

POST HOC

**ACERCA DE LAS DISPERSIONES Y FRAGMENTACIONES EN LA
CONSTRUCCIÓN DE BASES EMPÍRICAS PARA LA INVESTIGACIÓN
SOCIO-HISTÓRICA EN ARTES VISUALES CONTEMPORÁNEAS**

Ilze Petroni
Doutora em Artes
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
ilzepetroni@gmail.com

Resumen: Estas reflexiones comenzaron a ser escritas en el marco del cursado del Doctorado en Artes en la Universidad Nacional de Córdoba. Mi inquietud por el gradiente de *cientificidad* de las investigaciones en fotografía (por entonces) y en artes visuales contemporáneas (actualmente y desde hace unos años) me llevó y continúa llevándome a, en un doble movimiento, transparentar las decisiones tomadas en tanto investigadora de arte (y sujeta a ciertas reglas del juego académico) junto con la puesta a prueba de modos no-tradicionales para el tratamiento socio-histórico de un conjunto de producciones e intercambios simbólicos que acordamos en llamar *artísticos*. Lo que aquí presento se halla motivado por preguntas en torno a los límites y potencialidades epistemológicos de la investigación socio-histórica en el campo de las artes visuales; por su rigurosidad científica y por los diferentes modos de compensar lo que se presenta *a priori* como una dificultad en toda práctica investigativa.

Palabras clave: *artes visuales contemporáneas; investigación; base empírica; metodología*

Abstract: These reflections began to be written in the frame of the course of the Doctorate in Arts at the National University of Cordoba. My interest in the scientific research gradient in photography (at that time) and in the contemporary visual arts (now and for a few years) led me to continue, in a double movement, to transparent the decisions taken as an art researcher (and subject to certain rules of the academic game) along with the testing of non-traditional modes for the socio-historical treatment of a set of symbolic productions and exchanges that we agreed to call *artistic*. What I present here is motivated by questions about the limits and epistemological potentialities of socio-historical research in the field of visual arts; for its scientific rigor and for the different ways of compensating what is presented *prioristically* as a difficulty in all investigative practice.

Key-words: *autonomous initiatives; artistic field; credence; autonomy.*

Artigo recebido em: 25/03/2017
Artigo aprovado em: 10/09/2017

*Lo que le dijo la rama
de laurel: Cuando hayas
contado el último grano
de arena habrás contado
el primero.*

Horacio Castillo
Los gatos de la Acrópolis

Durante más de una década mi interés (en tanto investigadora *siempre* en formación) se centró en estudiar los diferentes procesos y recorridos de la fotografía; así como también en hacerlo desde diversos puntos de vista o perspectivas: a partir del uso de la propia técnica, a partir de la filosofía, la historia, la semiótica, la sociología, la crítica y teoría del arte, etc.¹ Es decir, abordar *a la fotografía como problema* apelando a la riqueza y potencialidad analíticas en y del entrecruce disciplinar.

De este modo fui trazando una línea de investigación que articulaba la reflexión analítica o teórica en relación/tensión con su desenvolvimiento empírico, aquel vinculado a los modos de producción, circulación, consagración y consumo de la fotografía de artista argentina contemporánea.

Resulta preciso aclarar, no obstante, que en principio mi acercamiento a lo que luego se constituyó como objeto de estudio fue desde la propia práctica fotográfica: la participación en talleres de producción, el aprendizaje de diversas técnicas de laboratorio, la realización de exhibiciones, etc. estimularon y alimentaron ese interés que fue acrecentándose hasta convertirse en una suerte de *proyecto de vida intelectual*. O lo que es lo mismo: gracias a la lectura y el estudio sistemático de aspectos teóricos fui distanciándome (aunque no totalmente) de mi propia práctica productiva para focalizarme en la fotografía de artista como problemática

¹ R. Barthes, J-M. Schaeffer, P. Dubois, G. Freund, B. Newhall, R. Krauss, W. Benjamin, V. Flusser, S. Sontag, J. Tagg, A. Sekula, J. Wall, P. Bourdieu, J. Fontcuberta, F. Soulages, P. Burgin, entre otros.

investigativa. Y es así que para mi trabajo final de grado en la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Nacional de Córdoba abordé su articulación con lo que en ese entonces denominaba el “circuito de artes visuales” cordobés durante la década de los 90.

Esta primera incursión supuso también la realización de una investigación o pesquisa bibliográfica específicamente focalizada en la historia de la fotografía argentina en general y la de artista en particular. Para mi sorpresa, el material producido y editado en mi país era escaso y (en su mayoría) se circunscribía a libros y catálogos de exposición de artistas (en los que prevalecía la reproducción de las obras y reseñas biográficas) y a trabajos publicados en anales o actas de reuniones científicas y/o académicas centradas principalmente en la fotografía argentina decimonónica y de la primera mitad del siglo XX.² Documentos, por lo demás, de difícil acceso dada la circulación circunscrita o limitada de este tipo de material bibliográfico.

Este hecho me enfrentó a una primera complejidad: no podía pensar en (ni abreviar de) una tradición, estrictamente hablando, de estudios científicos cuyo objeto sea tanto la fotografía *per se*, como sus diferentes usos sociales o su valor como documento histórico. O lo que es lo mismo, tomé conciencia que esta tradición en mi país se encuentra en construcción. Se está haciendo y por lo tanto la *lucha por la posesión de la capacidad de nominación legítima de la verdad y de la realidad* (en este caso sobre la fotografía) se estaba (y se está aún) llevando adelante.

Todo esto, por cierto, dificultaba explicitar el *estado del arte* en fotografía de artista argentina en particular (y en fotografía en general) y éste quedaba así circunscripto a las

²A modo ejemplificador: desde 1973 funciona La Azotea Editorial, dedicada exclusivamente a la difusión y promoción de fotógrafos latinoamericanos. Algunos de sus títulos comprenden: *Fotografía argentina: 1960-1985* (1985); *La fotografía argentina desde 1840 a nuestros días* (1995); *Colección fotográfica del Museo Nacional de Bellas Artes* (2005), *Fotografía Argentina Actual II* (1996), *Witcomb nuestro ayer* (1991).

Asimismo, la Fundación Antorchas financió una serie de publicaciones vinculadas a la fotografía: *Fernando Paillet, Fotografías 1894-1940* (1987); *Archivo fotográfico del ferrocarril de Santa Fe 1891-1948* (1992); *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas 1843-1870* (1995); *Buenos Aires: ciudad y campaña 1860-1870* (2000); *Un país en transición. Fotografías de Buenos Aires, Cuyo y el Nordeste: Christiano Junior 1867-1883* (2002), entre otros.

Otros títulos que se destacan son: *La fotografía en la Argentina: su historia y evolución en el siglo XIX* (1986); *Fragmentos de una historia, Córdoba 1920-1955: fotografías periodísticas de la colección Antonio Novello* (2005); *Córdoba fotografiada entre 1870 y 1930. Imágenes urbanas* (2008), *La mujer y la fotografía, una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia* (2008).

También es preciso destacar que entre 1997 y 2009 se realizaron las Jornadas de Fotografía y Sociedad en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y desde 1992 el Congreso de Historia de la Fotografía organizado por la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía. Ambos encuentros académicos promueven la producción y difusión de investigaciones sobre fotografía desde distintas disciplinas.

producciones teóricas realizadas en Occidente; lo que, al mismo tiempo, implicaba la necesidad de poner en cuestión esos marcos teóricos para evitar o neutralizar los *efectos de teoría* de los discursos científicos específicos: la naturalización de un conjunto de nociones como si fueran o representaran el mundo social tal y como es.

De más decir que un panorama semejante es lo que motivó (en parte) mi inscripción al Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, entendido tácticamente como una instancia de formación de posgrado que me permitiera ahondar en los conocimientos sobre la problemática artística/estética (es decir, adquirir competencias específicas) y así poder realizar una investigación rigurosa con el objetivo de describir históricamente y explicar sociológicamente a este fenómeno cultural en el marco del sistema de relaciones históricas y sociales del cual es parte: dar cuenta de los procesos de legitimación y consagración de las prácticas fotográficas de artista en la ciudad de Córdoba durante el período 1983-2001. Exponer así las especificidades que adopta este proceso en mi localidad de residencia porque no sería hasta finales de los 80 que la fotografía habría sido incorporada al juego del arte argentino. Es decir que hasta entonces no se habría concretado el proceso a través del cual el artista/fotógrafo se transforma en *sujeto de su propia creación*. Como tampoco se habrían cristalizado las luchas simbólicas para imponer la percepción y la creencia de valor de un producto artístico resultado de una operación mecánica. De allí que mi interés estuviera centrado en responder a los múltiples porqués que dieran cuenta de su dilación con respecto al escenario artístico internacional (y occidental).

La instancia de posgrado, por otro lado, me permitió revisar mi trabajo final de licenciatura y así rever y ajustar varios de los aspectos metodológicos que por la perspectiva del tiempo encontraba insuficientes o inadecuados. De este modo, cuando delimité el tema, formulé la pregunta inicial, el problema, las hipótesis y los objetivos (en el papel) para dar cuenta de esas distintas razones que hicieron que estas prácticas ingresaran en y se articularan con el campo de las artes visuales argentino, volví a preguntarme por aquellos *obstáculos epistemológicos* propios de toda tarea investigativa. Es decir, durante el proceso de construcción de nodos conceptuales desde una perspectiva teórica específica que me permitiera generar ciertas respuestas desde determinados materiales, emergió la pregunta (y los temores propios del investigador en iniciación) sobre cómo hacerlo rigurosamente dado que “... *lo real no tiene nunca la iniciativa puesto que sólo puede responder si se lo interroga*” (Bourdieu et

al, 1973, p. 55). O lo que es lo mismo, durante y tras esta construcción motivada o intencional, dados esos primeros pasos que modelizan siempre al objeto, sobrevino el momento crucial de pensar la cuestión metodológica en tanto “... *opción entre técnicas (métricas o no) referentes a la significación epistemológica del tratamiento que las técnicas escogidas hacen experimentar al objeto y a la significación teórica de los problemas que se quieren plantear al objeto al cual se las aplica*” (Bourdieu et al, 1973, p. 60).

La elección de un método, entonces, para mapear, historiar y explicar los procesos de legitimación y consagración de las prácticas fotográficas de artista hacia dentro del campo artístico en la ciudad de Córdoba me llevaba a una instancia de *vigilancia epistemológica* crucial para *conquistar, construir y comprobar el hecho científico* (Bachelard en Bourdieu et al, 1973, p. 25).³

Para ello opté por modificar el planteamiento metodológico original de mi trabajo final de grado. Transformar (mejor dicho, enriquecer) la *caja de herramienta* en función de la reconstrucción o reelaboración del problema.

En este sentido, si en el pasado había empleado un muestreo no-probabilístico intencional en el que las unidades de análisis (personas e instituciones) fueron seleccionadas a través de un criterio razonado y explicitado bajo el supuesto que a través de estas razones podría recabar la información necesaria para el abordaje del problema y así alcanzar los objetivos de la investigación, con los años tomé conciencia que dicho muestreo no resultaba suficientemente representativo del proceso que intentaba describir.⁴

De este modo, los argumentos para escoger los informantes se basó, principalmente, en su experiencia y trayectoria en lo que entonces denominaba “circuito cultural de artes visuales local”. Asimismo, para realizar las entrevistas en profundidad, escogí artistas-fotógrafos que produjeran obra con una continuidad superior a los diez años y que dicha producción hubiera sido íntegramente realizada en esta ciudad.⁵ Además, incluí como principio de selección el que hayan realizado exhibiciones (hayan sido individuales o colectivas) en distintos espacios de exposición locales.

³Cita modificada.

⁴ A pesar de ello, las conclusiones a las que arribé fueron corroboradas por la lectura del documento final por parte de distintos agentes activos del campo artístico local, quienes concordaron con las afirmaciones realizadas. Dicho de otra forma: la lectura fue, a pesar de las limitaciones metodológicas, correcta.

⁵ Por tal motivo se excluyeron fotógrafos aficionados, gráficos y sociales.

En el caso de los gestores culturales de exposiciones los criterios me basé, primeramente, en la variedad de espacios o salas de exhibición que se encontraban en funcionamiento en la ciudad, tomando como casos de análisis tanto salas públicas, como privadas y mixtas que hayan sido enunciadas con regularidad en las entrevistas a los productores fotógrafos. En segundo lugar opté por aquellos espacios institucionalizados en los que se haya mostrado (alguna vez) fotografías como obras de arte, excluyendo los bares, restaurantes, salas de teatro y sindicatos. Finalmente, elegí salas que hayan estado en funcionamiento durante los últimos cinco años porque la dis/continuidad de las mismas es variable en el tiempo y en el espacio (exceptuando las instituciones públicas).

Por otra parte, para la selección previa de informantes apelé, en algunos casos, a mis redes sociales personales ya sea por relaciones profesionales, por haber sido presentada en distintos eventos como seminarios, talleres (e inclusive fiestas y/o reuniones de carácter social).

Y si bien llegué rápidamente a la saturación teórica, me quedó un sabor amargo en el sentido de sentir que en algún punto en trabajo (hecho con seriedad) resultaba un tanto maniqueo, caprichoso. Las lagunas, las exclusiones y los silencios me resultaban evidentes y, en un punto, insoportables.

La redención, entonces, vendría con el trabajo de tesis doctoral. Volver a conquistar el objeto a partir del aprendizaje y las nuevas competencias adquiridas. Claro que el camino no es sencillo porque al optar ahora por la triangulación entre métodos cuantitativos y cualitativos reparé en la dificultad práctica de la recolección de información primaria para la construcción de una base de empírica de datos que me permitiera (en una segunda instancia) construir el corpus de análisis.

Me es preciso aclarar que la instancia de cuantificación buscaba sólo mostrar lo que para mí era meridiano. En otras palabras: para no guiarme por intuiciones o presentimientos, necesité efectivamente ponderar si durante el período temporal elegido hubo un aumento de las exhibiciones de fotografías de artista en relación con las de artes plásticas tradicionales (pintura, escultura, grabado); además de rastrear en qué instituciones se sucedieron dichas muestras y quiénes fueron los artistas-fotógrafos con más iteración durante este recorte.

Estaba claro para mí que “... *la estadística (es una) ciencia del error y del conocimiento aproximativo*” (Bourdieu et al, 1973, p. 23)⁶ y que el peligro epistemológico fundamental era hacerle decir a los datos cosas que no dicen. Y estaba claro, además, que los datos son siempre (cada vez) una construcción intencionada sobre un aspecto de lo real. Lo que implicaba aceptar que dichos datos (y las mediciones correspondientes) no iban (ni son) nunca la realidad misma. En todo caso iban a ser una visión, un punto de vista construido y por ello estarían atravesados por sus propias condiciones de producción.

Lo que me lleva al título de este artículo: la información se hallaba dispersa, fragmentada porque “... *la maldición de las ciencias del hombre (es que se ocupan) de un objeto que habla*” (Bourdieu et al, 1973, p. 57).⁷ Ese “hablar” (que implica prácticas, experiencias, sensaciones, relaciones, posiciones, disposiciones, etc.) hace que muchos procesos sociales no dejen marcas o huellas rastreables porque son, por ejemplo, obturados por los procesos selectivos de las memorias individuales y colectivas y el acceso a dicha información se vuelve más problemático.⁸

¿Dónde comenzar a buscar entonces para construir la base empírica? ¿Qué fuentes utilizar para mapear en una primera instancia el estado del problema?, fueron algunas de las preguntas que me hice en aquel momento.

La primera y obvia respuesta (y a la que casi todo historiador recurre) fue: la prensa gráfica. Pareciera ser que es en los diarios donde las historias quedan cristalizadas, detenidas en letras de molde. Pero los diarios, como todo medio de información, en tanto *instrumentos de difusión de bienes culturales* (Bourdieu, 2002), se encuentran atravesados (sino organizados) por intereses económicos, políticos e ideológicos. Es decir que lo que incluyen implica, en un mismo movimiento, una exclusión y en el caso de las artes visuales contemporáneas⁹ la publicación de noticias, gacetillas, críticas, etc. está directamente relacionada a los agentes e

⁶ El agregado entre paréntesis es mío.

⁷ El agregado entre paréntesis es mío.

⁸ Por supuesto que historizar el pasado reciente permite acceder al diálogo con dichos agentes a través de esa situación no-natural que es la entrevista y que posee toda una serie de limitaciones dada la opacidad del lenguaje, además de que “... *el sentido de las acciones más personales y más ‘transparentes’ no pertenecen al sujeto que las ejecuta sino al sistema total de relaciones en las cuales, y por las cuales, se realizan*” (Bourdieu et al, 1973, p. 33).

⁹ Utilizo el término en virtud de que permite incluir otras prácticas artísticas vinculadas a los medios de reproducción mecánica, entre otros.

instituciones que participan de la trama de posiciones y relaciones de la cultura oficial y por tanto, legitimada. Es decir, los medios reproducen simbolismos dominantes, dejando poco o nulo espacio para la difusión de otros tipos de simbolismos.¹⁰ De allí el poder (y violencia) simbólico de los medios masivos de comunicación. Sin embargo, no era mi interés realizar un análisis crítico de los medios gráficos, sino reconocer que este hecho funciona más bien como *alerta epistemológico* cardinal. Nadar en el archivo (en una hemeroteca en este caso) implicaba también contextualizar históricamente al medio informativo con el que se trabajaba y develar su posición (también histórica) en el campo cultural local. Asimismo, significaba preguntarse por esos procesos que quedan invisibilizados y que muchas veces son los que verdaderamente enriquecen la investigación porque lo no-dicho nos informa más que lo abiertamente expresado.

Por otro lado, la dificultad o restricciones para el rastreo (o para el acceso a las fuentes) daba cuenta del estado de desarrollo de un campo particular, en este caso el artístico cordobés.

Pero además, todo análisis cultural será siempre incompleto en tanto no se puede “... decirlo todo, sobre todas las cosas y, además, ordenadamente” (Bourdieu et al, 1973, p. 57). Y como esta fue (invariablemente es) una limitación de hecho, era necesario *poner-en-relación* crítica y reflexivamente, hacer dialogar, el corpus documental: documentos institucionales (memorias anuales, guiones curatoriales, catálogos, reglamentaciones, etc.), fuentes materiales (obras fotográficas); documentos personales (diarios, bitácoras, correo epistolar, etc.) y, por supuesto, testimonios orales de los distintos agentes, los que (en su mayoría) se encontraban (aún se encuentran) en acción, en pleno desenvolvimiento de sus trayectorias.

En este trabajo, si bien la información de archivo precipitada en una base de datos y analizada estadísticamente tuvo como primer objetivo mapear el crecimiento cuantitativo de la fotografía en tanto obra de arte y de allí construir el corpus para análisis específicos (de museos, galerías, productores, etc.); también tuvo como propósito secundario (aunque no por ello menos importante) dar cuenta de las silenciaciones o veladuras (además de encontrar las alternativas de acceso) y de comparar, relacionar y establecer rupturas y continuidades entre esos datos con las otras fuentes relevadas, sistematizadas e interpretadas. O lo que es lo mismo, buscar interpretativamente sus significaciones.

¹⁰ Se podría argumentar, no obstante, que las prácticas artísticas pertenecen todas a la cultura alta o cultura elitaria y que por lo tanto se encontrarían en relación homóloga con la prensa masiva.

Porque en definitiva, de lo que se trató fue un intento de “... *configurar un mirar al sesgo: una mirada oblicua que, más allá de lo lineal y consecutivo, permita captar lo que se haya rupturado y puesto en relación con el tematizar y el problematizar*” (Scribano, 2004, p. 296).

Por último, que la triangulación haya sido uno de los modos de superar la falsa antinomia entre enfoques cualitativo y cuantitativo – y esto es ya un lugar común en el “... *actual contexto post empirista de la ciencia*” (Scribano et al, 2008) - no supuso tener una mirada ingenua. Es decir, no significó necesariamente que mi trabajo fuera a poseer, a la postre, mayor grado de validez (si bien este es generalmente su objetivo primario). En todo caso, la (ad)opción de triangular como estrategia investigativa fue el modo que encontré para re-ligar, re-vincular lo que se halla disperso, ocluido, fragmentado. Significó una forma de control epistemológico para desnaturalizar y desvelar interpretativamente la compleja trama de las (inter)acciones sociales en el campo artístico y cultural cordobés. Es decir, desear “... *hacer surgir el nuevo sistema de relaciones entre los elementos*” (Bourdieu et. al, 1973, p. 29).

Me permitió, además, ajustar la tarea investigativa para restaurar aquellos *sentidos objetivados*, significaciones que son producto de múltiples procesos de *objetivación de la subjetividad* (Bourdieu, 2002) y en el mismo proceso, *objetivar lo objetivado*.

Finalmente, aplicar instrumentos de ambos enfoques fue el inicio de la posibilidad de revelar las relaciones entre *habitus y campos*; es decir: “... *reintroducir a los agentes singulares y sus acciones singulares sin caer en la anécdota sin pies ni cabeza de la historia de los acontecimientos*” (Bourdieu, 1987, p. 55).

Es poder interpretar (en su *puesta en relación*) la dureza del dato con la singularidad de las subjetividades (aquella de quien investiga y, por supuesto, aquellas que son indagadas de algún a través de la investigación).

Referencias bibliográficas:

BLANCH, Nidia & JOEKES, Silvia (1998): “Diseño de experimentos y selecciones de muestras aleatorias de aplicaciones finitas”, Módulo X, en *Estadística Aplicada a la Investigación*, Curso de Posgrado, Departamento de Educación a Distancia, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Nacional de Córdoba.

BOURDIEU, Pierre (1987): *Choses dites* (Paris: Éditions de Minuit). Traducción castellana de Margarita Mizraji, *Cosas dichas* (Barcelona: Gedisa, 1996).

----- (1992) *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. (Paris: Éditions du Seuil). Traducción castellana de Thomas Kauf, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1997).

----- (2002): *Interventions 1961-2001. Sciences sociales et action politique. Textes choisis et présentés par Franck Paupeau et Thierry Discepolo* (Marseille: Éditions Agone). Traducción castellana de Octavio Kulesz, *Pensamiento y acción* (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2002).

----- (1965): *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (Paris: Éditions du Minuit). Traducción castellana de Tununa Mercado, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (Barcelona: Gili, 2003).

----- (2003): *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires – Córdoba: Aurelia*Rivera. Traducción castellana de Alicia Gutiérrez. Sin datos del original.

BOURDIEU, Pierre, Jean Claude CHAMBOREDON & Jean Claude PASSERON (1973): *Le métier de sociologue* (Paris: École Pratique des Hautes Études). Traducción castellana de Fernando Hugo Azcurra e José Sazbón, *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002).

SCRIBANO, Adrián (1994): *Teoría Social y Hermenéutica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

----- (2002): “Conocimiento socialmente disponible y construcción de conocimiento sociológico desde América Latina” en *Investigaciones Sociales*, N° 12, Lima: UNMSM.

----- (comp.) (2008): *El proceso de investigación social cualitativo*. Buenos Aires: Prometeo.