.”¹¹ Bloom cita en su libro: “La contingencia gobierna la literatura y cualquier empresa cognitiva, y la contingencia constituida por el canon literario occidental se manifiesta esencialmente en la angustia de las influencias que forma y malforma cada nuevo texto que aspira a la permanencia. La literatura no es simplemente lenguaje; es también voluntad de figuración, el objetivo de la metáfora que Nietzsche una vez definió como el deseo de ser diferente, el deseo de estar en otra parte. Esto significa en parte ser distinto de las metáforas e imágenes de las obras contingentes que son el patrimonio de uno: el deseo de hacer una gran obra es el deseo de estar en otra parte, en un tiempo y un lugar propios, en una originalidad que debe combinarse con la herencia, con la angustia de las influencias”¹². De esta manera, siguiendo a Bloom, la creación de una obra conllevaría desarraigo y el deseo oculto de ser reconocido en función de un

⁸ H. Bloom, “El canon occidental” pág. 12

⁹ H. Bloom, “El canon occidental” pág. 13.

¹⁰ H. Bloom, “El canon occidental” pág. 18.

¹¹ H. Bloom, “El canon occidental” pág. 19.

¹² H. Bloom, “El canon occidental” pág. 22

lenguaje común.

Bloom plantea que el *Canon* se traduce en la elección entre textos que compiten para sobrevivir, de modo que una obra será canónica dependiendo si su “elección es realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o... por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas”¹³. El teórico recoge además la teoría de Alaister Fowler, sobre la formación del canon, que señala: “los cambios en el gusto literario a menudo pueden atribuirse a una revaluación de los géneros que las obras canónicas representan”¹⁴

Fowler hace referencia con mayor claridad al por qué, en cada momento de la historia, no todos los géneros gozan de la misma popularidad: “Cada época posee un repertorio de géneros bastante escaso al que los lectores y críticos reaccionan con entusiasmo, y el repertorio de que pueden disponer sus escritores es también más pequeño: el canon provisional queda fijado, en su casi totalidad, por los escritores más importantes, de mayor personalidad o más arcanos. Cada época elimina nuevos nombres del repertorio. En un sentido más amplio, quizá existan todos los géneros en todas las edades, vagamente encarnados en extravagantes y caprichosas excepciones... Pero el repertorio de géneros en activo siempre ha sido pequeño, y sujeto a supresiones y adiciones proporcionalmente significativas..., algunos críticos han sentido la tentación de considerar el sistema de géneros como algo casi basado en un modelo hidrostático. Como si su sustancia total permaneciera constante, aunque sujeta a redistribuciones. Pero no existe una base firme para dichas especulaciones. Haremos mejor tratar los vaivenes de los géneros simplemente en términos de elección estética.”¹⁵ En este caso los géneros –traducidos a *estilos* en las artes visuales- son los diversos modos de expresión que tiene el artista para hablar de su tiempo y su historia, pero para que estos sean considerados es necesario que se sometan a evaluación permanente.

“Por definición el valor estético es engendrado por una interacción entre los artistas, una influencia que es siempre una interpretación”¹⁶. Al ser los autores quienes leen e interpretan a sus predecesores, la creación de sus obras se construye o co-construye, a partir de la revisión subjetiva de lo ya visto, sumado a sus propias ideas, también pertenecientes a un contexto histórico, social, político, económico e individual ya existente.

Si para Bloom la obra de Shakespeare es la suma de todo las creaciones literarias preexistentes, y el punto desde donde se explican todas las creaciones posteriores, surge una pregunta para las artes visuales ¿Existe un símil de Shakespeare para las artes visuales? Es decir, ¿es posible señalar a algún artista visual al que se le haya adjudicado

¹³ H. Bloom, “El canon occidental” pág. 30.

¹⁴ Fowler, A.; 1982. “Jerarquías de Género y Cánones de Literatura” en Tipos de literatura ¹⁵ H. Bloom, “El canon occidental” pág. 32.

¹⁵ ¹⁶ H. Bloom, “El canon occidental” pág. 34

¹⁶

tal empresa, y que de su obra el arte haya evolucionado y cuestionado su estatuto artístico? En mi opinión, el único artista cuya obra podría alcanzar ese status sería en el arte moderno, Marcel Duchamp, ya que es quien introduce una nueva forma de ver y apreciar el arte, distinta a la creaciones anteriores de su época, pero que para surgir se nutre de las mismas, y cuyo resultado, en nuestros días, sigue siendo evaluada y reformulada para nuevas formas de expresión.

A los creadores en literatura la prueba más importante para poder ser incorporados al canon debe ser “superar la tradición” y poderla subsumir ¹⁷, lo que significaría que existe la evolución, la instancia de sobrepasar la creación anterior, utilizándola para crear algo mejor, distinto o diferente, pero teniendo conciencia de sus aportes, no repitiendo sino reinterpretando y cultivando una superación de los límites.

Para Bloom, “los más grandes escritores subvirtieron todos los valores, tanto los nuestros como los suyos” ¹⁸

El porqué se hace necesario un listado de obras canónicas es explicado por Bloom haciendo referencia a la incapacidad que tenemos, como seres de vida finita, para acceder a todas las creaciones existentes, “Poseemos el canon porque somos mortales y nuestro tiempo es limitado. Cada día de nuestra vida se acorta y hay más cosas que leer... todos los cuales compensan ampliamente una vida entera de relecturas, nos hallamos en el dilema de excluir a alguien cada vez que releemos extensamente. Una antigua prueba para saber si una obra es canónica sigue vigente: a menos que exija una relectura, no podemos calificarla como tal”, y más adelante continua en este punto - “La prueba que hay que pasar para formar parte del nuevo canon es simple, clara y maravillosamente conducente al cambio social: la obra no debe y no puede ser releída, pues su contribución al progreso de la sociedad es su generosidad al ofrecerse a sí misma para una rápida ingestión y un pronto olvido.” ¹⁹. No es casual que la tradición occidental todavía recurra a obras como la Ilíada, la Biblia y autores como Shakespeare y Platón, a la hora de educarnos.

Como seres mortales, con un tiempo limitado de existencia, necesitamos un medio que nos condense y entregue en forma sucinta el conocimiento acumulado por la evolución del pensamiento, y es el Canon occidental, en opinión de Bloom el que nos entrega un patrón de medida, que impone límites para que podamos acceder al todo lo creado por el hombre. El canon es para Bloom “el verdadero arte de la memoria, la verdadera base del pensamiento cultural” ²⁰

“El tema central es la mortalidad o inmortalidad de las obras literarias. Donde se han convertido en canónicas, han sobrevivido a una inmensa lucha en las relaciones sociales, pero estas relaciones tienen poco que ver con la lucha de clases.” ²¹ El canon se

¹⁷ H. Bloom, “El canon occidental” pág. 38-39 ¹⁸ H. Bloom, “El canon occidental” pág. 39.

¹⁸

¹⁹ H. Bloom, “El canon occidental” Pág. 39.

²⁰ H. Bloom, “El canon occidental” pág. 45

transforma entonces “en una especie de lista de supervivientes”²²

Bloom le adjudica una función pragmática al canon, la de “recordar y ordenar las lecturas de toda una vida”²³ por ende, en el análisis moderno de la literatura existe una posición anticanónica que apela a la muerte del autor, de manera que toda idea que conciba al autor como creador original sería una falacia, ya que éste solo se transforma en un mero compilador, en cuya obra se citan sin nombrar a todos aquellos creadores previos.

Para finalizar, es posible abstraer de Bloom una idea base sobre el canon, la que lo entiende como un patrón que filtra las creaciones preexistentes de manera que éstas se encuentren al alcance del lector, entendiendo a este último como un ser incapaz, por el tiempo limitado de su existencia, de abarcar y comprender la evolución de las creaciones artísticas. “El canon es sin duda un patrón de vitalidad, una medida que pone límites a lo inconmensurable”²⁴

3.3) Canon Artístico Visual

En el proceso orientado al descubrimiento del operar del canon al interior de las Artes Visuales se advierte que el material teórico es escaso, al encontrar que el único texto que se refiere directamente al tema es el libro “Formas de Atención” de Frank Kermode, en el que pretende develar los “procesos y la naturaleza de las fuerzas históricas que contribuyen a establecer cánones por los que algunas obras de arte merecen estas especiales formas de atención”²⁵, intentando dar respuesta al siguiente cuestionamiento: “¿Por qué medios atribuimos valor a las obras de arte y de qué manera nuestras evaluaciones afectan nuestra forma de prestarles atención?”²⁶, entendiendo que el contexto donde opera la formación de canon es “...fundamentalmente social y a menudo no literario”²⁷

Para Estela Ocampo y Martí Pardo, propone una interpretación al texto de Frank Kermode, el cual nos habla de dos tesis principales, una tiene que ver con el gusto y la

²¹ H. Bloom, “El canon occidental” pág. 48

²² H. Bloom, “El canon occidental” pág. 48

²³ H. Bloom, “El canon occidental” pág. 49

²⁴ H. Bloom, “El canon occidental” pág. 50

²⁵ F. Kermode, “Formas de Atención” portada.

²⁶ F. Kermode, “Formas de Atención” pág. 11-12.

²⁷ F. Kermode, “Formas de Atención” pág. 11-12.

opinión, “nociones íntimamente asociadas al sentir de una época, juegan un papel determinante en la formación del valor canónico”²⁸, y la segunda tiene que ver, con el hecho de que una obra es canónica en tanto demuestra soportar “los avatares de las sucesivas interpretaciones que genera”²⁹

Al estructurar su compilado, Kermode distingue tres grandes secciones. En un primer capítulo comienza por explorar cómo, luego de ser ignorado, se restauró a “Botticelli al canon de los grandes pintores”, tarea en la que participan un grupo de intelectuales del siglo Victoriano Inglés, como Swinburne y Pater, que revivieron su nombre, y Horne y Warburg, que lo reconocieron y reforzaron. Para Kermode el proceso de definir a un artista como parte del canon se afirma en la idea de que “comprendamos la interdependencia del conocimiento y la opinión”³⁰, en tanto el *conocimiento* es todo lo que se sabe sobre una materia en particular, y la *opinión* es un juicio personal, basado en rasgos del conocimiento; interrelacionados, conocimiento y opinión, forman una sentencia que habla desde la persona, logrando que el conocimiento se acreciente y contribuya a su propia expansión. En el segundo capítulo el aporte de Kermode al entendimiento de cómo opera el canon, lo describe a través la interpretación del texto Hamlet de Shakespeare, en términos retóricos, advirtiendo luego de este análisis que “...todo comentario sobre textos canónicos varía de una generación a otra porque debe adaptarse a distintas necesidades y el texto canónico en sí demuestra ser canónico al poder soportar los ataques cambiantes de la interpretación sin que aparezca agotado”³¹. Al finalizar, la tercera parte de su estudio deduce de sus dos reflexiones anteriores que “la preservación de los trabajos canónicos se consigue a través de la argumentación, que puede no ser merecedora de dicho nombre y que, en el mejor de los casos, es incapaz de resistir posteriores críticas”³² y su éxito radicaría en el hecho de que la argumentación interpretativa es “un medio de conferir o confirmar un valor” y que, “no debe medirse por la supervivencia del comentario sino por la supervivencia de su objeto”³³

A modo de síntesis, con su postulado, Kermode plantea que la lista de obras canónicas se crea a partir del objeto, pero que su supervivencia es únicamente argumentativa, es decir la opinión es constructiva al cimentar las bases desde donde nace un canon, pero el conocimiento es el que hace que una obra sea perdurable en el tiempo, siendo su valor el de contribuir al enriquecimiento de la interpretación de las obras. En este sentido, la teoría y la recopilación de datos que se efectúa al interior de una tesis, es parte de este mantener o insertar una idea o conocimiento en la palestra de

²⁸ Ocampo y Peran, “Teorías del Arte”. Pag. 246

²⁹ Ocampo y Peran, “Teorías del Arte”. Pag. 246

³⁰ Ocampo y Peran, “Teorías del Arte”. Pág. 246

³¹ F. Kermode, “Formas de Atención” pág. 13

³² F. Kermode, “Formas de Atención” pág. 103

³³ Ibid

la información, ya sea por escritos, análisis, ensayos, etc. De ahí que sea la argumentación el medio por el cual se mantiene una creación dentro de los márgenes del canon.

Existen tipos antitéticos de opinión con respecto a las obras de los artistas. En palabras de Sir Kermode, las creaciones artísticas pueden ser *constructivas* o *destructivas*, y en ello se pone en juego el destino de algunos artistas. El ejemplo nos lo gráfica el mismo escritor, cuando pone de relieve nuevamente el caso de Botticelli: “el reconocimiento de la grandeza de Botticelli dependió en primer lugar de una opinión errónea; el error es la sombra inescapable de la opinión”³⁴, de manera que, en este caso, fue gracias a que la opinión sobre la obra de Botticelli en un comienzo haya sido crítica en el sentido destructivo y opacada por grandes de la talla de Miguel Angel y Leonardo, que tuvo la oportunidad de ser revisada y con ello revitalizada, sacada de las sombras de la opinión negativa, para buscar su propio lugar dentro de la historia del arte.

Para la defensa de su obra, un artista debiese comenzar por conocerla tanto como para poder expresar en un lenguaje sencillo lo que se busca e intenta demostrar. Con ello se tendría una visión respecto a la opinión que tienen de sí mismos, aquéllos que hacen de su oficio, un medio de comunicar. Kermode lo expresa sencillamente: “*la opinión puede actuar como un preservativo*”³⁵, así de simple, sólo consiste en renombrar algo, y en este sentido lo ejemplifica más claramente señalando: “*Las estatuas pueden ser recuperadas a través de excavaciones o dragadas del fondo del océano, las joyas pueden ser encontradas en tumbas y las pinturas, en áticos; pero la virtud entra en juego (disfrazada de opinión o conocimiento) sólo después de ello, cuando los objetos deben ser reconocidos, conservados y discutidos. Es probable que la opinión los haya condenado en primer lugar. Las preferencias preconcebidas, forman una gran parte de la historia del arte y de los documentos... Es conveniente entonces recordar que la opinión no siempre esta del lado de la virtud, que puede ser un medio para caer en el olvido así como también la mayor defensa en contra de él*”³⁶

Para Kermode “La opinión es una gran formadora de cánones y no puede tener privilegiados dentro, sin dejar otros fuera...”³⁷ La opinión se transforma en el espacio de reflexión, referirse a una obra es mantenerla en el tiempo.

Frank Kermode plantea la pertenencia al canon como una vía para lograr la permanencia de la obra en el tiempo: “El proceso para seleccionar el canon puede ser muy largo, pero una vez terminado, los trabajos que quedaron dentro recibirán el tipo de interpretación que requieren para mantener su contigüidad con cualquier momento; es decir, mantener su modernidad. Adquieren rápidamente una virtual inmunidad a cualquier alteración textual, de modo que todos los cambios necesarios pueden ser interpretativos;

³⁴ F. Kermode, “Formas de Atención” pág. 108.

³⁵ F. Kermode, “Formas de Atención” pág. 112.

³⁶ F. Kermode, “Formas de Atención” pág. 114.

³⁷ Ibid

y toda interpretación esta gobernada por los prejuicios”³⁸ Esta es una condición de las obras canónicas, la de ser constantemente reinterpretadas para mantenerse dentro de un status “moderno”, plenamente acorde a los movimientos de interpretación de la realidad. Pero lo preocupante es la gobernación de la interpretación por parte de los prejuicios; con ese razonamiento la crítica de alguna obra de arte es gobernada en parte por un subjetivismo completo, en el que queda de manifiesto un deseo inconsciente, de manera tal que una obra evolucionaría por lo que otros dicen o dejan de decir. La historia del arte se habría de transformar en una suerte de museo, en donde se libran las batallas por la supervivencia de las ideas, de los estilos que intentan llegar a ser académicos, y la de aquellas expresiones populares que quieren llegar a ser parte del sistema de aceptación de la obra de arte.

Las obras artísticas, si bien tienen fecha de creación, que las ubica en un espacio temporal, el proceso de transformación en obra canónica no coincide con dicha temporalidad... se convierte en una obra atemporal, tal como plantea Kermode “...el trabajo canónico está fijado en el tiempo pero es aplicable a todas las épocas, posee cualidades figurativas que no son detectadas, excepto en el momento adecuado, en el futuro.”³⁹ Todas las obras o mueren al nacer, o se perpetúan durante siglos, esperando el momento de ser interpretadas, que se agregan a otras opiniones o comentarios anteriores de las obras; la evolución del texto se construye, así, en base a la revisión y corrección de obras anteriores y modernas.

Los cánones son instrumentos de supervivencia, pero al construirse “para ser a prueba del tiempo y no a prueba de la razón, son por supuesto destructibles”⁴⁰, por lo tanto, en todo intento de perpetuación de cánones artísticos son posibles los cambios y su reestructuración.

Los cánones de las obras religiosas, son mucho más rígidos que los cánones de la historia del arte y la literatura, así, para Sir Kermode, “tenemos la ventaja de poder preservar la modernidad de nuestras elecciones sin renunciar al derecho de agregar o incluso de excluir miembros de ella y no por medio de procedimientos difíciles, sino simplemente continuando una conversación. Podemos discutir, pero en general todos saben de qué se está hablando, aún cuando el tono y el contenido de los comentarios son sorprendentes. Es decir, el trabajo de preservación y defensa se lleva a cabo por medio de varias voces que cooperan, por más que lo hagan de mala gana, para lograr un fin y no por una autoridad central que se resiste a sus desafiantes”⁴¹, así, estos equipos, antagonistas, quiénes defienden y aquéllos que atacan en sus ideas, hacen preservar las obras canónicas. Es, entonces, la Dialéctica entre opinión y conocimiento, la preservadora de los cánones.

³⁸ F. Kermode, “Formas de Atención” pág. 115.

³⁹ F. Kermode, “Formas de Atención” pág. 116.

⁴⁰ F. Kermode, “Formas de Atención” pág. 120

⁴¹ F. Kermode, “Formas de Atención” pág. 121

Por ejemplo en literatura la obra de James Joyce "Ulises", "ha adquirido una modernidad perpetua, garantizada por una interpretación fértil y continua"⁴². Así, al analizar las obras, a sus creadores y sus circunstancias, logramos revitalizarlas, renovarlas desde la experiencia más amplia y diversa de la contemporaneidad. "Estar dentro del canon significa estar protegido del desgaste natural, contar con un número infinito de posibles relaciones internas y secretos, ser tratado como un heterocosmos, una Tora en miniatura. Es adquirir propiedades mágicas y ocultas que son, de hecho, antiquísimas"⁴³

Kermode entrega aquí una de las claves más importantes de una buena argumentación de finalidad canónica al señalar "una buena interpretación es lo que alimenta o permite ciertas formas necesarias de atención."⁴⁴

"La opinión, con un pequeño agregado de cualquier cosa que la cortesía denomina conocimiento, devolvió a Botticelli a nuestra atención, así como lo hizo con Donne. Así recuperados, estas pinturas y poemas parecen diferentes, aunque modernos e inmediatos a nosotros, como un verso de la Ley tal como es explicada por un sabio. La confirmación de Botticelli en lo que ahora nos parece su lugar correcto fue lograda por medio de la especulación a veces sistemática y por lo tanto sujeta a la obsolescencia rápida y a veces conspicua por intentar evitar una teoría, a pesar de que parece necesario alguna forma de teoría para todas las formas de atención"⁴⁵

Todas las opiniones formuladas pueden ser objeto de reinención, modificadas y alteradas en su interpretación, en palabras de Kermode, "Todas estas centralidades (o centralizaciones) son precarias en la naturaleza del caso. Cualquiera puede volver a marginar otra vez lo que yo centralicé y centralizar otra cosa; cualquiera (para utilizar una terminología moderna y vivaz) puede volver a jerarquizar los elementos que luché por desjerarquizar."⁴⁶

Para finalizar, es posible rescatar que en el proceso de instauración del Canon, los protagonistas son tanto quienes opinan y argumentan sobre las obras - logrando revitalizarlas o destruirlas -, como el contexto social-histórico en el que se sitúan dichas opiniones y argumentos, entendiendo, entonces, que a la hora de definir la existencia del Canon, la Sociología del Arte cobra gran relevancia.

3.4) La Sociología Del Arte

⁴² F. Kermode, "Formas de Atención" pág. 137

⁴³ Ibid.

⁴⁴ F. Kermode, "Formas de Atención" pág. 139

⁴⁵ F. Kermode, "Formas de Atención" pág. 140

⁴⁶ F. Kermode, "Formas de Atención" pág. 141

En este momento de la investigación, la escasez de material bibliográfico que apunte al entendimiento del Canon propiamente artístico, dificulta el progreso del estudio, lo que forzó la búsqueda de una nueva forma de indagar en el tema, en un proceso similar al de la instauración del canon, es decir, a partir de las falencias y los límites se da paso a una nueva creación. Partiendo de esta idea, es que nos internaremos en la búsqueda por la estructura que formaliza y agrupa aquellos aspectos que tienen en común las obras canónicas, esto es, el contexto social que las forma y caracteriza.

Lo que hace importante y valiosa a una disciplina que aspire a tener una base científica, con la cual hacer válida una obra, es la posibilidad de posar sus conocimientos en la simple comprobación empírica, es la facultad de comunicar estos saberes y de asimilarlos, con el fin de que puedan ser entendidos por todas las personas, otorgando con ello, su carácter de universalidad.

A diferencia de otras disciplinas inherentemente científicas, es decir, que comprueban los hechos con un método y por ende, que presentan menor dinamismo en el tiempo, las tareas dedicadas a la Historia se caracterizan por su constante transformación, al basarse en la recopilación de hechos que se van modificando en función de las ideas que las sostienen. Uno de los medios para aplicar el método científico en las Artes consiste en el análisis descriptivo y sistemático de aspectos que atañen directamente a la obra.

En el inicio del texto “Teorías del Arte” de Ocampo y Martí, se alude a dicha problemática señalando: “En el pensamiento artístico de nuestro tiempo hay un axioma en el que todas las tendencias coinciden: No podemos enfrentarnos a la obra de arte sin una teoría que nos guíe para develar su significado”⁴⁷ Obedeciendo a este axioma es que la reflexión sobre el objeto y sus métodos, se llevará a cabo desde la disciplina de las ciencias sociales, en cuyas relaciones se establecen elementos de “reciprocidad entre la sociedad y el arte”.⁴⁸ Con esto se devela una aparente “contaminación... de las transformaciones y ajustes metodológicos que la historiografía ha experimentado para poder indagar de una manera eficaz, acerca de las relaciones arte-sociedad”⁴⁹

La sociología del arte ha sido criticada desde muchos aspectos, por ejemplo el de su “inconclusión preliminar”, sin embargo estos factores fundamentales la han acompañado desde sus inicios hasta la actualidad, haciéndola más densa cuantitativamente y cualitativamente.

Castelnuovo ya distingue por sociología del arte, “aquellas investigaciones que intenten develar, en el plano teórico, las relaciones entre el arte y la sociedad, la función de los hechos artísticos e incluso su naturaleza” y para la historia social del arte, sería aquella disciplina que estudia la “historia del arte en sus vinculaciones con la sociedad de un preciso momento dado”⁵⁰.

⁴⁷ Ocampo y Peran, “Teorías del Arte”. Pag. 9.

⁴⁸ Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág. 331

⁴⁹ Ibid.

El análisis de la instauración del Canon recibe dos aportes fundamentales desde la Sociología del Arte. Por un lado “el ambicioso entramado de factores que pretende poner en juego a la hora de trazar los modos y el significado de las relaciones entre la sociedad y el arte... la hace desembocar en el territorio de un extenso marco antropológico donde economía, política, estructura social, lenguaje visual y el amplio espectro de los presupuestos ideológicos que articulan la realidad cultural forman un complejo tejido”⁵¹, y, por otro lado, la sociología ha desbordado su “primitivo *corpus* sobre el que trabajaba la historiografía del arte,” incorporando a su análisis de las formas de expresión aquellas que por “su procedencia de los niveles medio y bajo de la cultura” habían sido menospreciadas⁵², ya que existen obras que provienen desde la cultura de masas que influyen por medio de la televisión y los mass-media, las cuales no eran tomadas en cuenta para ningún tipo de análisis y en palabras de Antal sobre la contribución de Warburg a la historiografía “no sólo las grandes obras de arte sino también otros trabajos pictóricos menores y estéticamente significantes” (en “Comentarios sobre el método de la historia del arte” 1941) merecen tal valoración.

Los primeros exponentes que “traspasaron el umbral de madurez disciplinar” entre historia y sociología, y con ello se alejaron del formalismo imperante en la teoría del arte a pesar de nacer bajo su alero, son dos autores, Frederick Antal con su “*Florentine Painting and it’s Social Background*”, “La pintura flamenca y su ambiente social en el Trecento y a principios del Quattrocento”; y Arnold Hauser con su obra “La historia social de la literatura y el arte”, buscando las relaciones entre el arte y la sociedad que lo produjo.

A modo de síntesis del marco de referencia teórica, es pertinente señalar que en la definición de canon contribuyen diversas disciplinas y postulados teóricos, a partir de los cuales se pretende alcanzar una definición común. En un primer momento, la *religión*, a través de los catálogos o registros de los santos, entrega el primer indicio para entender el fenómeno del canon; luego se recoge el aporte de las *Artes* que conciben al Canon como una medida que regula las proporciones de las partes de una obra. Aparece también la mirada *Filosófica* desde donde se entiende al Canon como una regla de elección para un Campo cualquiera. La *Literatura* tiene una importante participación en la tarea de definir el objeto del presente estudio a través de la perspectiva de Harold Bloom, al apelar a que el canon forma autoridades en nuestra cultura, dando crédito y fama a una persona asumiendo el criterio de sublimidad y la naturaleza representativa de la obra. Para Bloom la relevancia del Canon radica en la necesidad de filtrar las creaciones preexistentes para que éstas se encuentren al alcance del lector en su imposibilidad “mortal” de acceder y comprender la evolución de todas las creaciones artísticas.

Finalmente la ***Sociología del Arte*** es la disciplina que explica cómo es que se

⁵⁰ Ocampo y Martí, Teorías del Arte. Pág. 197.

⁵¹ Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág. 332

⁵² Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág. 332

produce el fenómeno del Canon, basándose en la influencia de diversos factores para la creación de una obra, tanto aquéllos relativos a la experiencia personal del artista como el medio social en el que la obra se circunscribe, dando pie a una interpretación social de la obra que involucra a todos los actores que rodean al fenómeno artístico.

El Marco Teórico constituye la base para iniciar el análisis de los aportes de diversos pensadores en la concepción del fenómeno del Canon y permitirá desarrollar el objeto de estudio para finalizar con una breve exploración de la situación chilena como primer intento para establecer la existencia de un canon.

4. ANÁLISIS TEÓRICO

en base al marco de referencia teórica entregado en el apartado anterior, es posible realizar un análisis más acabado del Canon en las Artes Visuales, a partir de la revisión de diversos pensadores y exponentes de la Sociología y la Teoría del Arte.

4.1) Frederick Antal

En su obra, que sólo apareció hasta 1948, Frederick Antal, utilizando una metodología causal, “planteó una ruptura frontal con el aislacionismo de lo artístico, practicado por el formalismo, edificando una óptica en la que economía, política, grupos sociales, instituciones, coyuntura histórica o las diversas concreciones de la realidad cultural cimentan las bases de un artefacto, complejo y articulado, que funciona como un dialéctico proceso conformador de la naturaleza de los objetos artísticos en su materialidad y en su lenguaje formal, así como de la mentalidad de quienes los producen, los poseen, los instrumentan o los interpretan.”⁵³ Es Antal uno de los precursores en plantearse la problemática de la obra, como un hecho que acaece en un espacio social, y todo los elementos que en este espacio confluyen. Así, J. A. Gaya Nuño describe la obra de Antal, señalando: “En realidad, el de Antal es un libro sobre bellas Artes en que éstas no son tratadas per se, sino como consecuencia de unas actividades sociales

⁵³ Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág. 334

sumamente imperfectas y discutibles.”⁵⁴

Frente a la sociología del arte, la postura de Antal plantea que esta disciplina se debe apoyar, tanto en hecho concretos como en aquellos basados en la intuición, señalando en sus propios términos que todo estudio de la obra de arte debe estar cimentado “sobre circunstancias históricas concretas, atento por igual a las claves precisas facilitadas por la investigación positiva y al instrumental intuitivo de la sensibilidad, abriendo Campos de investigación sin intentar desembocar en una totalización encorsetada del funcionamiento del hecho artístico, rechazando la acuñación de formulismos válidos para cualquier situación histórica”⁵⁵, como acotación sus presupuestos se practican sobre la totalidad de “los diversos modos de actuación historiográfica”⁵⁶

Ya en la Introducción de su libro, Antal pone de manifiesto la superación de la línea formalista por medio de la interpretación visual de apreciación, señalando que mientras el problema estilístico se analice desde una perspectiva formalista y persista el estudio de los estilos separadamente “sin conexión con otros aspectos del desarrollo histórico”⁵⁷, es imposible el progreso.

El aislamiento de las obras no permite ver el momento ni las condiciones de generación de tal o cual obra de arte, por ello es que Antal intenta penetrar en algo más profundo, mas allá del pensamiento formal, el cual llama: “su concepto de vida” y tiene que ver con la explicación a un fenómeno dado de una obra, que, junto a los elementos de forma constituyen un documento, que pierde su aislamiento. Por todo esto es el tema, a fin de cuentas, el modo por el cual un artista expresa el sentir de las ideas de un público, como “recipiendaria del arte”, pero al demostrarse que al interior del público no existe la homogeneidad, pueden aparecer “divergencias de criterios” como el hecho de la existencia de varios estilos.⁵⁸

Antal motiva la reflexión sobre la influencia que tenía en los artistas del periodo florentino, la importancia del sentimiento religioso por sobre las explicaciones que pueden entreverse a través de la literatura o la filosofía. Para Antal, las condiciones en que se crea la obra de arte, la constituyen la “posición social del artista y el concepto que se tenía del arte en aquel momento”.⁵⁹

⁵⁴ Antal, Frederick. “El mundo florentino y su ambiente social” Pág. 14

⁵⁵ Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág. 334

⁵⁶ Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág. 334.

⁵⁷ Antal, Frederick. “El mundo florentino y su ambiente social” Pág. 19

⁵⁸ Antal, Frederick. “El mundo florentino y su ambiente social” Pág. 20

⁵⁹ Antal, Frederick. “El mundo florentino y su ambiente social” Pág. 21

4.2) Arnold Hauser

Arnold Hauser (1892-1978) conoció a un grupo de intelectuales entre los que se contaban Frederick Antal, Gyorgy Lukács y Karl Mannheim. Ya en esa etapa era adherente al Partido Comunista Húngaro, con lo que se pondría de manifiesto una actitud marxista en sus interpretaciones históricas.

En su libro, “Historia social de la Literatura y el Arte”, Hauser busca revisar el arte desde etapas anteriores a la historia escrita, desde un periodo paleolítico, pasando por las cumbres significativas del arte occidental, hasta llegar al arte contemporáneo, y desde ahí analizar todas las artes. Según Ocampo y Peran: “La idea subyacente en sus escritos es que las obras de arte tienen una perfecta concomitancia con los procesos sociales y la ideología de las clases dominantes en un momento dado”⁶⁰, enriqueciendo la postura de Antal, al incluir el factor socio-económico, como determinante en la creación y auge de una obra.

La ideología marxista de Hauser, es el punto por el cual se ha visto criticado, ya que su influencia en opinión de Ocampo y Peran, “en algunos casos exagera los hechos y en otros los desdeña”⁶¹, con el fin de que su teoría social y la producción artística que de ellas se emana, no sean alteradas. Para sus críticos, lo que Hauser justifica es mucho más forzado por los puntos que debe tensar para mantener unida su teoría. Pierre Francastel plantea otra visión crítica al señalar que “los enfoques parten de la sociedad y no de la obra, con lo cual la especificidad de la obra de arte se pierde entre generalizaciones que hacen que las obras de un mismo estilo sean intercambiables”⁶². Esto significaría que todas las creaciones artísticas partirían desde una base social, un problema ya vislumbrado en la sociedad y por lo tanto se le buscaría su símil en las creaciones de arte; y no al revés, que sería partir desde la obra de arte, de lo que ella plantea formal e iconográficamente, hasta encontrar su sustrato social.

Jaime Brihuega describe la obra de Arnold Hauser señalando que a través de los años “adquiere el papel tópico de un paradigma ortodoxo de la sociología del arte”⁶³, rescatando que su formación, en la que participan los nombres de Wölfflin y Dvorák, y el círculo de Lukács, es parte de las teorías emanadas del materialismo. Su intención de crear una obra completa sobre la sociología del arte fue un error en palabras de Brihuega, ya que para este pensador, Hauser simplificó sus reflexiones y se sesgó al no poner atención a “los problemas específicos del lenguaje visual.”⁶⁴

⁶⁰ Ocampo y Peran, Teorías del Arte. Pág. 198.

⁶¹ Ibid

⁶² Ocampo y Martí, Teorías del Arte. Pág. 199

⁶³ Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág. 335

4.3) Pierre Francastel

En su obra *“Sociología del Arte”*, Pierre Francastel señala que el objeto de estudio de la Sociología no es el objeto artístico como obra de arte, sino que lo es su amplitud, aquello que rodea a la obra en su gestación, sus elementos característicos, ya sean éstos culturales, sociales, técnicos o políticos, es decir, plantea la interpretación del arte desde su especificidad en cuanto a formas de relación con el entorno.

La búsqueda por un método en el cual aplicar al conjunto de la creación humana, lleva a Francastel a incluir una visión no fragmentaria que implica retornar a las fuentes e intentar una toma más directa e íntima de las modalidades que han determinado la elección de los medios.

Francastel entiende que la sociología del arte trata de conocer mejor las necesidades de la sociedad, y para ello ve al artista como un traductor de la sociedad en que vive, un interpretador y nexo directo de lo que ve. De esta manera, ya en 1940 escribió: *“Es absolutamente necesario tener en cuenta el hecho de que el arte, el modo figurativo, es tan necesario a las sociedades como el lenguaje discursivo y escrito”*⁶⁵

Al indagar en cómo se funda en el “espíritu” esa relación entre los objetos y las personas que los construyen, Francastel plantea claramente que “Es la obra de arte el nexo entre un artista creador y un círculo de testigos”⁶⁶, esto es, que las obras no aparecen de un modo espontáneo en la mente de un creador, y tampoco están ocultas, sino que se crean con la intención de mostrarla, de hablar un lenguaje que sea común a los testigos de una época, para que los que están alrededor sepan y lean lo que el artista creador intenta decir.

Con su postulado Francastel manifiesta que la obra de arte es por naturaleza constructiva, al ser parte activa de los modos de operar de la naturaleza de su creador. En este sentido, son los objetos y las situaciones que rodean al artista, los que crean la obra junto a su capacidad de captarla, de manera que es la obra la que hace al artista en cuanto éste es parte activa del contexto en el que la obra se circunscribe.

Pierre Francastel, expone un punto importante respecto a la tarea única del artista: “Es el artista el que extrae de la sociedad una experiencia única de la misma, distinta de la que podría sacar un matemático o un biólogo”.⁶⁷ El artista, por pertenecer a la sociedad en la cual vive, intenta establecer un carácter unívoco de su quehacer, el cual no debería ser ni desmerecido ni sobre valorado, sólo debe ser parte de la comprensión

⁶⁴ Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág. 335.

⁶⁵ Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág. 336

⁶⁶ P. Francastel, “Sociología del arte”. Pág. 14

⁶⁷ P. Francastel, “Sociología del arte”. Pág. 16

de un todo con respecto a cualquier tipo de creación.

La sociología del arte proyectada por Francastel sitúa su punto de partida justo allí donde se había detenido la historia social, y es por ello que privilegia la estructura del lenguaje intangible, del imaginario que emerge del entramado de la cultura, circulando como lenguaje visual en la imaginación colectiva, capaz de hacerse real y concreto por medio de los soportes que le sirven. Con ello es que su dimensión sociológica “no se construye sobre un vacío especulativo, sino a partir del complejo conjunto de materiales culturales que le anteceden y a los que va a incorporarse, una vez consolidado, con la capacidad de dejar su impronta sobre la imagen colectiva del mundo”⁶⁸. Desde esta mirada, el artista se transforma en un eslabón de la cadena, que une el conocimiento de lo preexistente, con la creación de una nueva obra.

Cabe destacar que para Francastel la tarea del artista no se concibe como la de traducir ideas y alterarlas para dar lugar a una obra, sino que, gracias a la técnica de que el artista dispone, su labor consiste en crear “obras armoniosas y originales cuando se afirma como portavoz de su contorno”⁶⁹.

Francastel entiende las creaciones artísticas como “puntos de convergencia donde encontramos el testimonio de un número más o menos importante, pero que puede llegar a ser considerable, de puntos de vista sobre el hombre y el mundo”⁷⁰. Desde esta mirada queda expuesto que todo aporte a la idea de obra de arte es positivo, no importando de donde venga, y eso es gracias a que toda contribución habla de una parte de historia, además de afianzar los lazos directos entre *CREADOR*, *OBRA* y *ENTORNO* en el cual ésta se nos muestra. Para Francastel, existen dos clases de vínculos con la obra, una es la *ejecución de las obras*, es decir, su “carácter concreto y basado en las técnicas”⁷¹ que le otorgan su condición de estructura social, ya que proviene de lo ya sabido, y la otra es el *carácter mental y abstracto* que proviene directamente de la imaginación del artista.

Según este pensador francés, el artista cumple el papel de creador, pero es a la vez participe como espectador, es quien fija datos de su tiempo y actualiza su contemporaneidad, de modo que cualquier otra interpretación fuera del espacio-tiempo, debe leerse como interpretación “libre”. Con estos datos se accede a una comprensión de la historia, a un dato objetivo “de las mutaciones que construyen los grandes periodos de la historia.”⁷²

Una de las bases para la crítica que desarrolla Francastel, es el problema del artista en la sociedad, ya que en sus ideas apela al conocimiento por el registro escrito, al que le

⁶⁸ Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág. 337

⁶⁹ P. Francastel, “Sociología del arte”. Pág. 19.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ P. Francastel, “Sociología del arte”. Pág. 20.

⁷² P. Francastel, “Sociología del arte”. Pág. 22.

adjudica el valor de ser “sino el único testigo, por lo menos el mayor modo de comunicación entre las sociedades”. En tanto, es el arte, aquel otro modo de presentar aspectos de la vida, que para Francastel “sirve a lo menos tanto como las literaturas, de instrumento a los maestros de las sociedades para divulgar e imponer creencias”.⁷³ Esto significaría, que existe un pensamiento plástico, independientemente del pensamiento matemático o de un pensamiento político, y es esta forma de pensamiento la que hasta ahora ha sido mal estudiada. La herramienta que Francastel utiliza para acercarse a esta forma de pensamiento es la Sociología, ya que es este “uno de los modos mediante el cual el hombre informa al universo.”⁷⁴ En palabras del intelectual francés, la Sociología aporta un nuevo método para el desciframiento “sistemático no sólo de las obras de arte que se presentan como tales, sino también de numerosos sectores de actividad.”⁷⁵ La Sociología supone el reconocimiento de un pensamiento plástico o estético tan fundamental como las otras formas de difusión de conocimiento.

Francastel entiende al artista como un creador, que realiza su función tanto como el matemático o el filósofo, pero que expresa sus cavilaciones a través de herramientas distintas. La obra de arte es única en sus funciones debido al medio que utiliza, y es esa especificidad la que no puede ser “*jamás* el sustituto de otra cosa; es en sí misma la cosa, simultáneamente significante y significada”⁷⁶

La Sociología del Arte es, para el intelectual francés, una disciplina que tiene una relación directa con el espíritu de su creador, el cual representa a su sociedad, en sus códigos y significantes; lo expresa claramente, señalando: “Una sociología del arte sólo tiene significación si, gracias al análisis muy preciso de ciertas obras consideradas como el producto de una actividad original del espíritu, nos permite enriquecer los datos fundamentales en función de los cuales se elaboran una historia y una cultura del mundo moderno”⁷⁷

Una verdadera aproximación a la sociología del arte actual, no podría ser plenamente un aporte si no se tiene claro que cualquier contribución debería provenir desde un estudio del pasado y viceversa, ya que es la única forma de poder, con ello, intentar reconstituir aquellos valores significativos, en cuya técnica y procesos del pasado, se sitúan las bases para una posterior interpretación de los valores del presente; leer el pasado nos daría las claves para reinterpretar y comprender el mundo moderno.

Para los historiadores, la obra de arte sólo cuenta en tanto ésta pueda reducirse a los valores propios del signo y se integre a los sistemas verbales de significación; en cambio para los sociólogos, “el objeto de sus estudios es la captación de hechos

⁷³ P. Francastel, “La Realidad Figurativa” Pág. 13

⁷⁴ P. Francastel, “La Realidad Figurativa” Pág.14

⁷⁵ P. Francastel, “La Realidad Figurativa” Pág.15

⁷⁶ P. Francastel, “La Realidad Figurativa” Pág.16

⁷⁷ P. Francastel, “La Realidad Figurativa” Pág.18

independientemente de su valor en sí, únicamente en la perspectiva en que la sociedad los considera; se niegan a aceptar otra escala de valores que no sea el juicio de la colectividad”⁷⁸, esto significa que para la sociología sólo son importantes aquellos objetos en la medida que logran cierto impacto, y con ello, se masifique la curiosidad por conocerle. Esto se debe a que la obra necesitará ser apreciada y conocida sólo si su creador es antes, alguien importante. Para soslayar eso, debiéramos evitar, como bien lo expone Francastel, aquel primer error, que es el de eludirse el reducir “la estética, a una teoría del signo.”⁷⁹

Para las investigaciones en arte los historiadores del arte estudian los grupos de hecho, sobre todo contemporáneos, en cambio son los Sociólogos quienes “se interesan por el desarrollo casi lineal de su disciplina, fundada en el inventario de una serie de objetos ubicados de una vez por todas en la categoría de obras de arte”⁸⁰, creando términos paralelos a todas las obras de la historia del arte en su desarrollo.

Cabe comentar que para el análisis de la valoración de una obra, se comenzó por comprender la obra desde su ubicación histórica, pasando por su análisis desde los antecedentes personales del autor, como parte de un contexto social y económico, y finalmente, se entendió que la obra cobra valor *per se*. Es aquí donde Francastel propone una mirada crítica al concepto de *Forma* de la obra, citando la teoría de la forma de Wölfflin y Focillon al referir: “No podríamos considerar la Forma como una cosa en sí. Las Formas no viven de su vida autónoma; la cadena de Formas no constituye un universo que se desarrolla aparte; las Formas no poseen un contenido determinado e inmutable; las Formas no nos remiten solamente a su propia génesis. Ninguna Forma se identifica absoluta y definitivamente con un sentido; las Formas no son sistemas constituidos de una vez para siempre. Pues la Forma no es el objeto, sino precisamente la estructura”⁸¹

Para comprender lo que Francastel entiende por forma, aquel aspecto más visible y obvio de una creación, es necesario entender que para él la forma es parte de la elaboración que proviene de un *esquema de pensamiento imaginario*, y en cuya producción los artistas organizan las diferentes materias. Además, propone que las formas son tan innumerables como lo es cualquier tipo de creación o conocimiento de la naturaleza, “pero la aparición de una Forma es un acontecimiento en la historia. Finalmente, la manera en que se encadenan las formas es muy diferente según se considere la serie y la matriz. La actitud del artista que descubre una nueva conducta no tiene relación con la que luego repite e imita, aún desarrollando el sistema”⁸² y por ello es que “Sólo existe transformación cuando aparece una Forma”. No es lo mismo “alguien que aplica una forma a alguien que imagina una Forma totalmente nueva, que no la tiene

⁷⁸ Ibid

⁷⁹ P. Francastel, “La Realidad Figurativa” Pág. 20

⁸⁰ P. Francastel, “La Realidad Figurativa” Pág. 20

⁸¹ P. Francastel, “La Realidad Figurativa” Pág. 21

⁸² P. Francastel, “La Realidad Figurativa” Pág. 22

ante sus ojos; experimenta con la materia sometiéndola, inventando un nuevo orden; disponiendo de las partes materiales como de lo imaginario.”⁸³

4.4) Lucien Goldmann

Goldmann, pensador rumano, entrega su visión desde la Sociología del Arte “trabajando sobre todo en el Campo de la teoría y la historiografía literaria”⁸⁴. Es este pensador quien propone, en palabras de Brihuega, un estructuralismo genético que nace de la premisa de que existe una “conciencia de un grupo social” y su posición homóloga que “rige el universo de la obra”⁸⁵, existiendo para Goldmann una identidad de *visión de mundo*, desde donde los lenguajes adquieren su carácter específico.

Lucien Goldmann agradece el aporte de Francastel de haber ampliado los objetivos y referentes a la intención de leer o interpretar una obra, ya que, en su opinión, logró hacer “permeables las primitivas sociología e historia social del arte a los métodos y expectativas abiertas por la iconología, el estructuralismo o incluso la antropología”⁸⁶, permitiendo, desde ahí, que cualquier aporte que proviene de esa línea se entienda de manera más acabada y completa.

Para el pensador rumano, en la creación de cualquier obra artística, el aspecto psicológico juega un papel tan importante como las estructuras del lenguaje que pueden ser creadas. Goldmann entiende el factor psicológico como aquella forma de estudio que ve en el artista “una función de ‘*médium*’ en la compleja trama de relaciones intersubjetivas”.⁸⁷ Esta concepción del arte tiene que ver con una conciencia de que la obra de arte pertenece a una elite privilegiada de la creación cultural, pero que, por lo mismo, es “de la misma naturaleza de los demás sectores del comportamiento humano”⁸⁸

En su obra “*La Figura y el Lugar. El orden visual del Quattrocento*”, Goldmann refleja su postura, con la identificación de la obra de arte como un *objeto de la civilización*, sobre el cual se están representando “ideas, seres y cosas” que tienen directa relación con temas y situaciones de la civilización misma. También se le agradece la acuñación de conceptos nuevos como es el de “espacio figurativo” y “lugar figurativo”, los cuales fueron

⁸³ P. Francastel, “La Realidad Figurativa” Pág. 22.

⁸⁴ Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág. 337

⁸⁵ Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág. 337

⁸⁶ Francastel, Pierre “Arte y técnica” en Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág. 347

⁸⁷ Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág. 337

⁸⁸ Goldmann, L. “Para una sociología de la novela” (1964) en Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” Pág. 337

concebidos “homológicamente a lo que en lingüística estructural significan los de ‘lengua’ y ‘habla”⁸⁹, y otro importante aporte tiene que ver con la idea que habla sobre la confluencia en una misma obra de “pensamientos, mitos y tradiciones del presente y el pasado”⁹⁰ por la capacidad que conllevan de ser releídos e interpretados. Pero es en su obra “*Sociología del Arte*”, en donde se sitúa un poco más arriba con respecto a los aportes y métodos empleados por Hauser y Antal, a los cuales acusa de considerar “relaciones artificiales entre aspectos restringidos del arte y sesgadas fabulaciones del discurso histórico”⁹¹. Es en su intención de defender lo específico del lenguaje artístico, que es donde se funden cultura y pensamiento, que permite ese, su mismo pecado, al limitar el amplio espectro desde donde se mueve la experiencia de la historia del arte, “ofrece horizontes muy ricos por su capacidad de despertar expectativas, pero renuncia a considerar, a la luz de sus frutos, cuestiones fundamentales que la sociología y la historia social del arte habían planteado ya sin haber llegado a encararlas satisfactoriamente.”⁹²

4.5) Pierre Bourdieu

Es debido en gran parte a este pensador francés (1930-2002), que la Sociología del Arte se desplaza desde un análisis de la obra como producción material, de realidad tangible, a un análisis centrado en las coordenadas del *cuero social* “como pauta de conocimiento y comportamiento sociocultural”⁹³, donde es acogida. Bordieu intenta abogar por una ciencia social unificada, “más allá de las fronteras entre especialidades”⁹⁴. Según Francisco Vázquez, su labor puede ser entendida como el “intento científico de sacar a la luz los límites históricos de formas de racionalidad naturalizadas y consideradas entonces como universales y atemporales: ‘la racionalidad económica’...‘la racionalidad epistémica’,... ‘la racionalidad estética’ que sustenta en el ‘gusto’ como facultad innata y universalmente distribuida”⁹⁵. Es la racionalidad estética aquella en la cual nos adentraremos para conocer sus alcances y aportes al entendimiento de la constitución de la obra de arte.

Con Bourdieu se aplican nuevos conceptos a la comprensión de los problemas

⁸⁹ Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág.348

⁹⁰ Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág.348

⁹¹ Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág.348

⁹² Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág.349

⁹³ Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág.338

⁹⁴ Vázquez, Francisco, “Pierre Bourdieu” pág. 11

⁹⁵ Vázquez, Francisco, “Pierre Bourdieu” pág. 16

culturales, como el concepto de *Campo intelectual*, con el que tiende a englobar a una multiplicidad de entes que integran la producción artística, ya sean productores, receptores y fracciones sociales, como si se tratara de un solo grupo que trabaja en forma dialéctica. De él nace además el concepto de *competencia artística* que, en palabras de A. De Paz, es un “conocimiento preliminar de los principios de división propiamente artísticos que permiten situar una representación, mediante la clasificación de las indicaciones estilísticas que contiene, entre las posibilidades de representación que constituyen el universo de los objetos cotidianos”.⁹⁶

El Concepto de Campo de Pierre Bourdieu

Para Pierre Bourdieu mientras las Ciencias Sociales establecen leyes, pero pierden de vista la singularidad de la experiencia, la Literatura, que no establece leyes, trata siempre del hombre singular, en su singularidad absoluta.

Bourdieu, siguiendo las ideas de otros pensadores como Francastel, se plantea la siguiente pregunta: “¿Por qué a tantos críticos, a tantos escritores, a tantos filósofos les complace tanto sostener que la experiencia de la obra de arte es inefable, que escapa por definición al conocimiento racional?”⁹⁷ Desde aquí se observa un intento por demoler los intentos científicos de encontrar aquellas respuestas a las preguntas sobre la estética y la obra de arte. Se responde más adelante, con palabras del gran poeta alemán, Goethe: “Nuestra opinión es que conviene al hombre suponer que existe algo incognoscible, pero que no debe poner límites a su búsqueda”⁹⁸

Existe el camino de buscar información por aquellos senderos que la literatura y las ciencias no explorarían por sentir que es una información menor, relativa, que no aporta a la definición de creación, sin embargo, para Bourdieu cobra relevancia la definición de aspectos singulares en la creación, “lo que hizo, lo que fue la vida de autores, los detalles familiares, domésticos, pintorescos, incluso grotescos o “excrementescos” de su existencia y de su marco cotidiano”⁹⁹, todo forma parte del Campo.

Más tarde, para explicar el objeto de su trabajo, específicamente en este libro, su preámbulo nos vuelve a detallar la profesión del sociólogo: “... se opone al amigo de los espectáculos... La “realidad” que trata de cernir no se deja reducir a los datos inmediatos de la experiencia sensible en los que se revela; no se propone hacer ver, o sentir, sino construir unos sistemas de relación inteligibles capaces de dar razón de los datos sensibles”¹⁰⁰ Tal vez este es el punto que debemos atender: Bourdieu, es quien como

⁹⁶ De Paz, a. “La crítica social” p. 132 en Brihuega, Jaime, “La sociología del arte” en ... Pág. 339

⁹⁷ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 11

⁹⁸ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” Pág. 12

⁹⁹ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 13

¹⁰⁰ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 13

sociólogo utiliza los datos, no como entidad sensible y ligada a la espiritualidad de la creación artística, sino que los aterriza buscando en ellos el dato directo, tal vez frío y a veces insignificante, pero que como detective terminara avanzando en la línea conductora que relacionara y completara el círculo de la creación y la obra.

Aún más claro lo expone, completando la idea anterior, señalando: “el análisis científico de las condiciones sociales de la producción y de la recepción de la obra de arte, lejos de reducirla o destruirla, intensifica la experiencia literaria: como veremos a propósito de Flaubert, parece, primero, anular la singularidad del “creador” en beneficio de las relaciones que la vuelven inteligible sólo para recuperarla mejor al cabo de la labor de reconstrucción del espacio en el que el autor se encuentra englobado y ‘comprendido como un punto’ ” ¹⁰¹

Solo se puede empezar a hablar “de un Campo intelectual autónomo cuando, lentamente a partir del siglo XVIII, el trabajo de escritor comienza a emanciparse del patronazgo ejercido por las iglesias, los monarcas o por los aristócratas” ¹⁰²

En el prólogo de su obra Bordieu ofrece un análisis de las relaciones entre la vida pública de Flaubert y su creación literaria “la educación sentimental”, introduciéndonos en los distintos Campos que operan en esta obra como son los “...Campos del poder, auténtico medio newtoniano, donde se ejercen las fuerzas sociales, atracciones o repulsiones...” “ ...el Campo del poder también es una Campo de luchas” ¹⁰³ , en ellos se mueven las fuerzas que rigen la creación e inciden directamente en su resultado.

En “Las Reglas del Arte”, se recrea la relación entre escritor, en este caso Flaubert, y su creación, Frédéric, presentándose como una proyección del autor, una especie de autobiografía, “una objetivación del propio ser, de autoanálisis, de socioanálisis” ¹⁰⁴ Más adelante se explica la utilización de la escritura como medio de catarsis... “La escritura abole las determinaciones, las imposiciones y los límites que son constitutivos de la existencia social: existir socialmente significa ocupar una posición determinada en la estructura social y estar marcado por ella, particularmente bajo la forma de automatismos verbales o de mecanismos mentales, y también depender, considerar y ser considerado, en resumidas cuentas *pertenecer* a unos grupos y estar inserto en unas redes de relaciones que poseen la objetividad, la opacidad y la permanencia del asunto y que se recuerdan bajo forma de obligaciones, de deudas, resumiendo, de controles y de imposiciones” ¹⁰⁵ Flaubert le impone a su Frédéric, en palabras de Sartre, ‘la *ubicuidad social* del oficio de escritor’: “...pertenecerá a partir de ahora a la representación del artista como “creador” increado, sin amarras ni raíces, que orienta no sólo la producción

¹⁰¹ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 14

¹⁰² Vázquez, Francisco, “Pierre Bourdieu” pág. 129

¹⁰³ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 29

¹⁰⁴ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 52

¹⁰⁵ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 56

literaria, sino toda una forma de vivir la condición de Intelectual”¹⁰⁶ Con ello Flaubert describe la posición en el espacio social de Frédéric desvelando la fórmula generadora que rige el principio de su propia creación novelesca.

Al concluir el prólogo, Bourdieu explica que una lectura sociológica rompe aquel efecto de realidad, como si se tratara de un hechizo, de la lectura de la obra, aquella que nos muestra una realidad mediatizada por la creación literaria, la cual tiene una dosis de ficción, que puede soportar cualquier realidad por dura que sea, entonces, negando la realidad, la muestra tal cual es, y pareciera como una novela de ficción, pero es en concreto la forma de enunciar la realidad de lo que ocurría a su alrededor, en su propia época social. En palabras de Bourdieu “La forma en la que se enuncia la objetivación literaria es sin duda lo que permite la emergencia de lo real más profundo, más oculto (aquí la estructura del Campo del poder y el modelo de envejecimiento social), porque es el velo que permite al autor y al lector disimularlo y disimularse”¹⁰⁷

“En la base del funcionamiento de todos los Campos sociales, trátase del Campo literario o del Campo del poder, está la *illusio*, la inversión en el juego”¹⁰⁸ y por ello es que “Objetivar la ilusión novelesca, y sobre todo la relación con el mundo llamado real que supone, significa recordar que la realidad que nos sirve de medida de todas las ficciones no es más que el referente reconocido de una ilusión (casi) universalmente compartida”¹⁰⁹

En las “*Reglas del Arte*” el pensador francés establece que Flaubert junto a la obra de Baudelaire, son los responsables de la constitución del Campo literario como un mundo aparte, sujeto a sus propias leyes¹¹⁰, por ejemplo propone que existió una *subordinación estructural*, la cual se impuso a diferentes autores según su posición en el Campo, y que se instituye a través de dos mediaciones principales: por un lado, el mercado, y por otro, los vínculos duraderos; los primeros son las relaciones que se ejercen entre empresas literarias, con sus sanciones o imposiciones, y por otro lado están las afinidades de estilo de vida y sistema de valores.¹¹¹

En la obra de Bourdieu, se pretenden analizar las condiciones sociales de posibilidad de la literatura, “de su engendramiento como Campo de producción intelectual autónomo”¹¹², regido por sus propias reglas artísticas y “no sometido a criterios morales o cognitivos

¹⁰⁶ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 57

¹⁰⁷ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 64

¹⁰⁸ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 65

¹⁰⁹ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 65

¹¹⁰ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 79

¹¹¹ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 82

¹¹² Vázquez, Francisco, “Pierre Bourdieu” pág. 139

externos a él”, cuyo acontecimiento es la aparición de ‘*el arte por el arte*’, cuya revolución cimentó Flaubert y Baudelaire. Este Campo de acción de la creación literaria estaba constituido por tres estadios, a saber: a) “una literatura destinada a un público burgués, de tonalidad sentimental y moralizantes”; b) “un relato social realista, de acento crítico y comprometido políticamente”, y c) “una tendencia fuerte en poesía dedicada a la experimentación formal sobre motivos más o menos elevados”.¹¹³ Para Bourdieu en palabras de Vázquez, la misión de Flaubert y Baudelaire, fue la de “establecer una combinación inédita, ...se trataba de hacer una literatura que fuera a la vez antiburguesa “Vanguardia ética” y antisocial “vanguardia estética”; ambos artistas someten “los asuntos y personajes mas infames a una elaboración fría y meticulosa. Su análisis se puede transponer a lo pictórico centrado en la figura de Manet.

Es desde la mirada del Campo de Poder, donde se ejercen las imposiciones sobre el Campo literario, en cuyos salones los escritores y los artistas pueden unirse por afinidades y codearse con los poderosos, materializando relaciones directas, la continuidad que se establece de un extremo a otro del Campo.¹¹⁴ Desde este punto se crean nuevos modos de vivir y sentir el arte, contribuyendo a crear los novelistas un reconocimiento público de la nueva entidad social, especialmente al inventar y difundir la noción misma de bohemia, y a la construcción de su identidad, sus valores, sus normas y sus mitos.¹¹⁵ Es esta realidad de la bohemia la que suscita un sentimiento ambivalente, porque se opone a la clasificación: próxima al pueblo, está separada de él por el arte de vivir, que la define socialmente¹¹⁶

De todo esto “resulta manifiesto que el Campo literario y artístico se constituye como tal en y por oposición a un mundo “burgués” que jamás, hasta entonces, había afirmado de un modo tan brutal sus valores y su pretensión de controlar los instrumentos de legitimación, en el ámbito del arte como en el ámbito de la literatura, y que, a través de la prensa y sus plumíferos, trata de imponer una definición degradada y degradante de la producción cultural.¹¹⁷ Son los ricos sin cultura los que desprecian Flaubert y Baudelaire, es el servilismo y su materialismo vulgar, los puntos que separaron y propiciaron, lo que Bourdieu llamó, la constitución del mundo del arte como un mundo aparte, un imperio dentro de un imperio.¹¹⁸

Es este el punto de no retorno, en palabras de Flaubert en una carta a Louise Colet: “esto se acabó, ...hay que encerrarse y seguir sumido en la propia obra, como un topo”.

¹¹⁹ Gouncourt, describe su época, refiriendo que “el artista, el hombre de letras, el sabio,

¹¹³ Vázquez, Francisco, “Pierre Bourdieu” pág. 140

¹¹⁴ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 84

¹¹⁵ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 91

¹¹⁶ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 92

¹¹⁷ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 95

¹¹⁸ Ibid

jamás debieran meterse en política: es la tormenta que deberían dejar pasar por debajo de ellos”¹²⁰

Son las relaciones directas entre el Campo de poder y el Campo literario, su dependencia y sus efectos directos e indirectos, lo que produce una indignación moral contra cualquier forma de sumisión a los poderes del mercado entre los artistas como Baudelaire y Flaubert. Ambos necesitan su independencia respecto de los poderes económicos y políticos, y esto queda de alguna forma “instituido al interior de las estructuras objetivas de un mundo socialmente regulado y en las estructuras mentales de aquellos que los habitan y que tienden por ello a aceptar dando por sentados los mandamientos inscritos en la lógica inmanente de su funcionamiento”, por ello es que todos los que se sientan con pleno derecho “al interior del mundo del arte, y especialmente aquellos que pretendan ocupar posiciones dominantes, se sentirán obligados a manifestar su independencia respecto a los poderes externos, políticos o económicos.”¹²¹

Baudelaire se mueve a través de *Campos*, uno de los cuales pertenece a lo que Bourdieu llama el *Campo de la subversión*, en cuyas transgresiones estéticas y sociales -como las de tomar el sillón de *Lacordaire*, significando estar al mando de la Academia Francesa-, se mueve con naturalidad y desenfado; otro es el *Campo de la conservación* al que pertenece, paradójicamente, por sus discursos con lenguaje refinado o por sus trajes nobles y serios.

Baudelaire reconoció “el vínculo que existe entre las transformaciones de la economía y la sociedad y las transformaciones de la vida artística y literaria”¹²², ya que descubrió que aquéllos que quisieran optar al estatuto de escritores o artistas, debían optar por la vida Bohemia, llena de miseria material y moral, o aquella vida sometida a los gustos dominantes de las clases burguesas y sus frases moralizantes.

Baudelaire intentaba afirmar la independencia del artista, tanto de los gustos dominantes, como de los rechazos que venían desde la sociedad.

Para la sociología del arte, Bourdieu intenta proponer un nuevo orden al decir que para comprender a los artistas o creadores supervivientes por su grandeza y singularidad, es necesario no ignorar a aquellos creadores de segundo orden, que son aquellos “con los que y contra los que se han construido”¹²³, por ser estos pertenecientes al Campo literario y quiénes modifican el Campo mismo de la literatura sobre la base de su existencia misma, y a las reacciones que en él suscitan.

Existen, entonces, dos posiciones: la del “arte burgués” que perpetua una corriente

¹¹⁹ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 97

¹²⁰ Ibid

¹²¹ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 99

¹²² Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 103

¹²³ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 112

realista, la cual, a su vez, transforma la tradición de un “arte social”; en contra de ambas nace un tercer momento que se define como un doble rechazo hacia ambas posiciones, la del “arte por el arte”¹²⁴

Son los partidarios del arte social, los que rechazan esta nueva categoría del ‘*arte por el arte*’, ya que lo encuentran egoísta, y exigen de la literatura que cumpla su función social o política.¹²⁵

Pese a definirse ‘*el arte por el arte*’ como un rechazo de los polos entre arte social y arte realista, tienen en común estos tres “su violenta oposición a la burguesía y al arte burgués: su culto a la forma y a la neutralidad impersonal da de ellos una imagen de defensores de una definición ‘inmoral’ del arte”¹²⁶

Para Bourdieu “muchos debates históricos, especialmente a propósito del arte... quedarían clarificados o, sencillamente, anulados si se pudiera sacar a la luz, en cada caso, el mundo completo de significados distintos, y a veces opuestos, que se atribuye a los conceptos aludidos, “realismo”, “arte social”, “idealismo”, “arte por el arte”, en las luchas sociales en el seno del Campo en su conjunto (donde con frecuencia funcionan, inicialmente, como enunciaciones denunciadoras, como insultos, como en este caso la noción de realismo) o en el seno del subcampo de aquellos que lo reivindicán como un emblema (como los distintos defensores del “realismo”, en la literatura, en pintura, en teatro, etc.). Sin olvidar que el sentido de estas palabras que la discusión teórica eterniza deshistorizándolas (siendo esta deshistorización, que a menudo no es más que el mero efecto de la ignorancia, una de las condiciones principales del debate llamado “teórico”).”

127

4.6) El Canon Como Campo

En su libro sobre el pensador francés Bourdieu, Francisco Vázquez señala “cada vez que se estudia un Campo nuevo (...) se descubren propiedades específicas, propias de un Campo particular, al tiempo que se hace progresar el conocimiento de los mecanismos universales de los Campos” (en *Questions de Sociologie*, 112)¹²⁸. Esta idea permite la elaboración y reinención del concepto de Campo, acuñado por Bordieu en varios de sus trabajos, incluido aquel –cuya revisión se abordará en adelante– de gran aporte para el estudio en curso: “*Las reglas del arte: génesis y estructura del Campo literario*”.

¹²⁴ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 113

¹²⁵ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 115

¹²⁶ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 119

¹²⁷ Pierre Bourdieu, “Las reglas del arte” pág. 121

¹²⁸ Vázquez, Francisco, “Pierre Bourdieu” Pág. 116

Vásquez aporta un perfil aproximado del concepto de Campo. Para este estudio daremos cuenta de la definición de Campo que el mismo Bourdieu nos entrega en su recopilación de la obra de Vásquez. “Un Campo es en primer lugar un universo estructurado y no un simple agregado de individuos, productos e instituciones. En el Campo, cada agente y cada obra se definen por oposición a los restantes.” Como señala Bourdieu, en este microcosmos, ‘toda determinación es negación’(OP, 165)¹²⁹ *

Esto significa que para comprender un Campo es necesario incluir en esta labor a todos los puntos de vistas, y no quedarse con una sola forma de mirar el problema, ya que en la formación de un Campo todos los puntos son importantes, ya sean los protagonistas o los secundarios, y por supuesto a todas las relaciones que lo caracterizan en la formación de uno u otro. Vásquez ayudará a mejor comprender este pensamiento, al declarar que “No se puede captar la singularidad de un agente o de un producto cultural sin emplazarlo en el espacio de los agentes y de los productos culturales que le son coetáneos. No se puede leer un texto sin recorrer el universo de los textos por relación a los cuales aquél se define”.¹³⁰

Una obra es canónica ya que se diferencia de las otras que se encuentran dentro de un mismo tiempo, época o estilo, es decir, se diferencian los estilos entre sus pares. Desde este lugar, para el reconocimiento de una obra canónica deben estar puestas en cuestión las miradas de todos los agentes que le son coetáneos. Por esto, un Campo envuelve y abarca a todas aquellas interacciones que se pueden establecer entre los agentes comunes a un Campo determinado, pero haciendo notar el hecho de que a pesar de ser relaciones de cooperación, así como de controversias entre los agentes, el Campo no es el resultado de esas interacciones.

Otro aporte al concepto de Campo, es que éste posee cierta unidad. “Los filósofos, los artistas, los escritores, las obras que integran este mundo, se oponen entre sí, pueden estar en desacuerdo sobre las cuestiones que discuten, pero al menos tienen que estar de acuerdo para discutir sobre tales cuestiones y no sobre otras”¹³¹, de manera que para que la comunicación sea efectiva, ya sea como aporte o rechazo a una idea, estas discusiones deben ser al nivel de un mismo modo de decir, de lo contrario se perturba la comunicación y se coarta todo nivel de entendimiento.

Bourdieu propone una lectura de tipo estructural, “no solo del *corpus*, de los resultados, del *opus operatum*, sino de las instituciones y trayectorias individuales que intervienen en la producción y en el consumo y de los esquemas incorporados o *habitus* implicados en la misma” lo que significaría que existe la necesidad no solo de analizar la obra en sí, sino de considerar además las estructuras que existen entre “el espacio de las

¹²⁹ Vásquez, Francisco, “Pierre Bourdieu” pág. 118 * (para la mejor comprensión de las citas, me he visto en la necesidad de incluir los datos completos del autor de este estudio sobre el pensamiento de Bourdieu, quien además agrega entre paréntesis el nombre y la página del libro del cual él extrajo la cita de Bourdieu, en este caso de su libro *L’Ontologie Politique de Martin Heidegger*)

¹³⁰ Vásquez, Francisco, “Pierre Bourdieu” pág. 118

¹³¹ Vásquez, Francisco, “Pierre Bourdieu” pág. 119

obras y de los autores en el interior del Campo”¹³²

Otro factor importante a considerar en base a los aportes de Bourdieu es el hecho de que los Campos funcionan como si estos fueran mercados, en donde la oferta y la demanda, es decir la relación con un público que exige y propone, marca una tendencia o mercado, en este caso del Arte. “Los agentes y sus obras no se definen sólo en relación con los demás productores (artistas, intelectuales, escritores, etc....), sino también en relación con su público, con su demanda.”¹³³ Y dentro de este mercado los agentes al interior de este Campo no solo transan aspectos económicos, en el sentido de mercancías, sino que sus intereses además son de “orden simbólico, y varían según el Campo considerado”¹³⁴

Es una dinámica de Subversión y de conservación la que se da al interior de un Campo, en este caso el artístico, ya que aunque estos agentes intervienen en sus distintas disposiciones de fuerzas, cuyo capital específico cuestiona el poder que posee al interior del Campo, es en esta lucha donde cada agente intenta conservar o cambiar el capital específico. Aquí es la historia un espacio datable de un Campo, ya que este “Campo no es nunca desligable de sus condiciones históricas de aparición y funcionamiento”¹³⁵

Algunas Propiedades de los Campos

Los Campos para Bourdieu, son descritos como filtros, como “ ‘prismas’ que refractan, según su estructura propia, tanto los acontecimientos de la historia política y social como lo relacionado con la posición del agente en el espacio de las clases y de las fracciones de clase. El coeficiente de refracción será mayor cuanto más elevado sea su grado de autonomía respecto a las potencias externas”¹³⁶ por lo tanto, los Campos poseen una posición de autonomía relativa respecto de la historia social. Entonces estos Campos detentan una “historicidad y un ritmo específicos, irreductibles a la temporalidad de las estructuras económicas y sociales...; un Campo puede experimentar una mutación revolucionaria sin que los demás Campos de producción cultural se vean alterados al mismo tiempo”¹³⁷ Estos cambios son emplazados por una *‘larga duración’* en que estas transformaciones pueden ser momentos de transición de un régimen antiguo a uno moderno de las formas de producción, o de los modos de ocupación del suelo, y una *‘corta duración’*, característica de los episodios explosivos, como las batallas,

¹³² Vázquez, Francisco, “Pierre Bourdieu” pág. 121

¹³³ Vázquez, Francisco, “Pierre Bourdieu” pág. 122

¹³⁴ Vázquez, Francisco, “Pierre Bourdieu” pág. 123

¹³⁵ Vázquez, Francisco, “Pierre Bourdieu” pág. 126

¹³⁶ Vázquez, Francisco, “Pierre Bourdieu” pág. 129

¹³⁷ Vázquez, Francisco, “Pierre Bourdieu” pág. 133

descubrimientos científicos y técnicos o los pánicos bursátiles.

“Los Campos se presentan a la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en estos espacios, y que pueden ser analizadas independientemente de las características de sus ocupantes (que en parte están determinadas por las posiciones)”¹³⁸ Esto significa que cada quien tiene su lugar predispuesto según sus potencialidades y características específicas; además, cada Campo, ya sea del espacio de la política o de la filosofía, tiene leyes comunes o propias del status de Campo, y que para Bourdieu implicaría a su favor el hecho de que se pueden establecer teorías generales para los Campos. Con ello se puede aprender el funcionamiento de cada Campo y transpolar sus interrogaciones e implicaciones a otros Campos, superando el espacio delimitado de cada Campo, y creando con ello una estructura de conocimiento y teorías nuevas para los Campos en general. “Cada vez que se estudia un Campo nuevo, se descubren propiedades específicas, propias de un Campo particular, al mismo tiempo que se hace progresar el conocimiento de los mecanismos universales de los Campos que se especifican en función de variables secundarias”¹³⁹ En cada Campo existen formas diferentes de lucha en un bando y en su contra, y para todas ellas cabe una investigación específica, y es esa aproximación la que entrega las pautas para ser replicada esa información al interior de la teoría general de los Campos, ampliando a su vez el conocimiento del Campo en específico, así como del universo general de los Campos. “Un Campo, así sea el Campo científico, se define entre otras cosas definiendo objetos en juego [*enjeux*] e intereses específicos, que son irreducibles a los objetos en juego [*enjeux*] y a los intereses propios de otros Campos..., y que no son percibidos por nadie que no haya sido construido para entrar en el Campo”¹⁴⁰.

“La estructura del Campo es un *estado* de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones implicadas en la lucha o, si se prefiere así, de la distribución del capital específico que, acumulado en el curso de las luchas anteriores, orienta las estrategias ulteriores.”¹⁴¹ El capital específico está en relación directa con un Campo determinado, y las luchas son las que van modificando el capital creado en luchas anteriores y, con ello, van modificando las futuras luchas que se darán en un Campo específico. El resultado de esas luchas solo se convertirá en capital específico para este Campo en particular.

En este punto nacen las luchas entre los que defienden su capital heredado, ortodoxamente, fundamentando su poder y la autoridad específica de su Campo, a través de la conservación de sus características y su status de Campo, y aquéllos que, en su mayoría jóvenes, recién llegados, desprovistos o menos provistos de capital, dan el paso a la subversión, “la herejía, la heterodoxia”, la crítica que remueve los cimientos de los dominadores instándoles a reflexionar y defender su posición y su capital acumulado.

¹³⁸ Vázquez, Francisco, “Pierre Bourdieu” pág. 119

¹³⁹ Vázquez, Francisco, “Pierre Bourdieu” pág. 119.

¹⁴⁰ Pierre Bourdieu, “Cuestiones de Sociología”, pág. 113

¹⁴¹ Pierre Bourdieu, “Cuestiones de Sociología”, pág. 114

Otra propiedad de los Campos, dice relación con las personas implicadas al interior del Campo: “todas las personas implicadas en un Campo, tienen en común una serie de intereses fundamentales, a saber, todo lo que va unido a la existencia misma de un Campo: de aquí deriva una complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos.”¹⁴² Para Bourdieu, “los que participan en la lucha contribuyen a la reproducción del juego contribuyendo, mas o menos completamente según los Campos, a producir la creencia en el valor de los objetos en juego”¹⁴³

Al querer pertenecer a un juego determinado se hace necesario, de acuerdo tácito, que todos los nuevos ingresados sepan la historia del juego, la más completa y profunda apropiación de aquellos conocimientos que revalidan el juego que se ha jugado, deben aceptarse las reglas que proponen los que han participado del juego, perpetuándole, impidiendo su desaparición. Dentro del Campo, entender y aceptar el lenguaje del juego, “las leyes inmanentes del juego” se convierte en la única vía que posibilita la intrusión de alguna modificación. Así, todo intento de Subversión quedaría limitado al interior de cada Campo, y con ello sus fundamentos siempre quedan al resguardo, en cambio, para los “Campos de producción de bienes culturales, religión, literatura, arte, la subversión herética se proclama como retorno a las fuentes, al origen, al espíritu, a la verdad del juego, contra la banalización y degradación de que ha sido objeto.”¹⁴⁴

Y sus cultores, “un cuerpo de conservadores” como historiadores, o biógrafos, perpetúan a quienes hacen algo al interior del Campo de la historia del arte o de la literatura, “quienes comienzan a archivar los esbozos, los bocetos, los manuscritos, a ‘corregirlos’, a descifrarlos.”¹⁴⁵ También están aquellos “aliados a la conservación de lo que se produce en el Campo, que tienen interés en conservar y en conservarse conservando.”¹⁴⁶

“Otro índice del funcionamiento del Campo es la huella de la historia del Campo en la obra.”¹⁴⁷ Bourdieu habla de los artistas *naïf* para referirse a aquéllos que ingresan al Campo sin proponérselo, por descuido, jugando con las reglas del arte o la academia y desafiando lo establecido, y menciona además a los artistas Jarry, Apollinaire o Picasso que juegan al interior de los códigos, con libertad expresiva, inconscientemente, al contrario de lo que hace Duchamp, que conocía la lógica de cómo operar al interior del Campo para desafiarse y explotarla, al mismo tiempo.¹⁴⁸

¹⁴² Pierre Bourdieu, “Cuestiones de Sociología”, pág. 114

¹⁴³ Pierre Bourdieu, “Cuestiones de Sociología”, pág. 115

¹⁴⁴ Pierre Bourdieu, “Cuestiones de Sociología”, pág. 115

¹⁴⁵ Pierre Bourdieu, “Cuestiones de Sociología”, pág.116

¹⁴⁶ Pierre Bourdieu, “Cuestiones de Sociología”, pág.116

¹⁴⁷ Pierre Bourdieu, “Cuestiones de Sociología”, pág.116.

¹⁴⁸ Pierre Bourdieu, “Cuestiones de Sociología”, pág.116.

Otro punto digno de análisis es el de la sobreinterpretación de una obra, la que le hace entrar al rango de la historia; aquí se cruzan o repiten los conceptos, la interpretación reiterativa de alguna obra apela a algún tipo de aura para con la obra, en el sentido Benjaminiano, dejándonos un legado de información acumulativa, que va engrosando la obra y ampliando su sentido y su exégesis.

Cuando una obra no puede ser leída o interpretada se hace necesaria la interpretación a nivel de Campo, y con ello, la revisión de la historia de la producción.

En el arte debiera pasar algo similar, los artistas jóvenes que quieren ingresar a este círculo selecto de arte y creación al interior de circuitos artísticos, tienen que saber cuales son las reglas para ser medianamente conocidos, por ejemplo, un recorrido artístico avalado por su creación, dentro de parámetros de belleza o gusto predeterminados, o alguna salida al extranjero que engrose su curriculum.

El canon estaría dentro de Campos de acción que le modifican en su estructura, la que a su vez es perpetuada por quienes la integran y por quienes se acercan a ella; influenciada directamente por el mercado del arte, y sus agentes. El canon entre las obras artísticas, existe en la medida en que se puede ver en su conformación, una intención por perpetuar algo, quizás los gustos de un tiempo pretérito, el cual ya fue aceptado sobre la base de muchas luchas y encuentros, entre críticos, teóricos o mercantes de arte.

5) A MODO DE ENSAYO: SOBRE LA SITUACIÓN DEL CANON - LA HISTORIA DEL ARTE CHILENO

El Canon y los intelectuales

Entre los temas que discuten el Canon, sobre todo en el Campo de la literatura, existe una evidente preocupación por leer a los Clásicos y su vigencia o preponderancia como grandes obras de la literatura; en ellos encuentran aquellas claves para la comprensión de sí mismos, pero se olvida o desdeña, ya sea por omisión o con la intencionalidad de hacerlo, a aquellos autores o creadores que son entendidos como de menor calidad y, consecuentemente a ese hecho, su resultado obvio es la marginación. Desde ahí que sus obras son poco conocidas por motivos históricos, ideológicos, políticos o de mercado. Son aquellas obras las que quedan fuera de las listas de las más importantes o más leídas, y esa ausencia no es sinónimo de carencia de calidad en muchas ocasiones. Entonces la pregunta es ¿en quién reside qué es canónico o no?

El canon en sí pareciera que estuviera supeditado a expresiones locales, geográficas que identificarían una cultura en particular; así se propondrían **cánones positivos**, que

describen al gran modelo de creación y expresión de un tipo de obra, pero a la vez, existirían los modelos que representarían aquella postura de imagen marginal y anticánónica, creando los denominados **cánones negativos o anti-cánones**.

Para algunos, el canon, comparativamente en el plano literario y religioso, constituye modelos de imitación/perfección, elementos que enseñan algo, entregan la conjunción de saberes de una cultura o sociedad, que aparentan un ideal para todos. Me atrevería a decir que el canon nos enseña un carácter de universalidad para toda la raza humana, pero que al estar inmerso en la legitimación del poder se va haciendo día a día más perdurable, se incrusta en la sociedad para ser considerado como parámetro de lo que debemos ser como humanos. Pero lo particular es que ya que esta selección se basa en presupuestos teóricos, los cuales son condicionados por la relación de los intelectuales con el Estado, creando modelos de imitación/socialización. Son estos intelectuales, los que deciden, en todos los Campos del saber de la humanidad, lo que debemos o no aprender, lo que debemos o no leer, ellos imponen y canonizan nuestros gustos y experiencias, a través de su cultura, o su conocimientos, regulan y dirigen los nuestros, y son aquéllos a quienes los poderes del Estado acuden cuando buscan guía para manejar esos criterios.

Canon y su evolución histórica

Las primeras disciplinas artísticas en las que el Canon cobra sentido, son la escultura, la arquitectura y la pintura, para luego llegar hasta la literatura. En el camino de esta evolución, una aproximación al Canon la aporta la religión que emana su carga más fuerte como regidora y controladora de lo que debemos hacer o no, en el caso específico de la religión católica. Es en plena alta Edad Media, cuando la Iglesia Católica, aquella entidad que reunía y conservaba en sí el conocimiento de todo Occidente, entregaba las pautas de la conducta moral, acorde a la erudición de sus monjes que transmitía lo que se debía o no hacer, lo que se debía o no pensar, crear, leer, etc. El arte en sí no se pudo alejar y, al parecer, tampoco fue su intención.

La Iglesia fue la primera responsable de instruir y reglar, dentro de sus métodos; la Conquista de América puede ser un ejemplo de lo que se puede hacer para lograr los fines, de modo de encontrar los resultados esperados: control por la educación y control por la violencia organizada.

Tres Formas de Canon para la literatura

Existen tres formas de atender al tema del canon desde la literatura, una de ellas es la de canon como *catálogo de obras*, referida a aquellas listas de obras para ser leídas, y que son -puede señalarse-, institucionalizadas por la literatura y para la literatura; la segunda entiende al Canon como *modelo*, esto es, aquellas obras que ilustran determinadas

categorías, que constituyen un modelo de imitación, una imagen que debe ser imitada y asimilada; y por último, Canon como *precepto*, aquella concepción de canon que apela a la inclusión o exclusión de la obra basándose en presupuestos teóricos, los que a su vez son condicionados por la relación entre los intelectuales y el Estado.

La canonicidad de obras y personas son producto de decisiones “infalibles” emanadas de una autoridad central. En las artes, Canon es un “término genérico con el que se suelen conocer el conjunto de normas que regulan la proporción y simetrías en las especialidades de arquitectónica y escultórica” (Dic. Monográfico Bellas Artes, 1979: 76). Para Guillermo Mariaca, resulta fundamental cuestionarse acerca del patrón que determina la canonicidad de una obra: “¿acaso todo canon no es el resultado de la arbitrariedad de la institución dictaminadora y de la política predominante?”. En las instituciones académicas, la (no) utilización de estos preceptos o presupuestos teóricos esta determinada por factores contextuales, entre los que sobresalen las políticas culturales del Estado.

Canon y pintura en Chile

En la creación de obras plásticas, aparecen ciertas pautas o temas que se repiten y marcan tendencias al interior de cierto estilo, heredadas o asimiladas.

En el caso de la pintura chilena, por ejemplo, al parecer el tema canónico se centraría en la problemática de la pintura en cuanto a oficio artístico, ya que nosotros no nos cuestionamos si el tema era la Mimesis y la representación de la realidad, por ejemplo.

El arte históricamente en Chile, ha sido un arte de la imitación, es decir la imitación de ejercicios y evolución de la pintura de otros países y culturas, que nosotros recuperamos y aceptamos sin discusión, ya que la experiencia con el arte extranjero, y toda influencia externa, es sentida como directa y avasalladora. El arte en Chile se ha acostumbrado a dejarse impresionar, todo le es nuevo, de modo que lo distinto y diverso atrae la curiosidad y, en este caso, el arte se mueve bajo la influencia de la novedad, se transforma y como mejor mercancía

es altamente deseada. Así nuestros creadores viven y mueren intentando la difícil misión de ser distintos y diversos, originales y creativos, ser los entes culturales de una nación, pero, lamentablemente, esta forma de creación no es siempre rescatada por la historia de nuestro arte, se nos va olvidando la cantidad de artistas que trabajan en arte, aquéllos que aparecen escribiendo, creando, es decir, que se mueven entre circuitos de exposiciones nacionales e internacionales, pero ¿por qué unos y no otros? ¿Qué diferencia a un artista que se queda perdido entre la historia, de otro que expone en Bienales y Centros artísticos extranjeros? ¿Qué distingue a un artista que trabaja y expone en la localidad de otro que lo hace en aquella globalización de aparente universalidad?

El arte en Chile sólo habla de unos pocos importantes maestros, grupos organizados

por épocas y concilio, y de ciertas rarezas o estallidos sublimes de originalidad. ¿Qué pasa con aquellos otros, el resto, los anónimos? ¿Existen o son explicaciones surrealistas de un tiempo que espera su Revival? ¿Por qué ya nadie escribe ni habla por ellos? ¿Tenían talento? ¿Quién lo dijo, lo negó o lo afirmo?

El canon tiene la misión de perpetuar aquellas obras, en este caso las artísticas, que ciertas personas, de alguna forma, censuran y zanja el tiempo, ya que son quienes deciden cuales si o cuales no, se perpetuarían. De esta manera será todo el resto, el anonimato creador, los que tendrán que continuar en sus talleres como Van Gogh o como Cezanne, esperando tras la muerte o el olvido, una comprensión de sus aportes.

La historia no puede abarcar todo lo creado, no se puede involucrar y dejar en un saco todo lo mejor de una época y en otro lo peor. La sociología del arte y el aporte de Bourdieu nos abren a esa posibilidad de encontrar entre todo lo creado por una época, aquel punto de exaltación máxima para una sociedad, la cual queda reflejada siempre por hechos, actos y productos tangibles o espirituales que ésta nos entrega de experiencia. Los otros, por ser parte de la historia, por ser parte y actores de su tiempo, deben ser tomados en cuenta, ya que se transforman en el referente o vara de comparación del arte. De esta manera pudiera decirse que unos y otros compiten por ser mejores, pero es en esa lucha entre épocas y estilos, muchas veces contemporáneas, donde nos dan a entender que el arte compite y sobreviven gracias a esa fuerza por demostrar el aporte de cada ser entre sus pares.

Tal como Baudelaire y Flaubert que, conscientes de su época, actuaron en función de superar su medio, evidenciándolo en sus gustos y su moral, el artista local ataca en donde el pudor y la vergüenza entrega el rostro decadente de una burguesía mal influenciada y despreciable.

Si la cultura externa actúa como medio de comprensión de la actividad artística nacional, sólo nuestros artistas nos representarán en Bienales, si sus respuestas son similares a las entregadas por otros, ante los mismos problemas... apareceremos en la medida de que se logre una Mimesis artística de la naturaleza.

El Estado: Monopolio del saber y la cultura

Sólo el Estado puede tener esa posición política y aquel poder para, no solo influir atrevidamente sino también, guiar hacia posibles salidas o elecciones a aquel candidato a artista que mantiene cierta concordancia y asimilación política con el gobierno de turno. Tal es el caso de los Premios Nacionales de Arte otorgados anualmente por el Ministerio de Educación, en los que el factor decidor lo determina un comité de jueces que dirime entre varios candidatos, sin embargo la elección de tales jueces es respuesta a posiciones políticas que se defienden detrás de un candidato u otro, perpetuando cierta condición representada por quiénes eligen, a quiénes deben elegir y sancionar, de manera que desde el Presidente hasta el último de sus adherentes, son en definitiva los que eligen a los posibles postulantes.

La presente investigación se aplica específicamente al Canon como modelo, en cuyo análisis se trazan aquellas selecciones de obras o autores catalogados como canónicos “quienes ‘ilustran’ determinadas categorías literarias y/o extra literarias y constituyen modelos de imitación/socialización que cumplen una determinada función dentro de la legitimación del Poder”. En cuanto a políticas culturales de Estado, surgen cuestionamientos en situaciones como la de Raúl Zurita, al no existir claridad respecto de sí es su poesía el vehículo para su galardón o es que acaso es su vinculación a la izquierda política en tiempos de la dictadura por los trabajos con el Colectivo de Artes Visuales. En palabras de Nelly Richard, aquel “Campo no oficial de la producción artística chilena gestada bajo el régimen militar”¹⁴⁹ eran los otros, los callados, o los silentes, el punto de experimentación de los límites ante los cuestionamiento en las artes y en la sociedad que represivamente les cobijaba.

Con esto sólo quiero preguntarme por aquella época, en la que era censurada por la oficialidad, todo tipo de expresión artística; tal vez sería interesante averiguar cuántos libros de arte fueron editados durante el Gobierno militar, y qué fue lo que omitieron o no quisieron nombrar.

Es durante el Gobierno Militar que la relación arte - oficialidad, estaba en franca tensión y contradicción, llegando a ser al inicio de ese mandato autoritario, que es según Anny Rivera (1973-1983), “uno de los primeros – y más destacados – modo de expresión de los sectores excluidos del nuevo proyecto”¹⁵⁰, dando comienzo a un llamado circuito alternativo.

Para Rivera, la explicación a esta “explotación artística” se debió a que en un inicio “el arte fue, para estos sectores, elemento de reconocimiento simbólico y memoria histórica”¹⁵¹ por medio de una relación de conservación-expresión dado por aquella preservación de la memoria, manteniendo la identidad. Según Anny Rivera “a través del símbolo artístico, era posible aludir, crítica y veladamente, la realidad”¹⁵², y en esta etapa la expresión política fue reemplazada por la artística en “respuesta a la marginalidad y coerción expresiva”¹⁵³ ante la imposibilidad de esa expresión política libre de sanción.

Canon en la Educación Superior - Las escuelas de arte

¹⁴⁹ Richard, Nelly. Márgenes e instituciones. 1987 pág. 1

¹⁵⁰ Rivera, Anny “Movimiento social y arte en el régimen autoritario”, introducción.

¹⁵¹ Rivera, Anny “Movimiento social y arte en el régimen autoritario”, pág. 2.

¹⁵² Rivera, Anny “Movimiento social y arte en el régimen autoritario”, pág. 3.

¹⁵³ Rivera, Anny “Movimiento social y arte en el régimen autoritario”, pág. 4.

En general, en Chile las escuelas de arte son en su mayoría universitaria, es decir, hay una proyecto de educación acorde a los valores de la institución patrocinante, y son éstas las que han protagonizado la gestión y difusión del conocimiento alrededor del quehacer plástico, llegando al nivel de institucionalizarlo, al acomodar los medios a sus fines, en términos de un academicismo que promueve y establece los patrones o Cánones de conducta de determinada escuela, entendiendo, además que el establecimiento de dicho canon muchas veces tiene más que ver con perfil personal del director-maestro de la escuela, que de un fin institucional. En ese sentido, por ejemplo, en nuestra Escuela de Artes de la Universidad de Chile, tenemos patrones clásicos, unidos a la institucionalización de nuevos aspectos del arte, bajo la tutela de nombres ya reconocidos. Ejemplos son las cátedras que imparte el profesor, artista y director del Museo de Arte Contemporáneo, Francisco Brugnoli, quien ha trabajado el *objeto*, *Assemblage* y la *Instalación*, desde la década del 60, pudiendo advertir que sus estudiantes prosiguen en esa línea, ya sea en la Instalación por ser una expresión vanguardista o sólo por tratarse de un artista de gran trayectoria en su obra. Otro caso muy similar es el de Gonzalo Díaz, pintor y Premio Nacional de Arte 2004, quien reflexiona sobre el quehacer de la pintura y de sus aspectos más controversiales en cuanto a materialidad e historia, y que, paralelamente nos muestra en sus instalaciones un carácter político, con obras como “Lonquen ‘88”, graficando el sitio donde son encontrados los primeros detenidos desaparecidos en periodo de Democracia. Junto a ellos, Enrique Mathey, con diversas exposiciones a su haber, Patricia del Canto en escultura, y Patricia Vargas, en dibujo, son algunos otros de los artistas que destacan dentro del equipo docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y que contribuyen, todos ellos, a formar una idea del arte en Chile.

Otras instituciones tales como la Universidad Católica, Universidad Finis Terrae, Universidad Arcis, con académicos y artistas como Pablo Langlois, plasman una mirada alternativa a la concepción del Arte en Chile, en cuyo seno han estado los artistas-profesores, academizando a sus alumnos, y entregándole sus propias pautas para crear y ser reconocidos en el área de las artes visuales, mediante enseñanzas dogmáticas y ortodoxas que han logrado sobrevivir al arte, al ser las mismas e únicas opciones que al variar mantienen ese status que no niega ni modifica lo ya aceptado, lo que el arte ha aceptado para si mismo, por omisión o por decisión.

Es la instancia de la educación superior donde los actores son los personajes que deciden y enseñan lo que se quiere o pretende perpetuar, ya sea al nivel de sus propios representantes artísticos, como iconos, como intermediarios, como desde la postura política de cierta escuela o instituto de educación artística. Así, nuestros maestros enseñan lo que estiman conveniente ya que fueron elegidos para enseñar aquello que esos mismos como artistas representan.

La curatorías

La lucha por la noción de gusto, versus la historia y sus relatos, es un motor de discusión

al interior de las artes visuales, debido a que no siempre existe un criterio que represente y haga partícipes a quiénes eventualmente serían los artistas o los actores de una época o estilo.

¿Quién elige a quién nos representa como artistas en el contexto nacional o latinoamericano, ya sea al nivel de las bienales o de una simple exposición retrospectiva? Dicha inquietud no se resuelve a través de un simple ejercicio de memoria en torno a la pintura, sino que en su diversidad engloba las experiencias artísticas más diversas, como el Performance y la Instalación.

En lo que concierne a la Literatura, esa guerra la libran, a grosso modo, quienes por un lado ven en el canon literario un legado estético/moral admirable, y quiénes, por otro lado ven en ese canon un legado de estrategias ideológicas que explican las desigualdades y los prejuicios actuales. En ocasiones se ha identificado la primera postura con un planteamiento humanista (la literatura como expresión de humanistas, de cierta esencia común que los textos clásicos habrían expresado especialmente bien), mientras que la segunda hundiría sus raíces en los análisis derivados de los planteamientos "contraculturales" de los años 60.

El canon, un canon receptivo -y Frank Kermode ha demostrado que siempre lo ha sido- no debe ser suprimido, ya que los "abolicionistas" a menudo protestan para instituir su propio canon, lo entiendan o no de esta manera.

Anti-canon

El Anti-canon como postura ante la exclusión, no se describe como contrario al Canon sino que abarca todo aquello que el Canon deja afuera, lo que excluye. Por definición el adverbio "anti", es una negación de su precedente, sin embargo, en este caso denota una lucha contra lo que se entiende por canon.

Ser anti - canónico implica negar la objetivación de que existe sólo una lista de obras ya asimiladas, por la historia y por quienes escriben aquella historia, como las dominantes. ¿Por qué alguien decide por todos? Acaso se nos pueden olvidar las creaciones humanas por que unos deciden que no son relevantes. Podría pensarse que de no existir el Canon, las futuras generaciones tendrían acceso a la totalidad de las obras para ser ellos mismos quiénes determinen el orden de su importancia de acuerdo a su propia experiencia, y aquí aparece una comparación sublime: en la Naturaleza no existe el Canon, sin embargo todo se ordena con perfecta armonía.

El Anti-canon es la postura por las minorías, por la creación libertaria, la búsqueda de aquella experiencia, de la creación que debe tener cualesquiera obra que traduzca o expresa la creación humana. No se trata de que signifiquen ser el anti listado de obras dignas de ser leídas e interpretadas, sino que es un punto que permite la diversidad, donde se niegan patrones de conducta, normas, ya sean morales o preceptos, que involucren un pensar particular o una corriente determinada previamente por factores políticos partidistas. Es negar el listado, porque representa a los que no aparecen en las

listas de los intelectuales, pero como en el *Campo* en Bourdieu, el equilibrio se logra entre las obras dignas de ser leídas y aquéllas que se exceptúan, es así como se conforma el todo, la excepción es lo que confirma la regla: no podría existir el Canon sin el Anti-canon.

Nuestros Artistas Canónicos

Resulta prudente, al entrar en el plano de la especulación, el hecho de buscar entre nuestros artistas a los canónicos, aquellos más leídos y comentados por parte de la crítica y la cultura. En este afán pretencioso, el criterio a valerse será el de periodización histórica aplicada a los modelos de creación artística que se instalaron sobre este territorio.

De acuerdo a la obra “Chile: 100 años de artes visuales”, compendio de la creación local, el proceso de formación de la creación local se describe como sigue: “...el público y los artistas han sido alineados en sus gustos, ideas y opciones bajo los preceptos dominantes, los que tradicionalmente han ejercido una ‘vigilancia’ rigurosa y a veces despiadada sobre la producción de arte. El rol del Estado, los salones oficiales, las academias de pintura, la Escuela de Bellas Artes e incluso la prensa, han sido los medios privilegiados para establecer pautas por las cuales el artista debe seguir un riguroso proceso académico para que al final de un ordenado y predecible proceso de producción en línea obtenga una ‘obra de arte’”¹⁵⁴ Serán estos, en un primer momento, los protagonistas de la creación de la obra de arte en Chile

Es en extremo difícil entablar una presentación del arte chileno en cuanto a cronología, ya que los hechos más significativos y que son el resultado de muchos de los trabajos artísticos, son elaborados a partir de un antes y un después de ‘El Golpe de Estado de 1973’, con lo que se intensifica la lucha política y activista en la creación de la plástica nacional.

Usar la historia y las citas, para llamar en una cuantificación el total de veces que fue citado un artista, a través de la opinión y el comentario, como canónico, es un trabajo engorroso y no muy efectivo. Para ello sería necesario fijar una disciplina más acotada, siendo la pintura, eventualmente, un punto de partida, al encontrarse presente en muchos aspectos, brindando una historia más dispuesta a ser entendida y explicada.

El intento por buscar a nuestros padres en la creación plástica nos llevará invariablemente por la posición y convergencia de los artistas en cuanto al uso de técnicas o lenguajes de expresión, así como de aproximaciones temáticas entre una obra y otra.

Un repaso por la exposición “Cambio de Aceite”, retrospectiva de la Pintura chilena contemporánea, como forma de recambio de los pintores clásicos más reconocidos y las nuevas generaciones de artistas, cobra sentido en la revisión de la siguiente cita: “En Chile, el reconocimiento e inscripción en las artes visuales está muy ligado al circuito

¹⁵⁴ Chile: 100 años de artes visuales. Primer periodo: 1900-1950. MNBA, Santiago, Chile, 2000. Pág. 16

académico, de manera que los artistas se van constituyendo en referentes para las generaciones más jóvenes no sólo en la medida en que éstas conocen la obra de aquéllos, sino en cuanto que ambos se encuentran en esa escena institucional que es el taller. En Chile esta escena se encuentra preferentemente en las universidades”¹⁵⁵

Aunque la historia del arte Chileno comienza ya en el año 1850 con su academicismo ya institucionalizado, no fue sino hasta iniciado el siglo XX cuando comienza la preocupación por mostrar lo local. En sí la historia del arte Chileno es una historia de escuelas artísticas y estilos muy marcados hasta el hecho del paradigmático Golpe de Estado en Septiembre de 1973. Así, aparecen las obras de los pioneros en la base de la creación histórica del arte moderno, es decir las dos primeras escuelas de arte, como son el Grupo de la *Generación los Trece* y el *Grupo Montparnasse*.

Milan Ivelic, en el libro “Chile, Artes Visuales Hoy” cuya edición corresponde al año 1995, utiliza la denominación ‘*Primacía del gesto*’ como criterio para describir el arte chileno y señala “La estética de la mancha y el gesto ha acompañado gran parte de la historia de la pintura chilena”¹⁵⁶, de manera que, a través de la Primacía del Gesto, Ivelic establece una categoría de obras. En esta línea, la pintura en las promociones más jóvenes está representada por los nombres de Samy Benmayor, Carlos Maturana (Bororo), Omar Gatica e Ignacio Valdés y, en ellas, siguiendo las palabras de Ivelic, se anuncia una superación o evolución donde “el gesto y la mancha actúan de otra manera”, esto es: “el gesto es más lúdico y hay una alegre desinhibición en el uso del color acompañado de una fuerte participación del yo subjetivo”¹⁵⁷. La pregunta que aparece es la misma, ¿existe un Canon que represente las pautas de un arte en la pintura?

La obra de Francisco Smythe, trabaja con iconos y símbolos, los cuales dispuestos al interior del cuadro, son unidos a la expresión del gesto y la mancha, “deconstruye el sistema de la pintura y recompone una sintaxis elemental”¹⁵⁸

Ya en albores del siglo, la creación en nuestro país, tendrá sus primeras aventuras en Europa; desde ahí llegan nuevas visiones, influencias que radican en el hecho de que existían razones económicas, como el auge del salitre, para que el arte nacional se alimentara de las aguas de la “alta cultura europea”.

Las galerías

Las galerías, desde mi entender, están divididas de acuerdo a los sectores económicos

¹⁵⁵ Sergio Rojas, “Las obras y sus relatos” Pág. 35

¹⁵⁶ IVELIC, Milan. “Chile: Artes Visuales Hoy. Museo Chileno de Arte Moderno” Pag. 16

¹⁵⁷ IVELIC, Milan. “Chile: Artes Visuales Hoy. Museo Chileno de Arte Moderno”. Pag. 16

¹⁵⁸ IVELIC, Milan. “Chile: Artes Visuales Hoy. Museo Chileno de Arte Moderno”. Pag. 18

en los que éstas se posicionan. Por regla, este tipo de institución es creado para difundir una forma de creación que condice el pensamiento de su creador o patrocinador, siempre perteneciente a mundos económicos autosuficientes, y en Chile esa economía subsiste a un arte que es por un lado “sostenible”, ya que a sus elecciones de artistas siempre hay detrás un deseo de que aquellos artistas puedan vender sus trabajos y puedan de algún modo mantener ese espacio, el cual no necesariamente vive de esas ventas con su porcentaje de ganancia, si no que viven gracias a que estos mismos patrocinadores logran hacer reconocido su espacio de exposición, y con ello logran una que otra muestra reconocida. Su intención es pasar de ser un lugar periférico a un espacio reconocible por el Campo del arte. Pasan de ser un espacio desconocido y anti-canónico por su periferia a un lugar que busca insertarse como punto de reflexión sobre arte, pero que se ha institucionalizado como tal, es decir canónico.

Es el caso de las galerías de la calle “Alonso de Córdoba” por ejemplo, la cual de un tiempo a esta parte, se ha posicionado como un punto de muestras de artes. Ésta se ha situado al interior de una de las comunas con mayor ingreso socioeconómico del país, hace muestras y genera ganancias en torno al arte que se hace. Posicionó un lugar donde comprar y vender arte, e intenta en alguna de sus galerías una reflexión de su oficio, lamentablemente esa misma situación física, de periferia social, ya que el elitismo con que se encuentran escudadas esas galerías nos muestra un tipo de Campo económico que sustenta un canon creado para sí. Es decir, esas galerías, son por ellos y para ellos, para los grupos económicos que entienden más de arte (más que las masas populares), pero que no lo cuestionan, sino que en muchas de esas galerías se mantiene el status de academicismo y de lo bello como representación o mimesis de la realidad. A excepción de la galería animal, reconocida fuente de experimentación en arte, las otras galerías, y como ejemplo de muchas más a lo largo del país, en regiones, estas son administradas en su mayoría por privados y ellos buscan, como si estas fueran empresas, una ganancia económica que las sustente.

Las Bienales de arte y las exposiciones internacionales

Bienales y la representación chilena, son casos en los cuales se elige a un curador representante de un país, en este caso de Chile, para que arme una muestra representativa de un contexto y una creación artística nacional, cuyas curatorías, muchas de las veces, se basan ora en aspectos del gusto, o sea de tipo subjetivo, ora en una tradición, ora en una vanguardia que debe y desea ser expresada.

Las Bienales exponen tanto a los artistas que son llamados por un curador o comisario responsable de la muestra de un país, como al curador mismo. Son ambos los representantes del quehacer nacional, son ellos una pauta de lo que se quiere mostrar como pincelada de un país, el arte moderno, su arte contemporáneo. Llegar a una Bial para un artista, es un paso único, que tiene que ver con el posicionamiento del mismo y la

representatividad de una nación, es un tiempo de gloria internacional, de ser y estar a la par de sus colegas creadores. Es ser parte de un canon internacional, cuyos nombres se irán repitiendo con más asiduidad.

En las Bienales de arte es el país anfitrión, como la Bienal de Sao Paulo en Brasil, la Bienal de la Habana en Cuba, la Bienal de Venecia en Italia, por solo nombrar a algunas, el que decide el tema del encuentro y el sentido que se le quiere dar a la muestra. Para ello llama o invita a actores reconocidos del ambiente teórico, histórico o plástico de un país, para que arme su propia visión de la muestra y que, a la vez, represente por un lado al país, y por otro al contexto de la muestra.

Estas decisiones son todas basadas en juicios muy propios, en el caso de las previas decisiones sobre qué artistas nos representarán. El curador nacional elige a nuestros artistas, que a fin de cuentas, no dejan de ser sus artistas; ellos instauran un canon de gusto que nos representa a todos como país, por ello es que a veces estas muestras, no representan a nadie y pareciera que nunca fue esa la intención de hacerlo.

Artistas únicos o fuera del canon

Otra forma de caracterizar a un conjunto de artistas pictóricos y con ello a sus trabajos, para Milan Ivelic, es la denominación *Poética de la Imagen*, y cuyo exponente más importante es **Roberto Matta**, siendo este un caso aparte, ya que su genialidad y aporte a la comprensión del surrealismo, le valen el reconocimiento no solo de su país, sino de la crítica occidental y mundial. Tiene la ventaja de ser parte de una comunión de ideas herederas del Psicoanálisis, pero con un estilo libre, que trabaja sobre la obra, creándola al tiempo que la colorea. Es un artista al cual Ivelic le adjudica conceptos como: psiquismo humano, (morfología Psicológica), meteorologías del ser, atmósferas lúdicas, eróticas o energéticas.

Claudio Bravo, es otro artista que se ha destacado como pintor en su estilo hiper-realista, cuyo reconocimiento es internacional, teniendo su lugar bien ganado, pero, que a mi entender, se encuentra encasillado en los círculos del merchandising, en los cuales las ventas de las obras son en virtud a su preciosismo en la imitación de la realidad, para la concreción de esa mimesis.

Estos artistas representan aquella distancia que rompe con el arte nacional y que se separan de cualquier intento de apropiación por parte de un estilo o época definida al interior del arte nacional. Sus trabajos existieron fuera de la evolución de la historia del arte chileno, y por lo tanto, solo fueron reconocidos sus aportes en tanto el mundo occidental les entregó su sanción y su aceptación. Aquí es donde el arte chileno sale a la búsqueda de esos artistas, los inserta en su historia y los trata de acomodar para hacerlos más propios,

Ejemplos de Poéticas para los Artistas

Milan Ivelic, en su obra "Chile: Artes Visuales Hoy. Museo Chileno de Arte Moderno", describe a un sinnúmero de artistas con conceptos simples y directos, los predispone nombrándolos como creadores únicos. Para Ivelic los artistas nombrados en su obra se describen por lo que sus creaciones ofrecen; así, Ruperto Cádiz ofrece "mundos cósmicos"; Francisco de la Puente, "objetos metamorfoseados con visión realista"; Nemesio Antúnez "la inquietud por el hombre amenazado por su propia masificación"; Rodolfo Opazo, "el destino del hombre a través de sus inconfundibles personajes blancos y blandos"; Carmen Aldunate, y sus "mujeres ataviadas"; Mario Gómez, y su "escritura infantil"; Gonzalo Cienfuegos, "atmósferas cargadas y sobrecargadas"; Ernesto Banderas, "atmósfera asfixiante enclaustra y clausura toda relación"; Eduardo Garreaud, "atmósfera erótica que erotiza la totalidad de la escena"; Roser Bru, "exhuma la memoria"; Benjamin Lira, "atmósfera de intimidad", y por último incluye los nombres de Mario Toral, Inés Harnecker, Oscar Gacitúa y Germán Arestizábal, y en caso aparte los trabajos de desnudos de Jaime León y Patricia Vargas.

Otro punto en donde encasilla a un grupo de artistas es dentro de lo que denomina **Visualidad Crítica**, en donde enmarca a aquellos que están al interior de una confrontación con una institucionalidad artística manejada y controlada por el gobierno militar. Para Milan Ivelic, serán "el desamparo del cuerpo social, la estructura democrática fracturada y el país vigilado"¹⁵⁹ los temas propuestos por estos artistas, los cuales imponen nuevos modos de hacer manifiesta su postura social y artística. Tal es el caso de artistas como Carlos Leppe, su propio cuerpo o la instalación; El grupo C.A.D.A (Colectivo de Artes Visuales) que usa como soporte el espacio urbano en el cual produce su reflexión interna; Víctor Hugo Codocedo con "el paisaje natural y urbano, como marco de desaparición del emblema nacional"; Carlos Altamirano y "la instalación como sentimiento de frustración"; Lotty Rosenfeld y su intervención de cruces en los signos de tránsito; Gonzalo Mezza y su "pintura digital".

Siguiendo esta línea existe otra visualidad crítica que opera cuestionándose los medios y las estructuras con las cuales trabaja, en donde se pueden encontrar los temas clásicos sobre la interrogantes de validez y vigencia de estos medios, "enjuiciar el carácter marginal de sus circuitos, cuestionar la asimilación pasiva de modelos internacionales, o poner de manifiesto su capacidad de penetración. También desplazar con ajustados montajes los estereotipos del comportamiento social." Aquella larga descripción nos introduce a la obra de Eugenio Dittborn, Juan Davila, Gonzalo Díaz, Arturo Duclos y Jorge Tacla. Son, a mi entender, los verdaderos referentes de la creación local para con las nuevas generaciones.

Todas estas denominaciones son creadas para entender mejor a los artistas y las obras que les reconocen, así se busca agruparlos sobre conceptos que engloban el

¹⁵⁹ IVELIC, Milan. "Chile: Artes Visuales Hoy. Museo Chileno de Arte Moderno" Pag. 20

trabajo y cimentan un prototipo de canonicidad del arte. Son los primeros pasos que se dan para que entren a una lista de autores reconocidos por todos. Primero se agrupa por estilo, luego por época, y se define su obra de un modo creativo y poético, por no decir de ensoñación, usa términos que son apropiados más para la psicología que para un ambiente artístico que se tilda de histórico. Les inventamos un aura a estos artistas, los denominamos según nuestras propias ilusiones, para después recrear su historia en un libro y posicionarlo definitivamente al interior del Panteón de los grandes artistas nacionales. Aquí el canon opera desde su matriz, dado que al nombrar a un artista de tal forma lo estamos singularizando, como único exponente de un arte, que visto objetivamente no dista mucho de otros de su misma época, pero como distintivo se busca su canonización, al modo como la iglesia zanja quienes son sus representantes para el cielo o para la tierra al elegir sus santos, aquellos mejores exponentes de una fe que tiene la convicción de ser universal.

Los textos que canonizan a los artistas (o sus Teóricos) y su relación con los centros de Formación

Nuestros críticos o teóricos del arte nacional, también ocupan un lugar en el juicio por el Canon, son ellos quienes tienen la responsabilidad de revisar e investigar el arte, son quienes escriben sobre arte, piensan de arte y – eso espero - viven de arte. Su responsabilidad es mayor en cuanto a ellos corresponde dirimir la historia, sancionarla, explicitarla, o simplemente mostrarla a un público que desconoce en su mayoría quienes son esos artistas y por que hacen lo que hacen. Muchos de ellos son a la vez los responsables de nuestra educación, tienen cargos de responsabilidad académicos en Universidades o de competencia ante las pautas o fines a los que apunta cada plantel de educación. Además, son ellos quienes van escribiendo la historia del arte nacional, la van narrando y canonizando, les ponen el piso a artistas que van naciendo según las generaciones avanzan, y van idealizando el trabajo de nuestros artistas más consagrados, es decir, en ellos recae aquel reconocimiento que consagra a los artistas, sus obras hablan por si mismas, pero cuando un historiador habla y lo hace en términos de teoría del arte, la obra se arma con un *plus*, la obra se concretiza y se escriben los libros que serán usados en las clases para canonizar a los artistas y a los teóricos, siendo estos últimos quienes escriben se auto canonizan.

Citar a un referente cercano y partícipe de la presente Tesis, contribuye a clarificar el círculo por donde gira el sistema de Canonización del Arte. Me refiero a **Sergio Rojas**, tutor y guía de investigación, profesor de Estética en la Universidad de Chile y en la Universidad Arcis, con una larga data de trabajo en diferentes muestras y exposiciones, cuyos catálogos se han resumido y presentado en un libro titulado “Las Obras y sus Relatos”, ediciones de la Universidad Arcis, 2004, en los cuales comenta la obra de diversos artistas nacionales. El trabajo de Sergio Rojas sigue por la senda de la pedagogía y de la instrucción en teoría del arte. Sus catálogos, entendidos como una nueva obra que habla sobre las creaciones de los artistas, es variada y diversa en

términos de disciplinas artísticas. En ellos se resalta la creación en términos filosóficos, materia que maneja a la perfección, pero que en muchos casos tiende a convertirse en instrumento de la obra artística más que del juicio estético, al ser los propios artistas quiénes, basándose en su larga trayectoria y renombrada labor, le invitan a escribir sobre sus propias obras. Le necesitan para darle el peso teórico que su obra necesita. ¿Es que acaso se necesita que un teórico escriba sobre una obra de arte para darle importancia y valor intelectual? Tal vez no es este el deseo consciente, pero es sin duda, un aporte más al circuito en donde difícilmente pueden ingresar las obras de los desconocidos.

Algo similar ocurre con **Guillermo Machuca**, catedrático de Teoría e Historia del arte en la Universidad de Chile, para la exposición **Arte joven en Chile (1986-1996)**, cuya curatoría fue realizada por él, y estuvo a cargo de las reflexiones bajo el título “Entre el Retraimiento y la integración” incluyendo al profesor **Justo Pastor Mellado** y su trabajo “Del Triángulo paradigmático al bloque histórico en la plástica chilena”; en aquella exposición no se apreciaba ningún tipo de movimiento que los asimile, pero si existen reflexiones formales en torno a la praxis del arte. Tal como lo es Sergio Rojas, Guillermo Machuca representa uno de los más importantes teóricos jóvenes independientes que construyen la *Elite* al transformarse en jueces que dirimen acerca de la calidad o la relevancia que aporta la obra o un artista en particular. Para ambos mentores, la base desde donde emanan sus ideas proviene de la historia que, si bien, co-construyen, también releen y reiteran. No se entienda como intención de quien suscribe, el criticar perjudicialmente la labor de mis docentes, sino muy por el contrario, intento manifestar la dificultad que tienen los artistas chilenos, que no mimetizan las ideas preexistentes y ya canonizadas, de formar parte de un Canon que distinga nuestra Historia del Arte de las de otros países de Occidente.

La relación entre un teórico y un artista pudiera ejemplificarse con **Nelly Richards** y su concepto *Escena de avanzada*, con el que creó una nueva denominación para una situación que estaba ocurriendo en el Chile post-dictadura. Desde esta concepción de Arte se institucionaliza la relación entre artista y teórico, a partir de la cual cobran renombre artistas como **Carlos Leppe** y el libro “Cuerpo Correccional” (Santiago, 1980), y el Colectivo de Artes Visuales **C.A.D.A.**, en “Márgenes e Instituciones”. Nelly Richards fue pionera en estrechar las relaciones directas entre artista y un teórico, en casos notables como el de Ronald Kay – Eugenio Dittborn “del espacio de Aquí”, Justo Pastor Mellado – Gonzalo Diaz. Todos ellos hicieron necesario tal encuentro, se necesitaron mutuamente para apoyarse sobre el otro, tal vez no fue esa la intención, pero el resultado se aprecia en las aulas, donde estas parejas enseñan la relación fructífera que puede aportar al desciframiento del arte nacional

Escultura

Para Ivelic es la diversidad del elemento central que recorre el quehacer escultórico en Chile. Desde su mirada las obras recorren desde el “rigor clásico del bloque único” en los nombres de Lili Garafulic, Raúl Valdivieso o José Vicente Gajardo; y las “concepciones

figurativas del volumen que apuntan a detener momentos, situaciones o acontecimientos” Carlos Fernández, Mario Irarrazabal, Osvaldo Peña, Francisca Cerda, Hernán Puelma y Francisca Nuñez; el trabajo escultórico de Matta, y sus formas ancestrales; y la obra de Pilar Ovalle, Luis Mandiola, y Juan Egenau.

Otros en cambio utilizan la “no-figuración” en sus obras como en Marta Colvin y Francisco Gazitúa; para otros es la “conceptualización del lenguaje” Pablo Rivera; Aura Castro y sus combinaciones volumétricas; Federico Assler, y su “hormigón fecundante del cubo”; Gaspar Galaz y la “exacta precisión y equilibrio” de su escultura metálica; Marcela Correa y “el volumen precario elaborado con materiales pobres”

La generación del grupo rectángulo, con Poblete, fueron los únicos que crearon un mundo privado y cómodo para sus creaciones e investigación en obras espaciales y otras cinéticas vigentes hasta hoy en día. Generación de geometrismos.

El arte después del golpe y de la Dictadura de Pinochet, asume un protagonismo inesperado; son las creaciones que aparecen en la periferia, y no de las escuelas de arte como había sido en el gobierno de la Unidad popular. Ahora, en cambio, el protagonismo se lo llevarán las galerías de arte, las cuales muchas veces eran sustentadas por economías privadas que subvencionaban a los artistas y sus producciones.

Setentas y la Fotografía

Ya en la década del sesenta, fue gracias al aporte del Grupo *Signo*: José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati, Alberto Pérez, quienes comienzan a experimentar con fotografía al interior de sus cuadros en una experiencia *formalista*. Su trabajo es una forma de expresión testimonial que “se apoya en los signos de la contingencia- con dramáticas características durante el gobierno, militar - para proponer un imaginario que da cuenta de la situación del hombre, aquí y ahora.”¹⁶⁰ Esta línea que toma la pintura, es un punto de volcamiento sobre la expresión y la emotividad, de cada subjetivismo por parte de los artistas, en cuya vivencia arraigadas en su quehacer “histórico y biográfico, reclaman una respuesta: testimonial, declamatoria, denunciante, irónica, irreverente”¹⁶¹

Otro experimento fue el llevado a cabo por Francisco Brugnoli y Virginia Errazuriz en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, así como de la obra de Guillermo Nuñez.

Después del Golpe se limitó el Campo de experimentación, y en parte la obra de Eugenio Dittborn mantiene la laboriosidad en torno a la fotografía pública, aquella de los ejemplares de publicaciones en ediciones masivas, y que según Saul, es esta fotografía la que conlleva tramado, aquel punto del cual pende su producción la hacen necesariamente masiva. Siendo el “punto crítico de su trabajo la relación texto-foto”¹⁶²,

¹⁶⁰ IVELIC, Milan. “Chile: Artes Visuales Hoy. Museo Chileno de Arte Moderno” Pag. 16

¹⁶¹ IVELIC, Milan. “Chile: Artes Visuales Hoy. Museo Chileno de Arte Moderno” Pag. 16

ya que una imagen de por sí puede tener múltiples interpretaciones y si a éstas les es agregado un texto diverso, que difiere de la imagen, esta puede ampliar su significado así como su interpretación. El texto y la imagen se complementan, uniéndose y creándose en el espectador, relaciones subjetivas. Es la naturaleza de una foto que en un contexto distinto, y en soporte distinto se modifica su naturaleza, así como el tamaño desde una foto carnet a una gigantografía.

Video Arte

En el caso de esta técnica, se asocia mucho el trabajo con los documentalistas, o en las Performance por su capacidad de registro, pero no se ocupa la creación por la creación.

En Nuestro país el video-arte comenzó en los años 1979-1980, en su mayoría como apoyo a las propuestas de Performance, arte corporal, y acciones de arte, como registro de tales acciones. Así se reconocen trabajos como el de Eugenio Dittborn, y sus barriles de Petróleo en el desierto de Atacama, de Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, y su registro de las cruces en el Pavimento.

Una lista tentativa como apasionada es menester llevar a cabo, aunque probablemente ninguno de ellos debiese estar en una lista. Por ahora se siguen efectuando experimentaciones en torno a las posibilidades de los nuevos medios como la 7ª Bienal de video y nuevas tecnologías, que se cobijan bajo el alero del Museo de Arte Contemporáneo.

Los artistas que ganan el Premio Nacional de Arte

Qué es este premio sino una forma de agradecimiento a la labor de difusión del arte nacional. Más que un apoyo, el Premio Nacional de Arte es un reconocimiento a la trayectoria, y al ser no solo por los méritos artísticos - aunque muchas veces bien ganado-, deja una impronta de duda; es un premio que se le entrega al artista por el gobierno de turno, una forma de plasmar la relación que se tuvo con tal o cual artista. Desde mi opinión se transforma en una más de las obras que se escribirán en los anaqueles de la historia política de un Presidente.

Los nombres de los últimos premiados nos entregan las pistas para conocer quienes son y por qué se les entrega tal estímulo, que conlleva una pensión de por vida. Gonzalo Díaz, que ya a estas alturas del relato, se vuelve un autor canónico, recibió el premio el año 2004, y Eugenio Dittborn hace un par de meses atrás para el año 2005. Zurita, poeta y artista del C.A.D.A., también lo recibió de parte del Gobierno de turno. Ellos y muchos otros más han recibido este premio, pero surge la encrucijada entre premiación a su obra

¹⁶² SAUL, Ernesto. "Artes visuales 20 años: 1970-1990" pág. 24

artística o a su acción política. El caso mas patente desde mi mirada es el de Dittborn; su obra es ampliamente reconocida en el ámbito mundial, entre los círculos de intelectuales del Campo del arte, pero en Chile pareciera que su arte es parte de una elite que no le reconoce como tal, cuando se le pregunta a la gente en la calle, quien es Eugenio Dittborn, nadie le conoce, y recalco el nadie, a menos que tenga una relación con el arte. Pero a él le fue entregado el premio de este año, y se cuestionó en la prensa, no su trayectoria, sino su obra como impacto nacional. A mi entender, creo que el premio nacional de arte, tiene que ver con cómo eres reconocido como artista en tu país, por el mérito de haber influido en la creación plástica y el aporte a la reflexión en tu nación..., lamentablemente creo que este criterio que propongo no sea el más apropiado, ya que ellos son elegidos por una comisión, tan amplia como diversa, tanto por representantes de ministerios que siempre, no tienen nada que ver con arte ni menos con su historia.

Este premio instaure cánones, pero estos cánones son a nivel gubernamental, deciden lo que se estudiara en el futuro, ya que el Ministerio de Educación, con su voz y voto, los asumirá como pautas educativas para el futuro, determinando por qué es este artista el merecedor de un premio como tal, y quizás realmente dicho artista merece aquél premio, sin embargo, cuáles son los parámetros que guían tal decisión, podría ser objeto de estudio para una próxima investigación.

6. CONCLUSIÓN

“La obra de arte es, en tanto que forma individual, invariable; pero su concreción está inmersa en una naturaleza dinámica, su particular apariencia nace de un cambio y prepara otro. Es cierto que la forma individual puede, circunstancialmente, adquirir una validez universal, alcanzar una posición de privilegio en el desarrollo formal por *detenerse bruscamente* y convertirse así en canon o norma, pero la regla general inscribe a la forma en un mundo cambiante”¹⁶³, así H. Focillon intenta crear una evolución lógica de la forma y con ello se descubre que cada estilo atraviesa una serie de edades, y en cada período histórico esas edades del estilo presentan idénticos caracteres, a las cuales las denomina *experimental, clásica, de refinamiento y barroca*.

Por Lógica en estas líneas debieran ser trazadas las primeras inscripciones de artistas canónicos según los criterios antes expuestos, aplicadas al ámbito de las artes plásticas.

Es posible un acercamiento pensando en la diversidad de estilos que se encuentran en las artes visuales, como comenzar sin descuidar las afirmaciones desde el paleolítico hasta la experimentación en la red de Internet; como comparar entre la escultura de oro Griega y un cuadro de Botticelli.

¿Acaso cada uno de los estilos creados a través de la historia de la Humanidad y de su propia explicación, tiende a tener su propio canon? Es como si los estilos en sí conformaran su propio sub-campo artístico en el cual la calidad técnica y el objetivo

¹⁶³ Ocampo y Martí, Teorías del Arte. Pág. 75

político y económico, apelaran a expresarse. Las figuras relevantes de una representación social de su estilo, representarían a una sociedad en particular, en cuyas condiciones naturales, sociales, económicas y políticas se encuentran los fundamentos de su acaecer como estilo.

¿Qué pasa con el arte de Dalí y su Surrealismo, o con Picasso y su Cubismo, con Mondrian o Duchamp? ¿No son acaso todos ellos los creadores de sus propios cánones? Se pretende medir con una misma vara todas las creaciones humanas; buscar al Shakespeare de las Artes visuales de Occidente sería forzar la historia a canonizar a uno sobre el otro, y en mi opinión es pretender demasiado al intentar aplicarlo a épocas o a siglos específicos, por ejemplo al artista del siglo XX. Dicho afán parece más un concurso de talento que una verdadera crítica como aporte al conocimiento.

Lo que sí debiéramos hacer, sería destacar aquellas Obras de Arte que si bien, no necesariamente impactaron en su tiempo histórico, se han convertido en relevantes para esa época, desde el análisis presente. De esta manera obras de artistas como Picasso o Duchamp no debieran compararse con obras de Miguel Angel o Leonardo da Vinci, puesto que sería pretender equiparar el pensamiento renacentista con una perspectiva Moderna.

Mi intención se fundamenta en la búsqueda del creador de un canon de creación artística, sin embargo, la asunción de esta pretenciosa tarea – pudiendo resultar un problema epistemológico -, resulta humildemente posible delimitando mi Campo de acción a la Pintura en Chile, si es necesario exclusivamente a los últimos 50 años del siglo XX; lamentablemente el prejuicio de la historia me recuerda que nuestra historia del arte es una mimesis de otros estilos –principalmente europeizantes- que influenciaron profundamente el pensamiento pictórico y cultural de nuestra sociedad. Esta reflexión motiva una búsqueda de un Canon impuesto –o asumido como tal- desde lo universalmente aceptado hacia nuestra realidad local, porque creer en la transculturización sería una hipótesis, intentar buscar lo propio en la obra, algún resabio de lo que probablemente llamaríamos “lo chileno”, es tal vez una suerte de egoísmo, que imaginamos, pero no existe.

Bloom, definió por épocas tal separación, por ejemplo creó un esquema de tiempo histórico, por el cual comienza con el apogeo clásico en todas las artes, y la Escultura griega es un buen punto de inicio para un canon Occidental. Otras etapas serían la medieval, la renacentista y por último -y la mas complicada por su pertenencia a este tiempo- es la modernista. Estos conceptos son aún tentativas de aproximación que pueden y debiesen estar sujetas a evaluación posterior.

A diferencia de la categorización que efectúa Bloom para la historia de la Literatura, nuestra historia del arte, siendo este un pie forzado, está supeditada a los acontecimientos políticos que en Chile se sucedieron en los últimos 50 años. Así podríamos, a modo de ejercicio –pretenciosamente-, asimilar la Edad Clásica con la Época Colonial, La Edad Aristocrática con la Época Republicana, la Edad Democrática con los albores del siglo XX –coincidente con la creación del Museo de Bellas Artes- y la Edad Caótica con nuestro tiempo actual, en nuestra historia del Arte. De los últimos 50 años del Arte nacional, se intenta determinar la relación entre la Historia del Arte y la

asignación del título de obras canónicas, precisando si lo que establece el Canon es la historia o las reflexiones en torno a esta.

Para finalizar, el estudio del Canon en la Historia del arte chileno, es sin duda una tarea que supera con creces el trabajo de un capítulo dentro de una tesis, y si bien, se convirtió en una de las metas y tareas propuestas por quien suscribe, la inmersión en catálogos de exposiciones nacionales, encuentros de arte y bienales, comporta un cúmulo y fuente tal de información, que resulta inasequible como empresa para un solo hombre en un tiempo determinado. No es casual que libros como “Chile: 100 años de Artes Visuales” esté confeccionado en tres secciones, en tres períodos históricos distintos, cada uno de los cuales se estudió según la mirada subjetiva de un autor, generando tres miradas distintas y con evidentes dificultades para conciliar sus criterios de selección de obras como historia unívoca, para carecer, más bien de un hilo conductor coherente. Por otra parte, sin agotar las posibilidades de acceder a esta descripción del Canon en el Arte chileno, la revisión de la exposición “Cambio de Aceite” dificulta nuevamente la labor, al observar que se trata de una mirada específica de la pintura en Chile que, sin negar su valor histórico, está confeccionada por pintores, desde su propia mirada, comportando un sesgo similar al descrito en la curatoría de los 100 años, y por tanto no entregando la rigurosidad “objetiva” que podría brindar el análisis desde un historiador del arte.

Cabe señalar que la Historia del Arte Chileno ya no se encuentra en los libros de historia ni en las grandes compilaciones de Arte al estilo Ivelic, sino más bien se construye al interior de las exposiciones y sus catálogos, en donde cada uno de nosotros escribe su propia historia del Arte.

La crisis de la historia, es la crisis de quienes escriben nuestra historia del arte. Quienes últimamente se embarcan en dicha titánica labor, han sido los propios artistas, analizando exposiciones específicas, o historiadores que tienden a nuevas curatorías, contribuyendo a la confusión, a la expansión de la información y al inicio de nuevas discusiones que, en lugar de concretizar un Canon, impiden que podamos hablar de Historia del Arte Chileno.

Buscar un Canon para las artes, y ahora proponernos la búsqueda de un canon para lo nuestro, un intento de creer que se puede crear algo propio, será otro intento de forzar las cosas. Desde ahí que resulta necesario comprender que la tentativa por definir un Canon a partir de la relación entre los artistas nacionales y los extranjeros, corrobora la dificultad que dicha tarea implica, pues se observa finalmente que no es posible evaluar una sola obra con criterios de culturas ajenas. El concepto de Canon se transforma en eso, sólo en un concepto, pues en la práctica y luego de una investigación que deja en claro la multiplicidad de criterios tanto para definir qué obra es canónica como para describir lo que es un Canon en su etimología, siempre existirán críticos de arte y artistas que se cuestionarán porqué una obra ha sido marginada de esta *Elite Canónica*.

7. Bibliografía

- ABBAGNANO**, Nicola. "Diccionario de Filosofía", Fondo de Cultura Económica, México - Buenos Aires, 2ed. 1966.
- ANTAL**, Frederick. "El mundo florentino y su ambiente social: La república burguesa anterior a Cosme de Médicis: siglos XIV-XV". Alianza Editorial. Madrid, 1989. 363p. 700.103 A627f.E 1985 (P.U.C. Humanidades).
- Asociación Mexicana de sociología**. Estudios Sociológicos, X Congreso Nacional de Sociología, 1968. Tomo I, México, 1era Ed. 1970. 701.18 C749c V.1 C.1 (U. de Chile. Fac. Artes)
- BAUDELAIRE**, Charles. "Salones y otros escritos sobre Arte". Trad. Johanna G. Colección La Balsa de la Medusa N° 83. 1ed. 1996
- BLOOM**, Harold. "El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas", Ed. Anagrama, Barcelona, 1995. 588 Pgs. 809 B655w.E 1995 c.1 (P.U.C. Humanidades)
- BOURDEIU**, Pierre, "Cuestiones de sociología" Colección fundamentos n.º 166, Ediciones Itsmo, S. A. Madrid, España, 2000. 272 págs. 301 B769q.e 2000 c.1 (P.U.C. Humanidades)
- BOURDIEU**, Pierre. "Las Reglas del Arte: Génesis y estructura del Campo literario". Editorial Anagrama S.A., Barcelona, España, 1995. 517 págs. 808.84 B769 c.1 (U. De Chile, Dpto. de Literatura)
- BRAVO, Víctor Hugo, et al.** "Cambio de Aceite: Pintura Chilena Contemporánea".

Editorial Ocho Libros Editores, FONDART, 2003. 180 Págs. 759.983 C175a 2003 c.1 (U.CH. Fac. de Artes)

BRIHUEGA, Jaime. cap. "La sociología del arte" en **BOZAL**, Valeriano, ed. "Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas". Volumen II. Colección *La Balsa de la Medusa* Nº 81, Ed. Machado Libros, 3ra ed. 2002. 701.17 H673h V.2 C.1 Magister (U.CH. Fac. de Artes)

CASTILLO, Ramón; GALAZ, Gaspar; MELLADO, Justo Pastor. "Chile: 100 años de artes visuales." Vols. I, II, III. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile, 2000. 709.83 C537c 2000 v.1; v.2; v.3 (P.U.C. Humanidades)

CRESPI, Irene; FERRARIO, Jorge. "Léxico Técnico de las Artes Plásticas", Ed. EUDEBA, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. Septiembre, 1999. 139 Págs.

DE PAZ, Alfredo. "La Crítica Social del Arte" Colección Punto y Línea. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1979. 230 Págs. 701.1 P348p.E 1979 c.5 (U.CH. Fac. Artes)

ECO, Umberto. "Cómo se hace una Tesis: Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura". Barcelona, Gedisa 2001. 233 Págs. 378.242 E19c.E 2001 21 (P.U.C. BUCO)

FRANCASTEL, Pierre. "La Realidad Figurativa: Elementos estructurales de sociología del arte". Colección Grandes ensayistas. EMECÉ editores, S.A. Buenos Aires, 1970. 701.18 F814 C.2 (U.CH. Fac. Artes)

FRANCASTEL, Pierre. "Sociología del arte". Alianza Emecé ed., Buenos Aires. 1972. 222p. 701.18 F814 soc (U.CH. Fac. Artes)

HERNÁNDEZ SAMPIERI, Roberto; FERNÁNDEZ COLLADO, Carlos; BAPTISTA LUCIO, Pilar. (Et al). "Metodología de la Investigación". Ed. Mc Graw Hill. 2ª ED. Bogotá. 1998 p.429-438

IVELIC, Milan, et al. "Chile Artes Visuales Hoy: Museo Chileno de Arte Moderno". Museo Chileno de Arte Moderno, Stgo. Chile. 1995.109 páginas. 709.83 C537a 1995 20 (P.U.C. Bca. Campus Oriente)

KERMODE, Frank. "Formas de Atención", serie CLA-DE-MA Estética/Crítica de Arte, Ed. Gedisa, 1ª ed. En español, Barcelona, España. Octubre 1988. 142 Pgs. 700.1 K39f.E 1988 (P.U.C. Humanidades)

KOGAN, Jacobo. "El lenguaje del arte: Psicología y Sociología del arte", Colección Biblioteca del Hombre Contemporáneo. Ed Paidós, Buenos Aires, 220 págs. Capítulo IV: Sociología del Arte pág. 177-220 701.18 K78 C.3 (U.CH. Fac. Artes)

LEFEVERE, André. Traducción, Reescritura y la manipulación del Canon Literario. Biblioteca de Traducción. Ediciones Colegio de España. 1ª ed. 1997. 301 págs. 418.02 L493t.e 1997 c.1 (P.U.C.)

OCAMPO, Estela; PERAN, Martí. "Teorías del Arte" ed. Icaria Antrazyt. DOCTO 701.18 O15t 2002 c.1 (U.CH. Fac. Artes)

ROJAS, Sergio. "Ensayos de Filosofía y Estética" Editorial Arcis, Escuela de Bellas Artes, Universidad Arcis, Santiago, 2003. 701. R741 2003 c.1 (P.U.C. BUCO)

ROJAS, Sergio. "Las obras y sus relatos" Editorial Arcis, Escuela de Bellas Artes,

- Universidad Arcis, Santiago, 2004. 241 páginas. 701.18 R741o 2004 (P.U.C. BUCO)
- SAUL**, Ernesto. “Artes Visuales: 20 años. 1970-1990”. Ministerio de educación. 1991
190 páginas. 709.83 S256a 1991 (P.U.C. Bca. Campus Oriente)
- SIERRA BRAVO**, R. “Técnicas de Investigación Social”. Editorial Paraninfo, Madrid –
España, 1991.
- SOPENA**, Ramón. Editorial “Diccionario Escolar Sopena Color”. Ed. Sopena S.A.
Barcelona, España, 1980
- VÁZQUEZ GARCIA**, Francisco. “Pierre Bourdieu: La sociología como crítica de la
razón”, Ediciones de intervención cultural, España, 2002. 251 págs. 301.01 B769
2002 c.1 (P.U.C. Bca. Humanidades)