

# Políticas culturales para la divulgación de las Artes Plásticas en San José de Costa Rica 2010-2013

Autor:

Avalos León, Tamara Isabel

Tutor:

Mancuso, Hugo

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Gestión Cultural.

Posgrado

Tamara Isabel Ávalos León

Título: Políticas culturales para la divulgación  
de las Artes Plásticas en San José de Costa  
Rica 2010-2013

Tesis para optar al título de Máster en Gestión Cultural

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Director: Profesor Dr. Hugo Mancuso

Buenos Aires, Argentina

Marzo 2015

Agradecimientos:

Esta tesis está dedicada a mi familia, especialmente a mis papás y mis hermanas, que con su amor y soporte han estado conmigo siempre.

Además, deseo expresar mi gratitud a la Universidad de Costa Rica, institución que me ha becado y financiado mis estudios de maestría y esta tesis.

De la misma manera, agradezco a todas las personas, que de modo directo o indirecto, me han acompañado, apoyado e impulsado en este proceso.

Finalmente doy gracias a Dios, por su luz y guía en el camino de mi vida.

# Tabla de contenido

Tabla de contenido.....	2
Introducción .....	4
1) Capítulo primero. Cultura y arte .....	11
I.    La Cultura como una práctica social.....	11
II.   El campo cultural ampliado: un sistema de signos .....	13
III.  La circulación y recepción de los productos culturales.....	19
IV.  La apertura de la obra de arte.....	21
V.   Valor simbólico y valor económico .....	29
VI.  Estructura social autónoma .....	32
2) Capítulo segundo. Las intervenciones en el campo cultural.....	42
I.    La gestión cultural y las políticas culturales .....	42
II.   Origen histórico de las políticas culturales en Latinoamérica.....	44
III.  Definiciones de políticas culturales.....	46
IV.  Modelos de políticas culturales.....	49
V.   Los circuitos culturales .....	52
VI.  La universidad .....	60
3) Capítulo tercero: Prácticas artísticas contemporáneas .....	71
I.    El Estado costarricense.....	71
II.   El campo de las políticas culturales.....	72
III.  La Universidad de Costa Rica.....	76
IV.  La gestión cultural universitaria .....	78
V.   Metodología .....	79
VII.  La oferta cultural para las artes plásticas.....	83
VIII. El circuito universitario para las artes plásticas .....	85
VII.  El modelo de gestión cultural de la gestión cultural universitaria.....	99

4) Capítulo cuarto: Conclusiones .....	102
Bibliografía .....	114

## Introducción

La presente investigación se dirige a responder al siguiente problema: ¿cómo condicionan la circulación y recepción de la obra, la apertura y los contenidos artísticos en la gestión cultural del circuito para las artes plásticas de la Universidad de Costa Rica 2010-2013?

La presente tesis de maestría de gestión cultural se dirige a analizar el condicionamiento de la obra abierta como modelo de lectura y disfrute y el lenguaje artístico en el circuito de las artes plásticas en la Ciudad Universitaria Rodrigo Facio (2010-2013). Este microcosmos social es un ejemplo de políticas culturales para el estímulo de praxis tardoburguesa orientado a las fases de la divulgación y lectura de la obra en un contexto específico. Sin embargo estas acciones extensivas se ven limitadas por el modelo de lectura y tipo de lenguaje.

Frente a esta problemática se sostuvo la hipótesis de que en este circuito artístico la recepción se ve restringida por el lenguaje artístico y la apertura como propuesta de comunicativa y de disfrute. La noción de *Obra abierta* actúa como un condicionamiento que limita cuantitativa y cualitativamente sus audiencias. La apertura utiliza el lenguaje artístico, que es complejo, ambiguo y exclusivo y su interpretación y reconfiguración se ve limitada a lectores modelo.

Los contenidos artísticos y obra abierta pertenecen a un conjunto de convenciones propio de la praxis artística tardoburguesa que condiciona su proceso de producción cultural y agentes culturales. La gestión, en su condición de mediación cultural para la circulación de estos productos culturales, y su modelo de disfrute deben considerar la incidencia de estos condicionamientos. De modo que consecuentemente el acceso del público a la obra se facilite con la adquisición de los códigos culturales que faciliten su comprensión y apropiación.

El propósito de esta investigación se dirigió a analizar el modelo de gestión cultural para las artes plásticas en la Universidad de Costa Rica en el período 2010-2013.

Para comprobar la hipótesis se propusieron 3 objetivos específicos que abordan las distintas temáticas estudiadas. El primer objetivo se refirió al estudio de la apertura de la obra acorde a la Estética de la recepción. El segundo, a comprender y mostrar la relación entre las artes tardoburguesas y las Industrias culturales y sus sistemas de condicionamientos. El tercer y último objetivo se orientó a analizar cómo la apertura y el lenguaje del arte afectan la difusión de los productos artísticos en el circuito en la Universidad de Costa Rica, en los años 2010-2013.

Esta investigación en este contexto universitario surge del interés de comprender la razón por la cual algunas prácticas culturales tienen poco público e identificar los elementos que podrían facilitar y fortalecer sus audiencias. El cuerpo de datos elegido corresponde a la gestión cultural en la Universidad de Costa Rica para la difusión de las artes plásticas realizada en su Sede Central en San José, Costa Rica, durante los años 2010-2013. Dentro de esta gestión se analiza una muestra correspondiente a los cuatro proyectos vigentes dirigidos a la divulgación de las artes plásticas desarrollados por la Escuela de Artes Plásticas y la Facultad de Bellas Artes.

Este objeto de estudio fue elegido dada la importancia de este agente institucional en el ámbito local. Esta casa de estudios superiores es la más antigua del país y se destaca por ser la más grande y prestigiosa. Además esta es una organización que participa de diferentes formas en el campo cultural costarricense: incluye la formación de profesionales, investigación y proyectos sociales y culturales para el beneficio de la comunidad universitaria y nacional. Esta diversidad de contribuciones se sustenta en sus tres pilares institucionales: la docencia, la investigación y la acción social.

Los proyectos analizados están enmarcados dentro de la acción social y se dirigen a partir de un abordaje teórico metodológico a posibilitar vínculos entre la universidad y la sociedad. A través de estas acciones este agente cultural facilita y participa de actividades socioculturales y fomenta investigación aplicada para el desarrollo cultural para el beneficio del país. (Universidad de Costa Rica, 2008)

Adicionalmente, se deben referir las motivaciones personales, dado que la maestranda Ávalos es docente de la Escuela de Artes Plásticas de la citada institución. Por esa razón, esta docente considera que este modelo teórico puede ser de utilidad para reflexionar y analizar los distintos enfoques gestivos que desarrolla este agente institucional. Finalmente, es relevante destacar que se proyecta que esta investigación represente una contribución al campo cultural local. En el país esta área profesional no es impartida a ningún nivel educativo y además el campo de las artes plásticas y sus problemáticas han sido poco investigados (Monge, 2011).

El problema detectado se refiere a conocer cómo inciden en la gestión cultural estatal la apertura de la obra de arte contemporánea y la problemática de la difusión de los productos artísticos académicos. Este problema surge de la observación de la dinámica de la circulación y exhibición en actividades e instituciones artísticas. En esta oferta cultural se advierte que las acciones que presentan mayor afluencia de público están relacionadas con lo comercial, turístico o educativo.

Los espacios de exhibición y circulación de la praxis artística presentaban poca afluencia de público. Se observaba que la exposición parecía un fin en sí mismo, como si el objetivo último de la obra terminara al ser exhibido y leído ante una limitada audiencia conocedora. Además desde la gestión esta problemática parecía tener poca atención y no se advertían acciones sistemáticas para ampliar las audiencias al facilitar la adquisición del modelo de lectura de los productos artísticos.

Como ya se ha referido este estudio se contextualiza en una formación en gestión cultural y en una tesis con un abordaje multidisciplinar. La problemática a estudiar es relativa al mundo del arte, sin embargo no es enfocada desde el objeto o desde el autor. En esta investigación interesa abordar el arte como un producto simbólico en un proceso sociosimbólico que requiere de la participación y acción de agentes sociales e institucionales. Por estas razones se decidió estudiar una problemática del arte, a partir de la teoría del arte y políticas culturales.

Desde la teoría del arte se enfoca en el estudio de la apertura de la obra de arte, las

tipologías de contenidos simbólicos y su proceso de producción cultural. La gestión cultural universitaria se dirige a la divulgación de estos productos culturales y presenta problemáticas derivadas de lenguaje artístico, complejo y ambiguo. A pesar de la naturaleza de este código comunicativo, el arte le asigna un rol central a la recepción de la obra o el momento en que es leída y reconfigurada por el espectador. La apertura está acompañada de un sistema de convenciones que influyen a su tejido social y a su proceso productivo, desde su producción hasta su lectura.

Las políticas culturales permiten una aproximación a la cultura como procesos que son enunciados y proyectados y en los que participan distintos agentes culturales. En esta tesis se analiza la difusión de estos productos en el marco de las políticas culturales de una agencia del estado, como lo es la Universidad de Costa Rica con sus propias particularidades de institución autónoma, pública y educativa. A través de este estudio se busca comprender y construir un modelo teórico que permita mostrar cómo es un modelo de gestión cultural para la divulgación de la praxis artística. De esta manera, se pretende mostrar cómo la apertura y sus sistemas de condicionamientos influyen en las políticas culturales.

El corpus teórico elegido permite el estudio y el análisis de este cuerpo de datos, y permite además una mirada general y particular de estos fenómenos culturales. Los autores más importantes del corpus teórico elegido son Raymond Williams (1978, 1980, 1982), Pierre Bourdieu (1971, 1979), Umberto Eco (1962, 1964, 1985, 1987) y José Joaquín Brunner (1985a, 1985b, 1988, 1993).

Raymond Williams (1921-1988) es un sociólogo galés que perteneció al Círculo de Birmingham y es uno de los iniciadores de los Estudios Culturales. Sus propuestas teóricas están enmarcadas en el Materialismo Cultural y uno de sus aportes más importantes es el reconocimiento del papel de la cultura en los procesos sociales y el individuo como agente activo de los mismos. En esta tesis los textos de Williams permiten un conocimiento y mirada general de los procesos culturales y además

desalienar la praxis artística idealizada e integrarla dentro de los procesos sociales, económicos e históricos.

Se utiliza a Bourdieu como complemento particular de lo cultural a esta visión totalizadora que propone Williams. Pierre Bourdieu (1930-2002) es un sociólogo francés perteneciente al constructivismo social. Este autor presenta una concepción de la organización de lo cultural como un sistema semiautónomo y de sus principios ordenadores que permiten la producción y reproducción de lo cultural. De esta manera este concepto metodológico de Bourdieu facilita un acercamiento al estudio del funcionamiento social de los procesos culturales.

La obra teórica del semiólogo italiano Umberto Eco (1932) está comprendida en la Estética de la Recepción y el concepto de la apertura es su gran contribución a la teoría del arte (Mancuso, 2007). En esta investigación, Eco (1962, 1964, 1985, 1987) aporta conceptos que permiten el análisis de los productos del campo cultural en su dimensión simbólica y modelo fructivo. Estos productos, sean de naturaleza artística o industrial, están acompañados de un sistema de condicionamientos que influye a lo largo del proceso productivo cultural.

Obra abierta se refiere a un problema comunicativo propio de la ampliación del campo cultural y el incremento de emisores, contenidos y públicos. Además es la propuesta formativa, de lectura y disfrute de las poéticas tardoburguesas y se distingue por la importancia que adquiere la recepción. La obra es completada a medida que las audiencias la reinterpretan y reconfiguran.

Finalmente el académico e investigador chileno José Joaquín Brunner (1944) presenta un enfoque metodológico para el estudio de las políticas culturales. Este concepto es utilizado para puntualizar un espacio y tiempo en el que se analiza una fase de la producción de la producción cultural. Además los circuitos culturales, como abstracciones metodológicas, facilitan identificar los elementos vinculados a las políticas culturales, es decir los agentes culturales e institucionales, etc.

Como se ha mostrado, este cuerpo teórico permite una comprensión integral y particular de lo cultural. Facilita una visión de lo cultural a partir de su dimensión

sociosimbólica, su funcionamiento semiautónomo y de la práctica artística como una construcción sociohistórica, permanente y variable.

La tesis está estructurada en cuatro capítulos. Los dos primeros abordan los aspectos teóricos que sirven de sustento al análisis que se desarrolla en el tercer capítulo y a las conclusiones o cuarto capítulo.

El primer capítulo estudia elementos que permiten la contextualización de lo artístico como una práctica sociosimbólica vinculada a la emancipación y ampliación del campo cultural. Esta unidad inicia con la cultura en sus dimensiones social e histórica y a través del vocablo cultura y su polisemia se analizan las variaciones en la práctica y las ideas y valores asociados. Posteriormente, la emancipación del campo y el desarrollo de nuevos productos culturales, permite considerar la ampliación del campo y una diversificación de las dinámicas comunicativas. La expansión del campo cultural estuvo acompañada de la apertura como problema comunicativo entre el emisor y sus audiencias y en este escenario la recepción se volvió el elemento central.

En las poéticas tardoburguesas esta centralidad acompañada de lenguaje ambiguo y complejo integró el programa formativo y frutivo. Finalmente, se estudia la apertura que da cuenta de la importancia adquirida por lo simbólico y su recepción. En el caso del arte, su dimensión simbólica, al ser reconocida por los expertos, se transforma en valor simbólico, que es representado en el mercado como su valor económico. Este funcionamiento del campo cultural autónomo ha requerido el desarrollo de una estructura social y convenciones que lo organizan y reproducen.

En el capítulo segundo se estudia todo lo relativo a las políticas culturales, modelos de políticas, agentes culturales y circuitos culturales. Inicialmente se trata el tema relativo a la definición de gestión cultural y su área de acción. La gestión en su condición de mediación de los procesos culturales presenta tensiones que se muestran en su definición y en los campos con los que se relaciona. En la presente tesis esta referencia es importante porque influye en el abordaje metodológico adoptado, que se concentra en lo cultural y sus problemáticas.

Posteriormente se consideran las políticas culturales, que comprenden las intervenciones en el campo cultural. Los modelos de políticas son descritos a partir de los fines que persiguen las relaciones entre el Estado, la sociedad, lo comercial y la cultura. En el ámbito latinoamericano el surgimiento del campo de las políticas culturales está vinculado al Estado benefactor, a la cultura como derecho y a la burocracia que permite su gestión. Para profundizar en esta área se refiere a los circuitos culturales como concepto teórico metodológico que facilita identificar y analizar las relaciones entre las políticas culturales, las expresiones culturales y el proceso de producción cultural, los agentes y las audiencias como un microcosmos sociocultural en determinadas condiciones espacio temporales. Finalmente, se estudia a la universidad en su papel en el campo cultural, como agente del estado y circuito cultural complejo.

En el tercer capítulo se analiza el cuerpo de datos compuesto por la oferta de gestión cultural para el estímulo de la praxis artística en la Universidad de Costa Rica. Esta institución es un agente estatal y por esa razón se contextualiza esta intervención en el Estado costarricense, su institucionalidad cultural y su modelo de políticas culturales.

A continuación se describen brevemente los proyectos estudiados y se utilizan conceptos de análisis que permiten caracterizar estas acciones, los contenidos culturales cuya circulación y lectura promueven y sus audiencias. Finalmente este análisis permite proponer un modelo teórico de gestión cultural, que reúne elementos explícitos e implícitos que lo componen. Por último las conclusiones comentan la hipótesis propuesta y una síntesis del análisis elaborado y presentado en el capítulo previo.

## 1) Capítulo primero. Cultura y arte

Esta primera unidad contempla el estudio de los elementos teóricos que permiten contextualizar la praxis artística tardoburguesa en su dimensión sociosimbólica y vinculada a la emancipación y ampliación del campo cultural. Para ello se desarrolla primero la cultura como un concepto y una práctica, en primera instancia integrada a lo social. Posteriormente, una vez emancipada ha desarrollado mecanismos sociales que le han permitido funcionar. Además la praxis se compone de diversidad de elementos, de ideas y valores asociados.

La autonomización del campo cultural y su ampliación están acompañadas del desarrollo de nuevos productos, dinámicas y problemáticas comunicativas. De estas dinámicas interesa la apertura como la propuesta del arte tardoburgués que incluye una forma de estructurar e interpretar el lenguaje artístico. Además, esta dimensión simbólica es reconocida y mediada a través del tejido social del campo.

### I. La Cultura como una práctica social

El Culturalismo inglés, en el cual está incluido Raymond Williams, aporta una visión totalizadora de lo cultural que integra las manifestaciones de la alta y baja cultura y que diluye las divisiones contundentes entre lo económico y lo cultural propio del marxismo ortodoxo. (Olmos, 2002, formato html) La cultura es vista como un elemento constitutivo de lo social en interrelación con lo político, lo económico y lo tecnológico. (Hall en Olmos, 2002, formato html)

Como advierten Cáceres y Herrera (2014:178) Williams evidencia desde sus primeros textos cómo los cambios sociales se aprecian con claridad en el lenguaje, como evidencia de la relación inherente entre comunidad y comunicación. En el ensayo *Marxismo y literatura* (Williams, 1978), se observa cómo la polisemia del concepto *cultura* es un registro de sus transformaciones, ampliaciones y tensiones sociohistóricas. Consecuentemente los campos disciplinares y áreas profesionales se ven afectadas por estos cambios en el lenguaje.

Continuando con Williams (1978), el término cultura originalmente estuvo asociado a la vida rural, a las estaciones y sus cambios y se usaba para referirse a las facultades humanas y su crecimiento. Más tarde, en el siglo XVIII era una forma de designar el proceso de algo pero posteriormente, para diferenciarse del concepto de *civilización*, adquirió un nuevo significado. La civilización se refirió al desarrollo material y la cultura, influida por el Romanticismo, se asoció al desarrollo interior y a lo espiritual. De esa manera lo cultural se vinculó con la clasificación general de las artes, religión, instituciones y prácticas de los significados y valores.

Esta asociación de lo cultural con el desarrollo interior ha adquirido dos connotaciones. La primera relaciona lo cultural con lo individual y la segunda, con lo espiritual secularizado. De ese modo, las producciones culturales son vistas como expresiones individuales y no como resultado de un proceso en el que interviene una serie de instituciones y prácticas. Es decir que se ha alienado su condición de producto social y a raíz de ello, estas manifestaciones son asociadas con expresiones de la *subjetividad* y la *imaginación* individual.

Como se ha observado en este breve desarrollo cronológico, las condiciones contextuales modificaron la práctica y la definición de lo cultural. En ese sentido, fue determinante el establecimiento del capitalismo como orden social, que conllevó transformaciones significativas en la vida material y social. Este proceso a su vez afectó y reconfiguró la relación de los individuos entre sí, la sociedad y lo cultural.

El arte como producto y el artista como productor también se modificaron con los cambios en el mundo del trabajo y las nuevas formas de producción industrial. Estas formas promovieron la división y especialización del trabajo asalariado para la producción de mercancías y esta división separó a la cultura de la vida social material. Este alejamiento de la praxis cotidiana convirtió a lo cultural en una dimensión externa y ajena a la vida cotidiana. En consecuencia, se produjo una división entre quienes producían y consumían cultura.

Williams (1978) advierte que el análisis de la evolución del concepto cultura y otras nociones asociadas permiten mostrarla e integrarla en la realidad social. De esa

manera, se muestra cómo todo este cuerpo de actividades no constituye una práctica uniforme, estática y ahistórica y están integradas en la realidad social e histórica. La cultura es un proceso cambiante y conformado por otros elementos, como valores, significados y prácticas. Esta praxis está llena de contradicciones y conflictos no solucionados y se transforma permanentemente, ya sea integrando y/o excluyendo elementos que permitan la conservación del orden dominante. (Williams, 1978)

Siguiendo a Williams (1978) los procesos culturales operan mediante 3 aspectos denominados *tradiciones*, *instituciones* y *formaciones*. Las tradiciones son un proceso en construcción y transformación de una *selección intencional* de elementos de un pasado. Este pasado cobra sentido al conectarse con el presente y ratificar, cultural e históricamente, un orden contemporáneo. A través de este curso, se ligan continuidades y prácticas que son experimentadas directamente y que funcionan como mecanismos de incorporación.

Esta *selección intencional* requiere para su funcionamiento de instituciones identificables, pero, es necesario señalar que no depende exclusivamente de ellas. Las instituciones actúan como mecanismos de ingreso al sistema social y en esta categoría se incluye a la familia, las iglesias, la educación, las universidades y los medios de comunicación, entre otros. Por último las formaciones o movimientos y tendencias culturales (artísticas, filosóficas, científicas, etc.) que surgen en la vida intelectual y artística. Estas formaciones pueden estar en oposición o concordancia con el orden social imperante y sus instituciones formales.

## II. El campo cultural ampliado: un sistema de signos

Williams (1978) y Eco (1962) sostienen que el arte, al igual que todos los productos culturales, está integrado a un *sistema de signos*. En este sistema, los signos adquieren sentido a través de las relaciones sociales, tanto entre los individuos como de estos con el tramado de instituciones culturales, sociales y económicas. Además, en sí mismos constituyen “una tecnología cultural específica y una forma

específica de conciencia práctica: los elementos aparentemente diversos que en la realidad se hallan unificados en el proceso social material.” (Williams, 1978: 164)

En el siglo XIX, con la desacralización de la imagen y la autonomización del campo cultural y las nuevas condiciones productivas se desarrollaron dos productos claramente diferenciados, el arte y las industrias culturales. Las industrias culturales y la reproducción técnica de contenidos simbólicos conllevaron un incremento en la producción, circulación, consumo y recepción de bienes culturales sin precedentes. Esto significó un aumento en la cantidad de emisores, contenidos y receptores que conllevó a una *ampliación del campo cultural* (Eco, 1964, 28). A este momento histórico se lo denomina *Civilización de masas*, una sociedad integrada por individuos-consumidores de mensajes producidos masivamente (Eco, 1964: 45).

Paralelamente se produjeron otros cambios profundos en las condiciones materiales y sociales que permitieron la inclusión de la *cultura de las masas* como participante activo y formal en la vida social y en cuestiones públicas (Eco: 1964). Posteriormente, este panorama se profundizó con los cambios del siglo XX que incluyen los nuevos medios técnicos y tecnologías de transporte (público y privado), las nuevas dinámicas de las esferas de lo público y lo privado, que afectan en las concepciones en torno al hogar y ocio y en resumen que modificaron de manera significativa la experiencia de la vida cotidiana (Huysen, 1986).

Estas mutaciones en el orden social y la integración de otros sectores sociales y su cualificación a través de la educación trajeron consigo la participación activa de nuevos sectores sociales en las nuevas formas culturales. Finalmente, si en el siglo XIX el cambio en el panorama era ya significativo, con las transformaciones que conllevaron las Industrias culturales esta situación se profundizó, complejizó y se transversalizó con la noción de lo estético durante el siglo XX. Esta noción permitió “... un aumento cuantitativo –y por ello cualitativo– de los agentes artísticamente activos, favoreciendo una constante y permanente creolización, ahora militante, consciente, indefinida.” (Mancuso: 2007)

La relación entre ambas lógicas de comunicación muestra en lo simbólico las tensiones que generaron estas transformaciones socioculturales. Estos cambios llegan a adquirir una profundidad que incluso permean la idea misma de cultura

[...] Llegados a este punto no es posible pensar en la cultura como en algo que se articula según las imprescindibles e incorruptas necesidades de un Espíritu que no viene históricamente condicionado por la existencia de la cultura de masas (Eco, 1964: 34).

Este señalamiento muestra una ruptura en la visión de la cultura como patrimonio exclusivo de los grupos hegemónicos. De este modo se muestra cómo la ampliación del campo cultural significó una transformación profunda en la concepción de la cultura como una práctica de élite y una inclusión de nuevas formas y actividades culturales. La denominación misma de *cultura de masas* es una reconsideración de esas formas masivas como expresiones culturales pero desde una visión antropológica en un momento histórico en el que los fenómenos de la comunicación, en toda su amplitud de posibilidades, están dialécticamente relacionados. Las designaciones *Arte autónomo* e *Industrias Culturales* diferencian a estos fenómenos de cualquier otro similar en cualquier otro momento.

Esta ampliación del campo cultural y la dialéctica entre las dos manifestaciones culturales se expresan también en el campo y sus agentes y a través de estos se ve reflejado este conflicto. Eco (1964) se refiere en *Apocalípticos e integrados* a las posturas diversas entre los estudiosos y productores de la cultura humanista y hegemónica frente al ensanchamiento del campo. Al grupo que considera que la cultura válida y legítima es la humanista, lo denomina *apocalípticos*.

Los abanderados de la alta cultura ven en la Cultura de masas un “signo de la caída irrecuperable, ante la cual el hombre de la cultura [...] no puede más que expresarse en términos de Apocalipsis.” (Eco, 1964: 28) Y de este modo, las formas culturales industriales como sistema de comunicaciones masivas son menospreciadas y vistas como una degradación y aberración de la cultura legítima, una anticultura. El otro grupo, los *integrados*, observa con interés la ampliación del campo cultural y valida

y reconoce las industrias culturales y sus productos como formas de expresión cultural.

Coincidentemente, el historiador español Juan Ramírez (1997) aborda esta concepción de lo cultural limitada a las expresiones de la alta cultura y señala que la postura de muchos de los intelectuales oficiales con su actitud de indiferencia o desprecio muestra la actitud de la cultura humanista y aristocrática hacia las posibles consecuencias estéticas y sociales de los medios de comunicación de masas.

Se piensa, quizá, que basta representar los valores de la cultura “humanista”, difundida sólo en ciertas élites, para lamentar la degradación de las masas producida por los nuevos medios de amplia difusión...Se supone en estos casos que la “cultura” es el resultado de un cultivo celoso que no puede ser compartido con la masa (1997:242)

Se evidencia cómo las ideas, las creencias y las prácticas asociadas a la alta cultura son vistas como prácticas propias de ciertos sectores sociales; es decir la cultura es un atributo de la clase social. El campo ampliado es visto como una degradación de esta cultura y de esa manera las formas culturales, los temas y estructuras comunicativas que usan, la circulación y la lectura entre otros, muestran a lo cultural como parte de la construcción social en el terreno de lo simbólico. Además se observa cómo determinadas prácticas culturales, el arte y las humanidades han sido atributo de los grupos hegemónicos y de ahí su resistencia a la inclusión simbólica de nuevos sectores sociales.

Andreas Huyssen, en su libro *Después de la gran división* (1986) también se refiere a esa relación conflictiva e interdependiente entre el arte elevado y la cultura de masas. La paradoja de la cultura de masas es que mantiene un esquema común con el arte autónomo, pues se considera a la masa solo como consumidora y receptora de estas formas culturales masivas. Por otra parte, estos productos industriales irónicamente son a su vez una producción de las élites que responden a las premisas e intenciones de la *alta cultura* de la sociedad burguesa. “Tenemos, así, una situación singular: una cultura de masas en cuyo ámbito un proletariado

consume modelos culturales burgueses creyéndolos una expresión autónoma propia.” (Eco, 1964: 42)

Este conflicto de carácter social y simbólico se expresa también de modo dialéctico entre los contenidos artísticos e industriales y sus sistemas de condicionamientos. Se observa además la relación que se produce entre el tipo de contenidos y sus audiencias, lo complicado o simple del lenguaje guarda relación directa con lo numeroso o limitado de sus audiencias. Los productos artísticos se dirigen a audiencias más restringidas y exclusivas, y coherentemente tienen contenidos complejos y elitistas. Por el contrario, las formas masivas se dirigen a un público multitudinario, numeroso y diverso en su cualificación, en consecuencia necesitan codificar sus mensajes para la recepción media y así facilitar su consumo extensivo.

Otro aspecto que refleja esta diferencia entre estos contenidos simbólicos se refiere a su carácter de producto único o serial y a su modo de producción artesanal o industrial. Eco (1985:134) señala que la estética moderna ha acostumbrado a los espectadores a reconocer los objetos artísticos como originales y de carácter único, frente a los productos industriales, a los que se menosprecia por repetitivos y complacientes con el público. Sin embargo observa que la repetición no ha sido un recurso exclusivo de las formas industriales, sino que este también ha sido utilizado en las formas artísticas (Benjamin, 1936: 85-86; Eco, 1985: 134). Además la atribución de la originalidad como característica propia e inherente de los productos artísticos es un atributo herencia del romanticismo. De esa manera, Eco añade que “la tipología de la repetición no aporta los criterios para establecer diferencias de valor estético” (Eco, 1985,134)

La unicidad y la repetición también se relacionan estrechamente con el productor y el modo de producción. En el modo de producción artístico, se produce en pequeña escala y de esa manera se reduce su reproductibilidad, se limita su mercado a las clases altas y preserva su ideal visual (Hobsbawm, 1998: 20). Su productor, el artista, mantiene un modo de producción preindustrial, artesanal, y es un trabajador especializado, un individuo cuya labor está relacionada con la expresión de lo

espiritual y de su genio artístico (Williams, 1974). Por el contrario, el productor y el modo de producción de los productos industriales es de escala masiva y requirió y generalizó la división del trabajo, para responder a la ley de la oferta y la demanda que regula estas expresiones.

Finalmente la ampliación del campo cultural y las transformaciones socioculturales afectaron a las distintas formas de expresión que, sin importar escala y modo de producción, adoptaron un planteamiento sígnico en el que es protagonista el público. De esta manera, este campo extendido con multiplicidad de actores, enunciados y receptores se convirtió en el objeto de estudio de la *Estética de la recepción*. Esta rama de la Estética se caracteriza por un redireccionamiento de un estudio centrado en el autor y sus motivaciones hacia otro interesado en el público y la recepción de contenidos. Es decir que la Estética, frente a la proliferación de contenidos culturales, decide analizar la lectura o recepción que hace el público y esto es evidencia de la reorientación de un paradigma centrado en el autor, una noción de verdad relativamente universal y que suponía implícitamente que no había en la mayoría de los casos ningún problema entre lo que se enunciaba y lo que se entendía (Mancuso, 2007).

A lo largo de muchos siglos, sobre todo desde la temprana Modernidad, el problema de la recepción no existía prácticamente; no se planteaba ni siquiera como posible tema de estudio. Se partía de un supuesto, implícito en la mayoría de los casos, de que no había ningún tipo de problema entre lo que se emitía y entre lo que se recibía, entre lo que se decía y lo que se escuchaba. (2007: formato html)

De este modo, se advierte cómo las industrias y su profusión y diversificación de contenidos transformaron profundamente la dinámica comunicativa previa, que se caracterizaba por el reducido número de obras de acceso público y de naturaleza cerrada que proponían una especie de monólogo entre el autor y el *lector modelo* con un universo común compartido. Finalmente en la ampliación del campo el nuevo universo de producciones simbólicas cambiantes y diversas comparte la centralidad que adquiere el lector. Frente a esta situación la Estética se tornó hacia la recepción y esto supondría un reconocimiento de una transformación en la que se producen y

circulan nuevas y múltiples verdades que sustituían a una verdad universalmente aceptada (Mancuso, 2007).

### III. La circulación y recepción de los productos culturales

El teórico de literatura y arte de vanguardia Walter Benjamin en su texto *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936) analiza el impacto de la desacralización del arte y los nuevos medios técnicos de producción. Como se ha referido en párrafos anteriores las industrias o los nuevos medios de reproductibilidad técnica no sólo conllevaron un incremento en la producción de imágenes sino que también impactaron en su circulación y recepción.

En el mundo premoderno, la imagen se asociaba al ritual y a la función que cumplía ahí. En el contexto religioso, la imagen era de carácter único, su recepción era en una tradición y erapreciada en coherencia, este objeto valioso se exhibía en raras ocasiones. Estos atributos le conferían a la imagen un carácter de *lejanía*, que Benjamin (1936) denomina *valor aurático*.

Esta función de la obra dentro del ritual religioso influye en su valor aurático y en su recepción. Al respecto, el filósofo alemán Peter Bürger, en su libro *Teoría de la Vanguardia* (1974), se refiere al origen del arte en la sociedad burguesa y sostiene que está integrado por componentes (la producción, circulación y recepción) que están intervenculados y que tienen una evolución asincrónica. Coincidente con Benjamín (1936), Bürger (1974) se refiere a la obra en el marco ritual medieval, como un objeto de producción artesanal y colectiva, con una función y recepción colectiva e institucional en este contexto.

El estudioso argentino Hugo Mancuso en su ensayo *En Veritas Dictum* (2007) analiza, entre otros temas, las distintas dinámicas de circulación y recepción de productos culturales en la Antigüedad y en el Medioevo. Ambos períodos comparten como características una producción cultural poco numerosa y dirigida especialmente a prácticas públicas y masivas. Como ejemplo, el mural de una

iglesia, que es un objeto público y sus contenidos están organizados para ser apreciados por quienes comparten y practican un determinado culto y sus símbolos. Por otra parte, el caso de una obra de teatro permite conocer una práctica dirigida a un público más amplio, un *lector modelo*, es decir un espectador conocedor de ciertas convenciones y familiarizado con el lenguaje del autor. Por último, hay otras manifestaciones de carácter privado y, por consiguiente, con acceso limitado, como es el caso del retrato de un personaje importante.

Estos ejemplos evidencian poca circulación y recepción de bienes culturales y se muestra su vínculo con las condiciones de producción y la función que satisfacían. En ese sentido, se presentan distintos escenarios que muestran escasa distribución y espectadores familiarizados con el modelo de interacción monológica que les propone el autor. La obra era concebida como un producto en sí mismo completo, dispuesto a ser leído por aquellos que conocían los códigos simbólicos necesarios. De modo que, consecuentemente, el acceso del público a la obra se limitaba no solo por su escasez numérica sino también por el desconocimiento de códigos culturales que facilitarían su comprensión y apropiación.

Por su parte, Bürger (1974) reconoce un paso previo a la desacralización del arte burgués y se refiere al periodo correspondiente al arte cortesano. En este momento histórico la obra está destinada a representar a la monarquía y la vida cortesana y ya no está limitada al ritual religioso. En este nuevo contexto social de la obra, la recepción continúa de manera colectiva. Además el modo de producción colectivo se transforma y es individual, es decir, realizado por un individuo que ha adquirido conciencia de sí mismo.

Retomando a Benjamín (1936), este autor advierte cómo el valor cultural de la obra, adquirido por su papel en el ritual religioso se transformó a raíz de la desacralización de los productos artísticos. El crítico de arte inglés John Berger en su ensayo *Modos de ver* (1972) sigue una línea afín a Benjamin (1936) y sostiene que en la visualidad occidental las imágenes son mistificadas porque son contempladas y mediadas por los prejuicios y valores culturales de quien las mira y su contexto sociohistórico.

Entonces Benjamin (1936) y Berger (1972) observan que la reproductibilidad técnica no sólo facilitó la multiplicación y circulación de la imagen, sino que también transformó la percepción y produjo *nuevos modos de ver*, nuevas formas de relación con los productos culturales. Como ejemplo, Berger (1972) cita el cine, que con su forma de producirse y su estética facilitó una nueva manera de percibir el mundo.

De manera que se generan nuevas formas de recepcionar la imagen multiplicada técnicamente y desacralizada que conllevaban su banalización, pero también, su remistificación. La imagen es entonces re-mistificada, ya no en su vínculo con el ritual religioso sino a partir del valor que adquiere en el mercado capitalista, como lo señala Berger (1972):

La falsa religiosidad que rodea hoy a las obras originales de arte, religiosidad dependiente en último término de su valor de mercado, ha llegado a ser sustituto de aquello que perdieron las pinturas cuando la cámara posibilitó su reproducción. Su función es nostálgica. He aquí la vacía pretensión de que continúen vigentes los valores de una cultura oligárquica y antidemocrática. Si la imagen ha dejado de ser única y exclusiva, estas cualidades deben ser misteriosamente transferidas al objeto de arte, a la cosa. (1972:31)

Al respecto, Bürger (1974), señala que el arte burgués tiene la función de representar a la burguesía, en la medida en que esta se apropia de la forma de construcción de valor de la nobleza. Consecuentemente, su producción y recepción no están relacionadas con la cotidianeidad y se realizan de manera individual, ensimismada y personal.

#### IV. La apertura de la obra de arte

Retomando lo señalado previamente, el proceso comunicativo artístico, al igual que otras manifestaciones lingüísticas, es de naturaleza simbólica y está en relación con su contexto sociocultural. El arte desacralizado y convertido en un producto de mercado adoptó la ambigüedad y la centralidad en la recepción con la expansión del campo cultural. Sin embargo la experiencia comunicativa artística es diferente:

La obra de arte se nos propone como un mensaje, cuya descodificación implica una aventura, porque nos impresiona a través de un modo de organizar los signos que el código habitual no había previsto. (Eco, 1964, 112)

Esta descodificación del lenguaje artístico es de otra naturaleza. Como se refirió previamente, sus contenidos son ambiguos, complejos y exclusivos, y la lectura que se le propone al espectador demanda de este una actitud de investigación, que construya y deconstruya el texto a medida que lo lea (Eco, 1987). En estas condiciones, las formas artísticas influenciadas por la cultura y la realidad (Mancuso, 2007) también manifestaron ese interés en el lector como una *voluntad artística* o *Kunstwollen*, que refleja las tendencias culturales circundantes. (Eco, 1962, 54)

Esta propuesta comunicativa está contextualizada en un marco cultural que tiene una intensa, amplia e ilimitada circulación de los productos estéticos (Mancuso, 2007). Además la recepción de estos contenidos ya no está limitada a un contexto privado y/o a un ritual, sino que más bien sucede en un contexto desacralizado y de acceso masivo (Benjamín, 1936). De este modo, la apertura se renueva con la reproductibilidad técnica que propicia e intensifica la difusión de productos culturales y artísticos, y la extensión de sus audiencias (Mancuso, 2007).

Sin embargo como advierte Eco desde la Semiótica literaria, en su colección de ensayos *Obra abierta*

el arte, en cuanto estructuración de formas, tiene modos propios de hablar sobre el mundo y sobre el hombre; podrá ocurrir que una obra de arte haga afirmaciones sobre el mundo a través de su propia argumentación -como ocurre en el tema de una novela o de un poema-; pero de derecho, ante todo, el arte hace afirmaciones sobre el mundo a través del modo como se estructura una obra, manifestando en cuanto forma las tendencias históricas y personales que en ella se han hecho primordiales y la implícita visión del mundo que un cierto modo de formar manifiesta. (1962, 56)

Este autor acuña el término *obra abierta* como una categoría explicativa para aludir a una tendencia dominante en las poéticas contemporáneas que tiene antecedentes en las poéticas medieval y barroca. La sociedad medieval es teocrática y jerárquica,

esto se expresa en la obra en la apertura, en su carácter limitado y dirigido y a nivel formal, en una concepción espacial estática que gracias al uso de la perspectiva central promovería una lectura controlada. Eco sostiene:

Esta poética de lo unívoco y de lo necesario supone un cosmos ordenado, una jerarquía de entes y de leyes que el discurso poético puede aclarar en varios niveles, pero que cada uno debe entender en el único modo posible, que es el instituido por el *logos* creador. (1962, 76)

En contraste, la obra barroca se opone a la propuesta formal renacentista y tiene una estructura organizativa abierta con una composición dinámica y sugestiva dispuesta para ser decodificada de distintas formas. Desde la estética actual se vería al Barroco como una primera muestra de la expresión de la cultura moderna, esa libertad del creador con esta multiplicidad de significados caracterizaría a la poética contemporánea. (Eco: 1962,78)

Al igual que se ha visto con las poéticas medieval y barroca y sus contextos, *obra abierta* es un código comunicativo de las poéticas contemporáneas inscrito en un sistema socioestético y un reflejo de las estructuras formativas del mundo en que está inserto. En otras palabras la obra y su lenguaje son una ejemplificación de las tendencias presentes en una cultura y período dado. En el arte se reflejan conceptos de las corrientes presentes en la ciencia, la filosofía y en las costumbres mismas. (Eco, 1962)

Mancuso (2007) señala que la apertura en su nacimiento se utilizaba para designar un problema comunicativo presente en el arte y progresivamente fue usado para todo tipo de texto. Posteriormente pasó de ser una problemática en la enunciación a ser adoptada por los artistas en su intención comunicativa desde el génesis mismo de la obra. (Mancuso, 2007). El artista propone una situación comunicativa ambigua o abierta, que es completada al ser recibida por el espectador, sin embargo esta situación no es un modelo de relación objetiva, sino que es una estructura de relación frutiva. (Eco, 1962)

De este modo, el momento de la recepción adquiere gran relevancia, el instante en que la audiencia lee la obra y en alguna medida la completa. La obra tiene un doble carácter, una forma completa y abierta, está completa en su carácter de estructura organizada y unificada, sin embargo, es simultáneamente abierta, en tanto se dispone a ser recepcionada y reorganizada de muchos modos posibles. Como señala Eco es

forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original. La obra de arte es de hecho abierta y completada por la recepción. (1962: 74)

La apertura se estructura en tres niveles de intensidad: el primero, la apertura común, implícita o explícita de toda obra de arte, que invita a ser interpretada de diversas formas y la obra revive desde la perspectiva particular de cada lector. El segundo nivel de intensidad es el que corresponde a las obras en movimiento, en las que el espectador elabora la obra con el artista. El tercero es la apertura de las poéticas tardoburguesas en las que las obras están físicamente completas y le proponen al público distintas intenciones comunicativas para que este las encuentre y elija y reconfigure dentro de las múltiples relaciones internas.

El tercer nivel conlleva la actitud consciente del artista que ha elegido la apertura “como su programa productivo e incluso ofrece su obra para la máxima apertura posible”. (Eco, 1962,75) En otras palabras el artista es consciente de la apertura desde el génesis mismo de la obra y coloca a la audiencia como punto central. En la obra el creador diseña y dispone un tejido de efectos comunicativos de manera que cada espectador pueda interpretar la forma que el autor imaginó.

El autor propone una obra cerrada con la expectativa de que sea leída y comprendida como él lo imaginó. Sin embargo esta apertura de carácter explícito está acompañada de un aumento de información y “podría definirse como aumento

y multiplicación de los sentidos posibles del mensaje [...]” (Eco, 1962:130). A esta situación se le agrega que el lenguaje artístico funciona como un sistema de mensajes que proponen, sugieren significados y están organizados y controlados por la misma estructura del mensaje. De esa manera estos signos deben ser leídos como un conjunto, y como señala Eco

Todo signo que aparece coligado a otro, y recibe de los otros su fisonomía completa, denota vagamente. Todo significado, que no puede ser aprehendido si no es vinculado a otros significados, debe ser percibido como ambiguo. (1962,123)

El espectador se encuentra frente al material propuesto y este proceso le demanda una actitud comprometida para poder leer, reconfigurar y reinterpretar el material propuesto. Esta lectura implica que una tensión entre la cantidad y ambigüedad de la información ofrecida y la comprensión del espectador, de manera que se pueda dar un *mínimo de comprensión garantizada* (Eco, 1962: 197) y que se pueda dar la comunicación entre el autor y el usuario. Al final, en el momento de la recepción cada espectador hace su lectura desde su propia perspectiva individual.

Eco (1985: 112-113) se refiere, como el título lo indica, al texto y al placer de la lectura y señala algunos aspectos que por obvios tienden a ser paradójicos. Entre los aspectos que considera, se encuentra el hecho de que “todo artista aspira a ser leído”. Esto merece atención, ya que sin importar lo complejo o lo simple del lenguaje de un producto cultural, desde su génesis el autor intencionalmente considera que la obra va a ser recepcionada.

Además el autor desea formar un lector modelo, capaz de entenderlo y valorarlo. En términos de los tipos de lectores se distinguen en toda obra al menos dos tipos de lectores: el de *primer nivel* y el de *segundo nivel* y se diferencian por la actitud y aptitud con la que recepcionan la obra. El *lector de primer nivel* se distingue porque su recepción de la obra se centra en el objeto, en el qué, en lo que le cuentan, y su lectura está enfocada *en el placer del enunciado*. El *lector de segundo nivel* tiene conocimientos que le permiten una lectura y reconfiguración de otra complejidad. La atención de este individuo se concentra en el cómo le cuentan el texto y su lectura

está enfocada en el *placer del acto de enunciación*. En otras palabras, el lector de primer nivel disfruta el mundo posible creado por la historia que el texto le cuenta y el lector de segundo nivel disfruta en sí misma la estrategia del relato.

El segundo aspecto que señala es el de que *todo texto aspira a proporcionar el placer de su lectura apropiada* (Eco, 1985: 113). Este enunciado está en vínculo directo con el primero porque sin importar el tipo de producto artístico o industrial todo texto anhela que alguien disfrute de la leer su producto. Estos aspectos son importantes de considerar frente a los productos de las poéticas tardoburguesas, que son del interés en esta investigación. Es importante recordar que el lenguaje artístico y sus contenidos complejos y ambiguos son un eventual obstáculo para su lectura generalizada. A pesar de esta dificultad el autor anhela ser recepcionado y formar un lector que lea, comprenda y valore la obra.

Todo texto se dirige al menos a estos dos tipos de lectores, el de primer y segundo nivel, sin embargo los niveles de ambigüedad y complejidad de un producto pueden contener muchos más tipos de lectores. Al respecto Eco observa que

Por tanto, un criterio estético aceptable y no disonante con los principios de la estética moderna será distinguir entre obras que aspiran al placer de los lectores de primer nivel y obras que aspiran al placer de los lectores de nivel n. (Eco, 1985, 113)

Retomando, se muestra a la apertura como una propuesta formativa propia de las poéticas contemporáneas que también conlleva convenciones para su recepción y sus lectores. En otras palabras la recepción corresponde a un modelo cultural, que debe ser adquirido y que incluye

un sistema de preferencias y hábitos, una serie de persuasiones intelectuales y tendencias emotivas que se forman en nosotros como efecto de una educación fruto del ambiente natural, histórico, social.(Eco, 1962,177)

Además la apertura incluye un sistema de convenciones estilísticas que influye en todo su proceso de producción cultural, desde su diseño y elaboración, hasta disfrute, consumo y circulación. Estas convenciones actúan de manera tácita

dominando y configurando la lógica de la práctica artística e influyen a todos los agentes del campo, incluyendo al artista, los especialistas, los *marchands*, los curadores, historiadores, gestores y a las instituciones a través de los cuales la obra circula y es recepcionada por el público.

Es decir que los diferentes actores que participan de la actividad se someten a los condicionamientos o convenciones preestablecidas. En otras palabras, en la apertura la obra se reconoce parte de un sistema socioestético y es conceptualizada para que su propuesta, a pesar de su ambigüedad, sea leída y reconfigurada intencionalmente. Este planteamiento que surgió posteriormente a la emancipación del arte sostiene una relación de contradicción con la sociedad, porque reconoce que la obra tiene como fin ser leída, pero por otra parte niega cualquier función social que no sea su voluntad de ser en sí misma un fin.

Eco (en Mancuso: 2007) considera la apertura como una tendencia comunicativa en el arte, nacida con las estéticas de finales del siglo XIX en el contexto de la ampliación del campo cultural. Esta tendencia fue identificada primero como un problema comunicativo, entre el mundo del que enuncia y el del que lee y reconfigura. Además, la lectura, como ya se mencionó, no es una simple decodificación, al contrario, es una *traducción adaptativa* resultado de la diferencia entre lo que el texto expresa y lo que se interpreta.

Por su parte, el estudioso y filólogo alemán Robert Jauss (1967), en coincidencia con Eco (1962) y Mancuso (2007), reconoce la centralidad de la recepción. Jauss sostiene que entre la creación y la recepción se establece una relación lógica en la que ambos procesos se influyen:

El lado productivo y receptivo de la experiencia estética entran en una relación dialéctica: la obra no es nada sin su efecto, su efecto supone la recepción, el juicio del público condiciona, a su vez, la producción de autores. La historia de la literatura se presenta en adelante como un proceso en el que el lector, como sujeto activo aunque colectivo, está frente al autor y que produce individualmente y ya no puede

ser eludido, como instancia mediadora en la historia de la literatura. (Jauss, 1967: 74)

El público es conceptualizado por Jauss (en Sánchez: 2005) como un sujeto colectivo con un rol activo y protagónico. A través de la lectura el público es un sujeto relevante, un mediador histórico en un devenir cultural. Se produce una relación dialógica entre artista y público, pero, en la cual, cada uno tiene un *horizonte de expectativas*. Es decir que tanto el autor como el público tienen una experiencia individual y un bagaje cultural que condiciona su participación en el proceso. El autor configura la obra con un *horizonte de expectativas* y el público como colectivo la recibe con otro. Además el público establece una negociación con lo que mira y reconfigura. (Jauss en Sánchez, 2005)

En conclusión, en los planteamientos de Eco (1962), Jauss (1967) y Mancuso (2007) se le asigna un papel protagónico a la participación del público y a la relación dialógica que el autor establece con su audiencia. La apertura es una estructura de comunicación y un sistema de condicionamientos que inciden en el funcionamiento del mundo artístico. De manera que la gestión cultural que se plantea y desarrolla para este tipo de productos artísticos favorece y sostiene la puesta en escena de la apertura de las poéticas contemporáneas.

Además, la apertura es un amplio sistema de condicionamientos, que como sucede con todo fenómeno cultural cambia y se adapta (Williams, 1978). Este sistema de condicionamientos en términos de recepción incluye una forma de disfrute de la obra, una disposición del público a interactuar y reinterpretar los estímulos plásticos y conceptuales que se le ofrecen. Del mismo modo, contiene convenciones sobre el proceso productivo cultural que influyen a todos los agentes culturales, las instituciones culturales y sus acciones o políticas culturales.

Como señala Benjamin (1936), los cambios técnicos y productivos aunados a la desacralización y a la libertad adquirida por el arte en el siglo XIX permitieron que el arte se convirtiera en un mundo emancipado. De esta manera las actividades y productos asociadas al reino del arte, fueron desprendidas de su carácter de

prácticas reales. En otras palabras, han sido idealizadas, asociadas al mundo de las ideas y el espíritu y asociadas a la creación de un genio individual. Consecuentemente estos atributos dan cuenta de su estatus como actividades superestructurales y de la alienación de sus intenciones y condiciones específicas, y su vínculo con el proceso material total de una sociedad. Además, no solo se les desvincula de lo social sino que también se les conceptualiza como abstracción ahistórica y universal. Estos atributos adquiridos y alienados influyen en la actividad cultural, en sus ideas, prácticas y productos asociados (Williams, 1978).

Esta esfera autónoma libre de función y orientada a la búsqueda plástica y conceptual, requirió el desarrollo de una estructura socioeconómica independiente necesaria para su funcionamiento y continuidad. Esta estructura facilitó que este producto pudiese ser visto, mostrado, exhibido como lo requirió la nueva dinámica de legitimación y distribución que requirió, a su vez, el valor exhibitivo que adquirió en la Cultura de Masas.

Además se utiliza en esta tesis el concepto de arte *tardoburgués* para diferenciar al producto resultado de la consolidación del arte como un producto centrado en su dimensión simbólica y en su recepción. Como explican Benjamin (1937), Hobsbawm (1998) y Bürger (1974), desde perspectivas coincidentes, este producto autónomo es resultado de una construcción histórica, social y económica que se desarrolló de manera progresiva.

## V. Valor simbólico y valor económico

La dinámica comunicativa de estos productos en el Capitalismo implicó que este reconocimiento del contenido simbólico influyera en su valor económico. Además estos valores deben ser reconocidos y reafirmados socialmente y en ese sentido, es imprescindible abordar su estructura social autónoma que media en la recepción de la obra y en su construcción de valor simbólico y económico. El contenido simbólico de los productos culturales al ser reconocido por los expertos del mundo

del arte se convierte en valor simbólico, que será posteriormente simbolizado en el mercado del arte como valor económico.

Rossi Landi (en Eco, 1968), desde la semiótica, aporta elementos que permiten comprender la relación entre el valor económico y el simbólico. Señala que un intercambio puede ocurrir de diferentes formas, puede ser de señales, pero también puede ser de elementos materiales consumibles. Estos elementos contienen el *valor de uso*, es decir el producto como *respuesta a una necesidad* y el valor de intercambio derivado del trabajo *crystalizado* en el mismo. Estos valores son simbolizados en la mercancía por el valor de cambio. Esto se evidencia con la posterior aparición del dinero, que como sucede con los signos una cosa reemplaza a la otra. En el mercado el dinero simboliza el valor de cambio de la mercancía.

De este modo, un producto deviene en una mercancía o mercadería, en tanto contiene estos dos valores: el valor de uso, ya que responde a una necesidad, y el valor de intercambio es consecuencia del trabajo humano contenido en él. Rossi Landi (1976) establece que los productos culturales conllevan intrínsecamente desde su origen este valor de intercambio y este es el que en términos capitalistas los convierte en mercancías.

El arte adquirió su estatus de mercancía simbólica con la independencia que logra esta área del campo cultural dentro del Capitalismo. Al respecto, Marx en *El Capital* (1867: 24) señaló que todos los objetos producidos en este sistema son mercancías ya sea fruto del trabajo o de la forma de valor que las reviste. Benjamin (1936) actualizó el planteamiento marxista, al validar este análisis para los campos de la cultura y sus condiciones de producción, distribución y consumo en el Capitalismo. Señaló que el carácter mercantil del arte requiere de una estrategia de legitimación y distribución caracterizada por una alta exposición: es decir, los bienes culturales deben ser vistos, mostrados y exhibidos (1936).

Graw (2008), concordante con lo planteado por Marx (1867), Benjamin (1936), Rossi Landi (1976) y Huyssen (1986), sostiene que el arte al emanciparse devino en mercancía simbólica. Su valor simbólico se ve condicionado por la idealización

histórica del producto artístico que lo acredita como superior y exclusivo, como un objeto especial e invaluable. “El elevado precio de una obra de arte se justifica por su extraordinaria importancia simbólica, por la que ningún precio es demasiado alto.” (Graw, 2008: 47)

Además, su modo de producción está dirigido a elaborar objetos en pequeña escala y se caracteriza por su unicidad e irrepetibilidad con reducida reproductibilidad, con lo cual, se dirige al mercado a las clases altas. “En realidad la obra de arte ideal está condenada a ser incopiable, puesto que su calidad única está avalada por la firma y por su origen.” (Hobsbawm, 1998: 20) Esta forma de producción ha contribuido a preservar el ideal visual de la clase alta y del artista en contraposición al trabajador artesano.

Estas características, en una economía basada en el principio de la escasez, las convierte en un bien único e irreemplazable, y al propietario lo hace dueño de su monopolio (Graw, 2008). Además “es un bien raro, durable, que ofrece a quien la posee beneficios estéticos (placer estético), sociales (distinción, prestigio) y financieros.” (Moulin, 2000: 47)

Estos objetos no tienen valor de uso, es decir, carecen de función social en sí mismos (Bürger, 1974). Pero esta ausencia del valor de uso está sustituida por un valor simbólico que debe ser reconocido socialmente. Esta condición dual, de mercancías simbólicas, requiere que se reconozca y legitime su valor simbólico y esa acción posibilita su posterior expresión en términos de valor económico. Esta interdependencia entre ambos valores es resultado de la articulación del campo artístico y el mercado. La naturaleza inmaterial de la función simbólica y estética de la obra de arte sólo pueden ser reconocidas y legitimadas por los especialistas del campo artístico y a partir de ahí los especialistas del mercado sustentan el valor económico. (Moulin: 2000)

## VI. Estructura social autónoma

Eco (1968) señala que desde la semiótica los fenómenos culturales pueden ser mejor comprendidos al ser examinados como fenómenos comunicativos. En ese sentido los productos culturales son signos cuyo sentido es construido a través de la interacción social, de las relaciones entre los individuos y las instituciones sociales, culturales, económicas, etc.

La institución social que posibilita el funcionamiento autónomo de la cultura ha sido reconocida y denominada de distintos modos: Bourdieu la denomina *campo artístico* (1971, 1979); Bürger, *institución arte* (1974) y Becker la llama *mundos del arte* (1982). Estas visiones no difieren sustancialmente una de otra, coinciden en una estructura social que organiza el funcionamiento de la autonomía cultural. Este sistema social se organiza en el proceso de producción cultural, que involucra a diversos agentes culturales e institucionales. Esta estructura requiere para su funcionamiento de un sistema de códigos, que incluyen comportamientos, relaciones, valores, etc., que facilitan su funcionamiento y permiten su continuidad (Bourdieu, 1971, 1979; Becker; 1982). En esta organización tiene un rol fundamental de mediadora entre el artista y su obra y el público.

Bourdieu (1971) refiere que la autonomía del campo intelectual es un fenómeno sociohistórico surgido con la liberación de la intención creadora del artista. Este cambio se inició con el movimiento romántico en el siglo XIX. El campo incluye los diferentes agentes y sus producciones intelectuales y artísticas en un sistema de relaciones de competencia y/o colaboración. La legitimación de las distintas formas de producción cultural y de los diversos agentes está determinada por su pertenencia y posición en el campo. De este modo, el campo establece una influencia determinante y media en todas las relaciones establecidas dentro de él y al exterior.

El campo es un sistema de relaciones cambiante, en consecuencia, las transformaciones en la percepción de los agentes, las expresiones o las instituciones se afectan unas a las otras porque están vinculadas de forma

interdependiente entre sí. Las diversas expresiones son jerarquizadas y ubicadas según su grado de legitimidad cultural. Por otra parte, el nivel de legitimidad de las diferentes formas culturales funciona con independencia de las opiniones individuales de los agentes.

Al respecto, Bourdieu advierte cómo esta estructura condiciona el comportamiento de los consumidores frente a las obras de la cultura consagrada.

Ante las significaciones situadas, fuera de la esfera de la cultura legítima, los consumidores se sienten autorizados a seguir siendo simples consumidores y a juzgar libremente, en el campo de la cultura consagrada, se sienten sujetos a normas objetivas y obligados a adoptar una actitud devota y ceremonial y ritualizada. (Bourdieu, 1971:69)

Además, el campo es una organización que articula las interacciones entre una variedad de instancias, ya sean agentes aislados y/o sistemas de agentes. Dentro de los sistemas de agentes se incluyen los sistemas de enseñanza y las academias. El carácter y función de estos agentes está determinado por su posición y autoridad en esta estructura. Por otra parte, el reconocimiento de su autoridad es el resultado de la interacción que ejercen o buscan ejercer sobre el público y su papel en la competencia por la legitimación y la consagración entre los agentes.

En toda sociedad existe diversidad de potencias sociales. Estas están fundadas en su peso económico, político o institucional. En el campo, estas fuerzas buscan promover e instaurar de manera más o menos generalizada las normas culturales de su interés. La legitimidad cultural de estas potencias se produce de hecho, ya sea a través de los productos culturales elaborados por los demás o por los productos y actitudes culturales que transmiten.

Finalmente, la relación entre los distintos agentes del campo está determinada por el *habitus*. Este concepto engloba un cúmulo de disposiciones adquiridas por aprendizaje explícito o implícito. Estas disposiciones actúan como un esquema generador de ideas, comportamientos y prácticas inscritas en la dinámica propia del

campo y de sus agentes. El *habitus* es el conocimiento y reconocimiento de la lógica propia del campo. (Bourdieu, 1971)

La *institución arte* media en la recepción de la obra y favorece una determinada lectura institucional de ella. Esta institución se define en oposición a la praxis cotidiana, donde la sociedad se entiende como el sustrato cotidiano en que el individuo se desenvuelve (Marcuse en Bürger, 1974). En este concepto se incluye lo que se entiende por arte y sus fases de producción y distribución en un momento histórico dado. Todos estos condicionamientos afectan y definen cómo el público recibe las obras (Bürger, 1974).

En *Los Mundos del Arte*, el sociólogo estadounidense Howard Becker (1982) define *los mundos del arte* como una red cooperativa de individuos. Estos están involucrados en las distintas etapas, desde la producción, distribución, comercialización hasta la promoción de la obra de arte. Todos ellos comparten el conocimiento de un sistema de convenciones o reglas que organizan su modo de expresión artística.

Esta red cooperativa de individuos incide en la lectura de la obra. La obra de arte que el público conoce es fruto de esa cooperación entre los distintos agentes sin que esto le reste importancia al aporte del artista. Esta estructura se organiza a partir de esas convenciones que son conocidas y compartidas por sus miembros. Estas reglas internas se refieren a diversidad de temas e incluyen desde la práctica artística hasta la relación entre sus agentes culturales.

El sociólogo estadounidense sostiene que la lectura que los públicos hacen de la obra de arte está condicionada por su propio bagaje cultural. Esta condición afecta y limita su interacción con la obra. Las audiencias necesitarían adquirir conocimientos previos destinados a facilitar esta interacción y valoración. (1982). Mukarovsky (1936: 24), como luego también advertirá Becker, señala que en la relación entre la obra y sus públicos incide el estrato social de los individuos. Señala que la experiencia estética *del gran arte* está limitado a un círculo de personas. En este incluye a los individuos con una natural predisposición estética o los que

integran los estratos sociales hegemónicos que tienen el acceso a la educación estética. (1936)

Por su parte, Becker (1982) distingue en los públicos del arte un sector afín con Mukarovsky (1936). Estos son *los miembros bien socializados de la sociedad*, individuos que tienen conocimientos generales sobre el mundo del arte producto de su condición social y económica. Adicionalmente, el autor distingue otros dos grupos: *los miembros serios y experimentados del público*, que son aquellos con conocimientos particulares sobre el mundo del arte, sus prácticas y su historia. Finalmente, *los estudiantes de arte*, individuos con formación artística que no se convierten en artistas profesionales a tiempo completo, y que, a diferencia de los anteriores, tienen un conocimiento producto de su experiencia directa en la praxis artística. Estos tres grupos participan de manera activa tanto como público espectador y consumidor. Se distinguen por brindar apoyo moral, material y estético a los artistas.

El círculo más selecto, los estudiantes y ex estudiantes, sirve como distante sistema de alarma temprana en relación con los sectores menos avanzados del público... [ya que son los que] alientan la experimentación. De esa manera, los participantes menos comprometidos ven solo algunas innovaciones cuidadosamente seleccionadas, que cuentan con un respaldo que parece hacerlas dignas de apreciación. (Becker, 1982:75).

En conclusión, estos públicos especializados se caracterizan por su conocimiento de las convenciones del mundo del arte. Estos mundos y sus públicos especializados median en la relación entre el artista y su obra y su público. Estos grupos conocedores facilitan, apoyan y median para que la difusión de sus expresiones, por su carácter novedoso o complejo, sea posible.

En términos de gestión es importante el reconocimiento de la dinámica social del campo (Bourdieu, 1971), así como también la identificación de audiencias puntuales y de su papel en la circulación, legitimación y recepción de la obra (Bourdieu, 1971; Becker: 1982).

De todo lo expuesto anteriormente, se tendrán en cuenta los siguientes aspectos teóricos para el análisis. En relación con los aspectos generales referidos al campo de la gestión cultural, se trata de una mediación en los procesos culturales que contribuye a la reproducción de las prácticas, ideas y valores de lo cultural. Por consiguiente este vínculo directo de la gestión con el campo cultural requiere de la comprensión de los aspectos sociales, económicos e históricos que han contribuido a su configuración y funcionamiento actual.

Williams (1978) aborda el tema cultural: a través de la evolución histórica conceptual del arte y la cultura problematiza sobre su idealización como expresiones y actividades superestructurales, relacionadas con el mundo de las ideas y el espíritu. Cuestiona esta sublimación que las desprende de su carácter de prácticas integradas en el desarrollo social y material.

De este modo, Williams (1978) en la presente tesis permite cuestionar la visión idealizada de lo artístico y enraizarla en la producción material y social, en sus dimensiones de producto mercantil y simbólico que adquiere sentido a través de las relaciones entre los individuos. Es decir, este autor facilita una comprensión integral de los fenómenos culturales en sus dimensiones material y simbólica de la vida en sociedad.

El nacimiento del arte burgués como fenómeno cultural corresponde a la ampliación del campo cultural y está contextualizado en el Capitalismo. Este orden social y sus cambios transformaron las prácticas y procesos de producción cultural. Entre estos cambios es necesario incluir el nacimiento del arte y las industrias culturales, la autonomía del campo cultural y la profesionalización y división de la producción cultural.

Las nuevas formas de reproducción técnica facilitaron la producción y recepción masiva de contenidos culturales (Benjamín, 1936) liberados de su función ritual y social previa (Benjamín, 1936; Bürger, 1974). De este modo, esta multiplicación de contenidos culturales generó el surgimiento de dos productos claramente diferenciados: el arte y las industrias culturales.

Estos factores históricos y sociales incidieron en las características que cada uno de estos productos adquirió. Frente a esta imagen multiplicada masivamente, el arte se mantuvo como un producto único, irrepetible y producido por un genio creador, un individuo que conservaba un modo de producción artesanal en un contexto industrial. Por otra parte, este producto y esta praxis desacralizados se reorientan a la búsqueda estética y simbólica.

La distribución y consumo de estos productos culturales estuvieron acompañados de una transformación de un paradigma con poca circulación de productos culturales y orientados a un monólogo entre autor y receptor, a otro en el que se multiplican y complejizan los contenidos, emisores y receptores. Además frente a estas nuevas dinámicas simbólicas y la profusión de contenidos, los creadores y la industria dirigen su atención a la recepción.

Eco (1962) denomina a este problema comunicativo, *obra abierta* y esta condición se convierte en característica distintiva de las poéticas tardoburguesas durante el siglo XX. El artista desde el diseño de la obra contempla la ambigüedad y dispone un conjunto de efectos comunicativos y estéticos para que las audiencias lo lean y lo reconfiguren. La obra es completa en tanto es una estructura unificada y organizada, pero también es abierta en tanto puede ser recepcionada de muchas maneras posibles según la perspectiva individual de cada lector.

Obra abierta está acompañada de un sistema de convenciones que influyen tanto en la relación artista, obra y espectador, como en el sistema de producción cultural y sus agentes e instituciones (Eco, 1962). Sin embargo estas convenciones están presentes de manera alienada y la acción de explicitarlas facilita su incorporación en el modelo de gestión cultural teórico que se propone en esta tesis. Eco (1962) advierte que la recepción de la obra es una forma de disfrute enmarcada en un modelo cultural. De esta manera la recepción es una práctica adquirida y aprendida, dirigida a promover en el espectador una actitud activa y comprometida frente a los estímulos plásticos y conceptuales que le propone el autor.

La apertura de la obra es un concepto fundamental para esta investigación. Este concepto teórico se refiere a la característica comunicativa y distintiva que comparten y adoptan las estéticas tardoburguesas. De este modo, la referencia a la plástica no se concentra en los lenguajes visuales, sino en la recepción como convención formativa y fruitiva propia de las poéticas tardoburguesas. La importancia adquirida por la recepción es el reconocimiento del carácter sociosimbólico de este producto cultural.

Paralelamente a estas formas artísticas, se desarrollaron las industriales. De esta manera, se produjo un incremento exponencial en la producción, distribución y consumo de expresiones culturales libres de función social. Ambas formas comparten la importancia que adquiere la lectura de sus contenidos. Sin embargo, se diferencian en la forma como estructuran sus mensajes y en consecuencia, esta disposición comunicativa delimita su alcance. Las formas industriales tienen contenidos simples y adecuados al gusto y recepción media, son producidos y consumidos masivamente bajo la ley de la oferta y la demanda. En oposición, los objetos del arte culto son producidos artesanalmente, sus contenidos son ambiguos, complejos y elitistas, y están destinados a un consumo limitado.

La ubicación sociohistórica de la ampliación del campo y de sus implicaciones en la dinámica cultural permite conocer ambos productos, sus lógicas comunicativas y los sistemas de condicionamientos que los acompañan y que inciden en su producción cultural, y por consiguiente, en su circulación y recepción. Además, es fundamental señalar que se produce una relación dialéctica entre ambas lógicas simbólicas y sus sistemas de condicionamientos.

De este modo, en términos de gestión cultural se reconoce que las acciones destinadas a estimular o promover la praxis artística son influidas por su sistema de condicionamientos. Entonces, esta gestión de lo artístico, con contenidos ambiguos y complejos destinados a un público limitado y exclusivo es completamente diferente a la de los industriales cuyos mensajes están adecuados para públicos masivos.

Por otra parte, la ampliación del campo en el contexto capitalista incidió en la definición y función del trabajo artístico. Este cambio se observa en la profesionalización de la producción cultural. Los artistas adquirieron un estatus diferente frente a la división del mundo del trabajo. Además estos trabajadores reclamaron la independencia de sus creaciones frente a las demandas o funciones que previamente habían cumplido. Como consecuencia de la transformación en el arte y el trabajo artístico se produjo el surgimiento de una estructura social para posibilitar la consecución de sus fines y su continuidad.

A esta estructura Bourdieu (1971, 1979) la llama *el campo*. Este es un concepto teórico que explica este sistema social, que reúne a los distintos agentes e instituciones y expresiones culturales que interactúan en relación de cooperación y/o competencia. Como señala Altamirano (2008) el concepto del campo de Bourdieu permite comprender el funcionamiento del arte y la cultura en su dinámica y lógica social propias. Este es un espacio determinado a partir de lo que contiene y excluye dentro de la cultura legítima.

En el campo, un agente es una autoridad reconocida y legítima como resultado de la interacción que ejercen o buscan ejercer sobre el público y su papel en la competencia por legitimación y consagración entre los agentes. El *habitus* (Bourdieu, 1971, 1979) se refiere al conjunto de comportamientos, ideas y valores inherentes a su interacción social, que posibilitan el funcionamiento y reproducción de esta estructura. Por otra parte, todas las producciones culturales son difundidas y mediadas con el resto de la sociedad a través del campo.

Tanto el campo como el *habitus* son conceptos que permiten entender el funcionamiento social y la competencia por la legitimidad y el sentido que se presenta en la dinámica cultural autónoma. Además, el campo y su lógica condicionan las obras, los creadores y las instituciones culturales. Por ejemplo el prestigio de un agente cultural es reconocido y afirmado por los otros agentes del campo. La *institución arte* (Bürger: 1974), o el *campo artístico*, intermedia y favorece

una determinada lectura institucional de la obra y en consecuencia, cómo el público recepciona las obras.

Bourdieu (1971, 1979) y Bürger (1974) aportan conceptos teóricos que permiten analizar estos proyectos de gestión cultural universitaria y sus acciones dentro de la lógica de la producción cultural autónoma. Además, estos conceptos permiten comprender la gestión cultural como una mediación que responde al campo y sus condicionamientos, cuyas acciones se dirigen a la competencia por la definición y legitimación de lo que el público conocerá como culturalmente legítimo.

Por su parte, Becker (1982) se refiere a la importancia de los públicos especializados en esta interacción social artística y frente a productos cuya lectura requiere conocimientos previos. Distingue distintos grupos: los *miembros bien socializados de la sociedad*, los *miembros serios y experimentados del público*, y los *estudiantes de arte*. Este último grupo incluye a individuos con formación artística, conocedores del mundo artístico y sus convenciones pero que no se desempeñan como artistas profesionales. Estos públicos especializados son importantes porque son lectores cualificados para recepcionar la obra o *lectores modelo* (Eco: 1962) y actúan como un apoyo moral, estético y material.

Dentro del tema de los lectores modelo, Eco (1985) distingue que en todo texto u obra, sin importar si es de naturaleza artística o industrial, existen siempre al menos dos tipos de lectores: *el lector de primer grado*, que es un individuo que se interesa y al que le produce placer la forma en que el enunciado es abordado; y *el lector de segundo grado*, que disfruta la estrategia del relato. Estas distinciones en el tema de las audiencias que aporta Eco (1962, 1985) permiten abordar desde la comunicación distintos tipos de relaciones que se producen en la lectura entre el lector y el texto.

Asimismo, el concepto de públicos especializados de Becker (1982) permite identificar en las audiencias sujetos relevantes en la dinámica de la producción y recepción cultural que se analiza. En especial en el contexto universitario estudiado la mayoría de sus acciones se orientan al sector estudiantil. De este modo, la

gestión cultural identifica, en el campo y en los públicos, a agentes culturales y grupos relevantes en la construcción de valor simbólico y legitimación.

Con la independencia del arte, los productos de este campo adquirieron el estatus de mercancía simbólica. Benjamin (1936) señala que este carácter mercantil del arte requiere de una estrategia de legitimación y distribución caracterizada por una alta exposición: es decir, los objetos culturales deben ser vistos, exhibidos y reconocidos socialmente.

De esta manera, las relaciones sociales son esenciales en la construcción y afirmación del valor simbólico dentro del campo y en cómo se produce una interrelación entre el valor simbólico y el mercantil. Entonces, los agentes especializados del mundo del arte trabajan en correspondencia e intervenciones con los agentes del mercado. Los primeros se vinculan con el reconocimiento y la legitimación del valor simbólico de obras y creadores, y los segundos parten de ahí para expresarlo en valor económico. El valor simbólico es de naturaleza inmaterial y en ese sentido, son los expertos del campo quienes establecen esas evaluaciones estéticas y simbólicas. (Moulin, 2000)

La dimensión económica está alienada en los productos artísticos. A su vez, el reconocimiento del funcionamiento social y económico del campo permite comprender la importancia de la construcción de valor simbólico, su correspondencia con el económico y la función que cumplen los agentes del Mundo del arte y del mercado del arte, así como la complementariedad entre ambos.

## 2) Capítulo segundo. Las intervenciones en el campo cultural.

### I. La gestión cultural y las políticas culturales

Para referirse al origen de la gestión cultural es necesario abordar brevemente la evolución de lo cultural. Históricamente, el campo cultural, al romper con lo religioso, se trasladó a las esferas del Estado y del mercado. Durante este proceso la gestión cultural se ha convertido en un punto de partida y acompañamiento del proceso de institucionalización y mercantilización de la cultura. En ese sentido, la gestión es una mediación que desde una visión general, interviene entre los distintos agentes culturales, los campos disciplinares y especialidades de manera que converjan en los procesos culturales (Bayardo, 2000; Brunner, 1985b).

El antropólogo uruguayo Rubens Bayardo señala que la gestión cultural “es una mediación en los procesos productivos culturales, que involucra a distintos agentes, prácticas y racionalidades. Esta retoma diversos aportes disciplinarios e involucra teorías, pero está orientada al hacer, a la acción, en dominios como museos, teatros, centros culturales, edición, medios, etc.” (2005: 4). Es decir, en sí misma la gestión cultural es un área profesional que se dirige a mediar en los procesos productivos culturales dentro del campo y por consiguiente, su naturaleza es práctica, no teórica.

La gestión cultural como una intermediación racionalizadora de los procesos culturales encierra tensiones que se originan en la convivencia misma de ambos conceptos y sus campos disciplinares. En esas tensiones se distinguen: la primera, que Bayardo (2000) define como inherente a la gestión cultural, se refiere a lo cultural y no a la gestión. Cultura es un concepto polisémico, que denota procesos de construcción de sentido, y las tensiones surgen de dos realidades distintas que son nombradas a partir del concepto cultura: la primera, cultura aristocrática o estrecha, asociada a las humanidades y las artes, y la segunda o la visión antropológica, incluye una mayor cantidad de prácticas, creencias, valores, etc., que

pueden ser de naturalezas muy distintas. De esa manera, la gestión actúa como una mediación que intencionalmente promueve y facilita determinados procesos simbólicos sobre otros.

Segundo, Schargorodsky (2003) y Bayardo (2000) se refieren a la cultura como una idealización y una manifestación superestructural poseedora de valor simbólico o como un elemento estructural dirigido a la producción de valor económico y de capital. De esta manera se genera una tensión entre las dimensiones simbólica y económica de lo cultural que se traduce en conflictos en las intervenciones, que consideran que el privilegio de una dimensión es en detrimento de la otra.

En tercer lugar, Bayardo (2000) y Douglas (en Brunner, 1985b), aluden a las tensiones que se encuentran implícitas dentro del mismo concepto de la gestión cultural. La cultura, como expresión superestructural, inmaterial, libre y espiritual, que se rehúsa a la injerencia racionalizadora, procedimental y normativa de la administración.

Cuarto, aborda los conflictos entre lo político, como actividad estructural y lo cultural, como superestructural. Estos conflictos se traducen en la resistencia de la política a intervenir la cultura y viceversa, es decir, la resistencia de la cultura a ser intervenida por la política. Esta tensión es el resultado de relaciones de conflicto entre las cualidades, pureza o contaminación, atribuidas ya sea a la estructura o la superestructura. Por otra parte, Brunner (1985b) señala que este conflicto también se aprecia en la intervención instrumental de lo cultural. Es decir, lo cultural es usado por la política para conseguir otros fines sean políticos, sociales, etc.

Estas tensiones en la definición conceptual muestran que la gestión no es una simple intermediación racionalizadora de lo cultural. Evidencian los conflictos tácitos que subyacen e interfieren en la gestión cultural, derivados de lo cultural, sus acepciones y atributos en relación a lo político y lo gestivo.

## II. Origen histórico de las políticas culturales en Latinoamérica

En el contexto latinoamericano las primeras referencias a la noción de gestión cultural datan de la segunda mitad de los años ochenta y esto es resultado de la preponderancia que ha adquirido lo cultural, en sus dimensiones económica y simbólica en la sociedad. Además, la inclusión, difusión y uso generalizado de este concepto en las instituciones gubernamentales y grupos culturales comunitarios han sido acompañados de un incremento de la participación privada en el financiamiento cultural, a través del mecenazgo y el patrocinio. (Logiódice, 2012) Entonces, la difusión de esta praxis mediadora está relacionada con la disminución del Estado como agente institucional y financiador preponderante y con el aumento del financiamiento privado.

Las políticas culturales denominan a todas las intervenciones de los distintos agentes culturales en el campo, pero históricamente, el Estado ha figurado como un agente fundamental y el principal impulsor de lo cultural. Particularmente, en el ámbito latinoamericano se ha desarrollado acompañado de los esfuerzos unificadores de los Estados-nación. En ese sentido, el foco estatal se ha centrado alrededor de la conformación identitaria y simbólica de los grupos hegemónicos. En este apartado se hace referencia a un marco latinoamericano general, ya que en este ámbito, incluyendo al país objeto de este estudio, se presenta un modelo dirigista de las políticas culturales (Yúdice y Miller, 2004) y posteriormente en el Capítulo tercero se refiere al caso costarricense en particular.

Brunner (1985b), García (1987) y Logiódice (2014) enmarcan el nacimiento del concepto política cultural en la segunda mitad del siglo XX. Este concepto está contextualizado en el surgimiento del Estado desarrollista y el reconocimiento de los derechos culturales en la década de 1950. Este proceso se inicia con la Declaración americana de los derechos y deberes del hombre de la Organización de Estados Americanos y Humanos, que posteriormente es ratificada por la Organización de las

Naciones Unidas. Estos hechos marcan el deber de los estados con sus ciudadanos, de modo que estos puedan acceder y disfrutar de la cultura a través de una institucionalidad estatal articulada y organizada para ello.

A continuación se refiere a esas circunstancias que incidieron en lo cultural. El primer aspecto es el fracaso del modelo desarrollista, acompañado de un reconocimiento de lo social y lo cultural, como aspectos esenciales que son incluidos dentro de nuevos modelos de desarrollo político y económico. La segunda situación está enlazada con la anterior y las nuevas formas de riqueza hacia las que se orienta el modelo de producción capitalista que se redirige a la cultura, como proceso de distribución y apropiación de contenidos. (García, 1987)

Complementariamente a esta relevancia de la producción económica cultural se produjeron transformaciones sociales que incidieron en este proceso. Entre estas se pueden incluir aspectos relacionados con la cualificación de los receptores, producto del incremento del nivel de escolarización de la población en general y la educación universitaria. A esto se le aúna la extensión del consumo gracias al nivel de penetración alcanzado por los medios de comunicación masiva locales y transnacionales. (Brunner, 1985b) Posteriormente, en este contexto en transformación, organismos internacionales como la UNESCO favorecen una redefinición de lo cultural y la adopción de la visión antropológica y ampliada de la cultura que incluye temas como identidad y diversidad cultural.

De este modo, Bayardo (2007) señala que los cambios en la relación entre lo cultural, el Estado, el mercado y la sociedad permiten distinguir tres generaciones de políticas culturales. La primera, orientada a la conformación y cohesión de la identidad nacional en los Estados-nación. La segunda engloba a las acciones que responden a la extensión de las industrias culturales y los medios de comunicación masiva en la vida contemporánea. Por último, la tercera generación articulada a partir de la relación entre cultura y desarrollo, con la inclusión de la noción antropológica de la cultura en el discurso institucional nacional e internacional.

### III. Definiciones de políticas culturales

En el campo de la investigación sobre políticas culturales en el ámbito latinoamericano destaca el sociólogo e investigador argentino Néstor García (1987: 26). Este autor las define como

el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social.

En esta conceptualización es importante puntualizar el reconocimiento y la inclusión de otros actores sociales, además del Estado, que participan en estas acciones. Este reconocimiento conlleva una ampliación tácita de lo que hasta ese momento se denominaba políticas culturales. (Logiódice, 2012)

Continuando con Brunner (1993), este autor distingue dos acepciones que conviven en el término *políticas culturales*. Una alusiva a las intervenciones generadoras de cultura y la otra relativa a la forma de organizarse la institucionalidad cultural en una sociedad. La primera engloba lo cultural como valores, ideas y expresiones generadoras de sentido. La segunda la relaciona con la organización burocrática que permite su funcionamiento.

Las políticas dirigidas a crear cultura se realizan a través de acciones institucionales de organismos que detentan el poder y poseen los recursos para ello. Estas organizaciones pueden ser el Gobierno, las iglesias, las universidades, etc. Estas se orientan especialmente a la conformación, preservación e iluminación de un espíritu colectivo y/o nacional. Sin embargo, es necesario insistir que para que un segmento de campo cultural sea objeto de políticas, este debe estar institucionalizado. Por su parte, Yúdice y Miller señalan que las políticas se refieren

a los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos de vida: es un puente entre los dos registros. La política cultural se encarna en guías para la

acción sistemáticas y regulatorias que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas. En suma es más burocrática que creativa u orgánica: las instituciones solicitan, instruyen, distribuyen, financian, describen y rechazan a los actores y actividades que se hallan bajo el signo del artista o de la obra de arte mediante la implementación de políticas. (2004: 11)

Al igual que Brunner (1985b, 1993), estos autores refieren estas acciones a una dimensión simbólica y a otra encargada de su organización burocrática. Sin embargo, esta última dimensión es señalada como determinante. A través de su apoyo, gestión y financiamiento, las organizaciones promueven una u otra expresión.

En esta misma línea conceptual, Ochoa (2003) señala que en América Latina estas políticas constituyen un espacio de mediación entre organización social, cultural y política. De este modo, lo cultural es visto como reserva simbólica, un recurso dispuesto para objetivos que exceden la cultura misma. Los distintos agentes sociales y políticos disponen de lo cultural para lograr otros fines que pueden ser políticos, sociales o económicos. Estos distintos autores coinciden en la visión de la cultura como un recurso instrumental usado para fines que no son simplemente culturales. (Yúdice, 2004; Ochoa, 2003; Ana Rosas y Nivón en Ochoa, 2003: 217)

Finalmente, vale la pena destacar que durante las últimas décadas, específicamente a partir de los años setenta, el tópico de las políticas culturales ha adquirido gran protagonismo, tanto en los discursos de organismos internacionales y nacionales, como en el ámbito económico y social. Esta relevancia de lo cultural dirigida a fines políticos, sociales y económicos ha requerido el planteamiento y desarrollo de las políticas adecuadas. Es por eso que en esta época se le ha dado un fuerte impulso al desarrollo de políticas culturales y a la gestión cultural.

Sin embargo, este desarrollo discursivo en torno a lo cultural y al espacio de intervención de las políticas culturales merece reflexión, análisis, como señala Bayardo: “las políticas parecen tener más predicamento en la cooperación internacional que fronteras adentro” (2008: 12). Al respecto, García (en Bayardo, 2007) manifiesta que los actores estatales responsables de las políticas culturales

no asumen e incorporan las transformaciones que afectan a las otras áreas de la vida social.

Frente a esta discusión teórica que no tiene el impacto deseado en la práctica cultural, Brunner (1988: 269-270) sostiene que lo cultural es una exteriorización de lo dominante en la sociedad. Es decir que tanto la institucionalidad cultural como sus políticas están coherentemente relacionadas con la expresión de la cultura hegemónica y de ahí la importancia del ámbito cultural público en la reconfiguración y afirmación de lo hegemónico.

Finalmente, Rodríguez (2002) y Logiódice (2012), en afinidad con Bayardo (2000), afirman que tanto los objetos, las prácticas y las políticas culturales son evidencia de un discurso cultural que las sustentan. Este discurso afecta todo el proceso de producción, distribución y recepción de lo cultural. De esta manera, el análisis de las acciones o políticas culturales

significa develar las discursividad de los textos culturales mostrando su condición histórica, su genealogía y las maneras como configuran los modos en que nos entendemos a nosotros mismos y nos relacionamos con los otros, es decir como dan forma a nuestra subjetividad. [...] Cuando inscribimos la retórica de las políticas culturales en los regímenes discursivos queremos darle importancia a las dinámicas del saber en la construcción de la realidad social. (Rodríguez, 2002, formato html)

Además, Logiódice (2012), siguiendo la tradición de la teoría cultural, enfatiza la necesidad de contextualizar los estudios de las políticas culturales y comprender cómo son afectados por los sentidos de cultura que inciden y subyacen en las políticas culturales y por los cambios en el contexto institucional, económico, social y cultural.

Retomando lo relativo a las distintas definiciones, se desprende que las políticas culturales se refieren fundamentalmente a las acciones orientadas al estímulo o prohibición de determinadas expresiones culturales. Además, las políticas incluyen acciones orientadas a incidir sobre el aparato burocrático de lo cultural y otras que

se destinan a intervenir sobre los aspectos simbólicos de lo cultural. De esta manera, si bien en el sentido gestivo pueden ser reducidas al aparato institucional y cultural sobre el que inciden, estas acciones tienen otros impactos en lo simbólico en la medida en que son intervenciones que construyen la realidad social.

#### IV. Modelos de políticas culturales

García (1987) propone una tipología de las políticas culturales enmarcada en distintos paradigmas ideológicos en los cuales se establece una relación lógica en la dinámica entre los agentes sociales y los procesos culturales favorecidos y los fines buscados. De este modo, este autor crea una descripción detallada, orientada a facilitar la comprensión de la interacción entre los agentes culturales de la producción, las distintas clases de políticas y los procesos simbólicos e institucionales que promueven entre el Estado, el mercado y la Sociedad. Estas tipologías, que pueden convivir en tiempo y espacio, permiten identificar distintos modos de articular y estructurar las políticas culturales.

El primer modelo es el del *mecenazgo liberal*: esta es una forma de incentivar de manera selectiva la creación y distribución de alta cultura. Este modelo es frecuente en países sin una estructura de promoción cultural institucionalizada. El segundo corresponde al tradicionalismo patrimonialista frecuente en los Estados oligárquicos, partidos e instituciones culturales tradicionales y en los movimientos nacionalistas de derecha. Se basa en el uso del patrimonio como elemento simbólico de cohesión social e identidad nacional.

El tercero corresponde al *estatismo populista* y se basa en distribuir los bienes culturales de alta cultura y reivindicar la cultura popular bajo control estatal con el fin de afianzar distintas corrientes de la cultura nacional-popular y favorecer así la reproducción equilibrada del sistema. El cuarto se denomina *privatización neoconservadora* y se dirige a minimizar la participación estatal y trasladar al capital

simbólico privado local y transnacional la iniciativa cultural. Este cambio tiene como objetivo reestructurar el campo cultural bajo las leyes del mercado y buscar el consenso a través de la participación individual del consumo.

El quinto se llama *democratización cultural* y se basa en el reconocimiento del acceso a los bienes culturales como un derecho fundamental humano. El Estado actúa como garante y facilitador de ese derecho con el fin de facilitar y garantizar su acceso igualitario a todos los individuos y grupos. La idea subyacente promueve una difusión extensiva de estos bienes como una forma de corregir las desigualdades en su acceso. Este paradigma se ha mantenido vigente por la voluntad de los gobiernos nacionales y los organismos internacionales. En las políticas culturales este modelo se ha renovado a través de un discurso que propone acercar e interesar a nuevos públicos, la descentralización de los servicios culturales o de la difusión o de los medios de comunicación masiva del arte, entre otros.

Finalmente, es fundamental señalar que esta visión ha sido cuestionada, dado que promueve sólo la difusión y consumo de un determinado tipo de cultura. En otras palabras, sólo interesa divulgar la cultura elitista y hegemónica. De modo que se facilita la imposición de un modelo cultural al resto de la sociedad. La segunda crítica apunta al distribucionismo cultural, que busca minimizar los efectos de la desigualdad en el acceso a los bienes culturales entre las clases. Pero no es de su interés transformar las diferencias estructurales subyacentes en la producción y consumo de bienes culturales.

Por último, la *democracia* participativa propone a partir de cuestionar el modelo anterior una visión integral de la cultura en el sentido antropológico y considerando al ciudadano como un participante activo. Este paradigma es promovido por los partidos progresistas y movimientos populares independientes, quienes buscan la promoción de la participación popular y la organización autogestiva. De este modo, las actividades culturales son parte del desarrollo plural de las culturas de todos los grupos en relación.

A grandes rasgos, en la tipología de García (1987) se distingue un énfasis en la relación entre la fuente del financiamiento y su naturaleza, pública, privada, no gubernamental, como uno de los aspectos determinantes en la orientación del modelo cultural. En ese sentido, Yúdice y Miller (2004) proponen una clasificación de las políticas basada en el origen de los recursos económicos. Esta aproximación se desprende de las discusiones e impactos ideológicos de los distintos modelos culturales de García (1987).

Estos autores sostienen que en los países de cultura capitalista occidental se presentan dos posturas en relación al Estado, el mercado y la producción cultural. La primera, denominada *capitalista cultural*, se define por el rol del mercado como el agente cultural que identifica, organiza y facilita el consumo de determinados bienes culturales. El Estado, por su parte, es simplemente un ente que vigila y regula la propiedad de los medios para la producción cultural y cómo deben intercambiarse los objetos.

La otra postura asume que hay objetos portadores de valor simbólico cuya naturaleza es vulnerable. En consecuencia el Estado asume un rol *dirigista* y promueve que la sociedad adopte y valore determinadas prácticas culturales. Por otra parte, estos autores señalan que estos dos modelos pueden consensuar y convivir.

## V. Los circuitos culturales

Para una mejor comprensión y análisis de estos modelos culturales y las políticas mismas, Brunner (1985b) ha desarrollado el concepto teórico y metodológico de *Circuitos culturales*. De este modo, es posible identificar y analizar la cultura como un sistema mutable de circuitos socioculturales entrelazados, en interacción permanente y que requieren que su flujo permanente de significados sea reconocido y resignificado.

El investigador mexicano Tomás Ejea (2012), en una línea coincidente con Brunner (1985a, 1985b), sostiene que los circuitos constituyen una herramienta destinada al análisis y la comprensión integral de los procesos culturales. Este concepto facilita la comprensión de las políticas culturales estatales, en su especificidad y en las condiciones espacio-temporales particulares en las que suceden. De este modo, se posibilita una perspectiva general que permite

no solo de la producción del bien cultural, sea este un objeto, un sistema de objetos, un evento o una manifestación cultural, sino de todo el ciclo origen-trayectoria-destino, así como las condiciones y circunstancias sociales que lo enmarcan. (Ejea, 2012: 199)

Por otra parte, Brunner (1985b) señala que los componentes del circuito y sus interacciones permean de modo integral su funcionamiento. La estructura del circuito está determinada por los aspectos sociales, políticos y económicos de sus distintos elementos:

el carácter de los agentes profesionales de producción (su formación especializada, su socialización previa, sus hábitos de trabajo, etc); la naturaleza de los medios (la organización de la empresa, las restricciones técnicas del medio, etc; la inercia de las formas comunicativas, y la disposición de los públicos (su ubicación social, sus preferencias culturales, sus niveles educacionales, sus tradiciones de “lectura”, etc). (Brunner, 1985b: 12)

Es decir que las características distintivas de los componentes afectan la definición

misma del circuito. En ese sentido, tanto estos sistemas como la expresión cultural que promueven tienen una naturaleza cambiante y en directa relación con las condiciones sociotemporales. Entonces, las políticas para un circuito cultural responden a condiciones particulares que cambian a lo largo del tiempo y que de modo directo inciden y modifican su funcionamiento (Brunner, 1985b; Ejea, 2012).

Continuando con Brunner (1985a, 1985b), este autor define la estructura formadora de los circuitos culturales. Distingue entre sus componentes los agentes, los medios utilizados para la expresión cultural, los públicos involucrados por la comunicación y las instancias organizativas de los circuitos que facilitan la puesta en escena de ese conjunto de componentes. En la categoría de agentes e instancias organizativas se incluyen todos los actores, quienes participan de modo directo en las acciones culturales, ya sean productores profesionales, empresas privadas, agencias públicas o asociaciones voluntarias.

Los productores profesionales comprenden un conjunto de individuos y grupos, quienes se desempeñan a nivel profesional de manera individual o grupal en una actividad cultural dada. “Los agentes directos del campo cultural son habitualmente productores profesionales, empresas privadas, agencias públicas o asociaciones voluntarias de diverso tipo.” (Brunner, 1985b: 8) Estos individuos pueden trabajar de manera independiente vendiendo su producto o servicio en el mercado o de forma subsidiada en mayor o menor grado. A diferencia de otros productores culturales, los grupos no profesionales de asociación voluntaria se sienten vinculados por un compromiso con aquella actividad.

Es necesario señalar que dentro del proceso productivo cultural están involucrados distintos agentes además del creador y/o artista mismo. Stolovich *et. al.* (1997) enumera los distintos agentes participantes del proceso de producción cultural, considera a los distintos individuos y sus funciones. Se incluyen el autor o creador de la obra; intérprete o ejecutante de la obra creada por él mismo o por otro autor; el representante artístico; el productor; el gestor cultural, entre otros. Por otra parte, las funciones que cumplen los diferentes agentes culturales pueden estar ya sea no

agrupadas, de modo que un mismo agente desempeñe distintos roles y funciones, o divididas, como en el caso de los procesos productivos de alta complejidad y múltiples actores. (Stolovich *et. al.*, 1997).

Estos integrantes, individuales o colectivos, pueden participar en el circuito en diferentes niveles, ya sea como beneficiarios de las políticas, sujetos formuladores de las mismas o como quienes influyen en la orientación misma del circuito. En el caso de circuitos complejos, como pueden ser las universidades, las políticas existen como una voluntad institucional y no son gestadas y gestionadas directamente por los agentes directos de la producción. Estos últimos pueden influir en ellas sea a través de las respuestas de los públicos o a través de su relación con otros agentes externos de las políticas culturales.

Particularmente, los circuitos de los medios complejos se caracterizan por tener formas institucionales grandes y complicadas, destinadas a abarcar sus procesos productivos complejos y públicos masivos. Su escala los convierte en objetos privilegiados de las políticas culturales. Pero estas buscan actuar sobre su instancia organizativa y en consecuencia, se excluye cualquier otra acción sobre los otros componentes. En ese sentido, Brunner (1985b) advierte que estas intervenciones son contradictorias con el carácter sistémico mismo de estas estructuras. De este modo, la política, al ignorar el comportamiento y características de las estructuras que quiere intervenir, se torna instrumental e ineficaz en sus acciones.

Las instancias organizativas son las distintas instituciones relacionadas con la organización, circulación y consumo culturales. Son los “dispositivos o mecanismos de organización social de actividades y también, por ese concepto, de regulación o control de ellas.” (Brunner, 1988: 353). En este grupo, Brunner (1985a, 1985b, 1988, 1993) distingue al mercado, la administración pública y la comunidad.

La primera que se describe es el mercado, que “existe donde quiera que hay competencia, incluso solamente unilateral, por oportunidades de intercambio entre pluralidad de partes potenciales.” (Brunner, 1985a:3) El mercado como instancia institucional está regido por la ley de la oferta y la demanda, es decir, supedita la

producción cultural a la *soberanía del consumidor* o al consumo (Brunner, 1988:355).

La segunda instancia es la administración pública. Este es el mecanismo institucional estatal que administra y controla la producción y distribución cultural. Su actuación puede ser de manera directa o indirecta a través de una agencia financiada con presupuesto público. Brunner (1988) denomina a esta instancia burocrática en el sentido weberiano, es decir que existe una organización público-administrativa de la producción cultural cuyos productos no son controlados por el mercado.

Por último, la comunidad responde a una lógica distinta de las dos formas organizacionales previas ya que estructura su producción sobre la base de relaciones solidarias y de cooperación a nivel interpersonal. Es decir que pueden estar presentes la competencia y la autoridad como en las otras formas, pero estos factores no definen a esta forma de organización.

Para la definición de los medios para la expresión cultural, Brunner (1985a, 1985b) sigue la clasificación planteada por Raymond Williams (1982). Este último autor postula una tipología que distingue cinco medios distintos a partir de los recursos característicos empleados para la producción simbólica. (Williams, 1982, en Brunner, 1985a, 1985b).

La primera categoría incluye disciplinas que utilizan recursos físicos inherentes al cuerpo humano de modo predominante, pero que también pueden usar objetos externos. Como ejemplos se pueden considerar el teatro y la danza. En el segundo grupo se diferencian prácticas que usan medios externos, como es el caso de la interpretación de instrumentos musicales, que con frecuencia son usados en el performance musical. El tercer grupo distingue a las prácticas que eligen, transforman y producen objetos separables con significación cultural, como es el ejemplo de las artes plásticas.

Los distintos medios y sus características plantean diferentes problemáticas en términos de las políticas, ya que estas deben adaptarse a la simplicidad o complejidad de los procesos de producción cultural de los diferentes medios. Los medios que

requieren pocos elementos y agentes para su producción, como los tres primeros grupos, facilitarían las condiciones para un acceso más generalizado (Brunner, 1985a).

El cuarto conjunto incluye medios que utilizan sistemas de significación cultural como puede ser la escritura. Por último, se distinguen prácticas que involucran formas de producción con diversidad de elementos y agentes culturales. Estos son sistemas técnicos complejos de amplificación, extensión y reproducción que hacen posibles nuevas formas de representación de todas las prácticas anteriormente señaladas junto con nuevos tipos de presentación de prácticas basadas en el uso de recursos inherentes. (Williams en Brunner, 1985a: 8)

En el caso particular de los medios de sistemas de significación cultural y los técnicos complejos de amplificación, extensión y reproducción tienen otras implicaciones. Estos sistemas demandan condiciones de reproducción y distribución que modifican las relaciones en la sociedad. De manera que la complejidad productiva de estas estructuras necesita de la división y especialización del trabajo cultural y consecuentemente, se produce una distinción entre quienes producen y quienes la reciben. Además, sus complicadas estructuras productivas y múltiples y diversos agentes culturales introducen nuevas problemáticas relacionadas con el acceso y propiedad de los medios.

El último componente se refiere a los públicos. En este grupo se comprende de manera global e indefinida al conjunto de individuos que consumen y reciben los productos culturales. Por otra parte, es necesario señalar que en el ámbito cultural la especialización de los públicos adquiere matices distintos a la segmentación del mercado de consumidores, constituyendo en algunos circuitos una marca distintiva y un mecanismo interno de producción y reproducción.

Una vez que se han enumerado y caracterizado los componentes de los circuitos culturales es necesario abordar las distintas configuraciones ideales o circuitos culturales puros que se pueden presentar. Brunner (1985 a, 1993) y Ejea (2012) proponen la existencia de tres circuitos culturales definidos: el comercial, el estatal y el comunitario. Brunner (1985 a, 1993) sostiene que estos son circuitos *puros* en el

sentido histórico, originados a partir de una mezcla de agentes e instancias característicos de ciertos sistemas socioeconómicos. Por otra parte, la identificación y definición de la estructura conformadora de los procesos culturales de los circuitos facilita su comprensión como objeto de las políticas culturales.

Ejea (2012) sostiene que estas estructuras se mantienen a partir de una intención central que los cohesiona y orienta. Esta intención se refiere “a las condiciones imprescindibles de carácter social necesarias para que el proceso de desarrollo del circuito se realice.” (Ejea, 2012: 203)

En la Tabla 1, Ejea (2012) resume las principales características de los circuitos culturales puros. Retoma aspectos como la finalidad, el tipo de valor, la tipología de la producción y finalmente se refiere en la consagración al espacio social en el que se define el éxito de la manifestación cultural.

Tabla 1: Características esenciales de los diversos tipos de circuitos culturales

	Circuito cultural comercial	Circuito cultural comunitario	Circuito cultural artístico
Finalidad principal	Ganancia económica	Valor comunitario	Innovación en la disciplina
Valor social	Valor de cambio	Valor de uso	Valor simbólico
Tipo de producción	Amplia	Restringida	Restringida
Consagración/o éxito	Mercado	Comunidad	Expertos

Fuente: Ejea (2012: 204)

Los circuitos comerciales están contextualizados en la economía capitalista y su principal motivación es la generación de capital económico. En este sistema los

productos son mercancías gestadas, producidas, distribuidas y exhibidas con el fin de ser consumidas. En ese sentido, se requiere de la venta de estas mercancías con afán de lucro para poder perpetuar y reproducir estas estructuras, sin embargo estas pueden estar acompañadas de otras motivaciones secundarias como las sociales y/o las artísticas.

El producto de esta estructura cultural está incluido dentro del *entretenimiento masivo* y esto requiere grandes inversiones en publicidad y promoción para lograrlo. Normalmente, los productores de este circuito son de capital privado y el Estado suele limitar su participación y relegarla a normar, generalmente de manera parcial, su funcionamiento. (Ejea, 2012)

En esta tesis es de especial interés el Circuito cultural artístico. En esta organización uno de los objetivos primordiales es el aporte que hacen los agentes al panorama general de la creación artística en un campo dado. Los objetos producidos están orientados a la búsqueda estética y artística.

Este circuito no pretende, entonces, la conformación de un valor de cambio, como el comercial, ni la de un valor de uso, como el comunitario, sino la de un valor simbólico que reditúe en la obtención de prestigio social. (Ejea, 2012: 207)

Entonces, el valor simbólico que se conforma en este circuito es un aspecto que debe ser reconocido y validado por sus expertos y conocedores.

Estas producciones son generalmente financiadas por el Estado y en ocasiones por capital privado, que busca prestigio y reconocimiento con ello. Normalmente, en el financiamiento gubernamental, predominan fondos nacionales o federales, según sea el caso, más que fondos municipales. Además, por lo general, el soporte financiero e institucional tiende a apoyar todas las etapas del proceso productivo del circuito, desde la creación hasta la distribución, conservación e investigación. Esta presencia a lo largo del proceso evidencia y produce una gran dependencia de los agentes de la producción y del funcionamiento del circuito mismo. Es por esa razón que también es denominado *circuito cultural público* por Berman y Jiménez (en Ejea,

2012) o *circuito cultural estatal*, por Brunner (1985b).

Finalmente, el circuito cultural comunitario es una estructura en función de la búsqueda del bien comunitario, orientada a la satisfacción de una necesidad social, ya sea a través de la educación, aspectos identitarios, entre otros. En este circuito los bienes que son producidos son considerados como aspectos del desarrollo comunitario. A diferencia de los otros dos circuitos, el comercial y el artístico, en este sistema sus productos no necesitan una validación social pública y en consecuencia, sus participantes requieren de poca formación disciplinar y lo relevante es el contenido y el proceso en la comunidad creadora y receptora. Señala Ejea (2012) que estos circuitos están extendidos a todos los contextos sociales, lo que ha sumado diversidad y multiplicidad de actores implicados que dificultan su seguimiento.

Por otra parte, de modo general, Nivón (en Ejea, 2012) clasifica las distintas intervenciones estatales de lo cultural en normativa, directa e indirecta. Las acciones normativas son las más frecuentes y se manifiestan como reglamentación y legislación destinadas a propiciar, ordenar o restringir el carácter parcial o total de distintas prácticas culturales. Las directas están relacionadas con la provisión directa de un determinado bien cultural. Y por último las indirectas están dirigidas a expresiones, regiones y grupos culturales que no pertenecen a las manifestaciones hegemónicas y que están distantes de los centros culturales y artísticos. De este modo, el Estado cumple con su deber de redistribución de recursos en la sociedad.

Brunner (1985b), por su parte, caracteriza las políticas en el contexto de los circuitos. Señala que estas pueden adquirir distintos niveles de complejidad según las características propias del circuito, y su carácter es parcial dado que actúan sobre uno o varios de los componentes del sistema. Por ejemplo, pueden implicar una o varias de las fases de la producción cultural, algunos de los agentes implicados, un medio específico y/o su propiedad, las instancias organizativas, etc.

## VI. La universidad

En la presente tesis se analiza la oferta cultural de una universidad estatal y por esa razón a continuación se aborda este tema. De esta manera se muestra su papel como agente cultural y cuyas condiciones institucionales, legales y de escala le permiten funcionar como un microcosmos cultural en sí misma. Además permite abordar su importancia y trascendencia dentro del campo cultural.

El estudioso mexicano Alfredo Tecla aborda, desde el Materialismo histórico, en su libro *Universidad, burguesía y proletariado* (1976) las problemáticas de la función y el carácter de la educación superior en el sistema capitalista. En ese contexto polemiza sobre el rol político de estas instituciones y de la educación como cuestionadoras o perpetuadoras de los intereses de los grupos hegemónicos.

La universidad es parte de la organización escolar que junto con los aparatos de prensa y difusión y la Iglesia, principalmente, constituyen el sistema de los aparatos de la cultura. (Tecla, 1976:42)

Estos aparatos superestructurales están integrados como parte de una totalidad social, contribuyen de distintas maneras a crear la rentabilidad del capital. No solo instruyen la capacidad de trabajo, a los especialistas e intelectuales sino que también preservan las condiciones para la producción de plusvalía (Tecla, 1976).

Tecla (1976) señala que la universidad responde a las condiciones socioeconómicas que la originan. Esta es una organización “fruto y expresión de un régimen social determinado y, en última instancia, cumpliría las funciones que las necesidades culturales y técnicas de ese régimen le reclaman.” (Tecla, 1976:81) Por su parte, Williams (1982), en su libro *Sociología de la comunicación y del arte*, aborda de manera indirecta este tema y lo hace enmarcado en una visión más puntual referida específicamente al funcionamiento de lo artístico en el campo cultural. Dentro del análisis que hace de este campo ubica a esta organización en la categoría de instituciones, que, junto a las formaciones y tradiciones, son las estructuras sociales, formales e informales a través de las cuales la hegemonía

actúa (Williams, 1978).

Este autor denomina a las academias, universidades, sistemas culturales públicos, entre otros, como *instituciones culturales privilegiadas*. Esta condición se deriva de su papel y autoridad en determinación y definición de lo cultural. Desde ahí inciden en la definición, elección, la naturaleza y objetivos del trabajo cultural. Williams señala que estas organizaciones “pueden considerarse como instrumentos indispensables para la producción de las ideas y prácticas de un orden revestido de autoridad”. (1982, 211) De este modo, estas instituciones son representantes de la autoridad o legitimidad para la determinación de las prácticas y agentes del campo cultural. Esta legitimidad de la que están revestidas permanece en el largo plazo más allá de que en su interior presenten grupos en desacuerdo o antagonismo.

Por otra parte, desde las políticas culturales, Brunner (1985b) incluye a la universidad en la categoría de *macroinstitución cultural gubernamental*. Señala que al ser financiada por el erario público actúa, por consiguiente, como agencia del Estado (Brunner, 1993). Este rol le otorga

gran capacidad de definir ella misma sus propias políticas culturales... al mismo tiempo que otros actores, especialmente el gobierno, las empresas, sectores científicos, colegios profesionales buscan incidir sobre esas instituciones para incorporarlas a ciertos diseños de política cultural o para que la adopten interiormente esos diseños. (Brunner, 1985b:19)

Continuando con Brunner (1985b), este autor considera a esta institución como un circuito complejo en la cual las políticas culturales existen como resultado de una voluntad institucional. Esto implica que las políticas que emanan de circuitos de esta envergadura pueden funcionar con independencia de la voluntad de los agentes de la producción y en consecuencia su participación se ve limitada.

Brunner (1993), al igual que Williams (1982), aborda la competencia de estas organizaciones para incidir de manera directa y profunda en lo cultural. Brunner (1993) se refiere específicamente a su capacidad de intervención, resultado de su poder, legitimación y sus recursos materiales. Esta independencia relativa les

permite erigirse como quienes identifican y preservan prácticas y objetos culturales. Sin embargo, este poder relativo conlleva que también sean presionados por los intereses de los otros agentes del campo. Regularmente sus acciones se orientan a conformar, preservar, iluminar un espíritu colectivo y/o nacional.

Las políticas culturales remiten a intervenciones en el campo de lo cultural. La gestión cultural es una mediación facilitadora de estas acciones. Bayardo (2000) En el contexto latinoamericano desde los años ochenta se ha adoptado el uso de este término paralelo a la disminución del financiamiento estatal de lo cultural. La participación estatal ha disminuido proporcionalmente al aumento del capital privado destinado a ese fin.

La gestión cultural como una intermediación racionalizadora de los procesos culturales encierra tensiones que se originan en la convivencia misma de ambos conceptos y sus campos disciplinares. Bayardo (2000) distingue la definición de lo cultural y su campo de intervención como uno de los conflictos semióticos inherentes a la gestión cultural.

La cultura es un concepto polisémico que denota procesos de construcción de sentido. Las tensiones surgen de dos realidades distintas que son nombradas a partir del concepto cultura. La primera, la cultura aristocrática o estrecha, asociada a las humanidades y las artes; y la segunda, la denominada también antropológica o ampliada, que incluye una mayor cantidad de prácticas, creencias, valores, etc. De esa manera, se muestra a la gestión como una mediación que actúa intencionalmente en el campo cultural. Es decir que esta praxis promueve y facilita determinados procesos simbólicos sobre otros.

Asimismo, Bayardo (2000) y Douglas (en Brunner, 1985b) aluden a las tensiones que se encuentran implícitas dentro del mismo concepto de la gestión cultural. La cultura, como expresión superestructural, inmaterial, libre y espiritual, que se rehúsa a la injerencia racionalizadora, procedimental y normativa de la administración. Finalmente, en la noción de políticas culturales entran en tensión, lo político como actividad estructural, y lo cultural como superestructural. De ese modo, la política se

resiste a intervenir sobre actividades superestructurales y la cultura se niega a ser intervenida por la política. Estos conflictos conceptuales derivan de lo cultural, sus acepciones y atributos en relación a lo político y lo gestivo y muestran que la gestión no es una simple intermediación racionalizadora de lo cultural. Además se advierte que estas tensiones conceptuales influyen a su vez en la praxis misma.

Por otra parte, las políticas culturales comprenden diversidad de intervenciones en lo cultural. Históricamente en la región latinoamericana estas políticas surgen a mediados de los años cincuenta de la mano del Estado, como principal impulsor y agente cultural. Es necesario señalar que estas intervenciones pueden ser directas, a través de su ministerio o secretaría del ramo o indirectas a través de una institución financiada con fondos públicos. De este modo, en el análisis del modelo de gestión que se realizó en esta investigación, se documenta a la universidad como agencia del Estado y fruto del carácter público de este financiamiento. Estas acciones constituyen intervenciones indirectas estatales.

Distintos autores (Brunner, 1993; Yúdice y Miller, 2004) abordan la definición de las políticas culturales y manifiestan dos acepciones: una relativa a las intervenciones en lo macrocultural y otra en la institucionalidad cultural. Enfatizan que la política necesita actuar en una estructura institucional preexistente. Estas distinciones son importantes, muestran que las políticas actúan como un criterio que requiere una racionalidad y una estructura preexistente burocrática en la que se hacen efectivas. Como señalan Yúdice y Miller (2004) más que acciones creativas y libres son de carácter burocrático e institucional. Finalmente Bayardo (2007) y García (en Bayardo, 2007) señalan que, a pesar de que el discurso de las políticas culturales parece adquirir otros matices, estos tienen implicaciones solamente en el discurso y no en su práctica. Al respecto, Brunner (1988) llama a considerar lo cultural como expresión de lo dominante y de esta manera, en el ámbito estatal, la institucionalidad cultural, las políticas culturales y sus objetivos son relevantes en tanto contribuyen a esa preservación y adaptación de lo hegemónico.

García (1987) establece una tipología para las políticas culturales, en la que considera el objetivo de las políticas, la relación entre lo simbólico y los individuos y el rol que asume el Estado, el mercado y la sociedad. Dentro de los diferentes tipos el que es relevante es el de la democratización cultural. En esta política, los bienes culturales de la alta cultura son un derecho fundamental y se promueve su acceso igualitario y difusión extensiva frente a las desigualdades en su acceso. A este modelo de políticas se le cuestiona que lo que se favorece e impone a la sociedad en general es la difusión y consumo de un tipo determinado de cultura.

Por otra parte, Yúdice y Miller (2004) clasifican las políticas según el origen de los recursos económicos y la relación entre el Estado, el mercado y la producción cultural. La *capitalista cultural* distingue un modelo en el que el mercado identifica, organiza y facilita el consumo de determinados bienes culturales y el Estado limita su papel al de un ente regulador de la propiedad. En el estado *dirigista* facilita que la sociedad adopte y valore determinadas prácticas culturales. Estos dos modelos pueden consensuar y convivir.

La tipología de García (1987) y la de Yúdice y Miller (2004) asumen la cultura como algo externo a los individuos y al Estado o al Mercado como agentes que favorecen un determinado tipo de relación. Además Brunner (1988) distingue que las políticas deben ser comprendidas como acciones que contribuyen a la preservación de un orden social dominante. Esta visión se observa en la democratización cultural, que es de la misma naturaleza que el modelo de la extensión cultural estudiado en esta investigación, en el que el Estado favorece un consumo y difusión generalizada de los bienes culturales de la alta cultura.

De esta revisión sobre las políticas culturales, es de fundamental importancia el concepto teórico metodológico de los *circuitos culturales* (Brunner, 1985b; 1988; 1993 y Ejea, 2012). Este concepto identifica tres distintas modalidades de lo cultural: la primera, como una práctica autónoma vinculada al Estado; la segunda, al mercado y finalmente, la tercera, a la comunidad como parte inherente del desarrollo y del bienestar de un grupo o sociedad. Los circuitos permiten abordar y analizar la

cultura como una constelación de relaciones entre agentes, instituciones, prácticas e ideas, cuyo flujo de contenidos simbólicos requiere ser reconocido y resignificado permanentemente. De esta manera, se facilita identificar la trama social que está involucrada en las políticas culturales, es decir, la interacción social e institucional propia del proceso productivo cultural en condiciones espacio-temporales específicas.

Los circuitos culturales están integrados por los agentes, los medios utilizados para la expresión cultural, los públicos y las instancias organizativas (agentes e instituciones). (Brunner, 1985 a 1985b) Los agentes e instituciones son todos los individuos involucrados de modo directo a lo largo del proceso de producción cultural: incluyen a los productores profesionales, sean individuos o grupos, las distintas instituciones relacionadas con la organización, circulación y consumo culturales.

En esta investigación la instancia organizacional relevante es la administración pública, la cual puede actuar de manera directa o indirecta a través de una agencia estatal y se refiere a la organización público-administrativa de la producción cultural cuyos productos son controlados por el Estado. Los medios son las distintas formas de expresión simbólica y son clasificados según los recursos que usan. (Brunner 1985a, 1985b; Williams, 1982). En esta tesis interesa destacar a la plástica: esta está incluida dentro del grupo de prácticas que eligen, transforman y producen objetos separables con significación cultural. Los medios y sus características condicionan las políticas culturales y estas deben considerar sus procesos productivos. Por último, los públicos incluyen al conjunto de individuos consumidores y receptores de los productos culturales.

Brunner (1985 a, 1993) y Ejea (2012), como ya se ha visto, proponen la existencia de tres circuitos culturales definidos: el comercial, el estatal y el comunitario. Brunner (1985 a; 1993) sostiene que estos son circuitos *puros* en el sentido histórico, originados a partir de una mezcla de agentes e instancias característicos de ciertos sistemas socioeconómicos. Por otra parte, la identificación y definición de

la estructura conformadora de los procesos culturales de los circuitos facilita su comprensión como objeto de las políticas culturales. Ejea (2012) sostiene que estas estructuras se mantienen a partir de una intención central que los cohesiona y orienta. Esta intención se refiere “a las condiciones imprescindibles de carácter social necesarias para que el proceso de desarrollo del circuito se realice.” (Ejea, 2012:203)

El circuito cultural artístico (el que es de interés en la presente tesis) tiene como objetivo el aporte que hacen los agentes al panorama general de la creación artística en un campo dado. Es decir se dirigen a la creación y afirmación del valor simbólico y prestigio social. (Ejea, 2012) Este circuito requiere para su funcionamiento del financiado público y esto produce una gran dependencia de los agentes de la producción y del funcionamiento del circuito mismo. Es por esa razón que también es denominado como *circuito cultural público* por Berman y Jiménez (en Ejea, 2012) o *circuito cultural estatal* por Brunner (1985b).

Finalmente, frente al papel de la universidad como agente cultural e institución estatal, son importantes los aportes de Tecla (1976), Williams (1982) y Brunner (1985b) respecto de la función y el carácter de la universidad en el sistema capitalista.

Tecla (1976) señala que la universidad integra el sistema de los aparatos de la cultura. De este modo, está en relación con las condiciones socioeconómicas en las que se originan y las funciones en este régimen se le reclaman. Williams (1982) considera a las universidades como parte de los sistemas culturales públicos. En este sistema son *instituciones culturales privilegiadas*, revestidas de una autoridad que les permite tener un papel determinante en lo que se entiende como cultural y en la naturaleza y objetivos del trabajo cultural. Además este *macroagente cultural* tiene los recursos, el poder y la escala necesarias que le permite en sí mismo constituirse como un *circuito cultural* y determinar con relativa independencia sus propias políticas culturales. (Brunner, 1985b)

En el análisis que se ofrecerá en la presente tesis, es importante la caracterización

de la universidad y su papel en la difusión de lo cultural en el campo y su rol como agente. De este modo, se conoce que este es un agente de prestigio y autoridad que incide en la configuración de lo aceptado y reproducido como cultural. Esto se traduce en las intervenciones culturales facilitadas por este macroagente, que son establecidas y ejecutadas con relativa libertad y en consonancia con la lógica de la cultura hegemónica, o visión de la realidad dominante, en las que esta entidad está contextualizada.

Continuando con Brunner (1985b), este autor considera a esta institución como un circuito complejo en el cual las políticas culturales existen como resultado de una voluntad institucional. Esto implica que las políticas que emanan de circuitos de esta envergadura pueden funcionar con independencia de la voluntad de los agentes de la producción y en consecuencia su participación se ve limitada.

Brunner (1993), al igual que Williams (1982), aborda la competencia de estas organizaciones para incidir de manera directa y profunda en lo cultural. Brunner (1993) se refiere específicamente a su capacidad de intervención, resultado de su poder, legitimación y sus recursos materiales. Esta independencia relativa les permite erigirse como quienes identifican y preservan prácticas y objetos culturales. Sin embargo, este poder relativo conlleva que también sean presionadas por los intereses de los otros agentes del campo. Regularmente sus acciones se orientan a conformar, preservar, iluminar un espíritu colectivo y/o nacional.

De esta revisión sobre las políticas culturales, se retoman los siguientes aspectos para su posterior uso en el análisis: la definición de políticas culturales, las problemáticas en la definición de su área de acción, las diferentes tipologías de políticas culturales, la caracterización de la universidad como institución del campo cultural y los circuitos culturales.

Las políticas culturales aluden a acciones que inciden en el campo de lo cultural, y la gestión cultural es una mediación facilitadora que se ha generalizado en Latinoamérica con la reducción de la participación estatal en los años ochenta (Bayardo, 2000).

Originalmente en este contexto las políticas culturales surgen con el Estado benefactor y el reconocimiento de la cultura como un derecho. Estas intervenciones estatales pueden ser directas, a través de su ministerio o indirectas, a través de una institución financiada con fondos públicos. En la presente tesis se documenta un modelo de gestión de una universidad pública, una agencia del Estado y por consiguiente sus acciones constituyen intervenciones indirectas estatales.

Distintos autores (Brunner, 1993; Yúdice y Miller, 2004) abordan la definición de las políticas culturales y manifiestan dos acepciones: una relativa a las intervenciones en la macrocultura y otra relacionada con la institucionalidad cultural. Ambas modalidades requieren de una estructura institucional preexistente que las desarrolle. Además, como señalan Yúdice y Miller (2004), las políticas son acciones de carácter burocrático e institucional más que de carácter creativo y libre. Finalmente Brunner (1988) observa que las políticas son acciones en consonancia con lo cultural como expresión de lo dominante.

Dentro de las distintas clasificaciones de las políticas, García (1987) establece una tipología en la que considera la relación de lo simbólico con los diferentes actores sociales e institucionales. En la presente tesis es de interés el modelo de políticas llamado democratización cultural que favorece el acceso igualitario a los bienes culturales de la alta cultura como un derecho fundamental. A este modelo se le cuestiona que lo que se favorece e impone a la sociedad en general es la difusión y consumo generalizado de un tipo determinado de cultura.

Esta clasificación es complementada con la propuesta por Yúdice y Miller (2004), que distingue diversos modelos según el origen de los recursos económicos para el estímulo de la producción simbólica. En este caso interesa destacar el modelo *dirigista*, que muestra al aparato estatal como el agente preponderante que identifica, selecciona y facilita determinadas prácticas simbólicas.

La tipología de García (1987) y la de Yúdice y Miller (2004) facilitan comprender la cultura como algo externo a los individuos y cómo es el Estado o el Mercado, quienes favorecen un determinado tipo de relación. Además Brunner (1988)

distingue que las políticas deben ser comprendidas como acciones que contribuyen a la preservación de un orden social dominante. Esta visión se observa en la democratización cultural, que es de la misma naturaleza que el modelo de la extensión cultural estudiado en esta investigación, en el que el Estado favorece un consumo y difusión generalizada de los bienes culturales de la alta cultura.

Se destaca el concepto teórico metodológico de los *circuitos culturales* (Brunner, 1985b; 1988, 1993 y Ejea, 2012), que reconoce distintas estructuras socioculturales según sus fines y la instancia organizacional articuladora. Además, este concepto permite el análisis de los componentes que participan e integran la trama social involucrada en las políticas culturales. Es decir, la interacción social e institucional propia del proceso productivo cultural en condiciones espacio-temporales específicas. Brunner (1985a, 1985b) observa que los circuitos y su funcionamiento están influenciados por los medios de la producción simbólica y sus procesos productivos inciden en las políticas culturales.

Finalmente, frente al papel de la universidad como agente cultural e institución estatal, son importantes los aportes de Tecla (1976), Williams (1982) y Brunner (1985b) respecto de la función y el carácter de la universidad en el sistema capitalista. En este análisis, es importante la caracterización de la universidad y su papel en la difusión de lo cultural en el campo y su rol como agente. Al respecto Williams (1982) sostiene que este es un agente de prestigio y autoridad que incide en la configuración de lo aceptado y reproducido como cultura. Esto se traduce en las intervenciones culturales facilitadas por este agente, que son establecidas y ejecutadas con relativa libertad y en consonancia con la lógica de la cultura hegemónica, o visión de la realidad dominante, en las que esta entidad se encuentra contextualizada (Tecla: 1976).

Este poder simbólico en el campo cultural está acompañado de condiciones legales y económicas que le dan independencia de acción a este tipo de institución. Estas condiciones junto a la escala institucional le permite actuar como un circuito y en consecuencia definir por sí misma sus políticas culturales. (Brunner:1985b)



### 3) Capítulo tercero: Prácticas artísticas contemporáneas

#### I. El Estado costarricense

En este capítulo se documentan y analizan los proyectos que integran la oferta de *Gestión cultural universitaria* para las Artes Plásticas que fueron desarrollados por la Facultad de Bellas Artes y la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica para el período de 2010-2013. La documentación bajo análisis se recopiló a partir de la consulta y registro del Archivo de la Vicerrectoría de Acción Social de la citada universidad.

Para referirse a las políticas culturales en la Universidad de Costa Rica es necesario abordar brevemente a esta institución pública en el marco de un contexto general estatal costarricense. En ese sentido se destaca que la institucionalidad costarricense desde el año 1949 ha permanecido inalterada. Esta estabilidad ha sido sustentada en un cambio político vía electoral cada cuatro años.

La constitución actual (1949) y sus lineamientos son ejecutados a través de políticas públicas que responden al Estado social de derecho. Esta visión estatal les asigna a los derechos sociales, o derechos de segunda generación, rango constitucional. De este modo, el Estado es proveedor y garante de los servicios, como salud y educación y así ha facilitado y promovido la inclusión social de importantes sectores de la población.

Por otra parte, en la actualidad han adquirido relevancia los denominados derechos de la tercera generación, que incluye a los derechos ambientales y derechos culturales. Los primeros gozan de nivel constitucional y los segundos están en el proceso de consulta con el fin de establecer tanto una ley general como una política nacional de cultura para la siguiente década.

A partir de los años ochenta este modelo estatal se vio alterado producto de la crisis económica derivada de la caída de las exportaciones y el endeudamiento externo con el que se subsanó. A solicitud de los organismos crediticios se reconfiguró progresivamente del modelo estatal benefactor hacia el regulador. Como resultado se produjo una reducción del sector público, incremento de la desigualdad y favorecimiento de las transnacionales como una vía para acceder al comercio mundial. Durante la última década este modelo se ha profundizado con la entrada en vigencia del CAFTA o Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos.

Finalmente, grosso modo es necesario referir que el país presenta problemáticas sociales, económicas y políticas estructurales ajenas a este tratado y a la reciente crisis económica mundial. El informe del Estado de la Nación del año 2012 destaca dentro de estas situaciones un creciente impacto ambiental negativo, el aumento de la desigualdad en el reparto de la riqueza, una creciente polarización política y problemas institucionales para la ejecución de políticas públicas efectivas y eficientes que favorezcan el desarrollo humano de la población.

Estas referencias generales permiten inferir que el modelo estatal costarricense está en un proceso de transformación y desarticulación profunda de su modelo benefactor hacia uno neoliberal y un estado regulador. A continuación se tratarán aspectos referentes a la institucionalidad cultural costarricense. De esa manera, se pueden comprender las acciones de la praxis artística en el contexto político y social en que surgen.

## II. El campo de las políticas culturales

En términos generales, la organización encargada de todo lo relativo al sector cultural es el Ministerio de Cultura y Juventud (fundado en 1971). A continuación, se abordarán brevemente las políticas culturales locales. En esta materia el texto *Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)* del filósofo e historiador

guatemalteco Rafael Cuevas (1996) permite una perspectiva cronológica y analítica de la evolución de las políticas culturales costarricenses.

Cuevas establece tres etapas a lo largo del siglo XX ligadas a los principales momentos de desarrollo de políticas sociales. Define un primer momento o génesis (1950-1960), un desarrollo expansivo (1960-1980) y un tercer momento de crisis política y social. (García en Cuevas, 1995: 214). Cuevas elabora un análisis crítico y detallado de las políticas culturales y se destaca dentro de un campo local que ha sido poco estudiado. En este aborda desde finales de la década del cuarenta hasta inicios de la década del dos mil.

En las últimas décadas, como se señaló, el Estado costarricense ha estado en un proceso de reconfiguración y orientación hacia un modelo neoliberal. En consecuencia el modelo dirigista costarricense se ha modificado de manera paulatina y se ha reorientado hacia un modelo mixto con una mayor presencia del capital privado.

Estos cambios en el Estado se aprecian a su vez en las políticas culturales. Como observan Cortés y Villapena (en Cuevas y Mora, 2013: 125-138) en el incremento de la participación de capitales privados en el financiamiento de lo cultural desde finales de la década del ochenta. Progresivamente este modelo se ha consolidado gracias a la creación de mecanismos jurídicos pertinentes que facilitaron el surgimiento y desarrollo de fundaciones y asociaciones. Más tarde, a inicios de los años noventa, estas formas institucionales propiciaron la creación de nuevos espacios culturales semiprivados que a su vez facilitaron bienales, concursos y eventos. A este panorama se debe añadir la integración de nuevos agentes culturales, desde los diversos centros culturales (Centro Cultural Costarricense-Norteamericano, Centro Cultural Español, entre otros) que se han dedicado a la promoción de la producción, exhibición y divulgación de la plástica y audiovisual contemporánea.

Sin embargo, es importante señalar que una parte importante de este incremento de la participación privada se dirige a actividades orientadas al lucro y/o a la

adquisición de prestigio social. Las actividades promovidas están con frecuencia relacionadas con el mercado de la plástica y el patrocinio de actividades de la alta cultura, como festivales de teatro, de conciertos de música clásica, entre otros. (Molina y Palmer en Cuevas y Mora, 2013).

Si bien se observa una mayor presencia de capital privado en actividades culturales de carácter comercial o de prestigio es necesario enfatizar que el Estado continúa como el actor predominante y protagónico de la gestión cultural costarricense. (Hernández y González, 2012)

Esta preponderancia estatal contrasta con la carencia de estrategias para fortalecer la gestión cultural independiente. En consecuencia esto ha influido en la escasa presencia de otros actores institucionales y sociales, como la sociedad civil, las universidades y los grupos gremiales, en la planificación y gestión de las políticas culturales.

Por otra parte esta participación estatal determinante del Estado se enfoca en áreas específicas del campo cultural local. Las acciones estatales se dirigen preferentemente a lo patrimonial y lo artístico. A estas ramas se destina el 56% del presupuesto anual para la cultura. (Monge, 2011). Este porcentaje evidencia la importancia de este enfoque de lo cultural en las políticas y la institucionalidad cultural.

Esta visión del Estado y sus objetivos culturales se muestra en el artículo 89 de la Constitución Política (1949), Título XII denominado *La educación superior y la cultura*, Capítulo único, que sostiene:

Entre los fines culturales de la República están: proteger las bellezas naturales, conservar y desarrollar el patrimonio histórico y artístico de la Nación y apoyar la iniciativa privada para el progreso científico y artístico. (26, 1949)

Este numeral reconoce a la cultura como un derecho y al Estado como su garante. La perspectiva de lo cultural estimulada se asocia a las Bellas Artes y Humanidades.

Es decir que el Estado en su pacto fundacional expresa su identificación con esta concepción de la cultura.

Al respecto, Cuevas señala que se aprecia la concepción de que “la generalización de las bondades de la educación permite arribar a un estado de cultura.” (1996: 48) De este modo, se observa una relación entre cultura y educación: la cultura no es patrimonio inherente de los distintos grupos sociales sino que es un estado que se consigue por medio de la educación.

Este modelo cultural es denominado *Democratización cultural* por García (1987) y se basa en el reconocimiento de la cultura como un derecho. Esta identificación va acompañada de una institucionalidad cultural concentrada en la difusión intensiva de los bienes de la alta cultura. Por su parte Yúdice y Miller (2004: 27) lo designan *dirigista*, en tanto las acciones estatales se dirigen a estimular la producción, distribución y consumo de ciertos objetos reconocidos como portadores trascendentes de valor y vulnerables frente al comportamiento de la sociedad.

Finalmente, en el caso específico de la actividad en las artes plásticas, Monge (2011) advierte un campo muy activo, que gracias a los estímulos privados y estatales presenta una numerosa actividad expositiva, tanto profesional como amateur. Sin embargo la citada autora contrasta esta amplia producción plástica con la ausencia de estudios teóricos costarricenses relativos y sostiene que los análisis existentes se concentran en la perspectiva de la creación y sus lenguajes visuales.

En términos del perfil de las políticas culturales, Monge (2011) señala que estas comprenden un conjunto de iniciativas diversas, que incluyen formación, estímulo de la producción y conservación. Distingue la asignación de beneficios o subvenciones económicas, mediante programas como las *Becas Taller*, el reconocimiento público a través del otorgamiento de declaratorias de interés cultural y los *Premios Nacionales de Cultura*; la exposición a través de su inclusión en la programación de museos, galerías y festivales; la formación artística formal e informal en los programas didácticos de los museos, la Escuela Casa del Artista y

las universidades estatales, y la custodia patrimonial artística en los programas e instituciones del área. Sin embargo, es fundamental explicitar que a pesar de lo diverso de los estímulos, en la práctica, las políticas culturales estatales directas impulsan primordialmente la exhibición.

### III. La Universidad de Costa Rica

Ahora bien, dentro de la gestión cultural se aborda la Universidad de Costa Rica (UCR) en su condición de agente indirecto del Estado. En el campo cultural costarricense y desde la acción estatal, esta institución ha sobresalido por su aporte cultural variado, que ha incluido desde la formación de profesionales hasta la investigación, desarrollo y gestión de proyectos sociales y culturales. Esta contribución diversa responde a su concepción institucional, articulada en tres pilares: la Docencia, la Investigación y la Acción Social.

Además, esta organización es heredera directa de Universidad de Santo Tomás, la primera casa de estudios superiores costarricense fundada a mediados del siglo XIX. Posteriormente, a partir de este legado, esta institución es creada por la *Ley orgánica de la Universidad de Costa Rica* (1940), que define su existencia, sus fines y sus alcances, y estructura su funcionamiento en torno a sus tres pilares institucionales: la Docencia, la Investigación y la Acción social. Este marco jurídico independiente le permite su autonomía y autogobierno para definir y ejecutar sus propias políticas culturales.

Dentro de su marco legal, el *Estatuto orgánico* (UCR, 1971) establece el concepto de universidad como una comunidad, constituida por docentes, estudiantes y funcionarios administrativos. También consigna sus fines, que son la enseñanza, la investigación, la acción social, el estudio, la meditación, la creación artística y la difusión del conocimiento. De esta manera se afirma que la normativa de este agente favorece acciones destinadas a estimular y difundir la práctica artística en su comunidad universitaria.

Las políticas universitarias siguen la línea programática propuesta por el *Estatuto Orgánico* y se orientan a fortalecer el quehacer institucional y contribuir con la transformación de la sociedad y el logro del bien común. En otras palabras, las políticas son el medio de la acción universitaria en el país y constituyen la referencia que tiene la sociedad para pedirle a la institución el cumplimiento de sus propósitos, orientados al bienestar y desarrollo del país (UCR, 1971).

Esta institución está constituida por un campus principal y varias sedes regionales y recintos académicos. Las acciones analizadas transcurren en la ubicación principal, la Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, situada en San Pedro de Montes de Oca en San José. El campus está formado por distintas ubicaciones cercanas entre sí, que tienen una extensión de más de treinta hectáreas. En este sitio se encuentran distintos centros educativos, de acción social e investigación, que están estructurados en torno a seis grandes áreas del conocimiento: Artes y Letras, Ciencias Básicas, Ciencias Agroalimentarias, Ciencias Sociales, Salud e Ingeniería. Finalmente, su población estudiantil para el 2013 era de alrededor de 31.000 estudiantes, según estimaciones obtenidas oralmente a través de fuentes del sector administrativo.

En este campus se ubica la Facultad de Bellas Artes, que está integrada por las escuelas de Artes Musicales, Artes Dramáticas y Artes Plásticas. Según Barrionuevo (1997) esta facultad es la institución de enseñanza artística heredera de la Academia de Bellas Artes fundada en 1897 y esto la constituye como el centro de educación formal existente más antiguo y con mayor trayectoria en el ámbito costarricense. En 1940, con la creación de esta universidad, la academia se integró a la institución y se convirtió en la Facultad de Bellas Artes.

La Escuela de Artes Plásticas está formada por tres carreras afines: Diseño Plástico, con las carreras de Diseño cerámico, Diseño de la Estampa, Diseño Escultórico y Diseño Pictórico; Diseño Gráfico e Historia del Arte. A través de una comunicación personal con la Sección administrativa de esta escuela se conoce la composición de su población en general para el año 2013. Esta está constituida por 924

estudiantes activos, el cuerpo docente está conformado por 34 personas y el administrativo por 15 personas.

A nivel administrativo y conceptual, las políticas culturales analizadas corresponden al pilar institucional denominado Acción Social y son coordinadas por la Vicerrectoría de Acción Social. Esta unidad gestiona, financia y asesora el desarrollo de proyectos socioculturales que desde un abordaje teórico-práctico, se dirigen al estudio, análisis e intervención en los problemas sociales y nacionales. El objetivo de estas acciones es contribuir al desarrollo sociocultural local a través de la capacitación y el intercambio de saberes en un marco de cooperación y apoyo.

#### IV. La gestión cultural universitaria

Las acciones analizadas corresponden al área denominada institucionalmente *Extensión Cultural* y específicamente enmarcadas en la *Gestión cultural universitaria*. En este abordaje se desarrollan las iniciativas de docentes e investigadores universitarios destinadas a crear espacios culturales dentro y fuera de la institución. Estos proyectos surgen desde las distintas Unidades Académicas, son revisados y aprobados desde la Comisión de Acción Social interna y son desarrollados con el apoyo financiero y gestivo de la Vicerrectoría de Acción Social.

Dentro de la gestión cultural universitaria se documentaron los cuatro proyectos vigentes y oficiales realizados por la Escuela de Artes plásticas y por el Decanato de Bellas Artes. En este punto es necesario señalar la importancia de estudiar la praxis cultural a partir del discurso que la sustenta y la institucionalidad que la desarrolla. Como observa Brunner (1993: 274), las políticas culturales actúan en el área de la cultura pública, macrosocial y relativamente institucionalizada. La existencia de una burocracia cultural es lo que posibilita que una práctica, una actividad, sea objeto de políticas y esta condición la tienen los 4 proyectos sistematizados y documentados que componen la presente tesis.

## V. Metodología

En términos metodológicos, para el análisis de modelos de gestión cultural es necesario señalar que existe poca bibliografía especializada que pueda ser usada como referencia. Esta situación se origina por distintas razones: la primera deriva de la condición misma de la gestión cultural, que es un área profesional y no un campo disciplinar. En consecuencia, la naturaleza de esta práctica se concentra en el hacer y no en la producción de análisis teórico (Bayardo, 2000; 2005).

En segundo lugar, la gestión cultural, como un concepto y una práctica profesional en el ámbito hispanoamericano es reciente. Este concepto es usado a nivel estatal e institucional a partir de la década del ochenta. En tercer y último lugar, el enfoque de esta tesis se orienta a comprender las problemáticas de lo artístico y desde ahí generar un modelo gestivo, por tanto, es divergente con los enfoques administrativos predominantes en esta área profesional. De ese modo, se advierte que es una mediación que a su vez está en proceso de definición entre tendencias más que orientada hacia un enfoque administrativo o cultural.

Al respecto se cita la posición de organismos como la Organización de Estados Iberoamericanos (en Logiódice, 2012) y especialistas en el tema como de Bonet *et al.* (2009), que sostienen que el foco es hacia los procesos de administración y racionalización de lo cultural. En contraposición, Bayardo (2000, 2007) y Geertz (en Bayardo, 2000) expresan que esta mediación y su quehacer están condicionados por la naturaleza misma de lo cultural. En consecuencia, advierten que la discusión estructural debería orientarse a la importancia de esta práctica profesional en los procesos de construcción de sentido y no a las herramientas administrativas orientadas a hacer más eficaces y eficientes los procesos culturales.

De este modo, estas distintas razones muestran un área profesional reciente enfocada en el hacer y con abordajes teóricos desde visiones disciplinares divergentes. Esta situación permite explicar lo escaso de los estudios de referencia y además su énfasis en la visión gestiva. Este enfoque no contempla la relevancia

y condicionamiento que ejercen las características en el funcionamiento del campo cultural.

Es necesario señalar que el abordaje metodológico cualitativo fue elegido porque permite explorar áreas de las ciencias sociales sobre las que se tiene poca información y, por tanto, se propone generarla. Además este enfoque no matemático de la investigación facilita organizar e interpretar un cuerpo de datos, y a partir de ahí generar una teoría fundamentada en ese análisis. (Stern en Strauss y Corbin, 1998: 20)

Dentro de los antecedentes en modelos de gestión, se encuentran los trabajos de Bonet *et al.* (2009) y Maccari y Montiel (2012). Ambos textos utilizan la metodología del estudio de casos, propio de las escuelas estadounidenses de administración de negocios. Dentro de este abordaje se tiende a describir las acciones, los pensamientos y opiniones de directivos implicados de una organización en un período de tiempo específico. Esta información se dirige a conocer una determinada problemática y cómo se estudia desde la gestión en un determinado marco conceptual. Este abordaje presenta la limitación que se concentra en el tema de lo organizacional y su incidencia en el desarrollo de un proyecto cultural.

Bonet *et al.* (2009) describen y estudian modelos gestivos de proyectos culturales de distintas estructuras organizativas privadas, públicas y del tercer sector en España. Bonet (2011) analiza el estudio de los festivales, como ejemplo de acciones culturales contemporáneas caracterizadas por ser periódicas, efímeras e intensivas e incluye distintos criterios de estructuras gestivas.

Por otra parte, Maccari y Montiel (2012) abordan desde un enfoque afín a Bonet *et al.* (2009) casos particulares del ámbito latinoamericano, pero concentrados en proyectos cuyos fines se dirigen a conseguir el desarrollo cultural. En ambas investigaciones los proyectos son analizados en su contexto histórico, social, cultural e institucional y pueden incluir aspectos como la cultura política, la tradición cultural, el nivel y la distribución de renta y la situación educativa y cultural de la población, entre otros.

Brunner (1985 a, 1985b, 1988, 1993) y Ejea (2012) proponen el concepto teórico metodológico de los circuitos culturales para el análisis y la comprensión de las políticas culturales gubernamentales. Esta herramienta permite conocer las expresiones culturales como un proceso compuesto por fases:

origen (creación y producción), trayectoria (distribución, exhibición y comercialización) y destino (consumo y recepción); y de actividades que acompañan a todo el proceso en su conjunto (formación, conservación e investigación). (Ejea, 2012: 199)

Además establece una estructura social e institucional que considera los distintos agentes culturales involucrados y los condicionamientos que inciden en las dinámicas de un circuito. Ahora bien, este concepto metodológico permite describir y estudiar las políticas culturales que responden a condiciones particulares que cambian a lo largo del tiempo y que de modo directo inciden y modifican su funcionamiento. (Brunner, 1985 b; Ejea, 2012)

Siguiendo a Brunner (1985b) los componentes del circuito y sus interacciones influyen en su funcionamiento y definición. Estos sistemas tienen naturaleza cambiante y en directa relación con las condiciones sociotemporales. En resumen, constituyen un microcosmos sociotemporal a través del cual se producen, circulan y se consumen los contenidos culturales.

Los diferentes momentos de esta investigación cualitativa se exponen a continuación. La primera etapa fue la recolección de datos: para este fin, se visitaron las fuentes documentales físicas en el Archivo de la Vicerrectoría de Acción Social, en San José de Costa Rica. Se registraron los cuatro proyectos vigentes relacionados con la divulgación de las artes plásticas y gestionados por la Escuela de Artes Plásticas y la Facultad de Bellas Artes. La consulta de los archivos históricos de los proyectos permitió acceder a su fase de formulación y a su informe de resultados. De esta manera, el panorama obtenido facilitó dimensionar integralmente los proyectos y su enunciación.

La segunda etapa es la interpretación de los datos. Es necesario señalar el vínculo estrecho con la fase anterior, ya que una vez interpretados los datos, se procedió a buscar relaciones entre los mismos. Originalmente se registraron aspectos descriptivos de los proyectos mencionados: antecedentes históricos del proyecto; políticas institucionales a las que responde; objetivos generales y específicos; descripción breve de las actividades; proyecto artístico o sus fines en términos del arte; impactos o los beneficios percibidos por la población y la institución; la relación con otras actividades universitarias; y finalmente, los vínculos con otras instituciones.

Posteriormente, se determinó que la información obtenida carecía de la articulación necesaria y, por lo tanto, se decidió que se requería incluir el concepto de los circuitos culturales. De esta manera, este criterio metodológico le imprimió una relación lógica a la organización de los componentes de la acción cultural. Se utilizó la clasificación idealizada de los circuitos en artístico, comercial y comunitario. La estructura de los componentes incluye: instancia organizativa, fin, fase de la producción, agentes de la producción, públicos y medios.

Adicionalmente, es necesario destacar que la plástica como un lenguaje dirigido a comunicar y las políticas culturales analizadas son vistas como mediaciones para facilitar su circulación. Esta visión de la plástica requirió identificar los componentes dentro del formato institucional que facilitarían conocer la relación de los contenidos culturales con las audiencias. Se eligieron los siguientes elementos: antecedentes, los objetivos, las actividades, los públicos. Estos componentes facilitaron el análisis y una síntesis de los aspectos definitorios y sus relaciones presentes en este cuerpo de datos.

De Eco (1962, 1964) se sigue la clasificación de los contenidos simbólicos, industriales o artísticos, acompañados de la apertura como modelo de recepción que condiciona su proceso de producción cultural. De esta manera los productos artísticos son considerados como un conjunto de estímulos ambiguos, complejos y

dispuestos a ser leídos y reconfigurados o como una obra abierta (Eco, 1962) integrados en un sistema sociosimbólico (Eco, 1962, Williams, 1978).

Finalmente se sintetizan los elementos que se integraron para el análisis metodológico. Del enfoque de Bonet *et. al.* (2011) se retoma la importancia de considerar las características particulares del contexto, mientras que de Brunner (1985a, 1985b, 1988, 1993) y Ejea (2012) se toma el concepto metodológico de los circuitos culturales, que permite una mirada y un estudio detallado de la política cultural y su incidencia en una parte del proceso de producción cultural. De ese modo, los circuitos son una estructura social que facilita el flujo permanente de contenidos simbólicos. Finalmente, los conceptos contenidos artísticos e industriales y obra abierta, de Eco (1962, 1964), permiten estudiar la producción artística desde su dimensión simbólica acompañada por un sistema tácito de condicionamientos.

## VII. La oferta cultural para las artes plásticas

A continuación se resumen los proyectos analizados. El primer proyecto es la *Cátedra Francisco Amighetti*, que es el espacio cultural más antiguo vigente que tiene la Escuela de Artes Plásticas. Su origen se remonta a la década del noventa y nació como un homenaje al pintor y docente universitario Francisco Amighetti. Esta cátedra tiene por objeto fortalecer un espacio de reflexión para contribuir al conocimiento de las artes plásticas en el país. Es una actividad semanal de carácter académico que se desarrolla a lo largo del año lectivo universitario. Su programación incluye charlas y conferencias que abordan temas relativos a la cultura, patrimonio arquitectónico, arte, dibujo, diseño y otros. Sus públicos incluyen al estudiantado universitario, cuyas edades oscilan entre los 17 y los 29 años, y a la sociedad en general.

La segunda iniciativa se denomina *Exposiciones dentro y fuera del campus*. Es el resultado de la fusión de dos proyectos de exhibición preexistentes que realizaban exposiciones de obra plástica en edificaciones en las distintas sedes universitarias.

En la actualidad su objetivo se dirige a gestionar una oferta expositiva con obra de docentes, estudiantes y artistas invitados tanto en la Galería de la Escuela de Artes plásticas como en otros espacios para “contribuir a la comprensión plástica del arte.” Estas acciones se dirigen al público estudiantil, en proceso de formación en la Escuela de Artes Plásticas, cuyas edades oscilan entre los 17 y los 29 años. Se busca favorecer a este público a través de la posibilidad del goce estético por medio de la asistencia a exposiciones de alto valor artístico.

Estas dos intervenciones constituyen la oferta permanente y estable para la praxis artística dentro de la Escuela de Artes Plásticas. En otras palabras conforman actividades estructurales de su oferta cultural. Por otra parte, se desarrollan otras iniciativas que son de carácter temporal, es decir, concentran sus actividades en un momento del calendario universitario y corresponden al formato denominado *festivales*, que incluye una tipología de actividades diversas e intensivas (Bonet, 2009).

La primera de ellas se denomina *Difusión e integración del arte cerámico a nivel regional* y se originó como continuación de un concurso bienal cerámico local a inicios de la década del 2000. Su formato actual incluye una exposición y/o concurso anual destinado a convocar a los artistas locales alrededor de esta técnica. Adicionalmente, se organizan actividades complementarias como talleres y charlas, y trienalmente se organiza una actividad expositiva y académica de alcance regional. El objetivo de esta iniciativa es desarrollar espacios académico-artísticos locales e internacionales para la divulgación y valoración de la cerámica artística.

La última iniciativa, llamada *Feria de las Bellas Artes*, nació a finales de los años noventa. Como señala el coordinador del proyecto, la feria se dirige a los estudiantes y profesores de la Escuela de Artes Plásticas, y se orienta a

mostrar exclusivamente el quehacer de los estudiantes y profesores de la Facultad y dejar de lado la venta de artículos que no tienen que ver con la creación artística, y también enseñar a la comunidad nacional a apreciar y adquirir arte de las manos del artista. (Mora, 2013a: 1)

Posteriormente, esta iniciativa fue evolucionando. En la actualidad constituye un evento con un perfil social y artístico, que convoca a la comunidad local y universitaria a conocer, disfrutar y consumir productos artísticos y de diseño. Su objetivo se dirige a promover y favorecer un encuentro de la comunidad universitaria con las artes para que se conozcan y aprecien las diferentes expresiones artísticas producidas desde la Facultad (Mora, 2013a: 1).

La feria incluye actividades diversas: un espacio destinado a la exhibición y la venta de productos de arte y diseño; espectáculos escénicos, que incluyen conciertos de los grupos musicales de la Escuela de Artes Musicales y grupos artísticos invitados, así como presentaciones de obras de teatro y danza; también se realizan talleres de artes plásticas. La población a la que se busca favorecer considera a la comunidad docente y estudiantil de la Facultad y a la comunidad universitaria y nacional.

## VIII. El circuito universitario para las artes plásticas

Ahora bien, estas distintas iniciativas pueden analizarse mediante el concepto de circuitos culturales. El microcosmos estudiado promueve acciones destinadas a favorecer la contribución de los agentes culturales al estado del arte, en consecuencia, corresponde a la tipología de circuito artístico. Este es de carácter público y la Universidad de Costa Rica actúa como la instancia organizativa y agente cultural indirecto del Estado.

Este agente cultural estatal está en consonancia con el país y sus condiciones sociales, económicas y políticas, y consecuentemente con su modelo público de políticas culturales. La universidad comparte el modelo dirigista que la erige en posición de decidir qué manifestaciones culturales proteger y promover.

En la tipología de políticas culturales de García (1987), este agente corresponde a la Democracia cultural, basada en el derecho ciudadano al acceso de los bienes culturales de la alta cultura y el deber estatal de garantizarlo y proveerlo. De esta

manera, la coherencia del modelo de políticas culturales estatales y universitarias muestra cómo esta institución es un *aparato cultural* que está en correspondencia con lo que le requiere a nivel cultural y técnico el régimen que lo origina (Tecla, 1976).

La Universidad de Costa Rica es la institución de mayor escala en el ámbito local y se destaca por su prestigio y tradición. Su relevancia en el campo cultural local la convierten en una institución cultural privilegiada. Su importancia es consecuencia de su historia y trascendencia en el ámbito costarricense, además de su influencia en su función docente formadora de profesionales y, en consecuencia, en la orientación del trabajo cultural y sus objetivos (Williams, 1982). Por tanto es una organización importante en la decisión de lo que se define y preserva como cultural.

El papel que tienen esta universidad y sus unidades académicas en el campo cultural costarricense es el resultado de un conjunto de factores históricos y sociales. Por una parte, sus pilares institucionales (Docencia, Acción social e Investigación), su historia y prestigio en el campo la convierten en un agente que actúa en distintas áreas de lo cultural, en lo que se enseña, preserva y difunde como artísticamente legítimo. Este papel es también expresado en las políticas institucionales que establecen los ejes conceptuales para el desarrollo de las intervenciones o políticas culturales. Estos lineamientos promueven a la institución como facilitadora de espacios para el desarrollo artístico y académico en el país.

Adicionalmente a este papel trascendente y de poder en el campo se le debe añadir que esta organización constituye en sí misma un circuito cultural complejo (Brunner, 1985b). Es decir que este ente de prestigio cuenta con las condiciones para funcionar con independencia, cuenta con el poder que le confieren su propio marco legal, escala y recursos para desarrollar y sostener una oferta para su público interno y externo. De este modo, se advierte que este es un ente con las condiciones para diseñar, financiar y gestionar su programación con independencia relativa de otros agentes e instituciones culturales en el entorno cultural costarricense.

En consecuencia, la universidad y su prestigio y legitimación en el campo le confieren el mérito para mediar en la producción de ideas y prácticas legitimadas (Williams, 1982). Para ejemplificar este rol, se referirá a la Cátedra Francisco Amighetti. En sus objetivos se plantea que este es un foro cultural local que contribuye a la difusión de temas culturales y a “la discusión de asuntos de importancia en el desarrollo de las artes y conservación del patrimonio cultural.” (Montero, 2012a: 1) Sin embargo, se señala que lo que desde esta Cátedra se difunde manifiesta los aspectos o temas dentro de lo cultural que se consideran relevantes. En otras palabras, la institución hace una *selección intencional* (Williams: 1982) de contenidos. Esta elección y visibilización están dirigidas a influir en el desarrollo de la cultura y la praxis artística local. De ese modo este agente legitimador y de prestigio muestra en su selección de temas para el estudio, discusión y debate su influencia y contribución en la definición de la cultura local.

Otro ejemplo de esta influencia configuradora se muestra en el objetivo de la Feria de las Artes. El fin de esta acción es mostrar el talento artístico de agentes de la producción relacionados con la Facultad de Bellas Artes. Así se pretende que la comunidad universitaria y general se sensibilice al arte y aprenda a apreciarlo (Mora, 2013a).

Este actor posee las condiciones institucionales y materiales para favorecer que determinados agentes de la producción y sus manifestaciones sean mostradas, consumidas y recepcionadas. Lo que se muestra en esta feria es una selección dirigida a enseñar expresiones acorde a su criterio de *calidad artística* (Mora, 2013 a). El conjunto de manifestaciones elegidas estimula la producción y exhibición de determinados bienes culturales y por esa razón influye en el proceso de producción cultural.

Por otra parte, el circuito tiene como finalidad principal la contribución de sus agentes al estado general del arte. Este aporte es una construcción social, de carácter inmaterial y por esta razón debe ser identificado y valorado por los especialistas en lo artístico (Moulin, 2000). En el funcionamiento del campo artístico

la legitimación y el reconocimiento son realizados por los especialistas, los curadores, teóricos del arte, críticos, etc. Estos agentes son quienes deciden qué manifestaciones son elegidas, valoradas y legitimadas dentro del campo cultural. (Bourdieu, 1971, 1979) Como resultado de este proceso de reconocimiento y legitimación se conforma el valor simbólico.

Este proceso de construcción de valor simbólico es de carácter social, ya que el valor de una obra existe a partir de que es identificado y estimado por los especialistas. El proyecto de Difusión de la cerámica permite ver la construcción simbólica en relación a la cerámica. Aguilar (2012a), en los antecedentes históricos de este proyecto docente, señala que la cerámica artística es poco valorada en el contexto de la Escuela de Artes Plásticas y del campo cultural local. A partir de la voluntad de transformar esta situación nació el proyecto de Difusión de la cerámica, dirigido a revertir la exclusión de la cerámica dentro del campo de la cultura legítima local.

A través de este proyecto, la Escuela de Artes Plásticas y la Universidad de Costa Rica actúan como facilitadores de la inclusión de la cerámica dentro del estado general del arte local. Como parte de este proceso social de construcción de sentido de la legitimación de esta praxis se incluyeron otros agentes de prestigio en el campo costarricense. Estas intervenciones son patrocinadas por el Museo de Arte Costarricense y las exhibiciones se llevan a cabo en el Museo Histórico Calderón Guardia adscrito al Ministerio de Cultura y Juventud. Ambos museos son agentes de prestigio cultural y forman parte del tejido institucional público para el estímulo de las artes plásticas locales.

Por otra parte, desde el ámbito de la Escuela de Artes Plásticas se desarrollan actividades con el apoyo de los proyectos de la oferta de gestión cultural permanente: la Cátedra Amighetti y Exposiciones. De esta manera, al vincular esta iniciativa a agentes institucionales externos y agentes culturales internos reconocidos por su autoridad y legitimidad se busca influir en la percepción del valor simbólico de la cerámica artística. Por lo tanto, se observa al *campo artístico* en

acción intermediando y favoreciendo otra lectura institucional de la cerámica y en consecuencia influyendo en la percepción del público (Bourdieu, 1971, 1979).

Este proyecto orienta sus acciones a los agentes del campo y a las audiencias especializadas de lo artístico. Consecuentemente, estas intervenciones han incidido a nivel simbólico en el campo artístico local y han contribuido a validar y legitimar la cerámica artística. Como evidencia de ello se cita el comentario de la docente Guier (2011a:1), quien fungió como su gestora hasta el año 2012. Ella señala que en la actualidad se observa “un punto de madurez [ya que se ha] logrado posicionar la cerámica en un lugar que este arte merece”.

En general, estos proyectos de esta oferta de gestión cultural universitaria expresan en su planteamiento que sus acciones se dirigen prioritariamente hacia los estudiantes universitarios. En este contexto educativo, este es un grupo de individuos predominante y sus edades oscilan entre los 17 y 29 años. Adicionalmente también se incluyen otras audiencias como la comunidad universitaria y la sociedad en general.

Como previamente se señaló, los circuitos culturales son una herramienta metodológica de análisis de las políticas culturales que comprende a las expresiones culturales como procesos de producción cultural. Como señalan Brunner (1985b) y Ejea (2012) las políticas culturales no se dirigen al estímulo de todo este proceso sino que se orientan a influir en una o varias fases de la producción cultural. En este caso puntual, las acciones estudiadas favorecen específicamente la fase de la divulgación.

En cuanto a los agentes de la producción, señala Brunner (1985b) que en este tipo de circuitos complejos, estos agentes tienen una injerencia limitada en el diseño y gestión de las políticas culturales. Es decir que estas políticas no están diseñadas y gestionadas para satisfacer las necesidades o requerimientos de los agentes de la producción. Por el contrario, en estos circuitos complejos las intervenciones responden a los lineamientos y voluntades de la organización.

Brunner (1985a, 1985b) y Ejea (2012) se refieren, por último, al medio como otro componente del circuito. En este caso el medio que caracteriza a la mayor parte de estas acciones son las artes plásticas. En ese sentido, es necesario recordar que tanto los proyectos Cátedra Amighetti, Difusión de la cerámica y Exposiciones dentro y fuera del campus, se dirigen estrictamente a la difusión de las artes plásticas. Es decir, a dar a conocer el estado actual de estas expresiones y sus creadores desde la visión de este agente institucional. Por otra parte, la Feria de las artes es la única de estas acciones que tiene un carácter interdisciplinario, es decir que difunde distintas expresiones culturales, una de las cuales es la plástica.

En este análisis las expresiones corresponden al arte tardoburgués, es decir, que pertenecen a la institución arte en determinadas condiciones de producción, circulación y recepción, y en un contexto sociohistórico específico (Bürger, 1974). Estas manifestaciones son consecuencia de la autonomización de la cultura y del ensanchamiento del campo cultural con el establecimiento del Capitalismo. En ese contexto estos productos culturales, artísticos e industriales, al ser separados de la praxis cotidiana, devinieron en mercancías simbólicas.

Estos productos se diferencian por la tipología de sus contenidos, que afecta en la cuantificación y cualificación de sus audiencias. Los contenidos artísticos y los industriales conllevan un sistema de convenciones estilísticas que inciden en su producción, disfrute, circulación y consumo. Es decir que estos condicionamientos son inherentes y están presentes de forma alienada, ya que no son reconocidos de manera consciente y explícita en la producción cultural (Eco, 1962). En ese sentido, en este circuito de lo artístico se busca evidenciar estos aspectos condicionantes y que de esa manera se reflejen en este modelo teórico de gestión cultural.

Entonces, dentro de este sistema de condicionamientos de las poéticas tardoburguesas, se consideran como distintivos la tipología de los contenidos simbólicos, la obra abierta y la recepción. Todos estos aspectos están relacionados con el carácter sociosimbólico de los productos artísticos tardoburgueses. Remiten al momento histórico en que el arte se define a sí misma a partir de su naturaleza

simbólica y le asigna un lugar central a la comunicación que se establece entre el artista y sus audiencias.

Estos proyectos se destinan a favorecer su circulación y su recepción cultural, que son dos momentos intervencionales y relacionados con el reconocimiento y afirmación de su condición de objeto simbólico. Por otra parte, esta distinción se realiza desde la concepción del arte como un producto de un sistema socioestético (Eco, 1962 y Williams, 1978). Pero un producto en el que la lectura de su contenido simbólico es mediada por la institución arte en la que se contextualiza (Bourdieu, 1971; Bürger, 1974 y Becker, 1982).

La difusión de esos contenidos presenta problemáticas propias del lenguaje de lo artístico, caracterizado como ambiguo, complejo y poco conocido. Eco denomina *Obra Abierta* (Eco, 1962) a este problema comunicativo o a la ambigüedad que el artista propone a través de la obra en las poéticas tardoburguesas. En este estudio se adopta la visión de la semiótica que entiende al arte como un proceso comunicativo con un lenguaje simbólico, ambiguo y complejo y en consecuencia se dirige a audiencias exclusivas. Estos contenidos están en relación dialéctica, con los de las industrias culturales, que presentan adecuación en el gusto y el contenido para poder ser comprendido y accesible para las audiencias masivas.

En resumen, los contenidos culturales comunicados establecen de manera tácita cuáles son sus públicos receptores. Para estudiar esta relación en los proyectos se los clasificó según los contenidos simbólicos. Se dividieron según las similitudes: el primer grupo divulga sólo contenidos artísticos y en el segundo, predominan esos mismos contenidos pero se presentan algunas adecuaciones. Posteriormente se revisaron los objetivos y actividades de estas iniciativas, para, de este modo, analizar el discurso para la praxis artística presente de forma explícita e implícita.

En el primer grupo están las iniciativas Difusión de la cerámica, Exposiciones dentro y fuera del campus y Cátedra Amighetti. Ambas extienden sólo contenidos artísticos. El objetivo específico del proyecto Exposiciones dentro y fuera del campus se dirige a “contribuir a la comprensión plástica del arte (Montero, 2012b: 1) y sus actividades

se componen de un programa anual de exhibiciones sobre temas especializados relativos al arte y diseño. En el caso de Cátedra Amighetti, su objetivo específico se orienta a facilitar la comprensión de la plástica a través de una oferta anual de charlas sobre la temática. Finalmente, la Difusión de la Cerámica busca, a través de un encuentro académico y artístico regional, integrar a los agentes culturales de la cerámica artística.

La revisión de estos proyectos, sus objetivos y actividades evidencian una programación cultural concentrada en la difusión expositiva y teórica del arte académico y del diseño. Además, la circulación de contenidos simbólicos en este circuito tiene la limitación propia del lenguaje artístico, que es complejo, ambiguo y exclusivo. En consecuencia estas características actúan como limitaciones para su lectura y recepción, y restringen sus audiencias. De esa manera, implícitamente se limita la lectura y reconfiguración de este lenguaje al público familiarizado. En conclusión se sostiene que las actividades y la tipología de los contenidos simbólicos limitan su recepción a públicos exclusivos y conocedores.

Dentro de este análisis, la Feria de las Artes muestra otra tendencia. Esta acción tiene como fin promover el encuentro de la comunidad universitaria con las artes. Como resultado de esta aproximación se espera que este grupo aprenda su aprecio y consumo. El objetivo específico da cuenta de acciones diversas que no son estrictamente de carácter académico o artístico. Las actividades muestran la creación de espacios en los que las audiencias pueden comprar productos artísticos, artesanales, o de diseño, asistir a un concierto coral, ver una obra de teatro, tomar un taller de dibujo.

Se sostiene que en la intención y las actividades de la Feria de las Artes hay presencia de contenidos simbólicos artísticos y simbólicos de naturaleza multidisciplinar. Además, si bien los contenidos culturales predominantes son propios del arte, son adecuados en el gusto, o simplificados para cumplir fines que son de naturaleza social. Es decir que se propone una acción para el disfrute y la participación social dentro de un contexto relacionado con lo artístico y la alta

cultura. Se mantiene una oferta cultural relacionada con lo artístico a pesar de que los fines no sean artísticos en sí mismos sino que las actividades se supeditan a facilitar el encuentro de la comunidad universitaria.

Al respecto es interesante notar que los antecedentes de esta feria dan cuenta de una actividad que nació para la exhibición, compra y venta de objetos. Es decir que tuvo un perfil comercial y en el que coexistían los contenidos industriales y artísticos de manera fortuita. En los últimos años la actividad adquirió importancia como cierre del calendario institucional y como espacio de divulgación de las manifestaciones enseñadas en la Facultad de Bellas Artes. Además se realizaron transformaciones en el formato, como la inclusión de curaduría para la actividad ferial y la invitación a participar solamente a agentes de la producción relacionados con la institución. Mora, el gestor de este proyecto, sostiene que

Esta decisión se toma para volver a las raíces de la Feria, la cual es mostrar exclusivamente el quehacer de los estudiantes y profesores de la Facultad y dejar de lado la venta de artículos que no tienen que ver con la creación artística, y también enseñar a la comunidad nacional a apreciar y adquirir arte de las manos del artista. (Mora, 2013a:1)

Es interesante advertir que la curaduría es una selección intencional propia del mundo de lo artístico. Esta acción pretende dar nuevos atributos a una actividad ferial de exhibición, venta y compra de objetos en los que predominaban los contenidos industriales. En consecuencia, se adoptó la curaduría como una estrategia del mundo del arte que adecua los contenidos industriales y los orienta hacia lo artístico.

Este contraste entre los proyectos destinados estrictamente a la plástica y los contenidos artísticos y el de la feria con contenidos artísticos e industriales adecuados muestra un circuito en el que conviven proyectos con fines sociales y/o artísticos. Además se aprecia una relación congruente entre los fines, las actividades, los contenidos simbólicos y los públicos. Es decir, el lenguaje utilizado actúa como un condicionamiento que limita o amplía su lectura y reconfiguración y se relaciona con su objetivo.

En general en el discurso de estos proyectos se expresa que se dirigen a un público estudiantil, la comunidad universitaria y el público en general. Sin embargo, estas categorías son muy amplias, están dirigidas a los fines de la gestión organizacional y lo que muestran es a grupos sociales en su relación con la institución. Por otra parte, como se ha referido, la mayoría de estas acciones de forma implícita se dirigen fundamentalmente a los lectores modelo (Eco, 1962). Los contenidos simbólicos difundidos y la propuesta de disfrute de estas acciones del Mundo artístico requieren audiencias cualificadas (Eco, 1962).

En el formato institucional de estas iniciativas se advierte que en sus objetivos y en las actividades que se presentan en los distintos objetivos se utilizan verbos como *comprender, apreciar, valorar*. Se sostiene que estas acciones proponen una relación del arte activa con sus audiencias, es decir que observen y lean la obra y que la valoren y asuman una postura. Estas referencias remiten tácitamente a promover la recepción de la obra abierta, propia de las poéticas tardoburguesas. La lectura de la obra y su reconfiguración es el momento en que se produce esta relación dialógica entre el artista y sus audiencias. La propuesta de disfrute consiste en completar la obra a medida que interpretan contenidos culturales.

En el otro grupo, la Feria, que tiene fines socioculturales, difunde contenidos que pueden ser comprendidos por públicos más amplios (Eco, 1962; Mancuso, 2007). En este caso puntual, se distinguen actividades exclusivas con propósitos estrictamente artísticos y actividades no exclusivas y con fines socioculturales. Sin embargo, dada la predominancia de los contenidos simbólicos de lo artístico se puede afirmar que la mayor parte de estas políticas culturales tienen como público destinatario los lectores modelo.

Dentro de los lectores modelo, se incluye a los especialistas y al público especializado. La categoría especialistas contiene a los expertos y estudiosos del campo, artistas en ejercicio, entre otros. Dentro del grupo de públicos especializados se encuentran individuos conocedores de las convenciones artísticas cuyas experiencias anteriores les facilita la recepción de la obra.

En las audiencias especializadas, Becker (1982: 75) incluye a los miembros bien socializados de la sociedad, los miembros serios y experimentados del público, y los estudiantes de arte. Estos últimos son de importancia en este contexto estudiado, porque son la población propia de la Escuela de Artes Plásticas. Esta población está conformada mayoritariamente por docentes y estudiantes de arte, es decir, individuos conocedores de los cánones y convenciones de lo artístico. En consecuencia, este conocimiento los convierte en un pilar de apoyo moral, estético y material para esta oferta cultural.

Al respecto Becker (1982: 75) señala que esta población de estudiantes y exestudiantes de arte tienen un papel importante dentro de la difusión de la obra en los públicos menos familiarizados con lo artístico.

El círculo más selecto, los estudiantes y ex estudiantes, sirve como distante sistema de alarma temprana en relación con los sectores menos avanzados del público... [ya que son los que] alientan la experimentación. De esa manera, los participantes menos comprometidos ven solo algunas innovaciones cuidadosamente seleccionadas, que cuentan con un respaldo que parece hacerlas dignas de apreciación. (Becker, 1982: 75)

La importancia de la participación de los especialistas, los públicos especializados, en la dinámica de este circuito se ejemplifica con el proyecto de Difusión de la cerámica. Como se refirió, este proyecto interviene en una expresión del campo poco conocida, con pocos agentes de la producción y públicos especializados (Aguilar, 2012a). Las acciones planteadas en este proyecto se han dirigido a reunir periódicamente a los agentes de la producción en actividades con curaduría que difunden un conjunto de objetos artísticos legitimado en torno a la técnica. De esta manera, este proyecto ha contribuido a difundir y legitimar esta praxis y a su alrededor a un grupo de lectores críticos (Eco, 1985), audiencias cualificadas y formadas para “el placer por la estrategia del relato” (Eco, 1985: 112).

A continuación se retoma el condicionamiento de los contenidos artísticos y la recepción de la obra en este circuito. Se advierte que a pesar de esta búsqueda implícita de la recepción se observa que los objetivos y las actividades no

contemplan generalmente ningún tipo de mediaciones u otras acciones destinadas a facilitar la comprensión del lenguaje artístico. Excepcionalmente se realizan algunas iniciativas dirigidas explícitamente a extender sus audiencias, es decir a mediar en la difusión y recepción de contenidos complejos y ambiguos. Tal es el caso de la muestra *Proporción, belleza y exceso* (2012), realizada como parte del Proyecto Exposiciones dentro y fuera del Campus. Esta exhibición estaba compuesta por la colección de 32 reproducciones de relieves y esculturas en yeso que adquirió la Escuela Nacional de Bellas Artes durante el siglo XIX. Para facilitar la valoración del patrimonio expuesto se programaron actividades diversas destinadas a mediar en estos contenidos simbólicos, como visitas guiadas, charlas y un guión museográfico.

Como resultado de este análisis, se afirma que es coherente en el contexto del circuito artístico la difusión de los contenidos artísticos y la consecución del valor simbólico. Es decir que en estos proyectos predominan acciones que responden a los fines del campo artístico, los del arte por el arte.

Sin embargo se observa que se produce una contradicción entre el discurso institucional de los proyectos, que pretende promover la circulación y recepción de la obra, y las acciones que desarrollan. Se muestra una incoherencia entre la voluntad difusiva generalizada de un lenguaje complejo y vago de difícil lectura y la oferta cultural para los públicos a los que se dirigen estas acciones: el público estudiantil, la comunidad universitaria y la sociedad en general. La ausencia de acciones de mediación mantiene a la plástica como una actividad dirigida a sus lectores familiarizados. La extensión y comprensión del lenguaje artístico se ve limitada por la complejidad de los contenidos simbólicos difundidos y en consecuencia limitan su circulación y recepción de contenidos y sus audiencias.

La falta de mediaciones como parte de la gestión cultural responde a la visión del arte como una práctica exclusiva. Al respecto es necesario retomar que las acciones para facilitar la comprensión de los contenidos corresponden a la lógica de las industrias culturales. Estas expresiones estructuran sus contenidos con la premisa

de facilitar su lectura y consumo a la recepción media. Además esta carencia de mediaciones en las iniciativas artísticas obedece a la relación conflictiva e interdependiente con los productos industriales.

Es importante también destacar que en el discurso de las políticas culturales se promueve la extensión de la cultura humanista. Sin embargo, este impulso extensivo está influenciado y limitado por las ideas alienadas asociadas a las humanidades, al arte y a las industrias culturales. El discurso idealista de las artes y humanidades las considera como expresiones que deben ser preservadas y celosamente protegidas de la masa (Ramírez, 1997). La protección de estas expresiones es explicada con los atributos adquiridos con la autonomización del campo cultural. Al independizarse estas expresiones, se las cualifica como expresiones asociadas al desarrollo interior e individual, al mundo de las ideas y del espíritu, y se las desvincula de su dimensión social (Williams, 1978). Estos atributos espirituales son los que justifican y ameritan su protección. Por el contrario, los productos industriales no son valorados como manifestaciones culturales sino que son vistos como obra de la industria, la contracultura, la degradación de la alta cultura para el consumo de la masa (Ramírez, 1997; Eco: 1964).

Estas relaciones antagónicas se expresan a su vez en sus lógicas de producción, circulación, comunicación y recepción que de modo dialéctico han diferenciado a los productos exclusivos y masivos del campo cultural (Eco, 1964; Huyssen, 1986). De esa manera, se comprenden estas ideas alienadas que afectan a la gestión cultural y la carencia de mediaciones para la difusión y lectura del lenguaje artístico. Como resultado las expresiones artísticas se mantienen exclusivas y elitistas y se preservan de su degradación y difusión al facilitar la lectura de sus contenidos para las audiencias masivas. Se sostiene que este discurso está alienado en este modelo de gestión y que la carencia de mediaciones o acciones afines así lo demuestran.

Recapitulando, se retoman estos proyectos como ejemplos de las prácticas artísticas contemporáneas en el circuito universitario. De estos se desprenden dos visiones predominantes: la primera, que incluye las acciones de la Escuela de Artes

Plásticas y se aboca sólo al estímulo de la plástica. Estas acciones están influidas por los conceptos de la autonomía del arte y de la recepción de la obra. La difusión de objetos e información portadores de contenidos artísticos es un fin en sí mismo. Como ejemplos, se citaron la difusión de los contenidos simbólicos dominantes y la carencia de mediaciones que muestra una renuncia a la función social y perpetúa el lema el arte por el arte. Es así que la gestión cultural responde a estos condicionamientos y mantiene la noción del arte como una actividad exclusiva destinada a sus audiencias cualificadas.

Por otra parte, la Feria y sus actividades, como ya se ha señalado, presentan adecuación a través de dos operaciones simbólicas. La primera, en la actividad ferial con la elección de los agentes de la producción y sus objetos a través de la curaduría, como acercamiento hacia lo artístico. La segunda, ofreciendo actividades artísticas, conciertos y otros espectáculos adecuados al gusto y complejidad de la recepción media de sus audiencias. Estas estrategias hacen un equilibrio entre los fines sociales y los artísticos, pero dan muestra de una mayor cercanía a los fines sociales orientados a convocar a la comunidad universitaria en torno al arte.

Estos diferentes enfoques de la práctica artística dan cuenta del arte tardoburgués con sus contradicciones internas. Williams (1978) señala que los fenómenos culturales no pueden ser considerados como una práctica universal, uniforme, estática y ahistórica. El arte está compuesto por un conjunto de actividades al que están asociados otros elementos: valores, significados y prácticas. Estas características articuladas son cambiantes e integran o excluyen elementos del pasado y del presente (Williams, 1978). Es decir, en este caso, este circuito da cuenta del arte como un proceso social de construcción de sentido en cambio. De esa manera la praxis artística se está permanentemente negociando, cuestionando y afirmando en la acción. A pesar de parecer un fenómeno estático y fuertemente limitado por sus convenciones, el arte es una práctica cultural que se construye en a través de la interacción permanente entre individuos, colectivos, instituciones, etc.

## VII. El modelo de gestión cultural de la gestión cultural universitaria

Para finalizar, se sostiene que la Universidad de Costa Rica, en su condición de agente cultural protagonista de este circuito artístico, desarrolla esta oferta cultural y de esta manera crea condiciones institucionales para la necesaria interacción social que requiere el arte como producto socioestético. Además esta organización tiene la estructura burocrática y la autonomía relativa que le permiten gestionar esta oferta cultural. Estos espacios facilitan la interacción social que requiere el arte como producto portador de contenidos culturales. Por otra parte, se destaca que esta institución, desde su marco legal y sus políticas universitarias que la llaman a facilitar del desarrollo artístico del país y con el prestigio y el poder que tiene en el campo cultural, facilita también distintas formas de circulación y disfrute del producto artístico.

En general se aprecia que todas las iniciativas para la praxis artística realizadas por la Escuela de Artes Plásticas comparten temáticas del arte y diseño. Las políticas culturales que se analizaron se dirigen prioritariamente a los fines del campo artístico. A grosso modo, estas acciones difunden predominantemente contenidos artísticos y las tres que desarrolla la Escuela de Artes Plásticas se dedican exclusivamente a ello. Se consideran distintos aspectos alrededor de lo artístico pero predominan temáticas y actividades especializadas. Esto se deduce a partir de la revisión de los objetivos generales, los objetivos específicos, las actividades y los públicos beneficiarios. En dos de cuatro proyectos analizados se evidencia esta tendencia. Los otros proyectos se dirigen, el uno, al estudio y análisis teórico, y el último incluye acciones diversas: la divulgación, recepción y consumo.

Estas iniciativas tienen el formato tradicional de actividades con fines académicos y/o artísticos. Preponderantemente gestionan charlas, conferencias y exhibiciones. Además, en vista de la naturaleza de enseñanza superior de corte humanista, esta

oferta se orienta a complementar la formación académica de sus estudiantes universitarios.

A continuación, se sintetizan en la Tabla 2, la oferta analizada y sus rasgos más importantes.

Tabla 2: Circuito artístico universitario para las artes plásticas

Tipo de institucionalidad	Pública
Instancia organizativa	Universidad de Costa Rica
Medio	Artes plásticas
Fase de la producción cultural	Circulación y recepción
Objetivo del circuito	Valor simbólico
Relación con las políticas universitarias	La institución como un agente cultural promotor del desarrollo cultural y artístico para el beneficio de la comunidad universitaria y de la sociedad en general
Tipología de las actividades	Actividades teóricas y de exhibición dentro de las artes plásticas académicas
Públicos	Estudiantil (17-29 años), comunidad universitaria y sociedad en general
Tipología de contenidos culturales predominante	Arte culto: contenidos ambiguos y complejos

El estudio de estos proyectos de gestión cultural universitaria permite afirmar que mayoritariamente sus objetivos, enfoques, públicos destinatarios y temáticas abordadas se enfocan a la difusión expositiva y teórica del arte académico y del diseño. Esto se observa a partir de los contenidos predominantes de esta oferta cultural, caracterizada por su ambigüedad y complejidad; se orientan preferencialmente a un lector modelo o público conocedor y exclusivo. En

consecuencia, a pesar de no estar explicitado, se afirma que estas acciones dirigen su oferta hacia el público especializado y esto se muestra en la predominancia del lenguaje artístico y la ausencia de mediaciones pedagógicas. De esta manera, la tipología de los contenidos actúa como un importante condicionamiento alienado que afecta el tamaño de sus audiencias.

Este análisis mostró aspectos implícitos y contradicciones en este discurso de la gestión cultural universitaria, que oscilan entre el interés de difundir prácticas artísticas y la carencia de acciones para facilitar su lectura y comprensión.

En la construcción y reconstrucción permanente de las prácticas artísticas, la gestión cultural es una herramienta definitiva. Esta mediación contribuye a favorecer una determinada visión sobre lo artístico. Es interesante señalar que esta apropiación de las estrategias comunicativas de formas industriales puede ampliar su divulgación sin adoptar formas de distribución masiva que entren en contradicción con su sistema de convenciones. Es decir, se pueden facilitar mediaciones pedagógicas y acciones culturales complementarias que contribuyan a su extensión. Como se ha demostrado en este análisis, la gestión de lo artístico puede adoptar estrategias que faciliten el reconocimiento de los productos tardoburgueses como integrantes de un sistema socioestético destinados a ser leídos y reconfigurados.

#### 4) Capítulo cuarto: Conclusiones

Esta tesis de maestría de gestión cultural se orientó a comprender la influencia de los contenidos culturales y de la obra abierta en un circuito artístico de las artes plásticas en la Ciudad Universitaria Rodrigo Facio (2010-2013). Este es un ejemplo de políticas culturales para el estímulo de praxis tardoburguesa orientado a las fases de la circulación y recepción de la obra en un contexto específico. En este circuito se presentan acciones que facilitan la extensión de la apertura, pero la interpretación y reconfiguración de este lenguaje artístico se ve limitada por la tipología de este lenguaje y modelo de disfrute.

Frente a esta problemática se sostuvo la hipótesis de que en este circuito artístico la lectura de la obra se ve restringida por la naturaleza del lenguaje artístico y la apertura como propuesta de comunicativa y de disfrute. Obra abierta actúa como un condicionamiento que limita cuantitativa y cualitativamente sus audiencias. La apertura utiliza el lenguaje artístico, que es complejo, ambiguo y exclusivo y su interpretación se ve limitada a lectores familiarizados con estas convenciones.

El lenguaje artístico y la apertura integran un sistema de condicionamientos característico de la praxis artística tardoburguesa y en consecuencia en su proceso de producción cultural y agentes culturales. De esa manera, la gestión cultural para la circulación de este lenguaje y su modelo de lectura debe considerar que su comprensión está limitada a audiencias modelo y que las no conocedoras, al no estar habituadas, requieren de formas de mediación que les permitan adquirir y aprender este modo de lectura.

El propósito de esta investigación se dirigió a analizar el modelo de gestión cultural para las artes plásticas en la Universidad de Costa Rica en el período 2010-2013. Para comprobar la hipótesis se propusieron 3 objetivos específicos que abordan las distintas temáticas estudiadas. El primer objetivo se refirió al estudio de la apertura

de la obra acorde a la Estética de la recepción. El segundo, a comprender y mostrar la relación entre las artes tardoburguesas y las Industrias culturales y sus sistemas de condicionamientos. El tercer y último objetivo se orientó a analizar cómo la apertura y el lenguaje del arte afectan la difusión de los productos artísticos en el circuito de la Universidad de Costa Rica, durante los años 2010-2013.

La hipótesis propuesta articula varios supuestos, que muestran la relación entre la apertura, los contenidos culturales artísticos e industriales, su sistema de condicionamientos y su influencia en la gestión cultural. Esta hipótesis fue establecida a través de una estructura que establece 3 premisas: la primera plantea que la apertura es un conjunto de cánones que incluye un tipo de lenguaje y una forma de disfrute. La segunda, que en el campo cultural a nivel simbólico se distinguen los contenidos artísticos y los industriales, y cada uno conlleva un conjunto de convenciones que inciden en su proceso de producción cultural, sus agentes culturales y sus audiencias. El tercer enunciado muestra a la apertura como condicionamiento en las políticas culturales en una oferta específica de gestión cultural enfocada en el estímulo de las artes plásticas en la Universidad de Costa Rica.

A continuación se desarrollarán estos aspectos con la bibliografía utilizada en el marco teórico de esta investigación. Retomando, el primer enunciado se refiere a la apertura dentro de la estética de la recepción como la característica distintiva del arte tardoburgués que afirma la centralidad del espectador y su lectura. Además no sólo es una propuesta de comunicación artística sino que también está acompañada de un conjunto de convenciones que inciden en su producción, distribución, exhibición y disfrute. (Eco, 1962, 1964) La apertura y sus convenciones remiten a la institución arte, en un determinado momento histórico.

El arte es un fenómeno cultural no estructurado integrado por elementos heterogéneos que facilitan o dificultan su reproducción y continuación. El arte culto es el resultado de la secularización de la cultura y se le atribuye un carácter superestructural. Es por esa razón que las expresiones y actividades artísticas

suelen ser relacionadas con el mundo de las ideas y el espíritu, y concebidas como resultado de la creación de un genio individual. Esta idealización las considera como un concepto y como una práctica abstracta, estática, ahistórica y universal (Williams, 1978).

Como resultado de esta idealización se aliena que sean resultantes de un proceso social, en otras palabras, se niega que estos productos son la consecuencia de la participación de un conjunto de individuos e instituciones y que su sentido simbólico es reconocido y afirmado a través de estas relaciones. En consecuencia, el arte y la cultura son desprendidos del desarrollo social y material del que forman parte. (Williams, 1978) Distintos autores (Benjamin, 1936; Hobsbawm, 1998; Bürger, 1974) observan que el arte es producto de una construcción histórica, social y económica que se desarrolló de manera progresiva y asincrónica. Es decir, estos autores cuestionan esta idealización y la identifican como una construcción producto de un curso sociohistórico.

El surgimiento del arte y su independencia en la sociedad burguesa (Benjamin, 1936; Berger, 1972; Bürger, 1974; Hobsbawm, 1998) y las transformaciones que trajo el establecimiento del Capitalismo como orden social y económico afectaron el proceso de producción cultural. Estos cambios conllevaron la diferenciación entre el arte culto y el masivo y sus condiciones generales de producción (Benjamin, 1936).

El arte burgués es un producto sociohistórico del capitalismo temprano que dio origen al arte tardoburgués. Entre una y otra formas culturales, la diferencia radica en la apertura como característica distintiva del tardoburgués, que le asigna un rol protagónico al espectador y a la recepción. Sin embargo, es importante señalar que estos no son procesos absolutos, coherentes y lineales. El arte es un fenómeno cultural no estructurado integrado por elementos heterogéneos que facilitan o dificultan su reproducción y continuación (Williams, 1978). Esta manifestación artística es una evolución del arte autónomo frente a la ampliación del campo cultural (Eco, 1964).

En esta investigación el arte se aborda como una manifestación simbólica. Al respecto, Williams (1978) y Eco (1962) sostienen que el arte y sus productos están integrados a un *sistema de signos*. De esa manera, arte e industrias culturales están en este sistema como diferentes formas de comunicación en relación dialéctica y que en las condiciones de la economía de mercado se convierten en productos mercantiles y simbólicos. (Benjamín, 1936) Este último aspecto permite comprender brevemente la relación entre el mundo del arte y el mercado del arte (Moulin, 2000), que también se muestra entre los circuitos artístico y comercial (Brunner, 1985 a, 1993; Ejea, 2012).

Esta ampliación del campo cultural y los cambios en las condiciones sociales, económicas y materiales de la época conllevaron transformaciones en las lógicas de distribución y consumo de estos productos culturales. Además implicó un incremento exponencial de la cantidad de emisores, contenidos culturales y receptores. En consecuencia se alteró el paradigma que se concentraba en el monólogo entre autor y receptor, y se convirtió en un nuevo paradigma, en el que se multiplica y complejiza la dinámica comunicativa. Finalmente, frente a estas nuevas dinámicas simbólicas y la profusión de contenidos, los creadores y la industria dirigen su atención a la recepción (Mancuso, 2007).

Las industrias y el arte estructuran sus contenidos simbólicos de manera dialéctica: las primeras se dirigen a audiencias masivas y en consecuencia sus contenidos son simples y fáciles de leer, aptos para la recepción media y con adecuación en el gusto. En oposición, los contenidos artísticos destinados a públicos limitados y exclusivos son ambiguos, complejos y elitistas. Sin embargo, a pesar de las diferencias en la estructura y alcance de sus mensajes, ambas formas comparten la importancia de su circulación y de la lectura de sus contenidos (Mancuso, 2007).

Esta relevancia de la circulación, señala Benjamin (1936), es el resultado de la multiplicación de la imagen facilitada por los nuevos medios de reproducción técnica y la consecuente preponderancia que adquirió el valor exhibitivo en la Cultura de masas. De este modo la intensificación de la circulación facilitó un incremento y una

complejidad de la apertura (Mancuso, 2007), se aumentaron la cantidad de agentes culturales, contenidos de distintos niveles de complejidad y las audiencias.

En este contexto, se enmarca la propuesta de las poéticas tardoburguesas en la que el artista les propone a sus públicos un conjunto de efectos comunicativos y estéticos. Las audiencias interpretan estos contenidos ambiguos y complejos de distintas formas, según su bagaje cultural y perspectiva individual u horizonte de expectativas (Jauss, 1967). Además, esta propuesta frutiva requiere espectadores que participen como sujetos activos y protagónicos frente a los estímulos que les propone el autor (Jauss, 1967; Eco, 1962; Mancuso, 2007). En la recepción se establece una relación de intercambio, un diálogo entre el autor y las audiencias. En el momento de la lectura el público establece una negociación con lo que mira y reconfigura (Jauss en Sánchez, 2005), la reinterpretación no es una simple decodificación, es una traducción adaptativa (Mancuso, 2007).

Sin embargo, dada la naturaleza de esta lectura de contenidos, complejos y ambiguos, esta se limita a audiencias que por su experiencia y/o conocimientos previos están familiarizados con la propuesta simbólica y frutiva. Estos sectores son los denominados lectores familiarizados o lectores modelo (Eco, 1962; Mancuso, 2007). Además en este sector se incluye a los públicos especializados, que son individuos conocedores del mundo del arte y sus convenciones (Becker, 1982).

La producción y reproducción cultural de estas manifestaciones simbólicas y autónomas ha requerido el desarrollo de una estructura social. Este tejido social es denominado de diferentes formas por los estudiosos: institución arte (Bürger, 1974), el campo artístico (Bourdieu, 1971, 1979) o los mundos del arte (Becker, 1982), que intervienen en la lectura de la obra. En otras palabras, la estructura social del arte y sus agentes culturales median en la recepción de la obra y favorecen una determinada lectura institucional de ella. La obra es leída en el contexto de una tradición (Bourdieu, 1971; Bürger, 1974; Becker, 1982). Un ejemplo de la intermediación es la recepción que se favorece en un museo de arte de una manifestación artística de alta cultura.

De este modo se observa a las expresiones culturales como un conjunto de prácticas, ideas y valores integrados dentro de un sistema de signos que adquieren sentido a través de las relaciones sociales, tanto entre los individuos como entre estos y el tramado de instituciones culturales, sociales y económicas (Williams, 1978).

Además, el funcionamiento de estos procesos culturales necesita de las tradiciones, elementos del pasado afirmadores de un orden presente; las instituciones, mecanismos de ingreso al sistema social y las formaciones o movimientos y tendencias culturales. Todos estos elementos de naturaleza cambiante están a su vez relacionados con la preservación de un orden social mayor (Williams, 1978).

Históricamente, la independencia del campo cultural, al romper con lo religioso, conllevó su traslado a las esferas del Estado y del mercado. En ese contexto la gestión cultural se ha integrado al proceso de producción cultural como una mediación (Bayardo, 2000; Brunner, 1985b). Tanto la gestión como los objetos, las prácticas y las políticas culturales son evidencia de un discurso cultural que los sustentan (Bayardo, 2000; Rodríguez, 2002; Logiódice, 2012). De ese modo, las políticas culturales y el proceso de producción cultural que favorecen están en coherencia y se dirigen a la reproducción cultural.

Las políticas son las acciones destinadas a producir un efecto en el campo cultural y generalmente son gestionadas por diferentes agentes sociales e institucionales que buscan facilitar o prohibir una determinada expresión simbólica y su reproducción cultural (García, 1987: 26). Al respecto, en el área de las intervenciones culturales, se distinguen acciones tendientes a incidir en la macrocultura y en la institucionalidad cultural (Yúdice y Miller, 2004; Brunner, 1985b, 1993). En ese sentido es necesario señalar que se requiere de la preexistencia de una estructura burocrática para que un determinado segmento del campo cultural sea intervenido, es decir, sea objeto de políticas (Brunner, 1985b, 1993).

Para el análisis de las políticas culturales, Brunner (1985b) y Ejea (2012) proponen el concepto teórico metodológico de los circuitos culturales, que se dirige a facilitar

la particularidad de las intervenciones estatales en condiciones espacio-temporales. Brunner (1985b) sostiene que las políticas pueden tener distintos niveles de complejidad según la naturaleza misma del circuito pero que normalmente son intervenciones parciales sobre uno o varios de sus componentes. La estructura, funcionamiento, públicos y reproducción del circuito están condicionados en mayor o menor medida por la naturaleza del medio utilizado para la expresión cultural (Brunner, 1985a, 1985b).

La investigación metodológica se dirigió a observar la circulación de la praxis cultural tardoburguesa en un contexto específico para mostrar, de este modo, cómo es el funcionamiento y evidenciar en qué medida los contenidos culturales afectan la recepción de la obra. Este análisis se orientó a proponer un modelo teórico de gestión cultural dirigido a evidenciar el funcionamiento y las problemáticas de la difusión de los productos artísticos. Es por esa razón que se utilizaron herramientas metodológicas que permitieran la identificación y caracterización de los componentes y flujo de contenidos involucrados en estas acciones culturales. Los conceptos utilizados fueron: circuitos culturales (Brunner, 1985a; 1985b; 1988; 1993 y Ejea, 2012), obra abierta y contenidos industriales y artísticos (Eco, 1962; 1964).

A continuación, se sintetiza este modelo teórico de gestión cultural del Circuito universitario. Estas intervenciones están enmarcadas dentro de la institucionalidad cultural de una universidad pública, pertenecen a la cultura pública social e institucionalizada (Brunner, 1993: 274). Este circuito está localizado en la Ciudad Universitaria Rodrigo Facio en San José, Costa Rica, y el período de análisis corresponde a los años 2010-2013. Las acciones se dirigen a la extensión y estímulo de la praxis artística tardoburguesa.

En este circuito se analizaron los 4 proyectos vigentes que desarrollan la Escuela de Artes Plásticas y el Decanato de Bellas Artes. Estas iniciativas son: la Cátedra Amighetti, que es un espacio semanal de charlas y conferencias sobre artes plásticas y temas afines; Exposiciones dentro y fuera del campus, que es un ciclo mensual de exhibiciones en el ámbito universitario y externo; Encuentro Cerámico

Regional, que es un intercambio académico y artístico internacional de carácter anual y por último, la Feria de las Artes, que es una iniciativa multidisciplinar de la Facultad de Bellas Artes de carácter anual.

Estos proyectos gestionados o políticas culturales se dirigen a promover esta forma de lectura de la obra de arte tardoburguesa y son intervenciones para contribuir a su reproducción cultural. Estas acciones muestran al arte como practica social, cuyo sentido es construido y reconocido a través de las relaciones sociales e institucionales en este circuito cultural. Además estas políticas que intervienen en la macrocultura, y en la cultura en la esfera de lo público necesitan de la burocracia cultural para su gestión (Brunner, 1993; Yúdice y Miller, 2004).

Este microcosmos sociosimbólico estudiado es de carácter público. La Escuela de Artes Plásticas y la Facultad de Bellas Artes son las gestoras de estas acciones y la Universidad de Costa Rica funge como instancia organizativa. Estas acciones le permiten a la institución participar como un agente cultural promotor del desarrollo cultural y artístico para el beneficio de la comunidad universitaria y de la sociedad en general.

La universidad es en sí misma un circuito complejo, la institución reúne distintas condiciones legales, sociales, económicas y políticas que le garantizan autogobierno y autonomía. Adicionalmente cuenta con los recursos, el personal y la población interna suficientes para poder gestionarse como un circuito complejo e independiente. Finalmente, esta condición tiene un peso determinante en sus políticas culturales, ya que estas responden a su voluntad institucional.

Si bien este agente es un circuito independiente, en su carácter de agente indirecto estatal está vinculado al modelo estatal de políticas culturales. Es así que se muestra que estas acciones se corresponden con el contexto estatal en el que están contenidas (Tecla, 1976). El modelo público de políticas culturales se basa en el reconocimiento del acceso a los bienes de la alta cultura como un derecho y en consecuencia el deber estatal de garantizar su acceso a la sociedad en general. (García, 1987) Esta concepción cultural o modelo dirigista (Yúdice y Miller, 2004)

faculta a la universidad para decidir qué manifestaciones culturales proteger y promover.

Finalmente esta instancia organizacional tiene un papel importante en el campo cultural. Williams (1982) distingue que esta es una institución cultural privilegiada en el campo, que, gracias al orden de autoridad que la reviste y su papel en la docencia, influye en la definición del trabajo cultural y sus objetivos y por consiguiente en la cultura legitimada.

Como se señaló este es un circuito artístico y por esa razón la gestión se dirige a preservar y difundir la praxis artística como un fin en sí mismo y coherentemente los componentes del circuito se subordinan a esto. El objetivo que le da sentido y mantiene a este circuito artístico es la construcción de valor simbólico. Las actividades que mayoritariamente se gestionan corresponden a la difusión académica y expositiva de las artes plásticas tardoburguesas. Consecuentemente predomina el lenguaje artístico, que se caracteriza por sus contenidos exclusivos, complejos y ambiguos. En correspondencia, la tipología de los contenidos culturales, las actividades y los objetivos del circuito, aunado a la carencia de adecuaciones para lectores no familiarizados, dirigen de modo implícito estas acciones a lectores familiarizados modelo. Es decir que los contenidos delimitan las audiencias y, dada la predominancia del lenguaje artístico, se orientan hacia un público conocedor y exclusivo: lectores modelo (Eco, 1964, 1985) audiencias especializadas (Becker, 1982) y especialistas en arte.

En ese sentido, el tipo de contenidos y la forma de disfrute constituyen una limitación para su difusión y recepción ampliada. Estos contenidos en sí mismos actúan como un sistema de condicionamientos que influyen en el proceso de producción cultural (Eco, 1964). Consecuentemente, el lenguaje artístico y su sistema de condicionamientos alienados limitan y determina la conformación y dimensión de sus audiencias.

Además el planteamiento de los proyectos se concentra en la divulgación de los productos y no en acciones para facilitar la adquisición del modo de recepción que

los acompaña. El aprendizaje de este modo permite la ampliación de los públicos familiarizados, conocedores de esta forma de disfrute, la comprensión y la reinterpretación de la obra y por consiguiente facilita la difusión de estos productos.

Esta carencia de mediaciones integradas dentro de la gestión cultural responde a la visión del arte como una práctica exclusiva en contraposición a la lógica industrial, que responde a la premisa de facilitar su lectura y consumo a la recepción media. Estas dos expresiones culturales y sus sistemas de condicionamientos están en una relación conflictiva e interdependiente (Eco, 1964).

A pesar de la intención extensiva del discurso observado en este circuito cultural, se observa la influencia de las ideas alienadas asociadas al arte y las humanidades que busca preservar y guardar estas expresiones de la masa (Ramírez, 1997). Esta idealización del arte carga de atributos individuales y espirituales esta expresión y la desvincula de su integración dentro de lo social (Williams, 1978). En oposición, las otras manifestaciones son consideradas como obra de la industria, una contracultura, la degradación de la alta cultura para el consumo de la masa (Ramírez, 1997; Eco: 1964). De esta manera, implícitamente, la falta de mediaciones preserva al arte para un consumo exclusivo y evita degradarla con el consumo masivo.

El objetivo de estas acciones es difundir la praxis tardoburguesa y sus productos culturales abiertos y de modo alienado conllevan también un modelo de recepción. La praxis tardoburguesa, los productos culturales abiertos y su modelo de recepción forman parte de un modelo cultural. En otras palabras, la difusión de estos productos requiere que sus audiencias conozcan o adquieran el modelo de la lectura y disfrute (Eco, 1962). De este modo, la extensión de esta oferta cultural está limitada y condicionada por la cualificación de sus audiencias.

Sin embargo, es fundamental señalar que la praxis artística observada no es de carácter homogéneo y que se presentan variaciones. Se aprecian dos tendencias afines y complementarias: una dirigida a un público especializado y especialistas y otra que incluye a los anteriores y amplía sus audiencias. Estas diferencias se

aprecian con el análisis de los fines que persiguen los contenidos culturales, las actividades y los públicos a los que se dirigen.

La primera tendencia contiene todas las acciones de la Escuela de Artes Plásticas y se aboca sólo al estímulo de la plástica tardoburguesa. Estas acciones están influidas por los conceptos de la autonomía del arte y de obra abierta y se compone de actividades que difunden contenidos artísticos dentro de los fines del arte. De esa manera, la apertura de la obra, con su modelo de lectura y disfrute de contenidos complejos, ambiguos y exclusivos se limita a lectores modelo. Así, la gestión cultural responde a las ideas, valores y prácticas asociados al arte y mantiene una oferta exclusiva dirigida a la circulación y recepción de contenidos simbólicos para las audiencias cualificadas.

La segunda tendencia es la minoritaria y se compone de la Feria desarrollada por el Decanato de Bellas Artes. Si bien se presenta un planteamiento predominantemente artístico, en sus actividades y sus contenidos se muestran variaciones que facilitan su recepción para audiencias más amplias pero no masivas. En esta actividad había originalmente una mezcla fortuita de contenidos industriales y artísticos, y posteriormente se fueron adecuando los contenidos industriales hacia lo artístico y viceversa, las actividades artísticas se ajustaron a un gusto más amplio. De este modo, esta actividad muestra un caso interesante de ajustes tendientes a considerar el gusto y la recepción de la media con el fin de facilitar la convocatoria social extensiva en su entorno. Esta adaptación responde a sus fines, que son socioculturales y en alguna medida se distancia de los fines estrictamente dirigidos al reconocimiento del aporte de los artistas al estado del arte actual.

Es interesante señalar que la gestión de lo artístico puede apropiarse de formas de lo industrial que le permitan ampliar su divulgación sin adoptar formas de distribución masiva que entran en contradicción con su sistema de convenciones. Es decir, se pueden facilitar mediaciones pedagógicas y acciones culturales complementarias que contribuyan a su extensión.

La Feria es una muestra de la posibilidad de adaptación de los contenidos artísticos para ampliar la lectura y recepción de la obra en una oferta gestiva de carácter extensivo. De esa manera, se puede afirmar que las diferencias esenciales entre una y otra tendencia están en sus contenidos, las actividades y los fines que persiguen.

Adicionalmente se advierte que pese a las diferencias en las estrategias comunicativas y la escala de sus audiencias todas estas acciones muestran el arte como un fenómeno cultural y social integrado dentro del proceso social que está transversalizado por la construcción de sentido. Esto se advierte en este microcosmos sociocultural en el cual dos de sus procesos constitutivos están relacionados con la circulación permanente de contenidos simbólicos y con el valor simbólico como elemento medular.

Finalmente estos proyectos para el estímulo de la plástica muestran a esta praxis tardoburguesa como un fenómeno socioestético en construcción y transformación. Este curso sociocultural, que presenta variaciones y conflictos, está constituido por una variedad de elementos. De esa manera, en este circuito se observa al arte como una actividad sociosimbólica integrada por un tejido de agentes culturales, instituciones, valores, prácticas y significados que no corresponde a una práctica estable, homogénea y universal (Williams, 1978).

## Bibliografía

Aguilar, Carmen

2012 *Proyecto de extensión cultural: Difusión e integración del arte cerámico a nivel Regional.* (Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

Alonso, Luis

2003 El análisis sociológico de los discursos: Una aproximación desde los usos concretos en *La mirada cualitativa en sociología. Una aproximación interpretativa.* Madrid: Editorial Fundamentos, pp 187-216.

Altamirano, Carlos (director)

2008 *Términos críticos de sociología de la cultura.* Buenos Aires: Paidós, segunda edición.

Barrionuevo, Floria

1997 *Catálogo del Centenario de La Escuela Nacional de Bellas Artes, Escuela de Artes Plásticas, 1897 – 1997 (extracto),* [citado 30-7-2013], disponible en: <<http://artesplasticas.ucr.ac.cr/?p=9>>

Bayardo, Rubens

2000 *Cultura, artes y gestión. La profesionalización de la gestión cultural.* [citado 2013-08-24], disponible en: <[http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/adriana\\_raggi/wp-content/uploads/2013/01/gestion\\_de\\_la\\_cultura.pdf](http://blogs.enap.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/01/gestion_de_la_cultura.pdf)>

2007 *Cultura y Desarrollo: ¿Nuevos rumbos y más de lo mismo?, en Políticas da cultura,* Bahía: Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, pp. 67-94.

Becker, Howard

- (1982) *Art Worlds*, California: University of California Press; (tr. esp.: *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2008)

Benjamin, Walter

- (1936) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Surkamp: Frankfurt; (tr. esp.: La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, en *Estética y política*. Buenos Aires: Los Cuarenta, 2009, pp.81-128,)

Bonet, Lluís

- 2011 Tipologías y modelos de gestión de festivales en *La gestión de festivales escénicos: conceptos, miradas y debates*. Barcelona: Cuadernos Gescenic.

Bonet, Lluís *et. al.*

- 2009 *Gestión de proyectos culturales*. Barcelona: Editorial Ariel

Bourdieu, Pierre

- (1971) *Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe*. (tr. esp.: *Campo de poder, Campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor. )
- (1979) La dinámica de los campos, en *La distinction: critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, 1979; (tr. esp.: La dinámica de los campos en *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Buenos Aires: Taurus, 2012, pp.265-300,)

Berger, John

(1972) Essay 1 en *Ways of seeing*. Londres, Penguin books; (tr. esp.: Ensayo 1, *Modos de ver*, Barcelona: Alfaguara, 20102, pp. 13-42)

Bürger, Peter

(1974) *Theorie der Avantgarde*, Berlín: Suhrkamp; (tr. esp.: *Teoría de la Vanguardia*, Buenos Aires: Las Cuarenta, 20092)

Brunner, José Joaquín

1985 a *A propósito de políticas culturales y democracia: un ejercicio formal*. Santiago: Biblioteca Flacso.

1985 b *La cultura como objeto de política*. Santiago: Biblioteca Flacso.

1988 *Un espejo trizado*. Ensayos sobre cultura y políticas culturales. (págs.: 187-471) Santiago: Biblioteca Flacso.

1993 Políticas culturales. (págs. 265-294), en *Cómo mejorar la gestión pública*. Santiago: Biblioteca Flacso.

Cáceres, Jorge y Herrera, Hugo

2014 Las formas fijas y sus márgenes: Sobre “Estructuras de sentimiento” de Raymond Williams. Una trayectoria. *Universum* [online]. 2014, vol.29, n.1 [citado 2015-02-16], pp. 173-191, disponible en: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-23762014000100010&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762014000100010&lng=es&nrm=iso)>.

Camacho, Daniel

1990 La inacabada lucha pro-académica del Tercer Congreso Universitario. *Revista de Ciencias Sociales*. [ citado 30-7-2013], disponible en: <<http://www.revistacienciasociales.ucr.ac.cr/la-inacabada-lucha-pro-academica-del-iii-congreso-universitario/>>

Centro de Estudios de la Realidad Contemporánea (CERC)

2012 *Los Estados de la cultura. Estudio sobre la institucionalidad cultural*

*pública de los países del SICSUR*. [ citado 30-7-2013], disponible en:  
<[http://www.sicsur.org/archivos/publicaciones/Los\\_EstadosdeLaCultura.pdf](http://www.sicsur.org/archivos/publicaciones/Los_EstadosdeLaCultura.pdf)>

Cortes, Carlos y Villapena Sergio

2002 Producción Cultural en Costa Rica en el 2002. *Noveno Informe del Estado de la Nación en Desarrollo Humano Sostenible*. [ citado 2012-24-07], disponible en:  
<<http://www.estadonacion.or.cr/index.php/biblioteca-virtual/costa-rica/estado-de-la-nacion/aspectos-sociales/aspectos-antteriores/informe-ix>>

Costa Rica

1940 *Ley 362: Ley de orgánica de la Universidad de Costa Rica*. [ citado 30-7-2013] disponible en:  
<[http://www.cu.ucr.ac.cr/normativ/ley\\_de\\_creacion\\_ucr.pdf](http://www.cu.ucr.ac.cr/normativ/ley_de_creacion_ucr.pdf)>

Costa Rica

1940 *Constitución política de la República de Costa Rica. Ley de iniciativa popular*. San José, Costa Rica: Editorial de Investigaciones Jurídicas. Edición 34.

Costa Rica

1982 *Ley 6750: Ley de Estímulo a las Bellas Artes Costarricenses*, [citado 2012-24-07], disponible en:  
<[www.asamblea.go.cr/Centro\\_de\\_informacion/biblioteca/Centro\\_Dudas/Lists/Formule%20su%20pregunta/Attachments/119/Ley%20de%20Est%20C3%20ADmulo%20a%20las%20Bellas%20Artes%20Costarricenses.doc&ei=AUW2UN\\_xBJOG9Qsv0oD4BQ&usg=AFQjCNHRYO4aP-2IXXO8U\\_MRH7Sy3CrgJQ&sig2=CrdRM6Pxz0F3kMOyQY77ZQ](http://www.asamblea.go.cr/Centro_de_informacion/biblioteca/Centro_Dudas/Lists/Formule%20su%20pregunta/Attachments/119/Ley%20de%20Est%20C3%20ADmulo%20a%20las%20Bellas%20Artes%20Costarricenses.doc&ei=AUW2UN_xBJOG9Qsv0oD4BQ&usg=AFQjCNHRYO4aP-2IXXO8U_MRH7Sy3CrgJQ&sig2=CrdRM6Pxz0F3kMOyQY77ZQ)>

Cuevas, Rafael

- 1996 *El punto sobre la i. Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*, San José: Editorial de la Dirección de Publicaciones del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- 2012 *De banana republics a repúblicas maquileras. La cultura en Centroamérica en tiempos de globalización neoliberal (1990-2010)*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia.

Cuevas, Rafael y Mora, Andrés

- 2013 *Vendiendo las joyas de la abuela. Políticas culturales e identidad nacional en Costa Rica (1990-2010)*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia.

Dobles Ulloa, Álvaro y otros

- 2011 *Diagnósticos sobre seguridad ciudadana en diez cantones de Costa Rica: Montes de Oca*, [citado 3-7-2013], disponible en: <http://www.pnud.or.cr/images/stories/MontesDeOca.pdf>

Eco, Umberto

- (1962) *Opera Aperta*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Obra abierta*, Barcelona: Planeta, 1992)
- (1964) *Apocalittici e integrati*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen, 1993, pp. 11-82)
- (1968) *La stuttura assente*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *La estructura ausente*, Buenos Aires: Random House, 2013, tercera edición, pp. 54-72)
- (1976) *Trattato di semiotica generale*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Tratado de semiología*, Barcelona: Planeta, 2005)
- (1985) *Sugli Specchi e Altri Saggi*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *Del espejo y*

*otros ensayos*, Barcelona: Lumen, 1987, pp. 112-156)

1987 El extraño caso del inventio lectoris en *Revista de Occidente*, N° 69, 1987 pp. 5-28

Ejea, Tomás

2012 Circuitos culturales y política gubernamental. *Revista Sociológica* [online] año 27, N° 75, 2012, [citado 20-5-2014], disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305024717007>>

Fonseca, Omar

1987 *Hacia la consolidación y el replanteamiento de la Acción Social en la Universidad de Costa Rica*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

García, Canclini Néstor

1987 Introducción en *Políticas culturales en América Latina*. Buenos Aires: Grijalbo, pp. 13-60

García, Canclini Néstor y Rosas, Ana

2007 Políticas culturales y consumo cultural urbano, en *Antropología urbana en México*, [citado 2014-24-06], disponible en: <<http://ceas.files.wordpress.com/2007/03/cons-cult-arm-ngc1.pdf>>

Guier, Ivette

2010a *Proyecto de extensión cultural: Difusión de la cerámica en Costa Rica*. (Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2010b *Informe de proyecto de extensión cultural: Difusión de la cerámica en Costa Rica*. (Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2011a *Proyecto de extensión cultural: Difusión de la cerámica en Costa Rica*.

(Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2011b *Informe de proyecto de extensión cultural: Difusión de la cerámica en Costa Rica.* (Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

Graw, Isabelle

(2008) *Dere Grosse Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Cologne DuMont Buchverlag; (tr. esp.: *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*, Buenos Aires: Mardulce, 2013) disponible en: [http://www.estadonacion.or.cr/files/biblioteca\\_virtual/018/gonzalez-jimenez\\_y\\_hernandez\\_produccion\\_cultural.pdf](http://www.estadonacion.or.cr/files/biblioteca_virtual/018/gonzalez-jimenez_y_hernandez_produccion_cultural.pdf)

Hobsbawm, Eric

(1998) *Behind the times. The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes*, London: Thames and Hudson (tr. esp.: *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona: Editorial Crítica) pp.9-44

Huyssen, Andreas

(1986) *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*, Pennsylvania: Indiana University Press; (tr. esp.: *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006, segunda edición)

Jauss, Hans

1968 *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura.* [citado 2013-9-12], disponible en: [ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/1843/1/02\\_De\\_la Estetica\\_ASV\\_2007\\_2a\\_Conferencia\\_31\\_48.pdf](http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/1843/1/02_De_la_Estetica_ASV_2007_2a_Conferencia_31_48.pdf)

Logiódice, María Julia

2012 Políticas culturales, la conformación de un campo disciplinar. Sentidos y prácticas en las opciones políticas. *Revista DAAPGE* [online] Vol. 12, N° 18, 2012, [citado 20-5-2014], disponible en: <[www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-37272012000100003...sci...](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-37272012000100003...sci...)>

Navarro, Arturo

1993 Gestión pública en el área de la cultura en *Cómo mejorar la gestión pública*, Santiago: Biblioteca Flacso.

Maccari, Bruno y Montiel, Pablo

2012 *Gestión cultural para el desarrollo. Nociones, políticas y experiencias en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Ariel.

Mancuso, Hugo

2007 Veritas in Dictum, en *AdVersuS* [on line], N° 8-9, Año IV. [citado 2012-7-12], disponible en: <[http://www.adversus.org/indice/nro8-9/articulos/articulo\\_mancuso.htm](http://www.adversus.org/indice/nro8-9/articulos/articulo_mancuso.htm)>

Marx, Karl

(1867) Buch 1. Produktionsprozes des Kapitals en *Das Kapital. Kritik der politishen Oekonomie.*), Hamburg: Verlag von Otto Meissner (tr. esp.: Libro 1. El proceso de producción del capital en *El Capital. Crítica a la economía política*, México: Fondo de Cultura Económica, 1972).

Mejía, Juan

(2012) Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009, en *Pensamiento Iberoamericano*, Número 4. [citado 2012-5-20], disponible en: <<http://www.pensamientoiberoamericano.org/xnumeros/4/pdf/pensamientoIberoamericano-97.pdf>>

Molina, Iván y Palmer, Steven

1997 *Historia de Costa Rica. Breve, actualizada y con ilustraciones.* San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Monge, María

2007 *Relaciones constituyentes: un caso de estudio sobre el ejercicio político y la implementación de políticas culturales en las artes plásticas costarricenses.* (Inédito) Tesis de Maestría en Antropología. Universidad de Costa Rica.

2011 *Diagnóstico de la situación de la cultura en Costa Rica: Insumos para la construcción de la Política Nacional de Cultura,* [citado 2012-24-06] <[http://politica.cultura.cr/wp-content/uploads/2012/02/diagnostico\\_consolidado\\_final.pdf](http://politica.cultura.cr/wp-content/uploads/2012/02/diagnostico_consolidado_final.pdf)>

Montero, Carlos

2010a *Proyecto de extensión cultural: Cátedra Francisco Amighetti: Conferencias, charlas y audiovisuales.* (Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2010b *Informe del proyecto de extensión cultural: Cátedra Francisco Amighetti: Conferencias, charlas y audiovisuales.* (Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2010c *Proyecto de extensión cultural: Exposiciones dentro y fuera del Campus: Conferencias, charlas y audiovisuales.* (Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2010d *Informe del proyecto de extensión cultural: Exposiciones dentro y fuera del Campus: Conferencias, charlas y audiovisuales.* (Inédito)

Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2011a *Proyecto de extensión cultural: Cátedra Francisco Amighetti: Conferencias, charlas y audiovisuales.* (Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2011b *Informe del proyecto de extensión cultural: Cátedra Francisco Amighetti: Conferencias, charlas y audiovisuales.* (Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2011c *Proyecto de extensión cultural: Exposiciones dentro y fuera del Campus: Conferencias, charlas y audiovisuales.* (Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2011d *Informe del proyecto de extensión cultural: Exposiciones dentro y fuera del Campus: Conferencias, charlas y audiovisuales.* (Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2012a *Proyecto de extensión cultural: Cátedra Francisco Amighetti: Conferencias, charlas y audiovisuales.* (Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2012b *Informe del proyecto de extensión cultural: Cátedra Francisco Amighetti: Conferencias, charlas y audiovisuales.* (Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2012c *Proyecto de extensión cultural: Exposiciones dentro y fuera del Campus: Conferencias, charlas y audiovisuales.* (Inédito) Vicerrectoría

de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2012d *Informe del proyecto de extensión cultural: Exposiciones dentro y fuera del Campus: Conferencias, charlas y audiovisuales.* (Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2013a *Proyecto de extensión cultural: Cátedra Francisco Amighetti: Conferencias, charlas y audiovisuales.* (Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2013b *Informe del proyecto de extensión cultural: Cátedra Francisco Amighetti: Conferencias, charlas y audiovisuales.* (Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2013c *Proyecto de extensión cultural: Exposiciones dentro y fuera del Campus: Conferencias, charlas y audiovisuales.* (Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2013d *Informe del proyecto de extensión cultural: Exposiciones dentro y fuera del Campus: Conferencias, charlas y audiovisuales.* (Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

Mora, Eddie

2010a *Proyecto de extensión cultural: Feria de las Artes.* (Inédito) Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2010b *Informe de proyecto de extensión cultural: Feria de las artes.* (Inédito)

Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR,  
Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2011a *Proyecto de extensión cultural: Feria de las Artes.* (Inédito)  
Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR,  
Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2011b *Informe de proyecto de extensión cultural: Feria de las artes.* (Inédito)  
Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR,  
Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2012a *Proyecto de extensión cultural: Feria de las Artes.* (Inédito)  
Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR,  
Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2012b *Informe de proyecto de extensión cultural: Feria de las artes.* (Inédito)  
Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR,  
Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

2013a *Proyecto de extensión cultural: Feria de las Artes* (inédito)  
Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR,  
Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

Moulin, Raymonde

(2000) *Le marché de l'art*, París: Flammarion; (tr. esp.: *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*; Buenos Aires: La marca Editora, 2012)

Mukarovsky, Jan

(1936) *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praga: Fr. Pine  
(tr. esp.: *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*,  
Buenos Aires: Nueva Visión, 2002<sup>1</sup>)

Núñez, María José

2013 40% de centroamericanos están excluidos del desarrollo. *Semanario Universidad*. Costa Rica. Edición del 31 julio al 6 de agosto 2013-# 2002 [citado 14-2-2014], disponible en: <<http://www.semanariouniversidad.ucr.cr/noticias/pais/10910-informe-estado-de-la-region-un-40-de-centroamericanos-son-excluidos-del-desarrollo.html>>

Olmos, Ana Cecilia

2004 Práctica intelectual y discurso crítico en la transición. *Revista Iberoamericana*, [on line], Vol. LXX, números 208-209, [citado 14-2-2015], disponible en: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/5518/5669>>

Ochoa, María

2003 Políticas culturales, academia y sociedad, en *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. (Mato, Daniel, compilador) Caracas: CLACSO

Parsons, Wayne

(1995) *Public Policy: An introduction to the Theory and Practice of Policy Analysis*, Cheltenham: Edward Elgar Publishing (tr. esp.: *Políticas públicas. Una introducción a la teoría y análisis de políticas públicas sociología del arte*, Buenos Aires: Flacso y Miño y Dávila, 2007, segunda edición)

Puig, Toni

2004 *Se acabó la diversión. Ideas y gestión para la cultura que crea y sostiene ciudadanía*. Buenos Aires: Paidós.

Ramírez, José Antonio

1997 *Medios de masas e Historia del arte*. Cuadernos Cátedra: Madrid,

quinta edición.

Rodríguez, Víctor Manuel

2002 *Políticas Culturales y Textualidad de la Cultura: Retos y límites de sus temas Recurrentes*, [citado 2014-24-06], disponible en: <<http://www.oei.es/cultura2/vmrodiriguez.htm>>

Rodríguez Vega, Eugenio

2003 *Biografía de Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.

Rossi Landi, Ferruccio

(1972) *Semiótica e ideología*, Milán: Editorial Bompiani. (tr. esp.: *Semiótica y estética*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1979, segunda edición)

Roselló Cerezuela, David

2004 *Diseño y evaluación de proyectos culturales*. Madrid: Editorial Ariel Patrimonio.

Salamanca, Javier

2011 *Formaciones Discursivas dentro de las políticas culturales en Chile*, [citado 2014-24-10], disponible en: <[https://www.academia.edu/4571501/Formaciones\\_Discursivas\\_dentro\\_de\\_las\\_pol%C3%ADticas\\_culturales\\_en\\_Chile](https://www.academia.edu/4571501/Formaciones_Discursivas_dentro_de_las_pol%C3%ADticas_culturales_en_Chile)>

Sánchez Vásquez, Adolfo

2005 *Segunda Conferencia: Estética de la Recepción (I) El cambio de paradigma* (Robert Hans Jauss), [citado 2014-10-10], disponible en: <[http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/1843/1/02\\_De\\_la\\_%20Estetica\\_ASV\\_2007\\_2a\\_Conferencia\\_31\\_48.pdf](http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/1843/1/02_De_la_%20Estetica_ASV_2007_2a_Conferencia_31_48.pdf)>

Solano, Vania y Arce, Elena

2009 *Propuesta de la reestructuración de la Sección de Extensión Cultural*, (inédito), Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica-UCR, Ciudad universitaria Rodrigo Facio.

Schargorodsky, Hector

2003 *Un perfil del gestor cultural profesional en América Latina y el Caribe: Su relación con la formación en gestión cultural*. [citado 2014-10-24], disponible en: <[http://www.gestioncultural.org/articulos.php?id\\_documento=30245](http://www.gestioncultural.org/articulos.php?id_documento=30245)>

Stolovich, Luis *et. al.*

1997 *La cultura da trabajo*. Montevideo: Fin de siglo.

Strauss, Anselm y Corbin, Juliet

(1998) *Basics of qualitative research. Techniques and procedures for developing grounded theory*, United States: Sage publications. (tr. esp.: *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2002) pp.5-36.

Tecla Jiménez, Alfredo

1978 *Universidad, burguesía y proletariado*, México: Ediciones Taller Abierto,

Williams, Raymond

(1978) *Marxism and Literature*, Oxford: Oxford University Press (tr. esp.: *Marxismo y Literatura*, Barcelona: Península, 1987) pp.17-186

(1980) *Materialism and Culture: Selected essays*. New York and London: Verso Books (tr. esp.: *Cultura y Materialismo*, Buenos Aires: La marca editora, 2005), pp. 17-86

(1982) *Culture*. Glasgow: William Collins Sons and Co. Ltd. (tr. Esp.: *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Buenos Aires: Paidós, 1982), pp 81-109, 194-217

Yúdice, George

(2003) *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era (Post-Contemporary Interventions)*, Colorado: Duke University Press (tr. esp.: *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global. Política cultural*, Barcelona: Gedisa, 2008)

Yúdice, George y Miller, Toby

(2002) *Cultural Politics*, Ciudad: Editorial (tr. esp.: *Política cultural*, Barcelona: Gedisa, 2004)

Zavaleta, Eugenia

2008 Leyes y decretos: una postura estatal en la cultura y la formación del mercado del arte en Costa Rica (1959-2005). en *Diálogos, Revista electrónica de Historia. Edición especial*, [citado 2012-24-06], disponible en: <<http://historia.fcs.ucr.ac.cr/articulos/2008/especial2008/articulos/04-Cultural/53.pdf>>

Universidad de Costa Rica

1971 *Estatuto orgánico de la Universidad de Costa Rica*, [citado 30-7-2013], disponible en: <[http://www.cu.ucr.ac.cr/normativ/estatuto\\_organico.pdf](http://www.cu.ucr.ac.cr/normativ/estatuto_organico.pdf)>

2008 *Plan de desarrollo institucional (2008-2012)*, [citado 30-7-2013] <[http://oplau.ucr.ac.cr/phocadownload/plan\\_desarrollo/PlanDesarrollo\\_Institucional\\_WEB2.pdf](http://oplau.ucr.ac.cr/phocadownload/plan_desarrollo/PlanDesarrollo_Institucional_WEB2.pdf)>

2008 *Políticas de la Universidad de Costa Rica para los años 2010-2014*,

[citado 30-1-2014], disponible en:  
<[http://oplau.ucr.ac.cr/phocadownload/plan\\_desarrollo/PlanDesarrollo\\_Institucional\\_WEB2.pdf](http://oplau.ucr.ac.cr/phocadownload/plan_desarrollo/PlanDesarrollo_Institucional_WEB2.pdf)>

2012 *La extensión cultural universitaria*, [citado 3-8-2013], disponible en:  
<<http://accionsocial.ucr.ac.cr/web/ec/extension-cultural1>>

2013 *Ciudad Universitaria en breve*, [citado 3-7-2013], disponible en:  
<<http://www.ucr.ac.cr/acerca-u/u-en-breve/campus.html>>