

## LO IMAGINARIO DEL ARTE: MITOS Y RITOS EN TIEMPOS CONTEMPORÁNEOS

MARIA AMÉLIA BULHÕES

“ El pensamiento de las religiones instituidas pretende revelar lo secreto. El pensamiento del arte es otro en relación al enigma. Éste no es revelador sino activo. Es el trabajo del arte que, en tiempos y espacios cambiantes, piensa positivamente lo real como secreto o como enigma. El arte es un pensamiento irreligioso de lo sagrado.”

Marc Le Bot

### LO IMAGINARIO DEL ARTE Y SU CONSTITUCIÓN

El imaginario social está constituido por un conjunto de ideas y actos que le dan sentido a la trayectoria de una comunidad. Esas diversas prácticas simbólicas que forman parte de la propia existencia del ser humano, universales y atemporales en su condición de ejercicio de la psique son, al mismo tiempo, determinadas históricamente en sus manifestaciones. La pintura corporal utilizada por los indios Kaoba, la decoración de un cuarto realizada por un joven suburbano o, incluso, la producción de murales en los metros, son algunos ejemplos de esas manifestaciones. Sin embargo, del inmenso universo de prácticas simbólicas sólo una pequeña parte es socialmente considerada artística. Aun cuando algunos aspectos esenciales puedan permanecer, no se puede pensar en un con-

cepto de Arte válido para todos los tiempos y lugares y, aún más variables son los objetos y experiencias englobadas por ese rótulo.

Eso porque el Arte es, ante todo, un segmento específico de las representaciones simbólicas socialmente definidas como tal, cuyos orígenes, históricamente fechados, se remontan al amanecer del mundo moderno, en el siglo XIV, en Italia, cuando determinados pintores y escultores, por un sistema de relaciones que los vinculaba a los mecenas y literatos, pasaron a disfrutar de una posición dentro de la sociedad que los diferenciaba de los simples artesanos. Antes de esto no existía esa segmentación; los pintores, escultores y todo tipo de artesano no poseían ningún poder de autoría sobre sus obras, que eran valorizadas de manera semejante a todas las demás especies de quehaceres manuales.

Giorgio Vasari (1511-1574) podría ser considerado el primer intelectual en defender un estatuto diferenciado para un grupo de productores, estableciendo las bases para un ideal de genio creador.<sup>1</sup> Una institucionalización más rígida se obtuvo con la creación de la Academia Real de Pintura y Escultura (París, 1648), que legalizaba la condición del artista, diferenciándolo definitivamente del artesano, que era controlado, entonces, por el jerárquico régimen de los gremios. Entretanto, fue solamente en la segunda mitad del siglo XVIII cuando se establecieron los tres grandes discursos legitimadores del Arte, configurándose cada uno de ellos con su especificación, pero estrechamente ligados entre sí. Alexander Baumgarten (1714-1762) creó la Estética, como ramo específico de la filosofía para dedicarse a las artes o a aquello que él denominaba sublime. Johann Winckelmann (1717-1768), en

---

<sup>1</sup> En su obra "Vida de los hombres ilustres", él hace la apología de personajes como Leonardo da Vinci y Miguel Angelo, estableciendo bases para la diferenciación de la categoría de los artistas.

la estela de los grandes movimientos, para la revalorización de la cultura grecorromana, inauguró el concepto de Historia del Arte, apoyándose en los padrones estéticos de ese período para establecer sus criterios valorativos. Finalmente, Denis Diderot (1713-1784), con sus comentarios sobre los salones de Bellas Artes de su tiempo y de su mundo, dio inicio a lo que hoy se considera Crítica de Arte, en el sentido de evaluación de la producción en desarrollo. Las academias y los salones de Bellas Artes eran las instituciones responsables por la definición de criterios artísticos, así como también por la selección de aquellos que merecían integrar la categoría de artista. La Estética, la Historia del Arte y la Crítica de Arte garantizaron la legitimación de esa producción, encuadrando en sus discursos todo lo que recibía su reconocimiento. Así, a fines del siglo XVIII, en Europa Occidental, estaba completamente instituido el primer modelo de Sistema de las Artes, y, con él, las condiciones de establecimiento de los principales conceptos que aún hoy son utilizados.

Se considera como imaginario del Arte el conjunto de actos materiales y mentales que constituye el espacio psicocultural, reconocido de esta forma por la cultura occidental. Actualmente, se observa en ese imaginario cierta homología con los sistemas religiosos. Esto es mencionado por un artista como Boltanski, que observa un paralelo completo entre el funcionamiento del Arte y la manera de ver y sentir la religión<sup>2</sup>. También lo menciona el sociólogo Pierre Bourdieu, quien afirma que existe en el mundo artístico una oposición al modo de vida cotidiano<sup>3</sup>. Para ambos, se evidencia una separación semejante a la que se puede percibir entre lo sagrado y lo profano.

---

<sup>2</sup> Esta declaración, con amplia explicación de la idea, se encuentra en el libro sobre el artista, de Lynn Gumpert, Christian Boltanski, publicado en París, en 1992, por la Flammarion.

<sup>3</sup> La idea es desarrollada por el autor en innumerables obras, abordando el campo artístico y la instauración de una ideología de la creación.

El establecimiento de un universo del Arte, a parte de la realidad del día a día, como un campo irreligioso de aquello que es sagrado, vivido por sus miembros y reconocido por la sociedad como un todo, sólo es posible por la adhesión profunda que cada obra sea capaz de crear en el espectador. Esto, porque cada obra habla de la individualidad del artista, como también de la individualidad de aquel que la contempla, o la experimenta de alguna forma, estableciendo un tipo de vivencia compartida. Para realizar esta tarea de establecer un nuevo campo sagrado, la imagen artística necesita realizar un trayecto no lineal, una forma de desvío y de retorno. Diferente a la imagen publicitaria, el Arte no puede evaporar el sentido ni eliminar la reflexión. Por el contrario, éste debe conducir al espectador a ver y, al mismo tiempo, a tomar conciencia de que algo se le escapa, darse cuenta de que es imposible captarle todos los matices<sup>4</sup>. En cuanto a categoría, el Arte tal vez esté ocupando en la sociedad contemporánea el lugar de lo divino, frente a la secularización que se procesó a partir del siglo XVIII. Hegel ya había detectado el surgimiento de una “era estética” que sustituiría lo que el Arte perdió al alejarse de las religiones tradicionales.

De este modo, los artistas contemporáneos, a pesar de innumerables rupturas propuestas en relación con lo sacro de las instituciones, retienen en sus obras elementos que aseguran la permanencia de lo secreto y de lo abismal, en una sociedad en que las religiones perdieron muchas de sus funciones. Hay cierta ambigüedad en esa vivencia, una vez que la mayoría de los artistas asume la condición agnóstica de la cultura occidental contemporánea, apartando de sus trabajos referencias intencionales de cuño sacralizante. Incluso la mayoría de ellos asume posiciones bastante refractarias en relación con una tradición romántico-idealista que le da al artista un estatuto

---

<sup>4</sup> Sobre el tema de la imagen, Georges Didi Huberman escribió el libro “El que nosotros vemos el que nos mira”, publicado en São Paulo.

de genio y a la obra una inmanencia mágica. Estos artistas proponen actuaciones que pasan por el cuestionamiento del Sistema de las Artes y, principalmente, por el rechazo de asumir la religiosidad de sus tiempos y espacios. Entretanto, permanece presente en este campo una apertura para lo incompleto y lo inesperado, que mantiene el misterio en suspenso, sin ofrecer respuestas, sino cuestionamientos.

El Arte se abre a la falta inmanente del ser humano, en su imposibilidad de responder a preguntas como: ¿De dónde vengo y hacia donde voy? ¿Qué hago aquí? A través del Arte, los individuos intentan construir socialmente, en su imaginación, formas de ocupación de ese vacío primordial, trabajando siempre en un espacio dinámico de cierre y apertura. En este sentido, el Arte forma parte del proceso en que el hombre moderno elabora su relación con la pérdida de lo divino. En un mundo laico como el actual, en que el ser humano desea siempre, de alguna forma, la negación de la muerte, él trata de realizar ese gesto simbólico de hacer presente lo invisible a través de la imaginación, cuya función es, ante todo, una función de eufemización “todo arte, desde la máscara sagrada hasta la ópera cómica, es, por sobre todo, una empresa eufemística por sublevarse en contra de la podredumbre de la muerte... la imaginación simbólica es dinámicamente la negación vital, negación de la nada de la muerte y del tiempo” (DURAND, 1988, Pág.99). Son procesos que retornan constantemente, incluso en una sociedad en que el Arte dejó de estar al servicio de la religión para obtener relativa autonomía como campo específico de conocimiento, pues éstos corresponden a aspectos de la psique humana, que trascienden condiciones culturales y racionalismos.

Abordar el tema de lo sagrado, en lo imaginario del Arte contemporáneo, exige, entretanto, evitar dicotomías y oposiciones entre lo sagrado y lo profano, o consideraciones filosóficas generalizadoras, siendo preferible trabajar con sus constituciones sociales. Es posible utilizar

una concepción que valore la capacidad del Arte de construir sentidos, instaurando en ese proceso un campo de vivencias que concuerden con una sociedad racional y materialista. Un autor observa, en un exhaustivo análisis de ese tema en diferentes sociedades que “las cosas sagradas son cosas sociales. Si los dioses, cada uno a su hora, salen del templo y se vuelven profanos, por otro lado, nosotros vemos las cosas humanas, pero sociales, la patria, la propiedad, el trabajo, la persona humana entrar allí una tras otra. Detrás de la idea de separación, de pureza o de impureza, está el respeto, el amor, la antipatía y la creencia, sentimientos diferentes y fuertes, invocadores, capaces de traducirse en gestos y pensamientos” (MAUSS, 1968, Pág. 3). Cuando el autor afirma que es concebido como sagrado todo lo que la sociedad califica, él está indicando, de cierta manera, el camino para la comprensión de esa posibilidad de constituir sentidos, atribuyendo significado a cosas y actos en el universo simbólico de la sociedad, que se realiza en el Arte. Por esto, también, el arte es fácilmente presa de concepciones idealistas y espiritualistas, que confunden su especificidad con concepciones religiosas diversas.

La manera en que está construido lo sagrado revela variaciones de una cultura a otra y también se altera a lo largo del tiempo, en una misma sociedad. Así, lo sagrado en el ámbito de lo imaginario del Arte no tiene una permanencia en sí, o en sus objetos; lo que era profano se puede sacralizar, y lo que era religioso puede volverse profano. En la actualidad se observan algunos ejemplos de procesos de sacralización en verdaderas peregrinaciones que se hacen para visitar museos de arte, tanto como en la actitud respetuosa frente a cuadros como la Mona Lisa, por ejemplo. Por otro lado, imágenes tradicionalmente integrantes de cultos y rituales, como las máscaras africanas o las madonas medievales, pasaron a tener un uso decorativo en residencias, sufriendo un proceso de desacralización bastante evidente. La línea divisoria entre

sagrado y profano se volvió bastante frágil y mutante. Entretanto, en sus determinantes, siempre se puede encontrar, como destacó Mauss, todo aquello que la sociedad califica, que le da sentido y representatividad, envolviendo sentimientos fuertes de adhesión. “Todos estos fenómenos se vuelven comprensibles si el arte fuera realmente la religión encarnada en otra forma, porque la religión es el lugar de la discrepancia de la herejía, de la ortodoxia impuesta, de las luchas implacables y de la intolerancia profunda y total... Si existe un derecho fundamental de la vida dotada de sentido, de la que el arte forme parte, nosotros no podremos evitar la eventualidad de que sensibilidades morales sean ofendidas. El arte no sería esa cosa formal que es para nosotros sin implicar peligro y desagrado.” (DANTO, 1992, Pág. 230).

La imagen poética retoma muchas veces mitos que se encuentran en el acervo de la memoria cultural, oriundos de distintos tiempos y diferentes regiones, e instaura, con ellos, los rituales del Arte. Ritos que cuentan con el espacio consagrado de museos y galerías y con el tiempo de la exposición, para su consagración y reconocimiento social. Éstos no retoman los mitos arcaicos en exclusivo, ni rehacen homológamente rituales de culturas antiguas, sino que trabajan con sus posibles usos psíquicos, como mecanismos compensatorios. Walter Benjamim afirmó que la aceptación de la condición de la mortalidad del individuo trae como consecuencia la melancolía; de este modo, las tentativas de resacralización del arte son formas de compensación de esa creencia que se perdió.

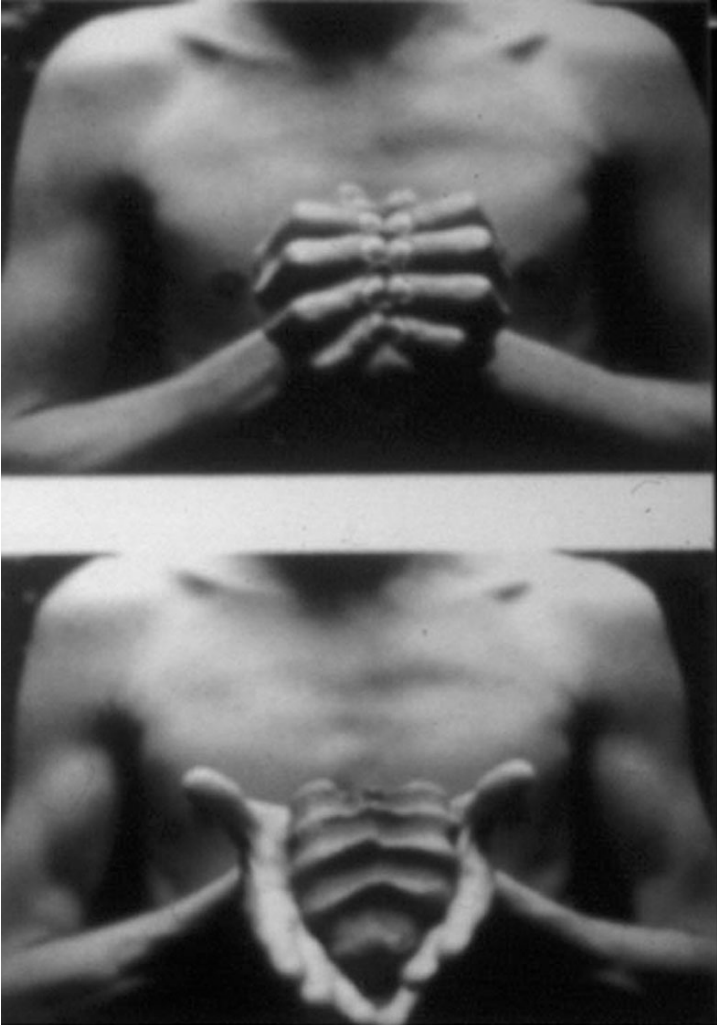
#### MITOS Y RITUALIZACIONES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

En el ámbito de las artes visuales contemporáneas, se percibe un movimiento pendular constante entre desacralización y resacralización. Por un lado, existe una com-

prensión de la imposibilidad de un sustituto divino, conduciendo una reacción contra cierta mitificación religiosa del Arte; y, por otro, existen tentativas de satisfacer el vacío de la sociedad actual por una concepción artística que se aproxime nuevamente a las prácticas religiosas. Algunas estrategias, entretanto, permiten reafirmar lo sagrado en lo imaginario de las artes visuales como una vivencia irreligiosa de lo sagrado. Aquí serán abordadas dos de ellas: la utilización de mitos tradicionales y el establecimiento de rituales. Esas dos estrategias están presentes en innumerables trabajos, aun cuando la sacralización no sea evidente ni tampoco sea el objetivo. Aparecen de forma sutil, diluidas, mezcladas. Para su identificación es necesario un detallado análisis.

La utilización de mitos se procesa por medio de una actualización simbólica, pues, en la mayoría de los casos no hay una incorporación del pensamiento mítico en los moldes clásicos, sino una incorporación de elementos míticos que pueden hablar tanto de los asuntos de lo cotidiano, como de aquellos que se ocultan en lo más profundo del espíritu de los individuos. Mitos antiguos y tradicionales, oriundos de diferentes culturas, son, a veces, utilizados intencionalmente a través de resignificaciones. Es el caso, por ejemplo, de la artista Eliane Chiron, que utiliza el mito de Afrodita para hablar de asuntos bastante contemporáneos de la feminidad. En este caso, la antigua diosa renace en su obra, con algunos de sus atributos arcaicos, pero incorpora otros relativos a las condiciones actuales de las vivencias femeninas. Anselm Kiefer, a su vez, utiliza los mitos originales de las culturas germánicas para tratar las reincidencias nacionalistas permanentes en la sociedad alemana, y del antiguo mito de Lilith para exhibir los miedos y las incertidumbres de la gran metrópolis paulista. En ambos casos, los mitos son utilizados como recursos conceptuales para potencializar las ideas del artista sobre la realidad de su tiempo, actualizando sus significados.





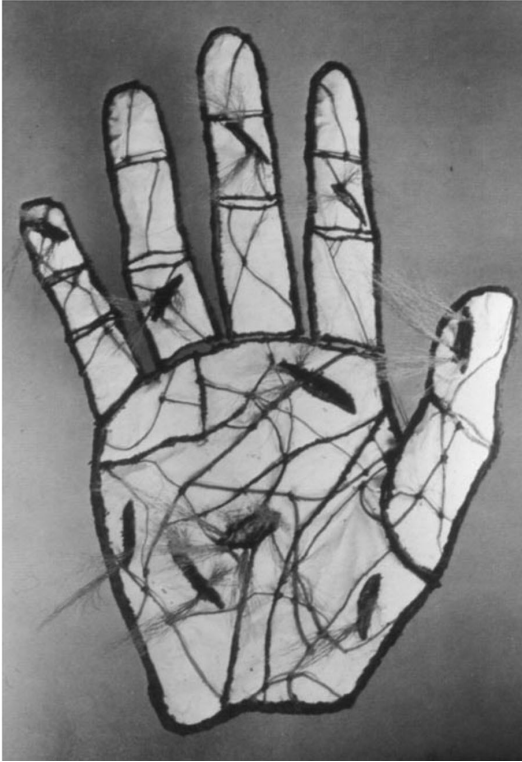
Gabriel Orozco

Pero también se da el uso de mitos de una forma indirecta, mediante la incorporación de figuras que, cargadas de simbologías, quedan muy bien en diferentes tipos de elaboraciones poéticas. Ese es el caso, por ejemplo, de la mano humana, cuya imagen puede ser mitificada en sus significaciones.



Tatiana Parceró:  
«Cartografía interior»,  
1995.

Las manos pueden ser mitificadas para hablar de futuro, cuando en la quiromancia se cree prever el porvenir del individuo a través de las líneas de su palma, que algunos especialistas descifran. Según esas creencias, las manos poseen una especie de autoinscripción del cuerpo, como si el tiempo, cristalizado en el destino, pudiese inscribirse en las líneas de su mano. La norteamericana Whitfield Lovell retoma ese antiguo mito de leer las manos de forma figurada, cuando reproduce la palma de su mano y, sobre ésta, coloca una imagen femenina, en la que se percibe una ascendencia negra. Trazos sobre la figura parecen proponer en la lectura de las manos no el futuro, sino sus orígenes. La artista indaga sobre sus orí-



José Elso: «La mano de Dios»  
Téc.Mixta s/  
papel, 1987/88.

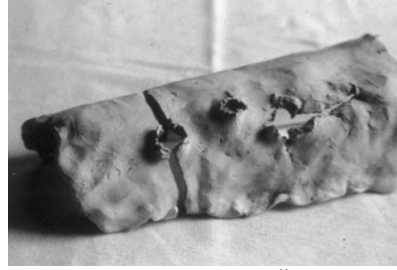
genes usando su mano como documento de su identidad. La lectura de las manos, tan fuerte en la cultura gitana, es retomada no para hablar de futuro, sino para contar un pasado muchas veces olvidado, como lo son los orígenes africanos en las colonias del nuevo mundo americano. De forma similar, la mejicana Tatiana Parcero reproduce igualmente la palma de su mano, trazando sobre ésta el mapa de su cuerpo. Imágenes del exterior, de su espacio geográfico, son remitidas hacia el interior de su mano, y se vuelve imposible distinguir lo que es interno de aquello que es externo. Tatiana plantea: “con estas imágenes intento ver a través de la memoria del cuerpo aquello que traspasa los límites de la piel.” Nuevamente, el mito de la lectura del destino en las manos



Sonia Laboriau: «Passaros migratorios»

reaparece, esta vez para hablarnos no de futuro ni de pasado, sino de un mundo interior que se quiere descubrir.

La mano también se mitifica en las acciones y producciones del homo faber, pues, de cierta forma, fue el quehacer manual el que distinguió al hombre de las demás especies, en la aurora de su humanización. Así, el artista cubano Juan Elso habla de este quehacer en su trabajo, cuando trenza con ramas de árbol la forma de la mano. La misma mano que trenza la paja es la que está representada, en una duplicación que refuerza el sentido fabril. Con criterio similar, la brasileña Sonia Labouriau también enfatiza la gestualidad de las manos y su capacidad creadora en «Pájaros Migratorios». A través de cuatro gestos, ella fabrica, con una pasta de Urucum, pequeñas figuras de pájaros. La obra está constituida por las fotos de su performance, por las pequeñas figuras creadas con la pasta, y por un recipiente con el agua utilizada en la



Nelbia Romero

Marcos Ramírez:  
«187 pares de manos»

disolución de una de ellas. La capacidad humana de creación es abordada en una construcción artística ritualística en que el gesto y el pájaro se confunden. Laboriau, así como Elso, reitera, de forma poética, el mito de la mano como fuente de creación<sup>5</sup>.

Lo que se evidencia claramente es que las reelaboraciones artísticas que el hombre moderno hace de su relación con los misterios y enigmas, se puede hacer efectiva por un dislocamiento de significados, ya sea retomando mitos arcaicos, como hace Chiron y Kiefer, o por la reinterpretación de mitos diluidos por el paso del tiempo, como realiza Lovel, Parceró, Elso y Laboriau.

La ritualización como estrategia de sacralización está inserta en las bases del Sistema de las Artes, puesto que esto ocurre siempre en un lugar y tiempo específico. El

<sup>5</sup> Sobre este tema de mitos se puede leer el texto de la autora "Memorias de la mano", publicado en los Cuadernos de la Post-graduación, de la UNICANP, número 3 de 1999.

Arte está siempre pensado dentro de un espacio específico, que puede ser una galería, un museo o cualquier otro lugar determinado para recibir el objeto o evento, que es realizado como Arte, difundido como Arte y recibido como tal. Así, por ejemplo, cuando se realiza una exposición en un bar, éste se transforma, es ungido por la determinante artística del “lugar del Arte”, y se sacraliza por esa determinación. Incluso, cuando los artistas buscan desacralizaciones, huyendo de los espacios tradicionales, los nuevos lugares elegidos son transmutados por las tradiciones de ese sistema de ideas. También su tiempo es específico, el tiempo del evento, de la exposición, de la fiesta, transforma el presente cotidiano, vulgar, en un “tiempo de arte”, dedicado al deleite estético. La instauración de la obra, teniendo como base un pensamiento ritual específico, establece su relevancia. Por esto, ese tipo de pensamiento es fundamental en lo imaginario del Arte.

Mario Perniola afirma que en las sociedades contemporáneas proliferan los rituales; entretanto, éstos se configuran como fórmulas vacías, que se repiten sin establecer una sacralidad. Según él, son ritos sin mitos (PERNIOLA, 2000). Su generalización de ese tema ignora que en el Arte se procesa un fenómeno diverso, en que el ritual realiza una figuración del mito. En este caso, no ocurre una gestualidad vacía de significaciones, meramente repetitiva de gestos o formas de comportamiento. Al contrario, al dar un sentido al mito del Arte, establece su sacralidad.

Se encuentran ejemplos de instauración de rituales en el arte contemporáneo en el uso reiterativo de formas u objetos, retomados con el fin de establecer, por la repetición, una especie de procesión visual en la que el espectador está inserto, como hace Roman Opalka con sus números secuenciados hasta un fin. No se realiza ahí solamente una repetición mecánica del gesto, sino también un acompañamiento ritualístico del paso del tiempo, cuando el pigmento blanco, agregado paulatinamente a la tin-



Rimer Cardilho: «Monte Criollo»

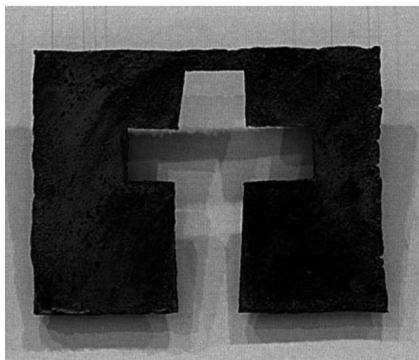
ta, va generando la desaparición de los números; y la foto del artista, tomada en el momento de conclusión de cada pintura, va documentando su envejecimiento. También en la realización de instalaciones, artistas como Irineu Garcia y Rimer Cardilho, actualizan comportamientos ritualísticos en que el uso repetitivo de elementos visuales como caparzones de tatú, madera y tierra, tienen funciones que van mucho más allá de una estructuración plástica de la forma o de efectos visuales. Tanto las siete cruces dis-

puestas en una continuidad en primer lugar, como los caparazones de tatú amontonadas, en segundo, marcan la presencia de la muerte.

Cardilho, en su instalación Monte Criollo, retoma la presencia de las antiguas culturas indígenas que habitaron Uruguay y que fueron diezmadas por los colonizadores. Del conjunto emana cierta nostalgia y mucho dolor, además de un sentimiento de religiosidad arcaica. Su objetivo puede ser de carácter meramente antropológico, pero el resultado está fuera de su control: su conjunto de elementos visuales resignifica antiguos relatos míticos. De forma similar, Garcia, en su instalación «Misiones», utiliza signos fundadores del imaginario local, como las cruces y la tierra rojiza de la región. En ellos se mezclan referentes indígenas y católicos, capaces de traer a la presencia del espectador el holocausto de aquellas personas, sin retornar a ellos en términos reales. Son símbolos que funcionan mucho más a partir de una memoria colectiva y difusa que de un conocimiento histórico de los acontecimientos.

Opalka, Cardilho y Garcia utilizan elementos plásticos en formas ritualísticas de relatos míticos, que escapan al vacío de los rituales mecanicistas de otros sectores de la vida social contemporánea. La memoria del tiempo vuelve en las artes plásticas resignificada, formando nuevos ritos, los ritos del arte. Lo sagrado se reinstaura a través del uso de esas estrategias de ritualizaciones. Como bien observó Julia Kristeva, “a un nivel de experiencias problemáticas, como las instalaciones, es posible darse cuenta de que el artista coloca el conjunto de objetos al límite de lo soportable, trabajando en el sentido de atribuir una significación a lo no significable... el arte puede comunicar a través del ritual, como por ejemplo la danza, las escenas religiosas, la literatura, estos estados insustentables de la sensibilidad, de la depresión y de la psicosis. En algunas instalaciones se pueden percibir ensayos para reinventar posibilidades de dar a conocer a





Ireneu García: «Misiones»

otros estos estados-límites, algo que anteriormente era del orden de lo insignificante y que, por una nueva sensibilidad, se vuelve transmisible.”(KRISTEVA, 1996)

De este modo, la “instalación” como una nueva categoría de producción de las artes visuales, puede ser capaz de actuar en el establecimiento de rituales, actuando así intensamente en los procesos de instauración de una sacralidad que escapa al tradicional dominio de las religiones. En el caso de los dos artistas comentados, Cardilho y García, existe en sus obras la formación de mitos de origen, como los orígenes indígenas destruidos

en el proceso de colonización de esa región. En los rituales de la instauración del Arte, ellos evidencian las marcas de la ausencia, por ejemplo, con los caparazones de tatú, animal en vías de extinción; o con la cruz, signo de muerte, pero también de resurrección. Ellos, por otro lado, actualizan la presencia ausente, ya sea en el cuerpo trazado en el suelo, por Cardilho, o por el vídeo de los indígenas actuales, en sus difíciles condiciones de sobrevivencia, documentadas por Garcia. Vida y muerte se entrecruzan en esos rituales, en que el Arte forma la destrucción para afirmar la vida en la creación poética.

La utilización recurrente de mitos y la configuración de ritos en las producciones artísticas contemporáneas pueden ser consideradas como estrategias en la realización de deseos, semejantes a aquellas que estuvieron implícitas en los innumerables procedimientos mágicos de las culturas arcaicas<sup>6</sup>. Incluso, se debe reconocer que, para esto, es necesaria la existencia de un tipo de consenso social que reconozca la condición ceremonial del Arte, sobrepasando sus funciones de distinción social. La posibilidad de compartir socialmente los deseos de superación del vacío y de la muerte es lo que permite a los artistas y espectadores construir la magia del arte y reconocerla socialmente. Dentro de sus límites simbólicos, el arte presenta la posibilidad de sobrepasar el fin, aunque sea el de un tiempo cronológico, a través de la permanencia de la obra después de la muerte física de su creador. Por tanto, para explicar el hecho de que el quehacer artístico es considerado una especie de acto demiúrgico, no basta sólo recurrir a la configuración del Sistema de las Artes de forma homóloga a los sistemas religiosos. Es necesario tener en cuenta la especificidad de la imaginación simbólica, en el origen del trabajo artístico.

---

<sup>6</sup> Sigismund Freud, en su obra *Totem y Tabú*, apunta a la relación entre el arte y la magia en la realización de los deseos.

El conjunto de instancias responsables por lo que se hace, se ve y se divulga como Arte constituye un ámbito muy relevante de lo imaginario social contemporáneo, una vez que reserva, en el pensamiento laico y racionalista de esta sociedad, un espacio para la inquietud, la duda y la incertidumbre. La capacidad de ese dominio simbólico de trabajar con un conjunto de signos no reductibles a un significado específico, claro y puntual, sino, por el contrario, abierto al enigma y al misterio, constituye un aspecto fundamental. Aspecto que “califica” ese dominio de la sociedad, colocándolo como espacio de tentativas, al mismo tiempo placenteras y dolorosas, de responder a las dudas y a los deseos más profundos del ser humano, lidiando con lo desconocido de una manera poética. Sin tratar de revelar los misterios al explicitarlos, sino mantener el enigma en suspenso, generando nuevas búsquedas”.

Traducción: Ximena López

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, Pierre. Economía de los cambios simbólicos. S. P. Perspectiva, 1982.
- BARTHES, Roland. Mitologías. São Paulo, Difel, 1993
- BULHÕES, Maria Amélia. “Memorias de la mano” en Cuadernos de la Post-graduación, Campinas, Instituto de Artes, Año 3, V.3 N° 2, 1999
- DANTO, Arthur. Après la fin de l’Art, Paris, Seuil, 1992
- DURAND, Gilbert. La imaginación simbólica. Cultrix, São Paulo, 1988
- FREUD, Sigismund. Totem y Tabu. Imago, Rio de Janeiro, 1974

HABER, Alicia. "Mitologías de ausencia en el arte uruguayo de hoy: las instalaciones de Rimer Cardilo y Nelbia Romero". En *Artes Plásticas en América Latina Contemporánea*. BULHÔES-KERN, POA, EDURGS, 1992

IRINEU GARCIA. [textos de Icleia Cattani y Luiz Felipe Noé] Museo de Arte de Rio Grande do Sul, P. Alegre, 1999 (catálogo)

MAUSS, Marcel. *Oeuvres-1 Les fonctions sociales du sacré*. Paris, Minuit, 1968

PERNIOLA, Mario. *Pensando el ritual*, São Paulo, Nobel, 2000