

**MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS QUE FORJAN IDENTIDAD. ARTE, POLÍTICA
E IDEOLOGÍA: SENTIDO Y SIGNIFICADO DE LAS PRODUCCIONES SOCIALES
ARTÍSTICAS EN COMODORO RIVADAVIA, PROVINCIA DE CHUBUT**

**ARTISTIC EXPRESSIONS THAT FORGED IDENTITY. ART, POLITICS AND IDEOLOGY: THE
MEANING AND SIGNIFICANCE OF SOCIAL ARTISTIC PRODUCTIONS IN COMODORO
RIVADAVIA, CHUBUT PROVINCE**

Silvia Elida Pinto
Universidad Nacional de la Patagonia Austral (Argentina)

Recibido: 13 de Junio de 2016
Aceptado: 30 de Septiembre de 2016

Resumen

El presente trabajo toma como eje central las producciones artísticas sociales que colaboran para forjar la identidad de Comodoro Rivadavia, Provincia de Chubut, Argentina. Su sentido y significado fue analizado desde el arte, la política y la ideología dominante en períodos históricos sociales determinados brindando una mirada posible sobre los aspectos sociales de las comunidades ya que han perdurado en el tiempo y han trascendido generaciones de obreros patagónicos. El trabajo realizado invita a pensar en alternativas de estudios sobre diferentes aspectos que hacen a la conformación identitaria de los distintos pueblos en Patagonia.

Palabras clave: *Arte, identidad, política, ideología, Argentina.*

Abstract

This study takes as its central axis the socio artistic productions that collaborate to forge the identity of peoples. Its sense and meaning was analyzed through the Arts, politics and the dominant ideology in certain socio-historic periods so as to make possible a clear vision of the social aspects of those communities that have stood the test of time and transcended generations of Patagonian workers. This paper invites the reader to think about alternative ways of studying different aspects that establish the identity of the various peoples in Patagonia.

Keywords: *Art, identity, politics, ideology, Argentina.*

* * * * *

1. Introducción

En la Iglesia principal de la localidad de Comodoro Rivadavia, el mural – figura 1 - que se encuentra en su altar, genera y propicia relaciones de dominación. La ubicación del mural establece un vínculo con los peregrinos relacionados a la religión católica, donde la sumisión y la obediencia se establecen como un primer mensaje subliminal de subordinación. Al estar naturalizado dicho mensaje, continúa su acción generando actitudes que llevan a reproducir las clases sociales establecidas y mantener los status quo que determinan la pertenencia a la burguesía local o a la clase trabajadora. Las políticas estatales de Comodoro Rivadavia, privilegian los espacios públicos urbanos concurridos por jóvenes para forjar la identidad de la localidad, aún en la actualidad. Esto se demuestra en la ubicación estratégica del mural “Obrero Petrolero” – figura 2 – y las escenas sobre los tipos de trabajo en la localidad, entre ellos mencionamos la pesca, minería y comercio. Estas se encuentran representadas en la plaza Scalabrini Ortíz – figura 3 -, espacio urbano donde los jóvenes que promedian una edad entre 13 a 17 años pasan sus horas de juegos con patines, patinetas y bicicletas. El mensaje político de adhesión al tipo de trabajo que se desarrolla en la región genera poder y dominación en la población, con ello, elementos identitarios que son estratégicos para dar continuidad al aparato económico establecido. Así el arte se transforma en un mecanismo de coerción y hegemonía.

2. Las Producciones Simbólicas

En cada obra artística se encuentran rasgos ideológicos, factibles de ser analizados, leídos como un libro desde diferentes aspectos y disciplinas que desde sus propias tramas, analizan e interpretan esa obra de arte. El artista logró una obra de arte que transmite mensajes recepcionados por públicos *distintos*, cuyas percepciones dependen de su entorno sociocultural. ¿Qué desea transmitir en verdad el artista? ¿Qué hay detrás de esos mensajes? ¿Qué pueden descifrar los espectadores estéticos?

El artista, entonces, influenciado por estos aspectos ideológicos – políticos y lo que desea que se conozca de su obra, decide hacerla pública empleando una forma de representación¹. Pero entonces, ¿por qué hay obras que a lo largo de la historia se han prohibido, ocultado o destruido? ¿A qué o a quiénes no *conviene o interesa* que esas obras se conozcan? Desde una perspectiva, Noé y Zabala (2.000) sostienen: “*Arte es una palabra demasiado amplia que, por eso mismo, hoy se utiliza como refugio ante el desconcierto. Es una bolsa que abarca desde la danza a la arquitectura. Yo prefiero hablar de lenguajes artísticos*”² Pensar en los lenguajes artísticos, lleva a reconocer que la palabra, imagen, sonido, entre otras, influyen desde una disciplina artística y se convierten en un lenguaje específico que se dirige a un espectador estético determinado. Su intencionalidad ocasiona en los diversos contextos sociales explícitos impactos que se enlazan a la realidad de los sujetos que componen ese grupo social. Así el arte se puede repasar desde un lenguaje simbólico esencial; cuando se especifica en un lenguaje y se generaliza desde el arte surge la obra. Entonces, arte – artista – obra existen en un triángulo de tiempo histórico social político y espacio geográfico que lo determinan. No

¹ Las formas de representación son definidas por Elliot Eisner como “los dispositivos que los seres humanos utilizan para hacer públicas las concepciones que tienen privadas” En: EISNER, Elliot, *Cognición y Currículum*, Buenos Aires, Paidós, 1.999, p. 65.

² NOÉ, Felipe – ZABALA, Horacio, *El Arte en Cuestión. Conversaciones*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora, 2.000, p. 26.

se trata, en este espacio, de pensar el arte desde una cronología como puede ser el arte clásico, el medieval, o desde un espacio geográfico solamente, como por ejemplo el arte argentino, el occidental, el oriental, sino pensarlo filosóficamente y desde las cuestiones un tanto más epistemológicas; si bien el arte es un acontecimiento de historia humana y no es a – priori del hombre, sino una manifestación de él.

Desde esta mirada, se piensa al arte como un acontecimiento en la historia y por lo tanto posee un fin para transformarse y transformar, teniendo como ejes básicos al artista y su obra como experiencia y marca/ huella que se deja. En esta perspectiva, aparece la discusión del arte pensado desde los diferentes lenguajes, siendo lo propio del artista crear nuevos códigos; por ello no es posible afirmar que la obra de arte solamente comunica, puesto que desde esta única posición se desvaloriza y desjerarquiza, se la reduce y empobrece. Se puede, entonces, pensar también en su comprensión, en la transfiguración y significación, su complejidad, su rechazo o su aceptación, que llevarían a otra dimensión de análisis asociada a la ideología que se manifiesta a través de un lenguaje artístico determinado. El arte incluye un sentido de “*otredad*”³ artística, ya que implica el devenir del espíritu artístico, siendo un modo de ser otro del sujeto - artista y también un modo de ser otro del objeto - obra.

2.1. Sujeto y Lenguaje Artístico.

Entre el espacio de la realidad social y la producción artística se produce una intersección denominada lenguaje y connotada por los determinados condicionamientos históricos, políticos e ideológicos. Alguien, el artista, pretende decir algo con su producción. El receptor, la sociedad, intenta decodificar el mensaje. “[...] *los signos lingüísticos tienen una función simbólica, y representan y sustituyen ciertos objetos simbolizados, o “referentes”, hacia los cuales apuntan o denotan. Además los signos contienen aspectos valorativos, emocionales, connotativos, de la actitud del hablante respecto al contenido denotado [...].*”⁴

El lenguaje artístico empleado posee poder, saber, decisiones y le corresponde una función social. En él juegan las concepciones teóricas, prácticas, reflexivas e ideológicas de un sujeto artista, configurado por las condiciones sociales de su época y con un significado especial otorgado a la obra de arte que compone. La sociedad, como receptora de ella, decodifica el mensaje que transmite, desde una ideología dominante y desde los fines específicos de la producción artística. Althusser, L. (1998) considera que las ideas de un sujeto existen en los actos que realiza.⁵ Así, el lenguaje empleado no se caracteriza por ser de uso cotidiano; es por ello que necesita comprenderse desde una interpretación simbólica, desde la subjetividad y singularización de un modo traslativo⁶, donde el sujeto actúa en concordancia con sus ideas.⁷ Allí se encuentran el objeto de la

³ **Otredad:** término empleado por Noé Luis Felipe, que implica la manifestación del espíritu Yo es otro – la realidad está en su otredad artística. En: NOÉ, Luis Felipe – ZABALA, Horacio: *El arte en cuestión*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2.000, p. 65.

⁴ CERESO - BRULL - LÓPEZ. *Diccionario de Ciencias de la Educación*. Madrid, Aula Santillana, 1999, p. 855.

⁵ Cfr.: ALTHUSSER, Louis, *Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1.998, p. 44.

⁶ **Traslativo:** término empleado por Noé Luis Felipe cuyo significado refiere al lenguaje que comprende dos dimensiones, a saber: a- la dimensión comunicacional “emisor del mensaje – código de transmisión – receptor del mismo y b- la dimensión traslativa: traslado del espíritu. En NOÉ – ZABALA, *El Arte en Cuestión*, pp. 43-44

⁷ Cfr.: ALTHUSSER, L., *Ideol. y Ap. Ideol. de Estad.* p. 49.

realidad como una cosa, con el sujeto como otra cosa que deviene en objeto – espíritu. ¿Qué se registra cuando se observan los murales, las pinturas, o se presencia obras teatrales, por ejemplo? ¿Cómo se las interpreta y analiza? ¿Desde qué parámetros ideológicos, sociales, históricos se realiza la interpretación?

Se puede decir y afirmar que el verdadero problema se encuentra en el origen de esa observación realizada, que se tiñe de subjetividad a pesar de que se intenta analizar la misma desde perspectivas más propias de cada disciplina, como por ejemplo, en las artes visuales, el equilibrio, la luz y la sombra, el color, entre otras.

Un sonido, una palabra, una danza, una pintura, un boceto, una imagen, producen en el sujeto sensaciones y percepciones que conllevan modificaciones. Se privilegia, por tanto, el sujeto que se transporta a través de un lenguaje determinado, aproximándose a una construcción de una realidad subjetiva. Así, la relación sujeto – lenguaje – obra de arte, posibilita puntos de encuentro desde la creación (por parte del artista) o desde la contemplación (por parte del espectador).

Ambos crean mundos; el artista desde la realidad a la ficción, el espectador desde la obra interpretada a la realidad posible, produciéndose un traslado, una transformación en ellos, pues la obra de arte es inagotable en sí misma por ser portadora de proximidades, mundos reales y ficcionales. Con sus misterios y enigmas, posibilita mantenerse en un estado polisémico ante quienes la contemplan estéticamente o la observan con una intencionalidad.

Se entiende a los sujetos (artistas y espectadores) como activos frente a la obra, pues se pone en juego la experiencia sensible de cada uno, su memoria, su creatividad, su imaginación, su identidad. Esto implica la producción y reproducción de las condiciones para que sea una obra de arte, porque en ella se encuentra “lo que es en un aquí y un ahora”, “lo real y lo posible” deja lugar a lo que “podría ser en otro aquí y otro ahora” y también aquello que se puede “*leer entre líneas, lo implícito*”; es decir que se puede leer desde una perspectiva hermenéutica, ya que se lo hace desde el mundo de cada uno.

A pesar de poseer una estructura propia de la disciplina, con sus saberes y experiencias, ellas llevan consigo ideología que impacta, penetra, forma, modifica y transforma, convirtiéndose en un instrumento, en muchos casos, de adhesión a los regímenes imperantes y en otros en una crítica social. De esta manera Wolff, J. (1997) sostiene que “[...] *todo lo que hacemos forma parte de estructuras sociales y está afectado por ellas. (...) la existencia de esas estructuras e instituciones nos posibilita la actividad, y eso se aplica por igual a todos los actos de conformidad que a todos los actos de rebelión.*”⁸

La operación traslativa es el verdadero objetivo, ya que se intenta “*trasladar el espíritu humano*” al decir de Noé. De esta manera, el lenguaje crea una realidad ficcional edificada sobre la verdadera realidad. Los nuevos códigos son el resultado del diálogo entre ambas realidades, permitiendo la nominación de esa creación. Así, la obra de arte pasa a ser el núcleo del arte, ya que el arte está en la obra misma y es capaz de develar, de llegar a la verdad, de hacer historia.

⁸ WOLFF, Janet, *La producción social del arte*, Madrid, Editorial Itmo, 1.997, p.23.

2.2. Las Obras / Producciones artísticas y los Sujetos

El lenguaje, como un instrumento, recrea la subjetividad permitiendo ingresar a realidades de ficción; éste es el campo de la creación artística. El mural: “*La visión de Don Bosco*” producido por la artista plástica Dolores Ocampo de Morón, es una obra que cobra sentido y significado marcando el origen de la dominación con la Cruz en la Patagonia Argentina⁹.

En el análisis de la obra se observa el estado de obediencia simbólica de Don Bosco a Dios, y a su vez de los peregrinos hacia el Sacerdote de los sueños, también en clara obediencia y sumisión, pues sus cabezas se encuentran inclinadas reverenciando al mismo. Más abajo se encuentran los carneros que simbolizan el sacrificio, docilidad, humildad, obediencia, disciplina y fidelidad, acatamiento, y rendimiento, en definitiva la mansedumbre para el pueblo.



Figura 1: Dolores Ocampo de Morón, *La Visión de Don Bosco* (1978). Obra Mural.

Ubicación: Catedral de Comodoro Rivadavia, Chubut, Argentina. Declarado Bien Patrimonial en Mayo 2015. Fuente: propia.

Esta obra se dirige a los grupos de sujetos creyentes que transitan por la catedral no sólo cotidianamente, sino también esporádicamente; en diferentes épocas y contextos sociales, sus bases ideológicas basada en la docilidad y obediencia del cuerpo y la mente. Se puede afirmar que hay poder de un grupo dominante por sobre otro, sumisión de un pueblo; claro mensaje de un aparato que reprime ideológicamente pero también que de la mano del Estado, forja identidad. Así, no son casuales, pues en la relación obra – sujeto – lenguaje es importante tener en cuenta la categoría social de **temporalidad** de la obra, la categoría analítica de **lugar** donde se produce la obra, la categoría teórica centrada en el **lenguaje artístico** empleado.

⁹ Los sueños de Don Bosco: N° 19 “El futuro del Joven Cagliari” (1.884) (MB. 5,87) Disponible en: <http://bibliaytradicion.wordpress.com/inquisicion/los-suenos-de-san-juan-bosco-indice/los-suenos-de-san-juan-bosco-1-al-40/>. N° 86 “La Patagonia” (1.872) (MB 10,60) En: <http://bibliaytradicion.wordpress.com/inquisicion/los-suenos-de-san-juan-bosco-indice/los-suenos-de-san-juan-bosco-81-al-120/> (Fecha de Consulta: 11 de Mayo de 2016.)

Respecto de la *temporalidad*, es factible afirmar que la obra de arte posee un presente, un pasado y un futuro, los que son propios de la aparición de la obra: hay un momento de concepción de ella, un momento de plasmación y otro de análisis y contemplación. Esto cambia las relaciones que se establecen entre ella y los sujetos del momento histórico social en que se concibe y plasma la obra y otro de la contemplación. En igual forma, para los espectadores implica una reflexión activa de la misma y su mensaje.

Como categoría de análisis *lugar* de la producción, aparecen los espacios latentes, que son desde aquellos desde donde se contempla la obra en el tiempo, y ella nuevamente se re – presenta con la función para la que fue realizada. Su interpretación devendrá de las posiciones ideológicas y contextuales de cada uno de los sujetos espectadores. Pero también es importante reconocer el lugar en que ésta fue concebida y plasmada; desde la hermenéutica, este es un punto que trasciende a los sujetos que contemplarán en el futuro esa obra.

Con el *lenguaje artístico* empleado, en este caso las Artes Visuales y dentro de ella, la pintura mural, se logra la transmisión de símbolos y signos que en el cotidiano del creyente perdura y se somete a ese mensaje de adhesión y la lucha por la dominación; en ese sentido Adorno explicita que

[...] el arte, como realidad del espíritu, está constreñido en su constitución objetiva por una mediación del sujeto. [...] si bien el arte es, en su íntimo núcleo, una conducta, esta no puede quedar aislada de la expresión y no hay expresión sin sujeto [...] en el “para – sí” estético se esconde lo social progresivo, lo que ha escapado a las prohibiciones [...].¹⁰

El artista trata de establecer una relación dialéctica con la realidad – realidad ficcional – otros mundos posibles -; desde esta última, el lenguaje artístico elegido constituye otra realidad. La capacidad de vivir en ambas realidades permite una aproximación al “*ser*” del artista. El lenguaje que se emplee es realidad - ficción, es conocimiento que también transmiten una verdad, en este caso una adhesión. En ellas se manifiesta un claro servilismo, una intencionalidad de obediencia, un significado y un conocimiento de la realidad del sufrimiento de un pueblo en particular, mostrando que la única manera posible de aliviarlo es siendo humilde a las prescripciones cristianas. Desde esta realidad social, el artista re - crea desde la ficción.

En esta obra se reconocen las categorías de espacio y tiempo, las cuales son complejas cuando se las intelectualiza desde lo social - cultural y el marco político que se intenta analizar. Constituyen una apertura hacia aquellos sujetos que se insertan en una realidad donde las prácticas sociales plantean un devenir histórico asociado a dictaduras. Desde el año 1.978, la obra en su existencia misma ha perdurado y se ha trasladado, y con ella, los conceptos ideológicos que transmite los cuales aluden a la sensibilidad y obediencia. Pero además existe en el plano de la significación y de las realidades construidas por los sujetos espectadores, tanto desde una experiencia práctica (moral) y una estética (placer estético). Recrea de esta manera las condiciones que dan sentido y significado a la producción artística.

Así, la iglesia es una institución inserta en la historia de los pueblos y condicionada por la realidad en la que se encontraba. Aceptando esta afirmación, se puede decir entonces que la Iglesia no ha sido neutral, tal como no lo es el arte. Ha sabido encubrir los objetivos ideológicos reales, ejerciendo una actividad política a favor de las clases

¹⁰ ADORNO, Theodor, *Teoría Estética*. Buenos Aires, Orbis Hispamérica, 1983, p. 63.

dominantes y por ende, dominar a los trabajadores, favoreciendo la conservación del statu quo. Las prácticas moralizantes que realiza, acompañadas de la imagen retrasan las posibles transformaciones sociales, pues las mismas se sostienen en mitos de superioridad y autoridad, pureza y virtudes, saber y salvación (el pueblo originario y los inmigrantes son los que deben ser salvados, por ello es el sueño de Don Bosco y a su vez, es el que tiene el “saber”).

Archila Neira (1989) se asienta en trabajos de Lukács que refieren a la “*conciencia adscrita*”¹¹ y reseña que ésta se basa en un modelo de sociedad a conquistar surgiendo la auto – identificación de clases¹².

3. Ideología, habitus y capital cultural

Siguiendo a Louis Althusser (1.998), considero que el arte actúa dentro los aparatos represores ideológicos del *Estado*, en los que un grupo dominante por sobre otro impone *determinado* arte legitimado para engendrar *determinados* valores, costumbres, normas, que posibiliten la reproducción de las clases sociales, la concientización de aquello que se cree mejor para un sector; en definitiva, la imposición de una ideología dominante.

En ello, iglesia y Estado trabajaron históricamente a fin de consolidar una identidad y asegurar la reproducción de clases. Desde esta perspectiva, se analiza el mural que se encuentra en la ciudad de Comodoro Rivadavia, provincia de Chubut.



Figura 2: Marina Langer, “*El Obrero Petrolero*” (1975). Obra Mural. Ubicación Calle Pellegrini Ortíz esquina Av. Rivadavia. Comodoro Rivadavia, Chubut, Argentina. Fuente: propia.

¹¹ El significado de adscripción es particularmente interesante, ya que éste implica la inscripción en un grupo con tendencias ideológicas que determinan el lugar desde donde se observarán e interpretarán las cuestiones. Puede consultarse en el sitio electrónico: <http://lema.rae.es/drae/?val=adscrita> y <http://www.wordreference.com/definicion/adscrita> (Fecha de Consulta: 1º de Junio de 2016)

¹² Cfr.: ARCHILA NEIRA, Mauricio, Cultura y conciencia en la formación de la clase obrera latinoamericana. En: Revista: *Histórica Crítica*. N° 1, Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia . Universidad de los Andes. 1989, p. 69-84. En: <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/13/> (Fecha de consulta: 11 de Junio de 2016)

Louis Althusser plantea que: “[...] la ideología pasa a ser el sistema de ideas, de representaciones, que domina el espíritu de un hombre o un grupo social.”¹³ Esto significa que la ideología es lo que lleva al sujeto a actuar de una manera, adoptando criterios muy particulares frente a determinadas situaciones, sin que los cuestione. Con esto, se expresa que se denomina ideología al conjunto amplio de convicciones, pensamientos, representaciones, creencias, por las que se moviliza un sujeto dentro de una sociedad, que lo lleva a actuar en diferentes ámbitos como el social, político, religioso, cultural, entre otros.

El mural explicita la dignidad de un trabajo, pero también la sumisión. El libro alejado de la mano del obrero implica que no necesariamente debe continuar sus estudios. De acuerdo con Pierre Bourdieu (2003), se van modelando los modos de pensar, reflexionar, actuar, en tanto *habitus* del sujeto, asegurando la formalidad de las prácticas y la persistencia de las mismas. Una primera aproximación al concepto permite definirlo como un conjunto de habilidades continuas que constituyen la forma en que cada sujeto se desenvuelve, opina o piensa. Pierre Bourdieu, define al *habitus* como

[...] un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir.¹⁴

Es oportuno aclarar que el área artística asegura un proceso en el que se involucra lo **sensorial, emocional, afectivo e intelectual**, dado que en todo ejercicio artístico se articula la percepción, el pensamiento, el sentimiento y la acción, desencadenando mecanismos que expresan distintas y complejas capacidades entre las que juega un rol importante la imaginación creadora, configurando nuevos conocimientos y sus posteriores apropiaciones, ya sean simbólicas o materiales.

Desde el análisis de la obra, se observa que se encuentra ubicada en una de las dos avenidas principales del centro comodoreño, y forma parte de la fachada del Consejo de Representantes, al alcance de la vista de todos aquellos que asisten a sus sesiones o que transitan cotidianamente por ambas calles. Su visualización continua posibilita que ésta articule el discurso sostenido por el Estado sobre la economía de la ciudad, sustentada en la minería, con la imagen visual elaborada por el artista, su acción y fuerte adhesión a las prácticas sociales establecidas.

El sujeto artista toma decisiones, y Bourdieu destaca que éstas se adoptan y se remontan a una representación, al *habitus* y a una trayectoria. Por un lado está el recorrido religioso de imposición, poder y sumisión de los sujetos; por el otro, un sistema de representaciones que contribuye a la conformación de los *habitus* de los sujetos sociales a través de la extracción minera, la cual también implica disciplinamiento de la mente y el cuerpo, la dominación y sumisión.

Esta noción posibilita pensar la obra como una serie de convicciones, en una organización de pensamientos y de opiniones que existen en la sociedad, que llegan a formar parte del sujeto como consecuencia de su proceso de socialización; es decir que desde una explicación sociológica, el *habitus* como “*sistema de disposiciones duraderas y transferibles*” que funcionan como organizadores de las prácticas y

¹³ ALTHUSSER, L., *Ideol. y Ap. Ideol. de Estado*, p. 39.

¹⁴ BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une theorie de la pratique*. Paris. Droz. Genève, 1.972. p. 178.

representaciones de los sujetos pudiendo ser objetivados, pero ellos son dirigidos y guiados desde la sociedad. El concepto permite articular lo objetivo (estructura social) y lo subjetivo (interiorización de las normas, valores por ejemplo), en ese sentido refiere a la condición de clase de los sujetos diferenciando las prácticas sociales de ellos¹⁵.

Mediante estas estructuras de pensamientos, el sujeto define su criterio de gusto; que como facultad de apreciación, le permite realizar elecciones en su vida diaria, definir sus preferencias, rechazar o aceptar diferentes situaciones. El *habitus* le da al sujeto un sentido de identidad, lo ayuda a crear el particular modo de interpretar la realidad en la que vive; y esta obra de arte posibilita al sujeto una particular manera de interpretar la realidad. El *habitus* se caracteriza por su poder creador de nuevas experiencias, lo que le da al sujeto la capacidad de conformar una contracultura que se oponga a la existente y que en la cotidianidad no se observa aún. Pierre Bourdieu reconoce que existen dos modos típicos de constitución de los *habitus*. Por un lado, menciona la formación que se da en el ambiente consanguíneo, es decir, en los originarios modelos que se aprehenden por familiarización de manera directa, sobrentendida, inculcada. En ese sentido, es válido pensar en la forma en que el modelo consanguíneo ha sido impuesto desde la constitución del Estado Argentino y por ende las estructuras jerárquicas del poder pre-establecidas, donde la dominación y el disciplinamiento están presentes.

Por otro lado, plantea el trabajo formativo (la tarea escolarizante); en otras palabras, la formación que debe llevarse a cabo con el pueblo. Obsérvese en este mural la mano extendida tratando de alcanzar los conocimientos y su imposibilidad de asirlo, mientras que en la otra sostiene una herramienta que lo determina como obrero petrolero.

Ampliando este concepto, es importante tener presente que su origen, y la conformación de los mismos se constituye mediante una serie encadenada y ordenada de estructuras. Por ejemplo, los *habitus* desarrollados en el seno de la familia conducen a la estructuración de las experiencias posteriores, y éstos a su vez funcionan como matriz para la estructuración de las mismas. Por ello, es fundamental destacar que los efectos de este tipo de arte a través de murales conllevan una fuerte carga ideológica que influye en el sujeto a lo largo de toda la vida, convirtiéndose en modos de adquisición de la cultura dominante.

Se destaca que la competencia cultural de cada persona queda marcada por su origen y define modos particulares de relación con la cultura. En este punto, es interesante retomar el concepto de **capital cultural**, analizando las formas exclusivas de éste, distinguiendo para cada forma o estado una modalidad de adquisición y transmisión. Siendo consecuente con Bourdieu (2003), el capital cultural puede existir en estado **incorporado, objetivado, e institucionalizado**. Cuando se refiere al capital cultural incorporado, se trata del capital que está ligado al cuerpo, el que se realiza personalmente, el que se adquiere a través de la educación primera; es decir, mediante la enseñanza familiar. Se diferencia del capital cultural objetivado, dado que éste puede adquirirse por donación, compra o intercambio. Hay que destacar que lo particular de este capital es que su apropiación material, no implica la adecuación de las predisposiciones que actúan como condiciones de su apropiación específica. Sin embargo, el capital cultural institucionalizado le otorga a quien lo adquiere un valor aceptado, constante y garantizado jurídicamente.

¹⁵ Cfr. BOURDIEU, Pierre, *La Distinción*. Madrid, Taurus, 1988, p.170-171.

Como consecuencia de lo expuesto, se llega a la conclusión de que el arte mural analizado, desde los usos otorgados y su significación, es relevante como estrategia de adquisición de capital cultural incorporado y de transmisión de ideología dominante para forjar la identidad de un pueblo. Así, Adorno sostiene que *“El arte llega a penetrar en la ideología misma al estar sugiriendo, como imago de lo intercambiable, que no todo en el mundo habría de serlo. Por no ser intercambiable, el arte, en virtud de su propia configuración, ha de servir como conciencia crítica a lo intercambiable.”*¹⁶

Pensando en el lugar que ocupan los lenguajes artísticos en la producción de los saberes sociales, se podrían retomar las condiciones de naturalidad con que el arte influye en prácticas sociales de los sujetos que se encuentran en condiciones concretas de existencia. Estas otorgan distintos niveles de significación desde la historia, desde la moral, desde lo social. En cada uno de estos niveles interpretativos, se inscribe la sensibilidad y subjetividad de los sujetos artistas y los sujetos que reciben las obras de arte. El sujeto como ser de necesidades, requiere de su satisfacción en un tiempo y espacio determinado, y el arte contribuye en este aspecto.

4. Los signos y símbolos en el arte

El arte posee la facultad de comunicar a los sentidos de los sujetos, y por ello despierta sentimientos, mediante el empleo de signos y códigos; particularmente supone manifestaciones de belleza. El artista concibe y produce lo bello, utilizando los elementos que dispone; el poder creador es lo que más distingue al arte, ya que se ordena en la ejecución. El arte se traduce en realidad; su unión a la ideología garantiza la perfección de la obra. En general, el concepto de arte puede reducirse a dos: utilidad y belleza. El arte útil se limita a satisfacer necesidades materiales y puede extenderse a la mayoría de las profesiones humanas; el arte bello se concreta a partir de poseer la belleza en sus varias manifestaciones. En este sentido, entonces, cabe destacar que

La crítica social del arte tiene su origen en el pensamiento marxista. El arte forma parte de la superestructura, y en esa medida está condicionado por la infraestructura de cada sistema de producción. Su principal objetivo es establecer un nexo causal entre las condiciones socio históricas y la obra de arte.¹⁷

Al arte, como campo de conocimiento y producción, se considera como la habilidad reconocida en las personas para hacer una cosa. Por otro lado y desde un aspecto restringido, el arte está considerado como una actividad humana que es objeto de juicio estético, está sujeto a normas y reglas para realizar determinada obra. Hay dos criterios para definir el arte: desde la génesis en la conducta del hombre; o bien, desde su función prioritariamente estética.

Desde el valor estético, una obra de arte es juzgada por su belleza. Desde este punto de vista surgen tres teorías significativas: 1. Teorías objetivistas: sostienen que la belleza es inherente a la obra. 2. Teorías subjetivistas, sostienen que la belleza es la reacción subjetiva del espectador. 3. Las teorías eclécticas, que tratan de conciliar lo objetivo con lo subjetivo. Así, el arte entendido como manifestación fundamental de la cultura tiene un valor y relevancia crucial en el ámbito pedagógico y de las ideologías imperantes, de tal manera que la educación artística figura como un objetivo y contenidos a desarrollar

¹⁶ ADORNO, Theodor, *Teoría Est.* 1.983, p. 115

¹⁷ CERESO - BRULL - LÓPEZ, *Dicc. en Cs. de la Educ.* p.137

en todos los niveles de los sistemas educativos. Hay que tener en cuenta que el arte es también ideología, siendo como lo define Althusser (1.998) un aparato represor ideológico del Estado. Podría decirse que la obra de arte puede ser valorada como una producción original, única y reconocida tanto por el público en general como por un círculo de críticos. Esto lleva a la postura que sostiene que todo es potencial de ser una obra de arte y por ende, todo hombre puede ser artista. Otra postura contrapuesta es que sólo se genera una obra de arte en círculos de expertos y el artista utiliza esos códigos específicos para comunicar. Desde ambas posiciones, las expresiones humanas no son un producto de personalidades independientes. Por el contrario, se desarrollan de modo colectivo directa o indirectamente unido a las posiciones políticas y sociales imperantes en un momento histórico – social determinado, en el contexto físico, geográfico específico de su tiempo.



Figura 3: Adrián Carreira, *Que florezcan mil murales* (2012). Obra Mural Colectiva. Ubicación: Centro de la ciudad: Plaza Scalabrini Ortíz, Comodoro Rivadavia, Chubut, Argentina. Fuente: propia.

El mural “*Que florezcan mil murales*” fue una producción colectiva, que re edita a los anteriores, y donde emergen signos que delinear la identidad centrada en una actividad de economía de enclave.

Así considerado el arte, puede afirmarse que la ideología es el núcleo de cualquier análisis de una obra de arte. La interpretación de la realidad por parte del artista y las circunstancias que afectan el producto final como producto colectivo, refiere a aspectos de la producción cultural como un condicionante previo a la realización de la obra. El conjunto de representaciones sobre las obras de arte es adquirido en interacción dentro de un grupo social y los esquemas culturales que éstos sostienen, pero existe la alternativa de una transformación interior individual. Bourdieu y Wacquant (1995) sostienen que el *habitus* perdura en el tiempo pero es factible de modificación de acuerdo a los estímulos que se reciben desde el campo pudiendo entonces generar prácticas distintas u opuestas¹⁸.

¹⁸ Cfr.: BOURDIEU, Pierre – WACQUANT, Loic, *Respuestas por una antropología reflexiva*, México. Grijalbo, 1.995, p. 92.

Comodoro Rivadavia posee un espacio geográfico privilegiado en la provincia, con diferentes costumbres, sus ritmos de vida y estilos asociadas a la producción petrolera se manifiesta en la producción artística, que aflora al momento de fortalecer la identidad. Así, del análisis de las obras de artistas zonales se han podido realizar diversas articulaciones que muestran cómo cobran influencia en la constitución identitaria, mas no alejados de una política fuertemente constituida a través del “oro negro”, fuente económica por excelencia en este pueblo, de poco más de cien años de vida.

En los análisis anteriores se ha intentado relacionar las producciones artísticas con la ideología dominante burguesa, proletaria y decadente. Cada una de ellas comprende generalmente intereses sectoriales y por ello, Ideologías variadas con categorías analíticas de culturas emergentes y residuales relacionadas con sectores particulares de la sociedad. En ese sentido, la burguesía y el Estado se han relacionado desde la conformación del Estado Argentino. Así Deleuze y Guattari (1994) definen al Estado como aparato de captura, como parte de la máquina abstracta (dominación); éste defiende sus espacios y trata de capturar y de estriar aquellos que no domina o que le adversan (*máquina de guerra*). Las obras pueden interpretarse como un aparato de captura del Estado corporeizado en él, mostrando o intentando la dominación de la sociedad y creando un territorio.

El que contempla se define bajo un pensamiento de búsqueda de fondo en la significación del mismo. Pero por naturaleza todo espacio estriado está estrechamente vinculado al progreso, cuestión importante en las décadas pasadas en Patagonia, donde el Petróleo era el elemento básico de la supervivencia y progreso de la zona. Por otro lado, todos aquellos elementos que se contraponen al Estado son definidos por los autores de “*Mil Mesetas*” como máquinas de guerra, decodificadas, desterritorializadas y que por esencia les pertenece el devenir.

La tendencia postmoderna que exalta lo comunitario, lo cotidiano, la imagen, lo sensible, se convierte en lo que Deleuze y Guattari llaman espacio liso, descodificado, adverso al Estado. En el planteamiento, existe un movimiento permanente que implica la producción de un espacio liso a otro espacio estriado o a la inversa. Esta mutación la explican los citados autores en razón de que: “[...] *el espacio liso no tiene una vocación revolucionaria irresistible, sino que por el contrario, cambian singularmente de sentido según las interacciones a las que se ve sometido y las condiciones concretas de su ejercicio o de su establecimiento.*”¹⁹

La localización geográfica del mural – especificada supra - muestra que el espacio estriado que conformaron los grupos no pertenecientes a Yacimientos Petrolíferos Fiscales, fue un espacio controlado, ya que no estaba en los campamentos, sino en un lugar al cual accedía toda la población. “*La obra de arte jamás es involuntaria. Pocas obras de arte contemporáneas están impregnadas del presente [...] sin necesidad de depender de la actualidad inmediata [...].*”²⁰

¹⁹ DELEUZE, Guilles - GUATTARI, Félix, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, España, Pretextos, 1994, p. 391.

²⁰ZABALA, Horacio, *El Arte o el mundo por segunda vez*. Rosario, Santa Fe, Universidad Nacional de Rosario Editora, 1997, p. 60.

5. Conclusión

La ideología abona una forma de memoria colectiva. Resulta muy beneficioso estudiar la relación entre ambas en un contexto social tal como los actos de conmemoración, para dar cuenta de cómo la primera interviene en la segunda. Emplear el lenguaje visual fotográfico para mostrar la vida urbana, en especial de aquellos espacios sociales donde convergen diferentes clases sociales hace que la ciudad se imponga a fin de reflexionar sobre lo que se observa y cómo en ellas resurgen los sentidos de la identidad.

El análisis de las obras reactiva la memoria, resultando ciudades escritas como representación. Se avanza en la mirada sobre los espacios de los ricos que son comunes a los pobres, buscadores de seguridad, donde se transita por cuestiones de política, arte, identidad e ideología de diferentes contextos concurridos por distintas clases sociales y etnias. El contexto a través de las manifestaciones artísticas da un sentido y significado a la ciudad, en la que la regularidad se encuentra con la diferencia dentro de la indiferencia. Espacio teñido por lo viejo y lo nuevo, las resistencias a los cambios o la exclusión dentro de la inclusión. Fantasía y realidad juegan un papel preponderante dentro de este trabajo ya que es el espacio donde se avanza sobre la ciudad posible.

En este caso, la mirada se ha colocado tanto en lo viejo como en lo nuevo, intentando buscar conexiones con posturas que devienen de la filosofía, la literatura y aspectos socioculturales como la identidad urbana. Esto se debe al empleo que se realiza del registro fotográfico y el somero análisis de obras de arte donde se apoyan las descripciones de la ciudad y la composición del paisaje de las mismas. Se intenta ser testigo de la convivencia entre un espacio real visible y otro invisible a los ojos de los espectadores.

La simulación es la forma elemental de la invención de un relato, un momento de imaginación ejercido con los materiales que se tienen a mano, restos y desechos, valores y prejuicios del mundo [...] que se aloja en la ciudad real. Ella todavía fija los ritmos de las ciudades imaginadas y define los estilos incluso de aquellos que imaginan una independencia original. En ella, todavía, están arraigados los ricos y los pobres²¹

Teniendo en cuenta los análisis realizados por Michel Pêcheux (2003), se sostiene, en acuerdo con sus postulaciones, que la ideología no resulta ser el único elemento para reproducción y/o transformación de las clases sociales, sino que también se debe mirar la situación económica por las que atravesó la localidad. En ese sentido, las luchas de clases atravesarían los modos de producción y con ello los diferentes aparatos ideológicos de Estado, de esta manera las ideologías que colaboran en la conformación identitaria estarían forjadas por las prácticas sociales y ya no sería sólo de una época en particular. Por el contrario, el arte colabora para que trascienda de generación en generación, reproduciendo las clases sociales pre - existentes en las comunidades. De esta manera, los Aparatos Ideológicos de Estado – Arte, Espacios Urbanos estratégicos e Iglesia – son el espacio de lucha y el medio por el cual se produce la dominación, pero también hacia su interior, puede producirse la transformación y con ello una contracultura, ya que sus relaciones complejas y contradictorias son desiguales y con ello aparece la subordinación. En los casos analizados, no se observa una transformación que lleve al arte político de resistencia, por tanto no se producen nuevas relaciones que resulten en una transformación de los Aparatos Ideológicos. No obstante,

²¹ SARLO, Beatriz, *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires. Siglo XXI, 2009, p. 216

el sujeto se constituye en una red de significaciones que se interpelan e interpela al sujeto mismo constituyendo las identificaciones y al mismo sujeto como un proceso en la red de significantes. De esta manera, en la interpelación aparece la identidad²².

Bibliografía

- ADORNO, Theodor: *Teoría Estética*. Buenos Aires. Orbis Hispamérica, 1983.
- ALTHUSSER, Louis: *Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado*. Buenos Aires. Nueva Visión, 1998.
- ARCHILA NEIRA, Mauricio: Cultura y Conciencia en la formación de la clase obrera latinoamericana. (F.d. Sociales, Ed.) Revista: *Historia Crítica*. N° 1, Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Historia. Universidad de los Andes, ISSN (versión en línea) 1900 – 6152 (01), Enero – Junio de 1.989, p. 69 – 84. Disponible en: <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/13/>
- ARFUCH, Leonor: *Identidades, Sujetos y Subjetividades*. Buenos Aires. Prometeo, 2.002.
- AZNAR ALMANZAR, Yayo – IÑIGO CLAVO, María: *Arte, Política y Activismo*. Año 8 V. 1 (10). Julio 2007, p.65 -77.
- BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une theorie de la pratique*. Paris. Droz. Genève, 1972.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinción*. Madrid, Taurus, 1988, p.170-171.
- BOURDIEU, Pierre – WACQUANT, Loic: *Respuestas por una antropología reflexiva*. México. Grijalbo, 1995.
- BOURDIEU, Pierre, *Creencia Artística y Bienes Simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba - Buenos Aires, Aurelia Rivero, 2003.
- CEREZO - BRULL - LÓPEZ. *Diccionario de Ciencias de la Educación*. Madrid: Aula Santillana, 1999, p. 855.
- DELEUZE, Guilles – GUATTARI, Félix: *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. (2° ed.) España. Pretextos, 1994.
- EISNER, Eliot: *Cognición y Currículum*. Buenos Aires. Paidós, 1999.
- NOÉ, Felipe – ZABALA, Horacio: *El Arte en Cuestión. Conversaciones*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora, 2000.
- PÊCHEUX, Michel: El mecanismo del reconocimiento ideológico. En Žižek, Slavoj, *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 157 – 169.
- SARLO, Beatriz: *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires. Siglo XXI, 2009.
- WOLFF, Janet: *La producción social del arte*. Madrid. Itmo, 1997.
- ZABALA, Horacio, *El Arte o el mundo por segunda vez*. Rosario, Santa Fe. Universidad Nacional de Rosario Editora.1997, p. 60.

²² Cfr. PÊCHEUX, Michel. El mecanismo del reconocimiento ideológico. En Žižek, Slavoj, *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 2003. p. 157 – 169.