

: “La posibilidad de una ‘Antropología del Arte’. Un acercamiento a la construcción de una problemática.”

Senda I. Sferco

Alumna 5to. Año de la carrera Lic. en Antropología U.N.R.

“El arte se nos ha dado para impedirnos morir por la verdad”.

Frédérich Nietzsche, Voluntad de Poder I, 1990:453

Este escrito forma parte de un trabajo de investigación realizado durante el año 1999 en el marco de la cátedra “Metodología III (sociocultural)”, correspondiente al 4to. Año de la carrera de Licenciatura en Antropología de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

Desde el inicio del proceso de trabajo en el ejercicio de investigación hemos manifestado nuestro interés acerca de la “antropología del arte” como gran título para una problemática.

A partir de este tipo de acercamiento bastante abarcador, hemos ido buscando distintas formas de anclar la cuestión del “arte” como preocupación de ‘conocimiento’ por parte de los sujetos, en diversos problemas concretos que posibiliten la tarea de reflexión teórico-metodológica sobre esta problemática general, así como también alrededor de la necesidad de circunscribir un campo y un tiempo precisos para llevar adelante el trabajo de un ejercicio de investigación.

El trabajo de búsqueda de Antecedentes de Investigación 1 en “antropología del arte”, específicamente, nos ha permitido algo así como dar un ‘rodeo’ al énfasis particular con el que nos interesa encarar esta problemática. Tenemos conocimiento de investigaciones “antropológicas” que han procurado vincularse a aspectos artísticos, considerados parcialmente: por ejemplo, con la música, con el baile, con el teatro (y teatro de títeres), con el cine, con la interpretación de las obras artísticas, con lecturas semióticas, etc. Estas investigaciones interpretan lo antropológico (desde diferentes tradiciones) en su relación con lo ritual, con la danza, con la poesía, con la música, con el romancero español y criollo, con el teatro...; analizando estas prácticas como manifestaciones particulares de preocupaciones antropológicas tradicionales. Pero no hemos tenido conocimiento de antecedentes de investigaciones en nuestro medio (aunque es preciso contemplar, al respecto, el problema de posibilidad de acceso a aquellos medios y formas de difusión del material de trabajo intelectual) que relacionen el ‘Arte’ en general, en sentido amplio, en tanto forma de conocimiento, con problemáticas específicamente antropológicas.

Junto con esta perspectiva general se nos presentó la necesidad de encontrar un espacio concreto para poder empezar a indagar esta nueva problemática. Así,

después de idas y venidas, el “grupo” con el cual se llevó adelante el trabajo de campo (observaciones y entrevistas) se dio en un espacio de formación que trabaja “arte” en la Universidad Nacional de Rosario; más precisamente una cátedra de “escultura” dictada para un tercer nivel correspondiente al 4to. año de la Licenciatura y Profesorado en Arte, en la Facultad de Humanidades y Artes. Junto a este grupo hemos trabajado la problemática de investigación -ya precisada-, durante todo el año académico de 1999.

De esta manera, “el proceso de creación artística”, por ejemplo, ha sido uno de los primeros temas de trabajo a los cuales le fueron siguiendo “ideas acerca del arte”, “formas de validar la producción de quienes trabajan arte”, etc.

Así, la problemática de trabajo, se ha ido entramando alrededor de la consideración de la obra artística 2, no separada, sino en relación con aquellas concepciones construidas acerca de qué idea de “arte” es puesta en circulación (o quiere imponerse...) entre los sujetos que trabajan “arte”, justamente. Lo “antropológico” entonces, se construye aquí como juego inevitable que acerca cuestionamientos sobre qué es aquello que puede ser considerado “artístico” de ahí en más: por ejemplo, qué grupos o sectores sociales se permiten legitimar al arte como tal; dónde sienten los alumnos ese lugar de valoración de lo que hacen; qué miradas se efectúan y reciben del ‘resto’ de la sociedad; etc.

Son todas estas y otras muchas, las preguntas devenidas posibles problemas para la investigación. La posibilidad de no perder esta perspectiva de totalidad, de ‘gran problemática’ –el interés en la reflexión acerca del trabajo artístico como forma de “decir” sobre el mundo, y poner en juego, por lo tanto, en relación, a los otros...- es lo que nos anima a seguir pensando una “inquietud” que no se resuelve, que no deja de construir preguntas nuevas para seguir construyéndose como problemática.

En este sentido, la oportunidad de trabajar distintos niveles de “cruce” es la intención teórico-metodológica general que estamos buscando. Podemos considerar, entonces, los parámetros que serán construidos a partir de estas relaciones, no como determinantes, ni ‘a priori’ que de alguna manera reglen en sentido estricto el trabajo intelectual, sino más bien, en tanto líneas de acercamiento y relación que “direccionen” nuestra práctica de investigación en el devenir mismo de la tarea de selección y construcción de “herramientas” para procurar nuestros acercamientos al “campo” de acción. Asimismo, nos parece importante trabajar la explicitación de nuestros “supuestos” teóricos en distintos momentos de la ejercitación; tanto antes, durante y en la continuidad misma de la tarea de investigación.

De esta manera, una de las premisas mantenidas en la conformación de este trabajo ha sido no considerar a este último, totalmente concluso en ningún momen-

to particular. Lo inquietante es, justamente, la imposibilidad de esta sutura: la problemática no puede cerrarse.

Lo que sigue a continuación entonces, es el desarrollo de algunas “puntas” alrededor de las que fuimos trabajando, que pueden permitirnos entrecruzar el problema concreto de investigación que nos interesa con diferentes cuestiones más generales. Se trataría de algo así como “ejes” teórico-metodológicos, algunos intentos de construcción de categorías propias tomadas de distintas tradiciones y disciplinas; para poder seguir pensando el trabajo de la temática y la construcción de nuevas situaciones problemáticas que posibiliten tener en cuenta los distintos niveles de problematización que implica considerar, en definitiva, prácticas de los sujetos –concretamente, cuestiones ‘artísticas’- en marcos histórico-sociales.

Primeramente, entonces, nos interesa considerar explícitamente el espacio de la cátedra de “Escultura III” de la Facultad de Humanidades y Artes de la U.N.R como un “espacio de formación”. Pensamos la idea de “formación” un poco a la manera de como es pensada por el humanismo. H.G Gadamer, por ejemplo, expresa la idea de formación en un sentido amplio, como “...el proceso por el que se adquiere cultura (...) los contenidos de la tradición de su entorno.” (1977: 38) Ahora bien, esta noción implica además, un trabajo constituido por la reflexión, por la posibilidad de acción y de transformación de los sujetos, en movimientos que suponen que “...uno se apropia por entero aquello en lo cual y a través de lo cual uno se forma...” (1997: 40); y además pone en juego el involucramiento de su propio espíritu, en condiciones históricas concretas. Este proceso de formación, que implica una “apropiación”, autotransformación, y transformación del contexto histórico particular que nos rodea -como relaciones siempre planteadas en la interacción contradictoria o no, con los “otros” sujetos-, es el que nos interesa estudiar en su articulación concreta en el marco de un espacio universitario. (Gadamer, 1991: 47)

Es decir, consideraremos el espacio universitario como un ámbito que se propone llevar adelante una tarea de enseñanza, de aprendizaje, de producción de conocimientos. Estas “propuestas” –propias de un proyecto curricular- darán idea del tipo de política de trabajo que pauta específicamente la Universidad como espacio social en relación con varios espacios diferentes (que forman parte de la sociedad en general), para el trabajo de las cátedras en particular. Su ‘programa’, “currícula” 3, da cuenta inevitablemente de una ‘lógica’ de trabajo específicamente definida, con objetivos y procesos de formación marcados por influencia de tradiciones teóricas propias de cada disciplina, así como por la historia no homogénea de las pautas con las cuales se fueron legitimando las diferentes formas de pensamiento en nuestro país, y en la política de la U.N.R., en particular.

Así, en el marco de los ejes que en general venimos planteando como parte de

nuestra investigación, consideramos muy importante dar cuenta de las producciones artísticas y su raigambre “dentro” de los marcos de formación que pautaron particularmente a la disciplina que las propone; a la vez que la importancia de considerar este “campo” particular participando de otros cruces, que lo involucran con problemáticas de la sociedad total.

El arte, entonces, se conforma como una forma de conocimiento al que se le presenta la inevitable necesidad de construir “...un conocimiento de la realidad y no existe realidad que no sea social” (Adorno, 1983: 233)

“...El carácter procesual de las obras de arte consiste en que ellas, en cuanto artefactos, en cuanto productos del quehacer humano, tienen su lugar en un “reino propio del espíritu”, pero para ser de alguna manera idénticas a sí mismas, necesitan de lo no idéntico, de lo heterogéneo, de lo todavía no formado.” (Adorno, 1983: 15)

De esta manera, apropiamos el concepto general de “campo” que elabora Pierre Bourdieu, para trabajar estos cruces, ya que “...a través de la noción de campo se tiene en cuenta el primer precepto del método, que exige combatir por todos los medios la inclinación inicial a concebir el mundo social de modo realista (...) es menester pensar en términos relacionales.” (1995:170). Esta mirada para el análisis nos resulta sumamente fértil, ya que permite a la vez que ordenar el universo de relaciones dispares que se nos presenta, procurar un estudio de aquellos fenómenos complejos y heterogéneos propios de la sociedad total y su historia, en la que enmarcamos nuestra problemática particular.

En este sentido –de poder establecer ejes de análisis y problemática que nos permitan relacionar las representaciones “artísticas” de la ‘realidad’ con sus condiciones sociales de aparición, construcción y validación- es que nos interesa tomar para este trabajo otra noción de Bourdieu: la de “campo en sentido específico” (Bourdieu, 1995). Siguiendo a este autor, entendemos por “campo artístico”, en este caso, una suerte de capacidad de análisis que abarcaría aquellas características que nosotros en este trabajo hemos tratado como propias de lo que llamamos la “formación” artística. Es decir, el estudio de la historia de tradiciones, posturas teóricas y formas de hacer propias de la disciplina artística “escultura”, en el contexto universitario público de la ciudad de Rosario.

Creemos importante la necesidad de circunscribir este “campo” de análisis, en tanto a nuestro entender es preciso llevar adelante la verificación del material recabado en los trabajos de campo de acuerdo a los criterios de legitimación y validez que se van construyendo históricamente en cada campo específico. Asimismo, nos parece importante tener en cuenta el hecho de que resulta necesario, de esta manera, situar cada campo dentro de la totalidad social. De alguna manera, la voluntad de acercarse a conocer cada “campo” específico para el análisis de situaciones concre-

tas –en este caso alrededor del problema del “arte” y de quiénes hacen “arte” en un contexto de formación universitaria- implica trabajar con problematizaciones complejas que nos permitan un espectro amplio de perspectivas y posibilidades de cruce implicadas en el conjunto de la sociedad para el tratamiento de la temática. “...Para entender la lógica del campo artístico son necesarias dos opciones: relacionar el desarrollo del arte con la historia social, externa al campo artístico, pero también comprender la lógica interna, que funciona de un modo autónomo en cada campo. (...)“...hay que situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales vinculados por la producción y comunicación de la obra. (...) vincular un modo de hacer y comunicar (...) el arte, es decir que van a organizar un campo cultural.(...) ese campo, constituido por los agentes sociales que intervienen para que un tipo particular de producto se haga, circule, se consuma en la sociedad, tiene leyes propias, participa de la totalidad de la estructura social pero, a la vez, está regido por un funcionamiento específico.” (García Canclini, 1997: 29, 30,34)

“...la práctica viva del arte debemos tomarla tal y como es enraizada en la trama de la experiencia colectiva, donde el individuo que la asume anda buscando quizás unas razones, excusas, justificaciones, pero que en fin de cuentas, debe enfrentarse con una actividad específica...” (Duvignaud, 1988, 23)

De esta manera, junto con el devenir mismo del desarrollo de las clases en dónde profesores y alumnos se encuentran, se van pautando lógicas diferentes que ordenan una metodología de trabajo; más o menos definidas de antemano, a veces, y otras, como decisiones que van apareciendo en el mismo vaivén de las clases. Cómo pautar las prácticas de alumnos y profesores para un accionar determinado, es entonces el problema. Qué es lo que se pretende con este esfuerzo de trabajo (¿un trabajo artístico?) sigue siendo aún nuestra pregunta.

A partir de las prácticas más o menos organizadas de los sujetos, de esta manera, es que se va gestando el proyecto de trabajo de cada uno de los sujetos. Este tiempo de idas y venidas, definido tan subjetivo por cada “artista”, es aquello que podemos pensar como “proceso 4 de creación”: tiempos y espacios diferentes para cada sujeto, en los que cada cual va construyendo su propio trabajo -su “hacer” más o menos planificado o no- en algún objeto concreto.

Siguiendo los términos de referencia que han sido usados a lo largo de la clase, tanto por los alumnos como los profesores, podemos permitirnos llamar al momento de “concreción” (del propio trabajo de ‘creación’): “obra”. Algo así como una suerte de objeto trabajado por sujetos particulares que puede considerarse, al menos en algunos aspectos, por el autor, “cluso”; es decir, que sea posible de erigirse como “unidad”, como “cosa” ya separada del artista, diría Heidegger 5. Que permita ser puesto a hablar, que pueda “hablarse” de él, agregamos nosotros. Al

respecto, la idea de “obra” de arte trae consigo la problemática del “...desprendimiento de la obra respecto del propio hacer” (Gadamer, 1991: 47). Es decir, un trabajo de involucramiento del sujeto con lo que produce, que implica la necesidad de desligar algo de sí mismo para construir objetos, con existencia propia fuera de la misma subjetividad que los ha creado. “...Esto forma parte de la esencia del producir”.(Gadamer, 1991: 47.)

“...la obra de arte atañe infinitamente más que ese peso de carne que yo soy. (...) repone tras mí una unanimidad que vuelve a soldar las parcelas de una humanidad dividida.” (Duvignaud, 1988: 7)

Claude Lévi-Strauss 6 también ha referido acerca de la obra de arte estudiándola como “signo” propio de un “sistema” mayor: el lenguaje artístico. “...En la medida en que la obra de arte es un signo del objeto, y no una reproducción literal, manifiesta algo que no estaba inmediatamente dado a la percepción que tenemos del objeto y que es su estructura, porque el carácter particular del lenguaje del arte es que existe siempre una homología muy profunda entre la estructura del significado y la estructura del significante.” (1968: 79, 80). De alguna manera, para este autor, la obra de arte necesita –en tanto signo- separarse del objeto que representa (todavía pensando en la existencia de un mundo con “objetos” más o menos fijos, posibles de ser ‘representados’ diversamente). Entonces, al significar al objeto, la obra artística logra elaborar una estructura de significación propia, escindida de las propiedades del objeto que representa, pero de las cuales determinadas relaciones que aún conservan entre sí (objeto y representación artística) hacen posible un lazo de comprensión, de significación y posibilidad de interpretación. Nos parece interesante su reflexión acerca de que “...no es cada objeto lo que es obra de arte, son algunas disposiciones, algunos ordenamientos, algunos acercamientos entre los objetos. Exactamente como las palabras del lenguaje. En sí mismas tienen un sentido muy desvaído, casi vacío y no cobran verdaderamente su sentido más que en un contexto...” (1968: 85).

De esta manera, “... en cierto sentido se lleva a cabo una obra de conocimiento, pues se descubren en este objeto propiedades latentes que no eran perceptibles en el contexto inicial... (...) una fusión imprevista de otro significante y de otro significado (...) una nueva “distribución” de la relación entre significante y significado, una distribución que estaba dentro de lo posible, pero que no había sido realizada abiertamente en la situación primitiva del objeto.” (1968: 83)

Es aquí que sobrevendría otro momento más: la interpretación. Constituida a partir de no sólo aquellos sentimientos y fundamentos del artista que ha creado la obra, sino de aquellas opiniones, críticas, emociones, sentimientos, ideas nuevas... decires, que la obra pueda provocar en los demás. La complejidad que pueda llegar

a alcanzar todo este momento interminable es inmensa. Aquí intervienen los “otros”: profesores, compañeros del “aula”, ayudantes de cátedra, alumnos de la carrera, alumnos de la Facultad y la Universidad; los “otros” de afuera: los de las salas de exposición de obras artísticas, así como aquellos grupos que no tienen nada que ver, aparentemente, con el “arte”.

En lo que reflexiona como el cuestionamiento inacabado de los fundamentos básicos de la distinción entre quién es “uno” y quién “otro” en la interacción de los sujetos, Gadamer reflexiona “...aprendí que cada experiencia del arte nos quita la razón y nos la da (...) no es otro sino uno mismo a quien cuestionamos a través de los otros.”(1990: 153) “... En lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia (...) la auténtica circunstancia de que la obra nos habla como obra, y no como portadora de un mensaje. (...) en su insustituibilidad, la obra de arte no es un mero portador de sentido, como si este sentido podría haberse cargado igualmente sobre otros portadores. Antes bien, el sentido de la obra estriba en ella está ahí.” (Gadamer, 1991: 62, 73, 86, 87)

De esta manera, concibiendo la obra de arte como un campo que no está referido a un fin con un significado preciso, racionalizable, sino pensándola como una unidad que en sí misma detenta su significado, es que es necesario –plantea Umberto Eco 7- considerarla con el mayor espectro de significados posibles. Es decir, no reducir el sentido de la obra a una planificación determinantemente reglada, “cerrada”, de sus pautas de trabajo, sino permitirle una ‘apertura’ dentro del equilibrio: que lo desordene, que le permita mayor ‘comunicación artística’ y ‘efecto estético’, hacia composiciones e interpretaciones que permitan juegos más plurales. Así, “...se establece una dialéctica irrefrenable entre obra y la apertura de sus lecturas.” (1980: 53)

Retomando algunas preguntas planteadas por Heidegger, nos resulta necesario pensar la idea de que “...el arte hace surgir la verdad. El arte hace saltar como conservación creadora la verdad de lo existente en la obra. (...) El origen de la obra de arte, es decir, a la vez, creadora y conservadora, es decir, de la existencia histórica de un pueblo, es el arte. Es así porque el arte es en su esencia un origen y nada más: un modo excelente de cómo la verdad llega a ser existente, es decir, histórica” (1960: 60)

Es en este momento de la Investigación en el que nos interesa detenernos verdaderamente, para poder seguir planteando problemas hacia investigaciones futuras.

“...Justamente porque toda antropología es antropología de la antropología de

los otros, en otros términos, que el lugar, el lugar antropológico, es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa” 8

Cuando hablamos de nuestra posibilidad de “mirada antropológica” sobre la problemática que hemos planteado, nos estamos refiriendo justamente a ésto: una mirada sobre las interrelaciones de los sujetos, de los sujetos que trabajan con el arte; cómo es que pautan criterios de aceptación o rechazo con respecto a sus producciones en un espacio de formación posibilitado dentro de la Universidad; espacio que, consideramos, pretende la construcción de los criterios de legitimación para sus prácticas específicas en el mismo devenir formativo que los va marcando.

El sentido con el que validan sus producciones, entonces, nos parece interesante como eje de problemática. Poder indagar acerca de qué relaciones trae consigo el “poder” de decidir qué es viable o no, de ser “creado” o de ser considerado “obra” -tal vez “artística”-, en un espacio en el que se pretende una “formación” particular que orienta el trabajo de los sujetos en determinadas direcciones que pueden ser particularizadas, etc.

Son estos 'cruces' que atraviesan el trabajo de campo, los que nos interesa identificar y describir.

¿Cómo es que se van pautando formas de validación particulares, para reconocer 'artísticamente' sus producciones en la interacción 'interpretativa' con los otros? Ya que, "...poder y conocimiento se implican directamente el uno al otro (...) El sujeto que conoce, los objetos a conocer y las modalidades del conocimiento deben ser considerados como otros tantos efectos de esas implicaciones fundamentales del poder-conocimiento y de sus transformaciones históricas." 9

El poder es analizado aquí, en sentido amplio, considerado como "...una red productiva que pasa a través de todo el campo social"; y en esta tarea de producción/reproducción, el "...poder produce realidad, produce dominios de objetos y rituales de verdad" (1992: 61) configurando, de alguna manera, las redes en las cuales se van constituyendo progresivamente los sujetos en la historia. En este sentido, de cómo los sujetos se van reconociendo a sí mismos en lo que pautan, es que nos interesa articular esta problemática con las cuestiones alrededor del 'proceso de creación artística', como tarea principal de este campo de trabajo.

Alrededor de estos núcleos de problemáticas es que nos parece interesante poder seguir pensando el trabajo sobre esta temática, ya que nos interesa continuarlo. Cruzando diferentes problemas particulares, con distintos niveles de inclusión en perspectivas más complejas, es que

consideramos sumamente fértil no detener la posibilidad de investigaciones

más profundas. Tales, por ejemplo, como la importancia de dar cuenta de ciertas cuestiones histórico sociales propias de políticas curriculares en nuestro país, y específicamente en la Universidad a la que pertenecemos; cuestiones necesarias para poder animarse a pensar esta problemática poco trabajada en estos contextos. Para poder pensar lazos de unión entre 'arte' y 'antropología'.

Bibliografía utilizada:

- ADORNO, T. –Teoría Estética- Ed. Hispanoamérica, 1983.
- AUGE, M. –Los “no lugares”. Espacios del anonimato.– Ed. Gedisa, Barcelona, 1994.
- BOURDIEU, P.- LOIC J.D. WACQUANT -Respuestas por una Antropología Reflexiva-, Ed. Grijalbo, 1995.
- BOURDIEU, P. –La Distinción- Ed. Taurus, España, 1995.
- DELEUZE, G. –La Filosofía de Nietzsche-, Ed., Anagrama, Barcelona, 1995
- DULUC - PETRUCCI - "Currículum universitario. Proyectos amplios y futuro", en Rev. Cuadernos 2, UNER.
- DUVIGNAUD, J – Sociología del Arte- Ed. Península, Barcelona, 1988.
- ECO, U. -Obra Abierta- Ed. Planeta, 1980.
- GADAMER, H.G. –Arte y Verdad de la palabra- Ed. Paidós, 1993
- GADAMER, H.G. –Verdad y Método- Ed. Sígueme, Salamanca España, 1977.
- GADAMER, H.G. –La actualidad de lo bello- Ed. Paidós, 1991.
- GADAMER, H.G. –La Herencia de Europa- Ed. Península, 1990.
- GARCIA CANCLINI, N. –Ideología, cultura y poder- Ed. UBA-CBC, Bs. As., 1997.
- HEIDEGGER, M. –Sendas Perdidas- Ed. Losada, Buenos Aires, 1960.
- LEVI-STRAUSS, C. – G. CHARBONNIER –Arte, lenguaje, Etnología – Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1968.
- MC CARTHY, T. -Ideales e ilusiones-, Ed. Tecnos, Madrid, 1992.
- NIETZSCHE, F.– Voluntad de Poder- Ed. Siglo XX, Buenos Aires, 1990.
- PIAGET, J. –Psicología y Epistemología- Ed. Ariel, Barcelona, 1979.

1 Han sido relevadas investigaciones de Eugenia Calligaro (UNR, 1995); de Fidel Sepúlveda Llanos (UBA, 1989); de Rubens Bayardo (UBA, 1995); de Claudio Mercado (Univ. de Chile, 1995-6); de Miguel A. Borgoño (Univ. Chile, 1998).

2 Heidegger –Sendas Perdidas- Ed. Losada, Buenos Aires, 1960, incitaba a la tarea de preguntar por la cosa (el arte) partiendo de la cosa misma (la obra de arte).

3 De esta manera, se evidencia la imposibilidad de considerar al "currículum" deslindado de las concepciones particulares acerca de qué tipo de relación enseñanza/aprendizaje está procurando inscribirse. "...Cuando hablamos del currículum, implícitamente hablamos de la vertiente normativa de una determinada teoría o modelo de enseñanza-aprendizaje. Hablamos, en definitiva, de lo que, desde unas determinadas concepciones

didácticas, se sea consciente de ellas o no, se sepan los fundamentos en que se basan o no, se considera conveniente hacer en la práctica educativa." (Duluc-Petrucci, "Curriculum universitario. Proyectos amplios y futuro.", en Rev. Cuadernos 2, UNER, pág. 95.

De esta manera, cuestionamientos básicos del ordenamiento de una currícula, se vuelven las preguntas "...qué enseñar, cómo enseñar, y qué y cómo evaluar...". En este sentido, es una noción que "...tiene implicaciones no solo conceptuales, sino también teóricas, metodológicas y técnicas..."; necesita dar apertura a "...la posibilidad de asumirse como sujeto de la determinación curricular en una visión histórica no escindida de una intencionalidad política que le otorgaría sentido a l proceso de estructuración formal de curriculum, con opciones y diferencias..." (Duluc-Petrucci, *ibídem*, pág. 98)

4 "... Todo conocimiento es siempre un devenir que consiste en pasar de un conocimiento menor a un estado más completo y eficaz...". Es un proceso que, para Piaget, no tiene lugar al azar, sino que "...constituye un desarrollo...", sin ninguna base a priori de comienzos absolutos o sustanciales que desde la formación como actividad y como preocupación primera del sujeto va construyendo conocimientos válidos y transformando a quienes los producen. (PIAGET, J. -Psicología y Epistemología- Ed. Ariel, Barcelona, 1979, pág. 13.)

5 HEIDEGGER, M. -Sendas Perdidas- Ed. Losada, Buenos Aires, 1960

6 Lévi-Strauss, C -G. Charbonnier -Arte, lenguaje, Etnología - Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1968.

7 ECO, U. -Obra Abierta- Ed. Planeta, 1980.

8 AUGE, M. (1992)-Los "no lugares". Espacios del anonimato.- Ed. Gedisa, Barcelona, 1994.

9 M. Foucault, Vigilar y Castigar, Madrid, 1984 y M Foucault, Verdad y Poder, pág. 137 de Un diálogo sobre el poder, Madrid, 1984; cit. en MC CARTHY, T.- Ideales e ilusiones-, Ed. Tecnos, Madrid, 1992, pág. 59-61.