

Guadalupe Chiotarrab

*Promesa y  
Precariedad :*

**Trabajo artístico en  
Buenos Aires**

Chirotarrab, Guadalupe

Promesa y precariedad: trabajo artístico en Buenos Aires / Guadalupe Chirotarrab; editado por Emilia Casiva. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Guadalupe Chirotarrab, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-86-9045-2

1. Sociología del Arte. 2. Mercado de Trabajo. 3. Arte Contemporáneo. I. Casiva, Emilia, ed. II. Título.

CDD 306.47

Edición:

Emilia Casiva

Diseño:

Job Salorio

Guadalupe Chirotarrab

g.chirotarrab@gmail.com

Agradecimientos:

Dolores Amat, Alfredo Aracil, Claudia Arce, Federico Baeza, Marisa Baldassarre, Carla Barbero, Nicolás Barraza, Santiago Bengolea, Orly Benzacar, Laura Buccelato, Caja Negra Editora, Emilia Casiva, Mariana Cerviño, Camila Charask, Martín Chirotarrab, Laura Códega, María Teresa Constantín, Julia Converti, Horacio Dabbah, Amparo Díscoli, Lino Divas, Silvia Dolinko, Irene Domínguez, Irana Douer, Fernando Farina, Jimena Ferreiro, Nora Fisch, Jorge García, Florencia Giordana, Victoria Giraudo, Verónica Gómez, Marcelo Grosman, Gabriela Gutiérrez, Ricardo Ibarlucea, Guido Ignatti, Roberto Jacoby, Inés Katzenstein, Syd Krochmalny, Andrés Labaké, Herminda Lahitte, Ignacio Liprandi, Mariano López, Daniela Luna, Rosa Maciel, Eleonora Molina, Leopold José María Mones Cazón, Leticia Obeid, Malena Pizani, Guido Poloni, Gachi Prieto, Florencia Qualina, Florencia Rodríguez Giles, Job Salorio, Alberto Sendrós, Marcela Sinclair, Laura Spivak, Sandra Szir, Estela Totah, Santiago Villanueva, Ana Vogelfang, Larisa Zmud.

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin la autorización por escrito de la autora.

## CONTENIDO

5	<b>Introducción</b>
9	Valor y periferia.
11	La escena en cuestión.
14	Formas de vida.
<b>1:</b>	
21	<b>Paradojas en torno al arte y el trabajo.</b>
27	Promesas de la vida artística: cuando el arte no es considerado trabajo.
35	De la autonomía del arte a la economía de la cultura: cuando el arte deviene trabajo.
39	¿Puede delimitarse el trabajo artístico contemporáneo?
<b>2:</b>	
47	<b>Las economías del arte: redes de legitimación y valoración.</b>
57	Buenos Aires: la expansión en la periferia.
65	Modelos de educación: intercambio y visibilidad.
<b>3:</b>	
75	<b>Cartografía económica. Instituciones y espacios de exhibición en Buenos Aires entre 2003 y 2015.</b>
83	Museos, espacios institucionales y programas públicos.
94	Nuevos paradigmas.
103	El circuito comercial de arte contemporáneo.
107	Galerías de artista: entre el bazar glam y el empresariado exuberante.
114	Las economías de las galerías.
122	Galerías asociadas.
124	Relaciones laborales.
129	ArteBA, la feria de Buenos Aires.
135	Trabajar como artista en Buenos Aires.
	Trabajo artístico, economía informal.
139	Artistas no asociados.
142	Artistas contemporáneos: identidad múltiple.
151	<b>Epílogo</b>
155	<b>Bibliografía</b>

## **INTRODUCCIÓN**

*Es habitual que las apreciaciones* en torno al valor del arte orbiten bajo un manto de misterio, y no sólo porque el arte puede asociarse a la magia o a la alquimia. Entre los intercambios económicos que involucran lo artístico, abundan la incertidumbre, la disconformidad y los malos entendidos. Su valoración conforma un ámbito de disputa y muchas veces, de malestar, sobre todo para quienes producen lo que es susceptible de ser juzgado, cotizado y precarizado, junto a su propia identidad.

La persistencia de discursos en defensa de la autonomía del arte es uno de los principales motivos por los cuales se han visto relegadas las perspectivas sobre la dimensión laboral de la práctica artística. Imaginarios dicotómicos acerca del arte y el trabajo se cristalizaron en el enfrentamiento entre el idealismo estético y la esfera social del arte. Si los artistas se diferencian de otros trabajadores es porque producen, ante todo, valor de uso<sup>1</sup>, sin importar la cantidad de trabajo incorporado a los materiales que conforman

<sup>1</sup> Marx distingue en toda mercancía valor de uso de valor de cambio. El valor de uso es el valor que un objeto tiene para satisfacer una necesidad, incluidas las que se refieren al ocio y a la cultura. El valor de cambio es el valor que un objeto tiene en el mercado y se expresa en términos cuantitativos, en dinero.

## INTRODUCCIÓN

las obras (Bozal, 1997, vol. II: 171). Sin embargo, a partir del s. XVIII, la forma predominante en la que las obras de arte lograron desplegar su valor de uso se dio a través del acceso a un mercado específico: el mercado del arte. Cuando la obra se sometió a las leyes de la oferta y la demanda, devino en una mercancía equiparable a otras, subordinándose al valor de cambio. Esta dualidad introdujo una contradicción fundamental en la definición de su propia naturaleza ante el desarrollo del capitalismo. En el siglo XX, la tensión entre arte y trabajo se radicalizó a partir de diversas experiencias críticas fundadas en las condiciones de producción y circulación artística, tales como el arte soviético posrevolucionario de la década del veinte o el arte político y la crítica institucional surgidos en los años sesenta y setenta que evidenciaron con eficacia el carácter heterónomo de las producciones artísticas.

Este libro parte de la paradoja intrínseca en la relación entre arte y trabajo. Mientras que el arte no es pensado como trabajo, sino como una esfera autónoma cuya independencia de lo económico aparece como condición de su propia singularidad y lenguaje, la práctica artística deviene –de hecho– trabajo, al integrar una red de intercambios sociales, monetarios y simbólicos que rigen su circulación y le otorgan visibilidad (y sentido) ante los públicos que lo consumen como “bien cultural”.

Es decir, el arte es un trabajo y, a la vez, no lo es. Las, los y les artistas <sup>2</sup> pueden (y requieren) autoperibirse como trabajadores pero, a su vez, deben problematizar esa condición para que sus prácticas tengan al menos la posibilidad de cuestionar y, en el mejor de los casos, reconfigurar formas

<sup>2</sup> Sin intención de ejercer un uso androcéntrico y sexista del lenguaje, para facilitar la lectura, de aquí en adelante me referiré a “los artistas y agentes culturales” para mencionar a las personas de cualquier género dedicadas a la práctica artística y a la gestión cultural, respectivamente.

## INTRODUCCIÓN

productivas y vinculares preestablecidas. Me refiero tanto a los modos en los que se despliegan las prácticas laborales y no laborales (la vida) como a los principios que determinan el parentesco entre humanos, no humanos y su relación con el planeta.

En las últimas décadas del siglo pasado, la hiperactividad de las escenas culturales y el auge del mercado global del arte suscitaban múltiples discursos en torno a la profesionalización de los artistas visuales y agentes culturales, específicamente de aquellos jóvenes con expectativas de acceder a sus redes institucionales y comerciales. Así es como, ante la emergencia de relatos sobre los vínculos entre el arte y la economía, coexisten los que impulsan la perspectiva de la mercantilización de la cultura y los que se resisten a abordar el arte como industria creativa frente a la continua precariedad del trabajo artístico.

En el año 2018 presenté una investigación en el marco de mi tesis de maestría <sup>3</sup>, cuyo punto de partida fue la necesidad de indagar en los factores que propician la invisibilidad del trabajo artístico y su precarización, justamente en un contexto de creciente desarrollo de las artes visuales. Este estudio también surgió de la necesidad de identificar el reposicionamiento social de los artistas contemporáneos como un tipo de trabajador con características singulares, una subjetividad en permanente disputa.

Abordar la relación entre las condiciones laborales de los artistas y la construcción de valor simbólico y económico

<sup>3</sup> *LAS ECONOMÍAS DEL ARTE. Trabajo artístico contemporáneo en Buenos Aires (2005-2015)*. Tesis de Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín. Director: Dr. Syd Krochmalny. Buenos Aires, septiembre de 2018.

del arte implica reconocer la influencia ejercida por los discursos e imaginarios que han conferido al arte un carácter sagrado y oculto, diferenciado de la alienación de la vida cotidiana. El misterio que oscurece las formas de valoración del arte se encarna asimismo entre los artistas y agentes culturales en manifestaciones tan opuestas como la catarsis y el tabú. Entre los criterios erráticos que suelen protagonizar los diálogos en torno al arte y el dinero, y la dificultad de enunciar el carácter de mercancía que constituye a las obras de arte –entre muchas otras condiciones mucho más “inspiradoras”– se esconden innumerables razones por las cuales tiene sentido pensar en las dinámicas de intercambio económico –monetario y no monetario– en el ámbito artístico. Para clarificar las formas en que se manifiestan estos conflictos podrían señalarse los habituales desacuerdos entre los artistas, curadores y los agentes de las instituciones y galerías con los que se vinculan; la dificultad de los artistas de autodefinirse como profesionales o trabajadores y de asumir muchas de las demandas propias de todo ámbito laboral para los que son convocados; la negación de diversos agentes de ver en la práctica artística una fuerza de trabajo que merezca remuneración; la recurrencia con que artistas y agentes culturales demonizan el mercado en simultáneo a la búsqueda explícita de pertenecer a sus redes; las contradicciones y los conflictos de intereses que surgen de las relaciones entre los artistas y el circuito comercial del arte al proveerles espacios de intercambio social y exhibición y, al mismo tiempo, representar políticas e intereses que atentan contra muchos de los sentidos ético-estéticos asociados a la producción artística; además de una clara tendencia hacia la hiperproductividad como forma de vida deseable en paralelo a una percepción de autoexplotación.

### *Valor y periferia*

En términos generales, la geopolítica de las nuevas redes del arte se moviliza en torno a las tendencias de los mercados. Los museos públicos asimilaron modelos de economías mixtas y, en muchos casos, comenzaron a regirse por parámetros habituales entre las entidades privadas, enfocándose en la rentabilidad y la regulación de público.

Para la crítica alemana Isabelle Graw (2013) arte y mercado son nociones que forman parte de una “unidad dialéctica hecha de opuestos” que atravesó las vidas de los artistas desde el siglo XIX hasta el presente. Aun así, en las últimas décadas ambos términos se amalgamaron de tal modo que, en cierta medida, llegó a desmontarse su antagonismo. La articulación entre el arte contemporáneo y la economía global fue estudiada desde perspectivas enfocadas en las condiciones específicas del mercado de obras de arte (Moulin, 2012; Hoog y Hoog, 1991; Poli, [1975] 1976) y mediante la investigación etnográfica que describe los espacios y agentes culturales a partir de anecdotarios acerca de los circuitos hegemónicos (Thornton, 2009; Fleck, 2014; Thompson, 2009). Las subastas, las ferias de arte, las galerías, los museos, las universidades, los premios, las publicaciones, los talleres de los artistas y las bienales son algunos de los escenarios donde se cristalizan las interacciones en la valoración social, simbólica y económica del arte.

La actual inestabilidad laboral de los trabajadores en las economías centrales del planeta suele vincularse con las transformaciones provocadas por el posfordismo y las políticas neoliberales implementadas desde la década del setenta. Situación que también caracteriza a los circuitos laborales del arte y que en Latinoamérica adquiere particularidades propias: la condición periférica, la inestabilidad política provocada por las dictaduras, la implementación de modelos económicos

## INTRODUCCIÓN

excluyentes basados en la primarización de la economía, la desindustrialización y la acumulación centrada en el capital financiero; las profundas desigualdades sociales y económicas, el desinterés de los gobiernos neoliberales por la cultura y la consiguiente ausencia de instituciones públicas y privadas con recursos suficientes para el desarrollo de las artes.

Desde los años 80, el arte latinoamericano proliferó en las agendas globales, una de sus razones fue la necesidad de diversificar los mercados del arte ante los altos precios de las obras de arte moderno europeo y de arte contemporáneo estadounidense de la posguerra (Moulin, 2012). Como lo afirman Giunta y Flaherty (2017), el “descubrimiento” permanente de la producción de América Latina por parte de las regiones centrales es un efecto de diversos desplazamientos geopolíticos que derivan el interés según la “desterritorialización y reterritorialización de los productos básicos, las personas y, en última instancia, el arte”. Este proceso se evidenció en proyectos de exposiciones históricas y de artistas consagrados de la región, en la publicación de investigaciones académicas y en el creciente interés del mercado, lo que a su vez aportó nuevos interrogantes acerca del reposicionamiento de los valores culturales del Sur<sup>4</sup>.

Por otro lado, tras la crisis de 2001 en la Argentina, el surgimiento de diversas agrupaciones artísticas autoorganizadas signó un período que captó el interés de bienales e instituciones culturales internacionales. Esta tendencia se vincula a las demandas temáticas y estéticas enfocadas en el activismo

<sup>4</sup> Autores como Luis Camnitzer, desde Nueva York; Gerardo Mosquera, en Cuba; Nelly Richard, en Chile; Cuauhtémoc Medina, en México; Andrea Giunta, Ana Longoni y Beatriz Sarlo desde Buenos Aires, visibilizaron las manifestaciones latinoamericanas mediante entramados críticos asociados a sus propios estatutos de producción y circulación.

## INTRODUCCIÓN

artístico y el arte participativo, al nomadismo de las redes del arte contemporáneo, a la revalorización de la producción nacional de la década del sesenta y a la consagración de artistas argentinos jóvenes y de generación intermedia en exposiciones de gran envergadura<sup>5</sup>.

### *La escena en cuestión*

Durante el período de reestructuración económica iniciado en 2003 bajo la presidencia de Néstor Kirchner, las condiciones de la escena cultural de Buenos Aires y las búsquedas de los artistas jóvenes cambiaron significativamente respecto de la década anterior. Este libro se asienta en una etapa (los años 2003 a 2015) caracterizada por una evidente expansión institucional, educacional y mercantil del arte, en la que se rescatan algunas claves del posicionamiento de los artistas y agentes culturales jóvenes. Se trata de una escena que tendió a la profesionalización del arte, aunque signada por la persistencia del trabajo precario, informal e inestable (por ejemplo, en la falta de remuneración por la participación en exhibiciones, y la consecuente necesidad de complementar ingresos con otras actividades simultáneas, en la ausencia de seguridad social, en la permanente autoexplotación y la incertidumbre económica, entre otras circunstancias). En estas nuevas emergencias y en sus tensiones, radica la potencia de este período a la hora de reflexionar sobre las relaciones siempre cambiantes entre la práctica artística y el trabajo. Pero,

<sup>5</sup> Syd Krochmalny analiza en profundidad el surgimiento de estas agrupaciones en su tesis doctoral “De la utopía al mercado. Los artistas de la poscrisis (Buenos Aires, 2001-2011)”, defendida en 2012 en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

## INTRODUCCIÓN

¿cómo entender la precariedad laboral asociada a escenas en las que tantos jóvenes eligen como forma de vida dedicarse al arte frente a otros trabajos?

Para adentrarse en la dimensión laboral del arte visual a comienzos de este siglo en la ciudad de Buenos Aires, en estas páginas se proponen tres claves de lectura: 1) la indagación acerca de la relación entre arte y trabajo, junto a la pregunta por la posibilidad incierta de delimitar el trabajo artístico contemporáneo; 2) la exploración de las redes de valoración y legitimación del arte de las últimas décadas; 3) el trazado de una breve cartografía económica de instituciones y otros espacios de exhibición como galerías y la feria ArteBA, a partir del estudio de sus economías, puntualmente entre los años 2003 y 2015 y 4) el recorrido por una serie de obras que materializaron ciertos imaginarios sobre la relación entre la vida artística, las fuentes de valoración y el mercado del trabajo.

En Argentina, las sucesivas crisis económicas activaron redes sociales y culturales que buscaron reemplazar las estructuras de las instituciones tradicionales por proyectos temporales gestionados por artistas y profesionales independientes. Esta tendencia, que domina las escenas culturales de las últimas décadas, no solo afectó los intercambios de los artistas y profesionales del arte requiriéndoles nuevas formas de autogenerar empleos, sino que influyó en la constitución misma de las prácticas y los objetos artísticos. En medio de esta coyuntura surgieron prácticas artísticas reflexivas ante el mercado del trabajo que se manifestaron en formas alternativas de micropolítica: obras asociadas con la crítica institucional y las estéticas de la administración, y acciones que implementaron nuevos modos de inserción de los artistas en el mercado laboral. Al referirlas, no busco dar cuenta de un movimiento o grupo de artistas y obras homogéneos, sino observar cómo las mismas obras materializaron nuevos imaginarios sobre el mercado del trabajo,

## INTRODUCCIÓN

la vida artística y su inserción en la trama social, e interpelaron los factores de valoración del arte.

Ahora bien, uno de los antecedentes de esta pesquisa, parte de la selección de una serie de galerías e instituciones culturales públicas y privadas de Buenos Aires, que se realizó teniendo en cuenta la intensidad de las actividades y la posición en el rol legitimador de las artes visuales por parte de dichos espacios durante el periodo en cuestión. Los capítulos que siguen, recorren la presencia y ausencia de inversiones públicas y privadas dentro de sus estructuras, las formas de financiación de sus exhibiciones y actividades, y las condiciones de empleo que conllevaron. Lo que pone en evidencia, entre otras cosas, el modo en que las instituciones y galerías con mayor trayectoria o prestigio extrajeron valor de los proyectos autogestionados por artistas y agentes jóvenes y de los espacios de educación artística.

Con el propósito de delinear este panorama, durante los años 2016 y 2017 realicé un total de veintisiete entrevistas a personas vinculadas a las galerías de arte y el mercado, y otras veinte a instituciones públicas y privadas. Además de las coordenadas geopolíticas mencionadas más arriba, cabe aclarar que el estudio se enfocó en la escena conformada por artistas visuales nacidos a partir de mediados de la década del setenta, a raíz de que los primeros años de su carrera coincidieron con la expansión del arte contemporáneo en Buenos Aires. La atención estuvo puesta en el circuito de artistas con mayor actividad en las instituciones, galerías y espacios de educación artística del período.

¿Cuáles fueron las condiciones del trabajo artístico a comienzos de este siglo en la ciudad de Buenos Aires, y cómo influyeron estas en la producción de arte local? ¿Cómo dar lugar a un pensamiento sobre las prácticas artísticas a partir de la indefinición entre el trabajo y la vida cotidiana, y la creciente mercantilización de la experiencia, la sociabilidad y el conocimiento?

## ***Formas de vida***

Las economías del arte se conforman por redes de intercambios sociales tanto materiales como inmateriales –emocionales, simbólicos, intelectuales, monetarios– que producen valor. Son economías mayormente informales, constituidas por la interdependencia de diferentes ámbitos de intercambio –el comercio de obras de arte, el mercado del trabajo artístico, la circulación de conocimiento especializado, el funcionamiento de las instituciones y la sociabilidad– y caracterizadas por la integración de flujos discursivos, relacionales y vivenciales que ponen en juego distintos *modos de existencia*. Los diagnósticos sobre las formas de vida que se gestan y producen en el capitalismo tardío suscitan diversas miradas sobre la figura del artista y el surgimiento de nuevos agentes culturales. Los artistas son denominados *do-it-yourselfers* (Relyea, 2013), *networkers*, *entrepreneurs* (Diederichsen, 2010), *freelance knowledge workers* (Gillick, 2011), intermitentes, *trendsetters*, *prosumidores*, empresarios culturales (García Canclini, Cruces y Urteaga Castro-Pozo, 2012) o, simplemente, trabajadores, nociones que responden a una transformación terminológica, económica y espacio-temporal.

La expansión de ocupaciones heterogéneas y flexibles que incumben a los artistas contemporáneos podría delimitarse en la coexistencia de tres dimensiones principales: una productiva (material, formal y conceptual); una administrativo-burocrática y otra relacional, vinculada a la instrumentalización de las relaciones sociales. Desde las décadas finales del siglo XX, estas dos últimas dimensiones cobraron preponderancia a causa de la burocratización inherente a la ampliación de las redes de circulación y consumo del arte a nivel global. Ante la mayor presencia de arte en el mercado y la proliferación de galerías, instituciones culturales, ferias y bienales, se vio incrementado el trabajo administrativo y la sociabilidad instrumental ejercidos

por los artistas. Muchas de sus actividades habituales, en tanto productores de ideas, imágenes, formas de comunicación, afectos y vínculos sociales, se enmarcan en el *trabajo inmaterial* (Lazzarato, 1996): prácticas cuya asociación con lo laboral tiende a desdibujarse.

Las tensiones e interdependencias entre el valor simbólico y económico se manifiestan mediante redes en las cuales el rédito material, las ambiciones y expectativas de los artistas y su estatus social suelen ser indistinguibles. La naturalización del trabajo inestable, no remunerado, y la autoexplotación de los artistas y agentes culturales jóvenes puede vincularse a la confianza en los resultados de la hiperproductividad, la ambición de prestigio y a aquellos aspectos no reductibles a las categorías materiales del mercado, bajo los que se erige el carácter “invaluable” del arte; en definitiva, su sacralización. En el desafío de la autorrealización prometida por la vida artística podría montarse una noción contemporánea para pensar el arte como religión, un culto basado en la asociación entre el arte y “la felicidad”.

La connotación de libertad y satisfacción personal implícita en el mundo del arte invisibiliza la relación que tienen los artistas con sus propias condiciones laborales, lo que se considera redituable, lo productivo y el tiempo libre. A fin de cuentas, el ideal de un arte autónomo y de una figura de “artista creador”, libre de las exigencias de la economía, ¿no resultó funcional al avance del capitalismo tardío, volviendo sus producciones más rentables para las altas esferas de la escena y, a su vez, ocultando la condición laboral de la gran mayoría de los artistas? Un síntoma de esto es que el reposicionamiento social del artista contemporáneo como un tipo particular de trabajador independiente, todavía no sea reconocido (ni autoreconocido) como tal.

El trabajo de los artistas se habría transformado en una práctica con un fin en sí mismo, que Hito Steyerl define con la idea de *ocupación*. La artista y ensayista alemana

## INTRODUCCIÓN

establece una relación entre el museo y la fábrica social –bajo la que subyace el modelo de la *factory* de Andy Warhol– al caracterizarlo como una “tienda insignia de las industrias culturales, donde están empleados entusiastas trabajadores y trabajadoras en prácticas sin remuneración” (2014: 67). El trabajo, entendido como un medio alienante en busca de una recompensa, se recodifica en el ámbito cultural como un proceso que contiene su propia gratificación: por tal motivo, la ocupación no implica necesariamente remuneración. Ante la hiperproductividad asociada a la precariedad, Steyerl plantea que los trabajadores de la cultura devienen *lumpenfreelancers* globales que se encuentran “desterritorializados e ideológicamente en caída libre”, una idea que se articula con la dificultad de distinguir muchas de las actividades sociales que conforman el trabajo artístico contemporáneo, del ocio, el esparcimiento y la vida cotidiana. Entonces, ¿cómo demandar remuneración por prácticas que no están asimiladas al trabajo desde una perspectiva económica?

La revalorización de los modos de vida intensos y antieconómicos como formas de trabajo que no son meramente productivas puede ser una clave para visualizar alguno de los matices de la vida artística. Esto es lo que el crítico cultural Diedrich Diederichsen plantea como un modelo de productividad heredero del hedonismo de las contraculturas de las décadas del setenta y ochenta (2011: 14), en el que la intención de alcanzar un objetivo se opone a la actitud de despilfarro y derroche asociada a las experiencias intensas, como una inversión de valores propia de la contemporaneidad. La búsqueda de intensidad mediante interacciones sociales tan prometedoras como evasivas y de corto plazo sería una de las constantes de la *clase creativa* (Florida, 2010), a la que pertenecen los artistas visuales. ¿Podríamos hacer coextensiva esa reflexión para Latinoamérica? ¿De qué intensidades (y de qué hedonismo) estaríamos hablando en los países del sur?

## INTRODUCCIÓN

Las estrategias y los usos no convencionales de los capitales educativos, culturales y tecnológicos con que los jóvenes generan proyectos que habilitan nuevas formas productivas y de sociabilidad aparecen, por ejemplo, en el foco de las investigaciones coordinadas por Néstor García Canclini, Francisco Cruces y Maritza Urteaga Castro-Pozo (2011) a partir de sus estudios etnográficos sobre la escena de la Ciudad de México (y la de Madrid). Para esos autores, en el seno de la práctica artística pueden aflorar formas por medio de las cuales crear oportunidades que no existen en sociedades bajo una situación subordinada en la división internacional del trabajo intelectual. Lo mismo puede señalarse en torno a diversas experiencias que surgieron en Buenos Aires durante las últimas décadas. Se trataría entonces de dar otro uso a nuestros capitales, de desarmar los modos de acumulación para concretar otras oportunidades de existencia.

Es a partir de aquellas ansias por experimentar una vida intensa que tiene sentido indagar, por otro lado, en lo que Steyerl define como *auto-performatividad* y Boris Groys como *diseño de sí*: aquel “autoposicionamiento en el campo estético” que denota un interés vital en la imagen de sí que se le ofrece al mundo exterior y que incluye la gestión de la imagen de artista, el manejo del tiempo propio y la búsqueda de reconocimiento como capacidades que inciden sobre las negociaciones y tolerancias en torno a las condiciones laborales. En un contexto casi totalmente dominado por los mercados, la *autopoiesis*, para Groys, prevalece como un medio de comodificación del yo (2014:17).

El talento, la estabilidad económica, la posesión de objetos suntuosos, el reconocimiento social y desde luego, su dudosa asociación con la felicidad, son sólo algunas de las luces que encandilan el final de un túnel plagado de expectativas con baja probabilidad de concreción. La obediencia que muchas veces normaliza las vidas profesionales de los jóvenes aspirantes

## INTRODUCCIÓN

a los selectos espacios que legitiman y otorgan valor a sus prácticas, no garantiza su reconocimiento simbólico ni monetario. Sobre este escenario, no sorprende que tantas derivas artísticas devengan, entonces, carreras alienadas hacia lo que no se tiene o lo que es difícil –e incluso imposible– de obtener para la gran mayoría.

En Buenos Aires, la dimensión laboral del arte parece estar más ligada a la construcción de un ámbito de pertenencia, sociabilidad y legitimidad que a una práctica asociada a la manutención. Si pensamos en cómo singularizar la idea de trabajo en la escena artística, podríamos asociarla más bien a una práctica que permite formar parte de un sistema de intercambios que da existencia, sentido y un supuesto goce social, pero no necesariamente a la circulación de dinero. En esta condición radica una clave para pensar la relación entre el arte y el trabajo como foco central de este libro.

A partir de algunas ideas de Bruno Latour, las páginas que siguen se asientan en el propósito de abordar la escena artística desde un mapeo de relaciones que son a la vez materiales –entre cosas– y semióticas –entre conceptos– para entender sus interacciones mediante la observación conjunta de los agentes humanos, las obras y prácticas artísticas, las formas de trabajo, los espacios físicos que las alojan y las tecnologías. Un elemento distintivo de la teoría de Latour –cuyo enfoque se originó en el campo de los estudios sociales de la ciencia en los años ochenta– es que considera *actantes* tanto a las personas, como a los objetos y a los discursos, sin distinguir entre humano y no-humano. De ese modo, podremos pensar las relaciones que condicionan el trabajo artístico como un flujo determinado por la influencia de los objetos, las personas, los discursos y el medio como aspectos indisociables y sin jerarquías preconcebidas de unos por sobre los otros.

No es menor señalar que la investigación en la que se asienta este libro, partió del interés que me suscitó

## INTRODUCCIÓN

haber sido una testigo activa del medio artístico local desde mediados de la primera década de los 2000. Desde entonces me he vinculado con artistas, agentes y espacios culturales que me dieron ocasión de reflexionar sobre las problemáticas que aquí desarrollo. Haberme desempeñado como curadora independiente, y también de una institución pública, como docente, crítica, galerista y gestora cultural, y haber participado de instancias de educación en universidades y programas de artistas, me permitió encarnar muchas de las cuestiones que describo y problematizo en torno a la valoración de las artes visuales y sus formas de intercambio.

Son innumerables las personas que contribuyeron con las ideas que expongo, incluyendo no sólo a amigxs, colegas y artistas sino todas aquellas con las que compartí encuentros en ferias, galerías, museos, centros culturales, bienales, talleres de artistas, viajes, fiestas y reuniones sociales de todo tipo, la vida del arte.

**1:**

## **PARADOJAS EN TORNO AL ARTE Y EL TRABAJO**

La *Oficina de Legales* (ODL) fue un proyecto desarrollado en el año 2011 por los artistas Leandro Tartaglia, Santiago Villanueva y Francisco Marqués. A partir de indagar en temas ligados a los aspectos legales y sindicales en las artes visuales, implicó un trabajo de investigación en torno al vínculo contractual de las instituciones con los distintos agentes culturales de ese momento –artistas, curadores, montajistas– y a la posición de los artistas en función de la producción de obra como trabajo. Es evidente que en la puesta en marcha de esta obra, resuenan algunas de las paradojas intrínsecas de la relación arte-trabajo, de las tensiones históricas entre ambos términos y de sus mutaciones a través del tiempo.

Durante la edición de la feria ArteBA 2011, ODL realizó una serie de entrevistas a galeristas, a quienes se les consultaba sobre la relación contractual con los artistas representados. De las dieciséis galerías entrevistadas –diez eran argentinas y las restantes de Holanda, Venezuela, Brasil, España y Uruguay–, sólo una afirmó que realizaban contratos por escrito con cada artista, mientras otras dos lo hacían esporádicamente y las trece restantes convenían solo de palabra. Dichas entrevistas confluyeron en un video en el que, mientras se escuchaba el audio con las declaraciones, transcurría la imagen sobre una pared blanca en la que se acumulaban palabras clave impresas en papel, una vez

que habían sido pronunciadas por los entrevistados. "Confianza", "relación verbal y emocional", "pacto honorable", "mandato", "informal", "afecto", "amor" y "amistad" son sólo algunos de los términos que surgieron como argumento respecto de la dinámica de no realizar contratos por escrito que incluyeran los derechos y las obligaciones entre las partes. La mención de la confianza y el afecto por sobre los compromisos asumidos en la relación laboral evidenciaban, una vez más, la sujeción del intercambio comercial a los atributos afectivos y simbólicos que se le confieren a la práctica artística.

El convenio laboral se presentaba minimizado ante la ciega confianza en los vínculos que la experiencia artística genera; en este caso, la relación artista/galerista, que cobraba una carga afectiva *per se* por ser el arte su objeto de mediación.

Es sabido que el territorio que brinda el arte en tanto actividad asociada al tiempo libre y económicamente improductivo, se opone al trabajo entendido como necesidad y fuerza productiva del capital. Se trata aquí, por supuesto, de una oposición histórica. Bajo el paradigma moderno, los artistas eran sujetos cuyas elevadas preocupaciones podían permanecer alejadas de la lucha cotidiana por la subsistencia. En sociedades signadas por el trabajo alienado, la figura del artista comienza a modelizar un territorio de emancipación y hedonismo. Aquellos imaginarios que lo ubican en una posición elevada, antiinstrumental y contenida en sí misma permanecen aún



Oficina de Legales. Proyecto de Francisco Marqués, Leandro Tartaglia y Santiago Villanueva, 2011. F: Archivo La Ene

en las escenas del arte contemporáneo. Sin embargo, la creciente mercantilización de las prácticas artísticas y el desarrollo de las industrias creativas a escala global desdibujaron ese antagonismo entre arte y trabajo. Las connotaciones del arte asociado al ocio, el trabajo a la ganancia, el arte vinculado a la pérdida de tiempo y el trabajo a la alienación, se tornaron ambiguas.

Lo que sucede en la actualidad es que una nueva economía de los servicios apunta a reorganizar la subjetividad de los trabajadores hacia una mayor productividad. Asociados a la flexibilización laboral, la forma reticular de las comunicaciones y el acceso a las tecnologías digitales, los procesos productivos tienden a sustentarse en el conocimiento y la creatividad. Según Michael Hardt, los modos de producción inmaterial estarían destinados a la generación de formas de vida <sup>6</sup>: aquí se entiende el capital, en términos marxistas, como relación social y la producción capitalista como la reproducción de relaciones sociales, por lo que asume un carácter biopolítico. A su vez, el surgimiento de un nuevo *ethos* que en el pasado se limitaba a los comportamientos y valores de los artistas, músicos, escritores o científicos, parece haberse expandido hacia otros sectores del mercado laboral. Si bien la producción artística no ocupa un rol central de la economía global, Hardt señala que su "naturaleza performativa" tiende a instalarse hasta transformar los procesos de trabajo de una amplia gama de trabajadores <sup>7</sup>. De las prácticas productoras de ideas, relaciones y lenguajes surgen formas de *propiedad inmaterial* vinculadas a las patentes y los *copyrights*, términos habituales en las industrias cinematográfica, editorial, musical, farmacéutica, del software y de información genética, entre otras.

<sup>6</sup> Hardt, Michael, "Production and Distribution of the Common. A Few Questions for the Artist". En: <https://onlineopaen.org>

<sup>7</sup> Hardt, Michael, "Immaterial Labour and Artistic Production". En: *Rethinking Marxism*, Vol.17, No.2, Kalamazoo, Routledge, 2005

Es en este sentido que se puede pensar la práctica del arte como un patrón de comportamiento y el artista como un modelo asociado a las vidas de los nuevos trabajadores del capitalismo financiero. En tanto productores de un tipo de conocimiento de significativo valor simbólico, creadores de formas de sociabilidad y agentes independientes con habilidades múltiples, los artistas serían figuras ejemplares en la caracterización que Mauricio Lazzarato hace del trabajador "polimórfico, auto-empleado y autónomo" (1996: 140).

Hacia principios del siglo XXI, se desmonta la idea de trabajo como una actividad caracterizada por condiciones regulares y estables. Como lo señala Lazzarato, los mercados colonizaron el tiempo y la subjetividad de las personas bajo la modalidad de *trabajo inmaterial*. Este es resultado del predominio de una economía de la información y los servicios, que reorganiza la comunicación y la propia subjetividad del trabajador hacia una mayor productividad. La autogestión, el manejo del tiempo propio, la flexibilidad y la instrumentalización de los vínculos sociales son algunos de los factores que aportan a una redistribución cada vez más indiferenciada entre el tiempo de trabajo y el tiempo libre.

En este marco, el ámbito laboral se torna cada vez más precario, como trabajadores ya no estamos obligados necesariamente a cumplir horarios determinados o a permanecer en lugares fijos, y tanto la remuneración económica como los derechos laborales empiezan a depender cada vez más de negociaciones individuales. A su vez, muchas tareas no están claramente definidas como trabajo: actividades que abarcan desde el cuidado de los niños y los enfermos o las tareas domésticas (cuyo reconocimiento como trabajo y remuneración son reclamados por las luchas feministas)<sup>8</sup> hasta la producción de ideas, imágenes, formas de comunicación, afectos y

<sup>8</sup> Ver: Federici, [2004] 2010.

relaciones sociales. Esta tendencia ha asemejado las formas de vida de muchos trabajadores a las de quienes realizan prácticas creativas o intelectuales que en tiempos pasados no eran consideradas como parte de la esfera laboral. O, como lo señala Lars Bang Larsen, "el trabajo y los afectos supuestamente libres y sin ataduras relacionados con la realización y la apreciación de obras de arte se volvieron productivos" (2016: 52). El proceso de "profesionalización" del arte corre en paralelo a la necesidad de preservar su autonomía y mantenerlo distante de las demandas del sistema productivo, de modo tal de resguardar su capacidad transformadora y la singularidad de sus propios lenguajes y recursos, y esta tensión se encarna profundamente en las vidas de los artistas. En cualquier caso, pensar que estas cuestiones se resuelven mediante la definición de si el arte es o no es un trabajo, o si el arte debiera considerarse de manera taxativa autónomo o heterónimo no parece ser el camino más fructífero.

Durante la misma semana de su presentación en ArteBA 2011, ODL generó una serie de actividades públicas con base en el *stand* ocupado por La Ene en el sector institucional de la feria. Entre ellas, se discutió sobre la situación de los asistentes de artistas, uno de los trabajos más habituales ejercidos por los artistas jóvenes en la escena local. La denominada "asistencia" comprende la mano de obra necesaria para llevar a cabo proyectos artísticos que, a causa de su dimensión, la falta de tiempo y/o el conocimiento de herramientas específicas necesarias para su producción, llevan al artista empleador a contratar a colegas que colaboren con la realización, montaje y gestión de sus proyectos. Al igual que en una fábrica o en una empresa, el asistente empleado no participa en las ganancias por el ingreso resultante de la obra, sino que cobra por el tiempo empleado en la realización del producto –fuerza de trabajo–, bajo una participación que suele ser anónima, más allá de la destreza involucrada en la tarea.

De aquella discusión pública surgió un documento en el que sintetizaban los problemas y beneficios del trabajo de

asistente de artista y la posibilidad de constituir un gremio. Entre los aspectos desfavorables aparecía la informalidad del trabajo a raíz de no proveer seguros sociales, la inexistencia de un contrato que comprometiera al empleador, la falta de claridad en la asignación de tareas, la indiferenciación de la remuneración ante las horas extras y la falta de reconocimiento y disposición de horarios de comida durante la jornada laboral, entre otros. Entre los argumentos favorables registrados en las declaraciones de los propios asistentes, figuraban la posibilidad de estar en contacto con la manera de producir de artistas admirados, la flexibilidad y la baja carga horaria que posibilitaba los cambios en la agenda, la percepción de aquel trabajo como una práctica no laboral a raíz del goce implícito en algunas de las tareas involucradas y la posibilidad de contactarse con agentes relevantes de la escena artística e, incluso, eventualmente insertarse en el mercado del arte, gracias a la influencia del empleador. Los pros y contras manifestados daban cuenta del íntimo vínculo entre la tolerancia de las condiciones de precariedad laboral y los imaginarios de acumulación de capital simbólico. Los artistas contratados como asistentes señalaban las carencias en torno a sus derechos como trabajadores, a la vez que las justificaban en pos de la satisfacción, los contactos y los beneficios simbólicos que les proveía esa actividad. La flexibilidad e intermitencia que caracteriza la informalidad laboral también es leída como libertad en relación con el uso del tiempo, un factor primordial asociado al acto creativo. Asimismo, la posibilidad de circular por los espacios legitimados de la escena en vínculo con artistas de mayor reconocimiento, se registra como una variable compensatoria de la fuerza de trabajo aportada. Para algunos, este trabajo les permitía experimentar diversos aspectos de la “vida artística” a los cuales, tal vez, no podrían acceder de otra forma. Para otros, operaba como un claro exponente de las contradicciones que los habitan ante su práctica como productores de su propia obra.

## **PROMESAS DE LA VIDA ARTÍSTICA: CUANDO EL ARTE NO ES CONSIDERADO TRABAJO**

La oposición entre arte y trabajo surge en la medida en que el trabajo se aparta de su carácter exclusivamente creador para adoptar una forma enajenada en la economía de mercado. Una de las claves para comprender el camino que devino en la negación del arte como trabajo radica en su configuración histórica como esfera necesariamente autónoma. La conformación del arte como un terreno escindido de desarrollos exógenos, tales como la economía y el trabajo, se profundizó, paradójicamente, con el avance del capitalismo en la segunda mitad del siglo XIX y con el proceso moderno de diferenciación disciplinar. De allí deriva una figura de artista supuestamente desvinculado de los procesos económicos en un período signado, justamente, por la aceleración y la profundización del desarrollo capitalista.

Rastrear los discursos en los que se arraigó esta tendencia a la idealización del arte es clave para identificar uno de los orígenes del problema en cuestión. Desde la teoría crítica, Herbert Marcuse ([1965] 1978) hace un análisis del rol de la cultura en la sociedad burguesa. Encuentra en la Antigüedad –a través del pensamiento de Aristóteles– el germen de la separación entre lo necesario y útil y lo bello y placentero que habilitó un largo proceso histórico, por el cual, la cultura devendría un ámbito exclusivo de acceso a la felicidad, en contraposición con el materialismo de la praxis burguesa.

Así, el ideal cultural asociado a la bondad, la libertad, la verdad y la solidaridad estaría provisto de una positividad propia de un universo puro y superior. Marcuse señala la función contradictoria de una cultura que anhela un ideal de felicidad y que, a la vez, justifica su estatus alejado de la lucha cotidiana por la existencia. De este modo, plantea que en la época burguesa la cultura es una obligación para todos, como una suerte de consuelo ante la miseria de la vida material del sistema capitalista: "La cultura ha de dignificar lo ya dado, y no sustituirlo por algo nuevo. De esta manera, la cultura eleva al individuo sin liberarlo de su sometimiento real. Habla de la dignidad del hombre sin preocuparse de una efectiva situación digna del hombre" ([1965]1978: 24). En correlato con esta perspectiva, Peter Bürger ([1974] 1995) retoma el planteo sobre la cultura afirmativa y lo asocia con la crítica a la ideología de Karl Marx en torno a la religión. Si la religión es la fantástica realización de la esencia humana porque esta carece de verdadera realidad, la miseria religiosa es, por un lado, la expresión de la miseria real y, por otro, la protesta contra aquella miseria. De este modo, la superación de la religión, en tanto que felicidad ilusoria –"el opio del pueblo"– es la exigencia de felicidad real (Bürger, op. cit.: 39).

El autor de *Teoría de la vanguardia* ejemplifica la crítica romántica al principio burgués de racionalidad de los fines, mediante la apreciación del poeta alemán Joseph von Eichendorff acerca del valor del ocio en la constitución de una vida libre: frente al burgués, el vago estaría en posesión de la verdad. La autodeterminación se opone a la alienación de la vida del trabajo cuya finalidad vendría impuesta desde afuera (ibid.: 42). Esta condición o percepción asociada a la existencia de los artistas parece persistir como fundamento de comportamientos habituales en las escenas del arte contemporáneo. Caracterizarlo como un sujeto que debiera escindirse de los avatares de la manutención y el tiempo económicamente productivo, justifica parte de los conflictos que los artistas encuentran al vincularse con las redes de circulación de sus obras.

Si bien la escisión entre el arte y la economía responde a una condición necesaria para que el arte pueda surgir, es, a su vez, una idea cuya persistencia descontextualizada y, por momentos, totalizante, genera los más diversos malentendidos, desacuerdos e inequidades en el vínculo social que implica trabajar como artista. Ello se vislumbra en las condiciones de precariedad en las cuales muchas veces los artistas suelen exhibir su obra en las instituciones, y en su habitual permanencia en los márgenes del sistema laboral y fiscal. Claro que la histórica ausencia de políticas públicas que atiendan el trabajo artístico y la dificultad de ingresar a un mercado para pocos, como la autoexclusión por parte de los mismos artistas que evitan regirse por términos que los equiparen a otros trabajadores y profesionales, también son parte de las complejidades asociadas a este imaginario. En Argentina, es habitual encontrarse con artistas con más de una década de producción que nunca se hayan inscripto al régimen tributario, no sólo porque las oportunidades de facturar son fluctuantes (debido a la informalidad propia de los intercambios en el arte), sino por desinformación o, directamente, por no considerar de su incumbencia formar parte del sistema fiscal vigente.

Los discursos que han disociado al arte del trabajo no sólo postulan su autonomía, sino que lo conciben, además, como una suerte de culto, una "religión de nueva especie", tal como proclamó Paul Valéry ([1957] 1990). El romanticismo denota la imposibilidad de disociar la sacralización del arte de la función religiosa que marcó toda su tradición y cuyos ideales, con nuevos contenidos, todavía persisten en los comportamientos de los artistas y agentes culturales contemporáneos.

Si pensamos el arte en estos términos se vislumbra una paradoja más, por la cual, lo artístico mediaría el acceso a una felicidad ideal a partir del develamiento de verdades trascendentes y, a su vez, cumpliría un rol crítico en tanto visibiliza e interpela comportamientos sociales. La capacidad de transformación o eficacia política entraría en conflicto, justamente, ante la distancia que el arte toma de lo mundano al

pensarse como una esfera diferenciada. Aunque, para Bürger, fue justamente el concepto vanguardista de autonomía el que posibilitó que el arte mismo fuera contra su propio aparato de distribución –la institución arte– y contra su estatus en la sociedad burguesa (op. cit.: 60-64). Y es allí donde la protesta en forma de autocrítica habría hecho visible la conexión entre la autonomía y su carencia de función social, desde que el arte se distanció por completo de toda referencia a la vida práctica y se diferenció como un ámbito especial de saber: la estética. Esta forma de “comprensión objetiva” habría habilitado el surgimiento de experiencias críticas fundadas en las condiciones de producción, simultáneas a la persistencia de los ideales de autonomía que recorrieron gran parte del siglo pasado, evidenciando *la* paradoja constitutiva de la esfera del arte.

Sin embargo, la actitud crítica de las vanguardias respecto de este distanciamiento *sagrado* del arte pareciera no erosionar los argumentos por los que el arte contemporáneo se consagra a sí mismo como forma de vida ideal. Y es allí donde quiero llegar. Lo que desde el siglo XIX y hasta mediados del XX regía en torno a la separación de la experiencia artística como mundo independiente, superior y sacralizado, hacia el siglo XXI parece haber devenido en una promesa de libertad y autosatisfacción ligada a las vidas de quienes tienen posibilidad de dedicar la mayor parte de su tiempo al arte: una concepción contemporánea del arte como religión. Si podemos hablar de cierta sacralización respecto del arte producido durante las últimas décadas, esta pareciera estar más vinculada a la dimensión social que a las atribuciones adjudicables a las obras y prácticas del arte como portadoras de un saber extático. El arte contemporáneo implica una promesa asociada a su socioecosistema. Las perspectivas de prestigio, afecto, bienestar, conocimiento, popularidad y riqueza simbólica y económica (su “promesa de felicidad” propia de la religión) son algunas de las ideas que circulan en las escenas artísticas y que habilitan la devoción por la figura del artista y su forma de vida. Es a partir

de esta tendencia que Isabelle Graw señala el surgimiento de una “cultura de la celebridad”, a raíz del culto a la personalidad y al estilo de vida demarcado por la conexión metonímica entre las vidas de los artistas contemporáneos exitosos y la circulación de sus obras (2013: 19) en las redes globales.

Tras el encargo para una edición del ciclo “Bellos Jueves” en el MNBA a principios de 2015, en sólo tres meses, la artista Laura Códaga guionó, dirigió, musicalizó y realizó el vestuario, la concepción estética y el montaje de un video de 19 minutos y 30 segundos de duración. Su proceso de producción cuasificionado denotaba un posicionamiento singular frente a las dinámicas de la profesionalización artística. Con claras referencias a puestas operísticas, la trama de este video, titulado *LArte e la Vanità*<sup>9</sup>, se basa en el desenlace trágico del romance entre ambas. La obra, situada a principios del siglo XXI pero bajo una estética referida al clasicismo greco-romano, se estructura en tres actos: el romance, la traición y el destino.

Una antigua hechicera llamada Arte pasa sus días mendigando junto a su hija, Artesanía. “Deambulando por la Encrucijada de la Forma Rota”, Arte conoce a Vanidad y, deslumbrada por su imagen seductora y grandilocuente, se enamora de ella. Vanidad, cegada por las ambiciones de poder y posesión, se aprovecha de los atributos de Arte reclamándole para sí su conocimiento ancestral y esotérico bajo la promesa de duplicar su fortuna, y la incita a renunciar a su propia hija, Artesanía, representada por una niña marginada. Ante la traición de Vanidad, quien huye tras lograr su meta, Arte, desolada, encuentra como única salida terminar con la vida de su hija y, luego, suicidarse.

<sup>9</sup> El video está disponible en YouTube: <https://youtube.com/watch?v=Z74lgX15dy0&t=150s>



*L'Arte e la Vanità*, proyección en "Bellos Jueves", MNBA, 2015. F: Archivo MNBA.

## PROMESAS DE LA VIDA ARTÍSTICA

Las escenas que relatan esta tragedia inspirada en *Medea* se presentan mediados por fragmentos de video de baja resolución tomados de internet, que anticipan, contextualizan y expanden los acontecimientos. Imágenes de géiseres y volcanes en erupción vaticinan un estadio de creación, capturas de ciudades fabriles aluden a la sociedad industrial, las ruinas de Palmira parecen representar una etapa de decadencia, y sórdidas emboscadas de seres venenosos como víboras, escorpiones y arañas encarnan el inframundo.

Escenificada en torno a una atmósfera que rememora el cine de Pier Paolo Pasolini, esta historia presenta tres aspectos de una misma problemática que, no por azar, se sitúa en el siglo XXI. Mientras en *Vanidad* confluyen imaginarios tales como el lujo, la riqueza y el esnobismo, en *Arte* convergen el poder del misterio y de lo mágico provenientes de una dimensión desconocida que se contrarresta con la figura de Artesanía como encarnación de lo mundano, la técnica y la materia. Esta última aparece en el relato como una figura ambivalente. En tanto hija de *Arte*, Artesanía representa un valor que se ubica en una posición derivativa e inferior, y es el único personaje cuya máscara porta rasgos medievales en contraposición con los atributos greco-romanos de todas las demás, como canon de belleza omnipresente. Artesanía es una niña cuyo tiempo está destinado a un juego que denota las bases del hacer creativo y, a su vez, cuenta con la sabiduría de vaticinar el final trágico al que se expone su madre. Junto a los cantos del coro, la niña presagia aquella conciencia que, al ser desdeñada por *Arte*, las llevará a ambas a la muerte. Cantos corales como el que reza “*Cuántos males se engendran por causa de Vanidad, disfrazada de abundancia, la miseria va / Y en las huellas de Arte cuchillos fundirá / ¡Traición!*” refuerzan el enfoque moral de la historia. Dentro de la escala de valores que presenta el relato, aparece una sobrevaloración del intelecto ante lo sentimental, la riqueza por sobre la austeridad y lo exclusivo por encima de lo disponible.

No es casual encontrar una producción que problematice cuestiones éticas respecto del estatuto del arte en la obra de una artista que comenzó su producción ininterrumpida a los siete años, muchos años antes de que su práctica artística deviniera un trabajo.

Resulta evidente que aquella carga de misterio atribuida al arte, subsiste en la contemporaneidad como fundamento de valoración de la producción artística y, a su vez, radica en esa cualidad lo que la aleja de lo mundano e instituye la praxis constitutiva de su hacer. La obra de Códega problematiza la condición de la artesanía como subproducto del arte frente a los discursos que argumentan la superioridad de este último por sobre la mayoría de las producciones humanas.

La dicotomía de la confluencia entre arte y trabajo se presenta en *El Arte e la Vanidad* mediada por la atracción que ejercen las ambiciones de riqueza y autoridad encarnadas por Vanidad. En tanto medio creador de estéticas hegemónicas que asocian al arte con el ejercicio de poder y la imposición de cánones, la vanidad no deja de recordarnos los anhelos de prestigio, popularidad y riqueza simbólica y económica que, en forma de promesa, caracterizan las aspiraciones de éxito de los artistas contemporáneos.

## **DE LA AUTONOMÍA DEL ARTE A LA ECONOMÍA DE LA CULTURA: CUANDO EL ARTE DEVIENE TRABAJO**

Desde mediados del siglo XX, aquel imaginario que escinde el arte de la economía permanece latente bajo diversas prácticas y conductas de los artistas, pero el arte se vio influenciado por un fuerte proceso de mercantilización de la experiencia que suscitó transformaciones en sus ideales de autonomía.

Con los movimientos de vanguardia, el productivismo y el constructivismo ruso de los años veinte y, más tarde, con la crítica institucional de mediados de siglo XX, el conceptualismo y el arte político de las escenas latinoamericanas comenzó un proceso de desidealización del arte. Las prácticas soviéticas posrevolucionarias planteaban la necesidad de crear una sociedad nueva exigiendo al arte compromiso político. Vladimir Maiakovski da cuenta de una nueva perspectiva del artista al definir al poeta como "un trabajador que habla a otros trabajadores y lo hace en el lenguaje que los otros trabajadores emplean, en el marco de su transformación social y cultural" (citado por Bozal, 1997: 167).

En las décadas del cincuenta y sesenta, artistas de diversas ciudades expandieron los límites de sus prácticas diluyendo sus objetos en acciones, intervenciones y happenings, operando bajo una radicalidad que tomaba formas propias de la política, alterando los parámetros de valoración artística mediante el uso de materiales de desecho e imágenes de circulación masiva y utilizando procedimientos industriales de reproducción que desvanecieron

todo intento de conservación de aquella unicidad de la obra de arte que Walter Benjamin definía como aura. Asimismo, esta explosión de medios implicó una crítica a la mercantilización del arte en tanto comenzaba a manifestar formas artísticas no comercializables y la sustitución del trabajo artístico especializado por un trabajo libre al que todos tuviesen acceso (Bozal, op. cit.: 172). La crítica institucional se ocupó de cuestionar las relaciones que se establecían en el seno mismo del sistema reflexionando acerca de los marcos ideológicos y económicos del museo concebido como una esfera pública burguesa (Holmes, 2006). Enfocar las prácticas artísticas a partir de la reflexión sobre su aparato social contribuyó al desmantelamiento de su dimensión autónoma, sin embargo, esta transformación no erradicó la tensión que el arte mantiene con la producción económica y la esfera laboral.

El trabajo de los artistas visuales excedió desde entonces las actividades tradicionalmente asociadas a su práctica cotidiana. Lejos de ser homogénea, la labor artística se transformó en una trama articulada por tareas y capacidades diversas que ya no estarían acotadas a las dimensiones formales y materiales, el conocimiento técnico, la producción de imágenes y la búsqueda de sentido mediante asociaciones conceptuales. Aunque los artistas usualmente no sean considerados “trabajadores” en el sentido estricto del término, la producción creativa devino en una forma modélica de trabajo inmaterial.

Esta progresiva expansión de incumbencias del trabajo artístico desde los años sesenta, determinó un reposicionamiento social de la figura del artista hacia ciertos modelos de identidad múltiple en los que conviven el imaginario de un tipo singular de trabajador profesional con el de un creador libre de toda exigencia. Sin embargo, el entusiasmo acerca de la mercantilización de los bienes y las prácticas culturales contemporáneas asociado a las nociones de industria creativa y emprendedorismo –como supuesta alternativa a la crisis económica– oblitera muchas veces su propia contracara: el desempleo y la precariedad laboral de las nuevas generaciones. En este contexto, es necesario establecer las

particularidades de la producción artística respecto de otras labores que integran la economía creativa. La ilimitada productividad asociada al hacer artístico, a raíz de ser una actividad que para muchos surge de una necesidad cuasiespiritual e irremplazable, se convierte fácilmente en una fuente de autoexplotación cuando entra en relación con las demandas laborales.

Volvamos brevemente a la obra de Tartaglia, Villanueva y Marqués. En su estética de la administración y sus formas de acción nómades, transversales y, por momentos, poéticas, ODL propiciaba un territorio para actuar y discutir con lenguajes propios de una militancia artística. En diversos formatos, como diagramas, folletos, videos, audios, *web* y debates, se presentó en La Ene<sup>10</sup> durante los meses de octubre y diciembre del mismo año en que había participado en ArteBa. Allí se debatió sobre temas tales como la organización sindical de otras disciplinas, las políticas culturales, el funcionamiento del mercado del arte y cuestiones vinculadas al *copyright* y el *copyleft*. En tanto iniciativa de artistas, ODL funcionó como el inicio de una plataforma que favorecía el debate entre colegas y otros agentes respecto de cuestiones que hacia el 2011 –un año antes del conflicto que suscitó la emergencia de Artistas Organizados (AO)<sup>11</sup>– habían cobrado gran interés y preocupación en los artistas de Buenos Aires ante la expansión de su trabajo y la proliferación de situaciones de intercambio con las instituciones y galerías.

<sup>10</sup> El Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo (La Ene) fue fundado en 2010 por Gala Berger y Marina Reyes Franco en respuesta a la ausencia de un museo de arte contemporáneo en Buenos Aires. Fue una plataforma para la exhibición, la investigación y el debate sobre las instituciones artísticas en un pequeño espacio ubicado en El Patio del Liceo, una galería comercial en desuso que devino un nodo cultural de la ciudad.

<sup>11</sup> AO fue una agrupación que surgió ante la disconformidad con la política de adquisiciones con que el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, bajo la dirección de Laura Buccellato, intentaba incrementar su patrimonio. Esto sucedió en el marco de la exhibición Últimas Tendencias II, para la cual se invitaron a participar a más de cien artistas bajo la condición de la donación de las obras exhibidas.

## **¿PUEDE DELIMITARSE EL TRABAJO ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO?**

Las teorías que señalan la tendencia creciente hacia las formas de producción inmaterial –en términos cualitativos más que cuantitativos– plantean entre sus efectos la indiferenciación tiempo de trabajo-tiempo libre que socava la frontera entre el trabajo y la vida mediante formas precarias de relaciones laborales. En los países desarrollados, la estabilidad del trabajo industrial y del trabajo administrativo de las empresas tendió a sustituirse por formas flexibles, de corto plazo y, en apariencia, más libres, asociadas a una economía de servicios dedicada a la producción de conocimientos y experiencias.

La autogestión, el manejo del tiempo propio y la flexibilidad son algunos de los factores que se corresponderían con dicha economía. Sin embargo, como decíamos antes, los efectos de este tipo de trabajo devienen en precariedad, movilidad y autoexplotación, sobre todo porque su desarrollo dificulta progresivamente toda distinción en el uso u ocupación del tiempo. La existencia se hace inseparable de lo laboral, una condición que encuentra sus ecos en la fusión entre el arte y la vida cotidiana. Desde tal perspectiva, la cultura del emprendedorismo funcionaría bajo los mandatos de una máxima productividad fundada en la eficiencia autogestiva que, ante el supuesto de libertad y la falta de recursos y apoyo del sector público, suele resultar, nuevamente, en la creciente autoexplotación de los sujetos.

Por un lado, entonces, la connotación de libertad y satisfacción implícita en el trabajo artístico invisibiliza la relación que tienen los artistas visuales con las propias condiciones laborales, sobre todo considerando que parecen contar con una independencia mayor que otros trabajadores. Por esto, entre otras causas, es habitual que los artistas visuales trabajen en proyectos sin remuneración e, incluso, sostengan económicamente la producción de sus exhibiciones en museos e instituciones privadas. Paralelamente, las implicancias adjudicadas a los artistas como integrantes de una clase media particular conllevan una contradicción propia de un sector que, como dueño de sus propios medios de producción, sería capitalista y, a su vez, asalariado. Lucy Lippard señalaba esta dualidad al plantear que los artistas, en tanto productores de obras de arte, se ven como trabajadores y, en tanto creadores, se consideran innatamente superiores a los compradores de sus obras, que en origen están ubicados en una posición socioeconómica más alta que ellos. Los artistas serían así unas "criaturas esquizofrénicas", que trabajan para ser legitimados por sus pares, para quienes teorizan sobre su obra y por quienes las compran; y que, en simultáneo, intentan identificarse con los trabajadores por fuera del contexto del arte para resistir ante quienes administran la propia escena (Lippard, 1995). Esta posición en la que se superponen la agencia personal y la ambición profesional complejiza la relación de los artistas con la lucha social más amplia y su habilidad para organizarse y transformar sus propias condiciones de trabajo (Davis, 2013: 24).

Hoy más que nunca, a los artistas contemporáneos se les demanda desarrollar capacidades que los ubican en las antípodas de aquellas vidas despreocupadas (aunque sufridas), que se imaginaron en torno a la bohemia del siglo XIX. Concretamente, tal como señalamos previamente, las ocupaciones que les incumben podrían delinearse mediante el reconocimiento de tres dimensiones: una dimensión productiva (material, formal y conceptual), una administrativo-burocrática y una relacional, asociada a la instrumentalización de los vínculos sociales.

La **dimensión productiva**, que refiere a los objetos artísticos tanto materiales como inmateriales, se expandió, es sabido, hacia formas inexploradas a partir de las vanguardias del siglo pasado, sobre todo, desde la segunda posguerra con el surgimiento de los conceptualismos, los happenings, las obras performáticas y, hacia la década del noventa, con el arte relacional y las nuevas redes sociales y de la información. El desplazamiento de sus límites a partir de la desmaterialización del objeto artístico, la penetración de materiales de la vida cotidiana, la intervención de los cuerpos de los propios artistas, los medios masivos de comunicación, los desechos urbanos, los sonidos, entre muchos otros aspectos, aportaron un carácter heterónimo al arte contemporáneo que refutó los intentos por restablecer su autosuficiencia.

La **dimensión administrativo-burocrática** refiere al aparato de procedimientos comunicacionales, proyectuales, económicos y legales necesarios para concretar las exhibiciones y la permanente negociación con galerías, instituciones y agentes culturales. Sería poco riguroso asumir que la importancia de este aspecto es exclusiva de la contemporaneidad, aunque los imaginarios que se construyeron acerca de la figura del artista moderno han desestimado la incidencia de dimensiones externas al arte en sus vidas. Graw analiza, por ejemplo, una serie de cartas en las cuales Gustave Courbet expresaba tener conciencia de la necesidad de involucrarse en las tareas administrativas en su trabajo cotidiano en pos de la circulación de su obra por el mercado del arte: "Me obligan a hacer un trabajo de abogado, para el que no tengo entrenamiento y no quieren que haga un trabajo de pintor, mi trabajo" (Ten-Doesschate Chu, 1992: 291, citado por Graw, 2013). Durante los siglos XIV y XV, cuando la principal fuente de producción de arte la constituían encargos bajo el sistema de patronazgo, los artistas se vinculaban con los mecenas mediante contratos que establecían las condiciones del intercambio. Según el tipo de patrocinio, los mecenas proveían alojamiento a los artistas, intercambio monetario directo y/o reputación social y

protección a cambio de las obras recomendadas. Estas formas de intercambio difícilmente excluyeran ocupaciones administrativas y gestiones legales como parte constitutiva del trabajo de los artistas durante el Renacimiento.

De cualquier forma es un hecho innegable que, durante las últimas décadas, lo que Mark Fisher designaba como *ingeniería burocrática de la vida* creció rotundamente entre las competencias del trabajo artístico: se enfocó en la hiperconectividad de las redes digitales, la producción de proyectos para aplicaciones de becas, programas de estudio y residencias; la escritura de statements para presentaciones; la promoción constante de actividades; la confección de flyers y gacetillas de prensa; el intercambio con los diferentes agentes culturales; la gestión para la producción de exhibiciones; la participación en ferias y bienales, y el trato comercial con galeristas y coleccionistas.

Trabajar como artista requiere habilidades diversas que exceden ampliamente el manejo técnico de los medios artísticos y la capacidad de investigar y vincular sentidos que carguen de contenido las obras. Para acceder al mercado del trabajo, los artistas del siglo XXI deben contar con capacidades de gestión, deben tener la habilidad de incentivar relaciones sociales con diversos sectores y manejar conocimientos teóricos que les permitan vincularse con un entramado complejo de colegas, agentes culturales, instituciones y poderes económicos e intelectuales. Esta condición amerita especificar dentro de la labor artística una **dimensión relacional**, basada en el estímulo de las relaciones sociales y afectivas. La construcción de la imagen de un artista contemporáneo y la circulación de su obra es indisociable de los vínculos que el artista mantiene con los diferentes agentes, ya sean galeristas, productores culturales, curadores, críticos, coleccionistas, investigadores, educadores, directores de museos e instituciones y otros artistas, tecnólogos e intelectuales. La instrumentalización de las relaciones humanas es una condición recurrente en la era de las redes sociales que no se reduce a una conducta especulativa. Las fiestas, las inauguraciones

de muestras, las cenas entre amigos, las visitas a galerías y museos, el tiempo de circulación en las bienales y los pasillos de ferias, los encuentros casuales y sexuales son territorios tan propicios para el surgimiento de proyectos culturales y contactos laborales como cualquier reunión de trabajo predeterminada como tal.

El trabajo de los artistas atraviesa todas estas dimensiones y, según el caso, una o dos de ellas cobran preponderancia sobre las otras. Hay artistas visuales gestores, artistas montajistas, artistas críticos, artistas curadores, artistas asistentes, artistas pintores, artistas multimedia, artistas diseñadores, artistas investigadores, artistas docentes, artistas galeristas, artistas escritores y artistas identificados por la superposición de dos o más de estos tipos, entre muchos otros. Cada modelo, susceptible de mutar y cruzarse, requiere destrezas específicas y, sobre todo, flexibilidad. Tal expansión de las incumbencias del trabajo artístico ha contribuido al reposicionamiento social de la figura del artista contemporáneo como un tipo de trabajador particular independiente, que oscila entre el modelo de un emprendedor, un empleado cultural, un libre creador y un profesional (del arte). En esta figura de identidad múltiple convive la idea de un trabajador que debiera ser remunerado a cambio de su fuerza de trabajo con la de un productor que cuenta con un capital simbólico, producto-obra de su propiedad para comercializar, y la de un profesional que ofrece servicios.

Me pregunto si reubicar a los artistas en una posición multidimensional e incluso paradójica, distanciada de las dualidades entre autonomía y heteronomía, arte y trabajo, arte comercial y arte puro, no nos posibilitaría desmontar polarizaciones que atenten contra el desarrollo de sus prácticas. Las contradicciones y paradojas propias del trabajo artístico contemporáneo habilitan la oscilación de sus escalas de valor según los intercambios y las fuerzas intervinientes en los diferentes vínculos que conforman sus economías.

Ante la hiperproductividad autogestiva que suscita el trabajo inestable y la búsqueda de reconocimiento, es difícil

distinguir las actividades sociales que conforman la práctica artística del esparcimiento y la vida cotidiana. Si el trabajo sigue siendo entendido como un medio alienante en busca de un rédito económico y simbólico, las escenas artísticas se recodifican para contener su propia satisfacción: trabajar como artista no implica necesariamente remuneración, la profesionalización no deviene en recompensa económica y la independencia laboral no corresponde precisamente a la idea de libertad. La connotación de autorreconocimiento implícita en la práctica del arte invisibiliza la relación que tienen los artistas con las propias condiciones laborales, lo productivo, lo redituable y el tiempo libre.

La persistencia del trabajo no remunerado ante la expansión del arte contemporáneo puede vincularse a dos aspectos centrales: por un lado, se erige un carácter sagrado, misterioso e invaluable que justifica la práctica artística en cualquier circunstancia; mientras que, por el otro, se monta en la creencia en una prolongada inversión de la gratuidad y la explotación del tiempo propio con miras a construir un reconocimiento futuro que resultaría en ganancia económica (no asegurada). Tales idealizaciones, contribuyeron a la preservación del aspecto desinteresado del arte y su necesaria inutilidad a la vez que resultaron funcionales a la ausencia de apoyo estatal y las deficiencias en las economías de las instituciones que mantienen el trabajo artístico en condiciones de precariedad. Asimismo, es paradójico que la dificultad de "ponerle precio" al hacer artístico haya sido lo que posibilitó no sólo la construcción de precios descomunales entre las élites del mercado del arte global a la que acceden unos pocos, sino también la desatención de las condiciones laborales de la gran mayoría de quienes conforman las escenas artísticas en desarrollo, una dimensión históricamente invisibilizada. Esta situación, en regiones de alta desigualdad, circunscribe la posibilidad de trabajar como artista a sectores cuyos integrantes dispongan de tiempo y recursos para dedicarlos a prácticas no remuneradas y puedan, incluso, invertir dinero propio –o de sus familiares– en la producción de obras,

publicaciones y grandes exhibiciones, tras pagar las cuotas de universidades que los posicionen en sus carreras profesionales.

2:

## **LAS ECONOMÍAS DEL ARTE: REDES DE LEGITIMACIÓN Y VALORACIÓN**

La red de bienes, actividades, comportamientos e intercambios que componen las “economías del arte” no se limita a una dimensión monetaria. En ella no sólo se movilizan objetos, discursos y acciones artísticas, sino también fuerza de trabajo y relaciones sociales que conforman modos de existencia. Son las interacciones entre los distintos ámbitos de intercambio donde circulan las obras de arte, el conocimiento, el trabajo artístico, y las relaciones institucionales las que determinan las interdependencias entre los diferentes tipos de valor, regidos por sistemas de creencias en constante transformación.

Estos ámbitos podrían caracterizarse brevemente como cuatro mercados específicos. El **mercado de obras de arte**, que se compone por un mercado primario de artistas vivos, galerías de arte y coleccionistas, y un mercado secundario regido por *art dealers* o *marchantes* y casas de subastas. Las galerías de arte contemporáneo no están del todo desvinculadas del mercado secundario ya que muchas de ellas, incluso, subsisten gracias a la reventa de obras históricas en trastienda, mientras en sus salas y stands de ferias exhiben las flamantes producciones de los artistas representados (jóvenes o consagrados) que se encuentran en pleno proceso de construcción de precio. Lo que se exhibe apela

al posicionamiento de la galería y a la construcción de valor simbólico dentro de la escena en la que opera.

Por otra parte, el **mercado intelectual** refiere a la circulación de conocimiento acerca de lo que producen los artistas: las revistas, los intercambios en congresos y seminarios, las reseñas críticas, las investigaciones sobre arte, las grandes exhibiciones de las bienales, los libros de artista, las escuelas de arte, etcétera. Es un universo social interesado primordialmente en la producción simbólica y de conocimiento, cuya participación en los ámbitos comerciales, tales como ferias, galerías y casas de subastas, ha sido cada vez más frecuente. Este proceso se evidencia en la importancia que cobraron en las ferias las mesas de discusión teórica con invitados internacionales o la participación de historiadores del arte y curadores en las actividades de casas de subastas y galerías comerciales.

El **mercado del trabajo artístico** está conformado por los intercambios entre la fuerza de trabajo de los artistas, los agentes culturales y los espacios de exhibición (museos, galerías, instituciones privadas y públicas, ferias, bienales). Dicho trabajo incluye las prácticas propias de la producción de obra, pero también tareas de gestión, atención al público, trabajo de archivo, museografía, prensa y comunicación, montaje e iluminación de exhibiciones, asistencia a artistas de mayor reconocimiento, curaduría o educación; todas actividades que, en su mayoría, suelen desarrollarse de manera informal.

Por su parte, el **mercado de las instituciones** implica la delimitación de un tipo de intercambio que se inscribe en las relaciones institucionales y el vínculo con el público. La legitimidad de muchos espacios culturales se apoya en factores de valoración asociados a la cantidad de público que los visita, más allá de la calidad de las actividades según la crítica especializada. De hecho, la producción e itinerancia de exhibiciones y el impacto del público ha sido una de las fuentes

de ingreso y visibilidad más importantes para muchos museos e instituciones globales (Fleck, 2014).

Si bien cada una de estas esferas cuenta con sus propias normas, los criterios de valoración de las economías del arte funcionan de manera codependiente. El mercado intelectual –o “mercado del conocimiento”, tal como lo denomina Isabelle Graw–, por ejemplo, alimenta a los otros en tanto aporta un contenido simbólico que es valorado tanto para la circulación comercial de obras como para el posicionamiento de un artista que puede ser requerido para trabajar en una institución, o para participar de una exhibición o bienal convocado por un curador independiente. Del mismo modo, el hecho de que un artista participe en exhibiciones de instituciones prestigiosas suele alimentar la construcción de los precios de mercado de su producción e incentivar a que se investigue sobre su trabajo.

La pregunta a la que hace frente este libro se formula ante las variables que fueron conformando las redes de legitimación y valoración de las escenas artísticas a comienzos del siglo XXI, y ante las características que estas habían adquirido en la ciudad de Buenos Aires. ¿Qué factores, espacios, agentes y objetos proveían valor a la producción artística de ese momento? Y por otro lado, ¿qué estaba sucediendo al respecto en el mundo?

La profunda transformación a partir del proceso de “privatización de la esfera cultural a escala mundial” (Guilbaut, 2002) iniciado en los años noventa<sup>12</sup> devino en el surgimiento de numerosas instituciones globales que cobraron importancia para las economías urbanas en dos sentidos: en tanto espacios de visibilidad de las ciudades y en tanto factores de legitimidad

<sup>12</sup> De hecho, el mantenimiento económico de los museos nacionales y municipales europeos fundados en el siglo XIX comenzó a depender fuertemente de la articulación con ingresos privados (Fleck, 2014).

y valoración para el arte. Hasta los años setenta, por ejemplo, la misión de los museos tradicionales era la de ampliar las colecciones permanentes, estudiarlas y hacerlas accesibles al público, mientras que en las décadas posteriores se incrementó la importancia de las exposiciones temporarias como resultado del pasaje de un criterio de conservación a uno de exposición. Este último, mucho más ligado a la espectacularización y la explotación de la imagen del museo como espacio de entretenimiento masivo, en tanto uno de los principales epicentros de la cultura turística emergente. Infinidad de mega exhibiciones dieron cuenta de esta tendencia durante las últimas décadas. Un caso reciente, *Björk: Songlines*, inaugurada en el MoMA en el año 2015, fue reiteradamente criticada por su vacuidad, a pesar de tratarse del trabajo (o justamente por eso) de la estrella pop dentro de la programación de uno de los museos más significativos del mundo. En la misma línea puede leerse la incitación que ejercen actualmente los museos a que sus visitantes publiquen en las redes *selfies* tomadas dentro de sus muestras, cuyo diseño expositivo, en muchos casos, evidencia haber contemplado la conformación de encuadres eficientes para el despliegue de esta práctica popular de autopromoción en Instagram, Facebook o Twitter.

Este escenario desembocó no sólo en la multiplicación de museos privados de gran escala donde exhibir los hechos artísticos "más meritorios" y en la convergencia de esferas culturales que en otros tiempos estaban escindidas –como el mercado del arte y las instituciones museísticas–, sino también en la relevancia que cobraron agentes culturales tales como curadores, directores de instituciones e, incluso, galeristas (es decir, todo intermediario entre estos espacios y la producción artística).

No es casual que, en este marco, aunque parte de un proceso que comienza en los años setenta, las producciones artísticas latinoamericanas hayan comenzado a ser un foco de interés para los centros del arte, incentivados por la búsqueda

de nuevos mercados (Moulin, 2012: 9)<sup>13</sup>. En paralelo, diversas investigaciones académicas comenzaron a redimensionar el arte de América Latina a partir de perspectivas conscientes de las tensiones políticas que determinaron su posición a lo largo de la historia, cuestionando al mismo tiempo los modelos a través de los cuales se habían comprendido e historizado estas prácticas por parte de los "centros". Desde entonces, irónicamente o no, el arte latinoamericano se instaló en las agendas globales y expandió sus perspectivas de identificación y legitimación a partir de la realización de grandes exhibiciones en capitales de Europa y Estados Unidos<sup>14</sup>. En muchos casos, estas exposiciones no daban cuenta de la gran heterogeneidad de la región, al asimilar como parte de un mismo mundo simbólico escenas e historias de metrópolis culturales tan diversas como San Pablo, Ciudad de México, Bogotá, Santiago de Chile, Lima o Buenos Aires.

Tras la emergencia de museos en todo el mundo en forma cuasideslocalizada, y regida por la explotación del turismo cultural, surge un proceso de *bienalización* del arte contemporáneo que en nuestras tierras ha sido objeto de estudio e interés de varias investigaciones<sup>15</sup>. A las principales instancias de consagración vigentes, como la Bienal de Venecia (1895) y la Documenta de Kassel (1955), se sumaron otras en ciudades de países periféricos como La Habana (1983), Estambul (1987), Dakar (1992) o Johannesburgo (1995),

<sup>13</sup> En 1977, Sotheby's, una de las casas de subastas más significativas a nivel global, abrió el Departamento de Arte Latinoamericano en su sede de Nueva York, un factor primordial en la valoración financiera de la actividad en la región (Moulin, 2012: 9).

Respecto del mercado de arte latinoamericano, según Ana Sokoloff, quien fue vicepresidenta del Departamento de Pintura Latinoamericana en Christie's de Nueva York, hacia fines de los años noventa, los compradores de este tipo de obras en subastas no superaban las noventa personas. (Dato provisto por la galerista argentina Orly Benzacar a raíz de una conversación con Sokoloff).

<sup>14</sup> Las exhibiciones han cumplido un rol central en los relatos de la historia del arte de América Latina. Desde la perspectiva estadounidense, su proceso comenzó en la década del treinta, se intensificó en los años sesenta y se consolidó en los noventa (Giunta y Flaherty, 2017).

<sup>15</sup> Ver: Giunta, 2002.

que conformaron nuevas redes de circulación de producciones en territorios históricamente excluidos. Para el nuevo siglo, el circuito de bienales superó los doscientos destinos, a los que se sumó, en 2007, la Argentina, con la Bienal del Fin del Mundo, inaugurada en Ushuaia y posteriormente interrumpida.

En este escenario de economías mundializadas se forman lo que Sassen llama "nuevas geografías de la centralidad y la marginalidad". Según tempranos discursos críticos locales, esta perspectiva de expansión de las escenas artísticas durante los años noventa no habría sido de interés para los artistas jóvenes que exponían en Buenos Aires, con excepción de escasas figuras, como la de Guillermo Kuitca.

No es un dato menor que, en paralelo a la ampliación de estos circuitos, los discursos centrales hayan tendido a estandarizar temas regidos por la "corrección política": la agenda temática del arte global se basaría en problemas de fronteras, discriminación, masacres, migraciones, memoria, archivos, violencias, utopías y genocidios (Giunta, 2002: 68). Y que sea justamente en este contexto, que algunas agrupaciones artísticas surgidas con la crisis argentina de 2001 hayan captado el interés de bienales e instituciones culturales internacionales<sup>16</sup>.

Con la tendencia hacia la conformación de nuevas redes de validación del arte, la profesionalización y el consiguiente cambio de posicionamiento de los artistas hacia los años 2000, se hizo indiscutible la influencia que ejercía la participación en bienales y exposiciones de renombre sobre las carreras artísticas y su dimensión laboral. Según Orly Benzacar, la galerista de arte contemporáneo de mayor trayectoria y reconocimiento en la

<sup>16</sup> Pueden mencionarse casos como la editorial Eloísa Cartonera, el Grupo de Arte Callejero (GAC), el Taller Popular de Serigrafía (TPS) o el proyecto Trama, que participaron en libros, conferencias, exposiciones y bienales como la 52a Bienal de Venecia y la 27a y 29a Bienal de San Pablo (Krochmalny, 2012).

escena de Buenos Aires: "Para cualquier artista joven estar en la Bienal de Venecia es un trampolín. A los ejemplos me remito al ver lo que pasó con Leandro Erlich, Jorge Macchi y Adrián Villar Rojas"<sup>17</sup>.

Así como la proliferación de bienales de arte contemporáneo tuvo su impacto en términos de circulación artística, movilización de públicos y estimulación del mercado hacia fines de la primera década de los años 2000, lo mismo sucedía con las ferias conformadas por galerías de arte contemporáneo que se habían multiplicado en diversas regiones, dando paso a la idea de *ferialización* del arte, otro neologismo que circuló ante la proliferación de estos eventos a nivel global. Como afirma el crítico Claudio Iglesias, las ferias, impulsoras del turismo de alta gama, "llegan a ejercer semejante hegemonía y tienen un impacto publicitario tan fuerte que a menudo reciben extensivo financiamiento público, a pesar de no ser más que un negocio privado" (Iglesias, 2014: 29).

Las ferias de renombre internacional junto a las bienales se afianzaron como vidrieras por excelencia para los museos y curadores de todo el mundo, un factor determinante en el desarrollo de las carreras de los artistas y la construcción de valor de su trabajo. Su rol excedió el objetivo original de comercialización al funcionar como un ámbito clave de trabajo en red, espacio de sociabilidad y, también, de difusión de conocimientos a partir de la programación de conferencias y mesas redondas que colaboraron con la construcción de valor del arte que allí mismo se comercializaba. Entre las dinámicas de las ferias y las bienales se produjo un proceso de hibridación de sus fundamentos que dio lugar a que diversos curadores aludieran a la "*biennialización*"

<sup>17</sup> Entrevista realizada por la autora el 2/6/2016 en Buenos Aires. A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de Orly Benzacar surgen de esta conversación. Cabe detallar que Erlich participó en la Bienal de Venecia en 2001, Macchi en 2005 y Villar Rojas en 2011. Los tres artistas han trabajado bajo la representación de Benzacar e integran un reducido grupo de artistas jóvenes y de mediana carrera con obras a altos precios.

de las ferias" y la "*ferialización* de las bienales" para describir esas transformaciones de la escena artística. Mientras las bienales comenzaban a operar como grandes vidrieras con consecuencias comerciales, las ferias devenían plataformas de debate y circulación de contenidos a partir del desarrollo de secciones curadas, instalaciones de sitio específico con la atención puesta en todo aquello que se ha denominado "mercado intelectual". Según Laura Buccellato, directora del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires entre los años 1997 y 2013:

Se confunden las ferias con las bienales y las bienales con las ferias. Pero creo que es una confusión intencional debido a la transformación del mercado. El mercado se apropia de todo, se apropia del curador para legitimar su producto, el artista se apropia de eso para poder colocarse en una vidriera, llámese galería, centro cultural o museo <sup>18</sup>.

De este modo, los componentes que complejizaron el desarrollo de las ferias conformaron herramientas útiles para alcanzar ciertos criterios de credibilidad curatorial con el objeto de desandar su imagen como espacio de encuentro meramente comercial, efímero y nómada. Cabe preguntarse si este proceso de intelectualización de las ferias surge de la necesidad de mediar la relación del público con las obras y el mundo del arte, para salvar su ininteligibilidad, o bien de la imagen que produce asociar cierta erudición a un universo que en general está más interesado en compartir espumante en los salones VIP feriales, que en debatir sobre problemas teóricos del arte. Tal vez sean dos caras de una misma moneda.

A las plataformas de exhibición y circulación integradas por bienales, ferias, instituciones culturales, museos, espacios

<sup>18</sup> Entrevista realizada por la autora el 19/6/2016 en Buenos Aires. A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de Laura Buccellato surgen de esta conversación.

autogestionados, publicaciones y galerías de renombre, se sumó un fenómeno asociado al proceso global de profesionalización del arte que ha cobrado gran importancia como instancia de legitimidad y valoración para los artistas: los espacios de educación artística. Desde los años noventa, los MFA (Master of Fine Arts) dictados en universidades estadounidenses (Yale, UCLA, Columbia, CalArts, Bard) y europeas (Goldsmiths, RCA) devinieron ámbitos de visibilización por excelencia para que los artistas noveles accedieran a ser representados por galerías importantes o para que los aspirantes a curadores fueran convocados por instituciones relevantes. Es cada vez más frecuente, incluso, que los artistas visuales realicen doctorados en universidades de prestigio global, lo que evidencia un proceso de academización de sus prácticas producto de la creciente profesionalización del medio.

Si, como señala Hito Steyerl, el valor del arte en tanto moneda alternativa no se encuentra en los productos sino en la red, tampoco podemos obviar la injerencia que ejercen en dicha valoración las interminables negociaciones y apreciaciones de boca en boca, el pasilleo, el tráfico de influencias, todas ellas partes ineludibles en la trama. Dice Steyerl:

Art as alternative currency shows that art sectors already constitute a maze of overlapping systems in which good-old gossip, greed, lofty ideals, inebriation, and ruthless competition form countless networked cliques. The core of its value is generated less by transaction than by endless negotiation, via gossip, criticism, hearsay, haggling, heckling, peer reviews, small talk, and shade. The result is a solid tangle of feudal loyalties and glowing enmity, rejected love and fervent envy, pooling striving, longing, and vital energies. In short, the value is not in the product but in the network; not in gaming or predicting the market but in creating exchange. <sup>19</sup>

<sup>19</sup> "El arte como moneda alternativa muestra que los sectores del arte ya constituyen un laberinto de sistemas superpuestos en los que los chismes, la codicia, los ideales elevados, la embriaguez y la competencia despiadada forman innumerables redes de camarillas. Lo esencial de su valor se genera menos a través de transacciones que por medio de negociaciones interminables, a través de chismes, maledicencia,

rumores, regateo, abucheos, comentarios de colegas, charlas triviales y el ninguneo. El resultado es una espesa maraña de lealtades feudales y enemistades ostensibles, amores rechazados y fervientes envidias, luchas mancomunadas, vivos deseos y vitales energías. En pocas palabras, el valor no reside en el producto sino en la red; no surge del azar o las predicciones de mercado sino de la creación del intercambio" (traducción de Roberto Jacoby para el Congreso Transversal Escena Política, 2016).

## **BUENOS AIRES: LA EXPANSIÓN EN LA PERIFERIA**

En este escenario, las expectativas de consagración de los artistas argentinos que comenzaban sus carreras o se consagraban hacia el comienzo de los años 2000 fueron ampliando sus horizontes. Sin embargo, el reconocimiento y la tendencia hacia la profesionalización de la escena local no implicó necesariamente la posibilidad de *vivir del arte*.

Ante la significativa expansión de las instituciones culturales, el desarrollo de las ofertas de educación artística y el crecimiento del mercado de las artes visuales que caracterizó a Buenos Aires, luego de la crisis surgieron nuevos factores, agentes y espacios que conformaron las redes de valoración y las condiciones de trabajo de los artistas locales. Algunos indicios de este desarrollo pueden encontrarse en la década previa con "el surgimiento del sistema de clínica como modalidad de enseñanza artística; la emergencia de un *nuevo coleccionismo*<sup>20</sup>; la multiplicación de premios y/o salones para artistas jóvenes ligados a la aparición de fundaciones y la creación de espacios de exhibición" (Pineau, 2012: 607). Para entonces, las muestras en bares y discotecas del

<sup>20</sup> Según Mariana Cerviño la noción de "nuevo coleccionismo" se refiere a una categoría de actores del campo artístico argentino compuesta por quienes han orientado sus colecciones hacia obras que fueron realizadas a partir del regreso de la democracia (Cerviño, 2011b).

*underground* porteño en las que circulaban los artistas jóvenes de los años ochenta dejaron de ser los centros neurálgicos del circuito. Espacios como la Fundación Banco Patricios (1984-1998), el Instituto de Cooperación Iberoamericana (1988), el Espacio Giesso (1989-1999), el Centro Cultural Parque de España (1992), el Centro Casal de Catalunya (1992-1993), la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas bajo la gestión de Jorge Gumier Maier (1989-1996) y la Fundación Proa (1996) comenzaron a tener mayor relevancia en la circulación y exhibición del arte contemporáneo, junto a la galería de arte Ruth Benzacar y las clínicas de obra tales como el Taller de Barracas (1994-1997) y la primera edición de la Beca Kuitca (1991-1997) (Grinstein, 1999-2000; Pineau, 2012).

En ese contexto, cobraron protagonismo un grupo heterogéneo de artistas vinculados a la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, cuyas poéticas no parecían ajustarse a los cánones del neoconceptualismo que identificaba a los circuitos globales del arte contemporáneo. El esteticismo exacerbado reflejado en poéticas domésticas que pasaban del formalismo, las referencias al diseño modernista, los motivos decorativos y el *kitsch* a poner en escena imágenes autorreferenciales que problematizaban las convenciones sexuales –también atravesadas por diversos casos de HIV dentro y fuera del grupo– escondía una actitud anti-instrumental respecto de los mercados promulgados por la economía neoliberal. Actitud que, incluso, fue leída como “apolítica”, bajo el mote de “arte *light*”<sup>21</sup>. El derrotero de muchos de estos artistas cambió rotundamente respecto de su inserción en los circuitos de legitimación del arte y su protagonismo en los espacios establecidos a partir de las numerosas investigaciones realizadas sobre el círculo del Rojas y las transformaciones que atravesó la escena cultural de Buenos Aires.

21 El crítico Jorge López Anaya fue quien adjudicó por primera vez el término *light* a las producciones de los artistas que circulaban en este contexto en un artículo publicado en el diario La Nación, el 1/8/1992. Véase: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/768308/language/es-MX/Default.aspx>

La historia es conocida: desde la dictadura militar iniciada en 1976, las políticas económicas en la Argentina se ajustaron a los lineamientos del modelo neoliberal. Tras la vuelta de la democracia, la continuidad de políticas privatistas, de endeudamiento y desmantelamiento del Estado implementadas bajo las dos presidencias de Carlos Saúl Menem (1989-1999) provocaron altísimos niveles de pauperización en todo el país. La devaluación, la fragilidad del sistema bancario, la fragmentación social, el deterioro del mercado laboral, el desempleo y el crecimiento de la pobreza se profundizaron durante el gobierno de la Alianza, desencadenando la fuerte crisis que provocó la renuncia forzada del presidente Fernando de la Rúa hacia fines de 2001. Esta coyuntura motivó la gestación de nuevas formas de autoorganización y protesta social que venían adquiriendo protagonismo desde mediados de los años noventa<sup>22</sup>. El colapso económico, la presión política y el estallido popular<sup>23</sup> fueron sucedidos por la asunción de cuatro presidentes en el breve lapso de diez días. El despliegue de cacerolazos y piquetes, asambleas barriales y clubes de trueque encontraron su correlato en el surgimiento de numerosos proyectos artísticos autogestionados y nuevos colectivos de artistas<sup>24</sup> que respondían con sus prácticas a las circunstancias del conflicto. La intensificación de la organización colectiva, las redes de sociabilidad y las nuevas formas de hacer arte fueron en cierto modo respuestas a los

22 Los piquetes en Cutral C6 y Plaza Huincul, los cortes de rutas y calles, las asambleas en los barrios, las manifestaciones en Plaza de Mayo, la recuperación de fábricas, las prácticas de trueque, los cacerolazos son solo algunas de las formas de lucha y autoorganización de diversos sectores de la sociedad que se visibilizaron por esos años.

23 Entre el 19 y el 20 de diciembre de 2001, treinta y nueve personas fueron asesinadas a raíz de la represión a las múltiples manifestaciones populares que surgieron en todo el país.

24 Algunos de ellos fueron: el Taller Popular de Serigrafía (TPS), Argentina Arde, el Grupo de Arte Callejero (GAC) y Etcétera (estos dos últimos, activos antes del 2001).

conflictos socio-económicos. Las condiciones de la escena cultural de Buenos Aires y las búsquedas de los artistas jóvenes cambiaron significativamente respecto de los años previos. Durante y luego de la crisis pudieron vislumbrarse algunas claves del posicionamiento de los artistas y agentes culturales que ingresaban a un medio con nuevos códigos tendientes a la profesionalización de sus prácticas. Un caso singular ocurrió a mediados del 2000, cuando se desarrolló *Panoramix* en Fundación Proa: una serie de tres exhibiciones sucesivas cuyo programa multidisciplinario (cine, diseño, música, arquitectura) intentaba problematizar la imprecisión asociada al concepto de arte contemporáneo que los museos de la época debían abordar para “ponerse en sintonía con las propuestas emergentes” y facilitar su acceso al “sujeto exhausto de hiperinformación cultural”. Allí aparecía la idea de un nuevo tipo de artista que solía trabajar con personas y recursos muy heterogéneos, excediendo los espacios tradicionales de circulación artística. Esta propuesta, que daba cuenta de los nuevos códigos con los que se manifestaba el arte, se contraponía hasta cierto punto (tal vez sin registrarlo) con las estéticas precarias y domésticas que vendrían a protagonizar parte de la escena porteña de vanguardia pero que, en definitiva, entrarían en competencia con aquellos circuitos más vinculados con las instituciones y el mercado.

En su tesis doctoral, donde aborda las prácticas de los artistas en la Buenos Aires poscrisis, Syd Krochmalny señala el pasaje de una “utopía artística” a una “utopía de mercado” durante los años de recuperación política y económica. En ese sentido, habría ocurrido un cambio social en la cultura de las artes, manifestado tanto en los vínculos sociales como en las expectativas de los artistas en relación con las redes institucionales y comerciales: “Las tensiones que antes involucraba el juicio de los pares versus el juicio del mercado, el juicio estético versus el juicio político, como lógicas mutuamente excluyentes, se diluyeron”. Los artistas

de la poscrisis habrían tenido entonces una visión menos contradictoria respecto de la convivencia del valor artístico y el mercado.

Bajo la presidencia de Néstor Kirchner, la reestructuración social, política y económica resultó en la multiplicación de espacios de formación, producción y circulación artística. Por esos años fueron significativas la apertura de nuevas salas de exhibición y galerías –varias de ellas gestionadas por los mismos artistas y jóvenes gestores culturales–; la edición de publicaciones especializadas tales como la revista *ramona* (2000-2010); el surgimiento de novedosas redes sociales como el Proyecto Venus (2001)<sup>25</sup> y el programa de cooperación y confrontación entre artistas Proyecto Trama (2000-2006); el establecimiento de residencias artísticas; las nuevas ofertas educativas a partir del desarrollo de LiPac, el Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas Contemporáneas en el Centro Cultural Ricardo Rojas (2007) y los programas para artistas y curadores (Universidad Torcuato Di Tella, Centro de Investigaciones Artísticas, becas del Fondo Nacional de las Artes, Centro Cultural Haroldo Conti, desde 2009); y el surgimiento de un incipiente grupo de interesados en coleccionar obras de artistas por entonces denominados “emergentes”, en paralelo a la iniciativa del “Barrio Joven” en ArteBA, una de las ferias de arte contemporáneo que cobró

<sup>25</sup> El Proyecto Venus fue una microsociedad autogestionada fundada en 2001, compuesta por una red de grupos (colectivos artísticos, comunidades barriales, clubes de hacedores) e individuos (artistas, intelectuales, periodistas, tecnólogos, científicos, ex asambleístas) que intercambiaban bienes, servicios, habilidades y conocimientos. Como sociedad en red se proponía articular lo virtual con espacios de encuentros interpersonales promoviendo nuevas formas de relaciones sociales. Se postulaba como juego económico, experimento político y organismo evolutivo. Para su cierre en 2006 contaba con casi quinientos miembros que se conectaban inicialmente en el sitio web, varios años antes de que se popularizaran las redes sociales digitales como Facebook o Twitter.

mayor relevancia en Latinoamérica<sup>26</sup>.

La apertura de instituciones a nivel nacional, tales como la sede del Museo Nacional de Bellas Artes en Neuquén, los museos de arte contemporáneo de Rosario, Salta, Misiones y la nueva sede del de Bahía Blanca; las sucesivas gestiones del Museo Nacional de Bellas Artes posteriores a la de Jorge Glusberg, el relanzamiento del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y la apertura de los museos privados MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - Colección Costantini) y MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires - Colección Rubino conformaron un nuevo mapa museográfico.

Muchas de las propuestas instrumentalizadas para ese entonces, que se venían gestando en años anteriores, encontraron su correlato en procesos de crecimiento urbano y *gentrificación* internacionales en los que se desplegaron los circuitos de bienales, ferias, becas y residencias de artistas, consolidando las redes globalizadas del arte. Sin embargo, otra vez: el crecimiento de la escena local junto a la ampliación del mapa de legitimación y valoración artística no implicó cambios significativos en las condiciones laborales de los artistas, sino que, más bien, multiplicó los casos signados por el trabajo informal y precario respecto del desarrollo de las instituciones y el incipiente mercado del arte. La inestabilidad y la baja o nula remuneración del trabajo artístico no se pusieron en cuestión hasta fines de la primera década de los años 2000, cuando confluyeron discursos, proyectos y agrupaciones que exteriorizaron su preocupación ante las condiciones en las que se multiplicaban las propuestas de exhibición.

<sup>26</sup> En 2014 *Skate's* difundió las cifras de público de las ferias más concurridas a nivel global. ArteBA se ubicaba en el tercer puesto, debajo de ARCO Madrid y Art Miami. <http://skatepress.com/art-market-reports>

A comienzos del nuevo siglo, la principal fuente de sustento económico de la mayoría de los artistas visuales jóvenes y de mediana carrera no provenía de la comercialización de su obra ni de la realización de exposiciones. Lo más habitual era que los artistas trabajaran en sus proyectos sin percibir honorarios ni subsidios e, incluso, sostuvieran económicamente la producción de sus exhibiciones que, muchas veces, incluía hasta los traslados de las obras. Ante un escenario de estas características, la posibilidad de trabajar como artista queda para quienes cuentan con medios económicos familiares o bien provenientes de otra actividad<sup>27</sup>, tal como suele suceder en diversas escenas de arte en Latinoamérica. Por otro lado, cabe suponer que la escala doméstica de trabajo de los artistas es uno de los factores sobre los que se asienta la informalidad. Las viviendas, el atelier y los talleres compartidos son los lugares en donde habitualmente se desarrolla gran parte del trabajo artístico. A menor escala de producción es mayor la dificultad para que las condiciones de trabajo se formalicen sin la existencia de entidades que representen y legitimen las prácticas artísticas en el entramado social.

<sup>27</sup> Según un estudio realizado por Syd Krochmalny, "los artistas de la postcrisis argentina provienen de los sectores medios y altos, mayoritariamente de las fracciones de la clase media alta y alta de la sociedad argentina, producto de la movilidad social horizontal y como resultado de una sociedad menos igualitaria" (2012a)

## **MODELOS DE EDUCACIÓN: INTERCAMBIO Y VISIBILIDAD**

Si bien diversas ciudades argentinas como Córdoba o San Miguel de Tucumán cuentan con una importante tradición de la educación artística universitaria, en este aspecto, la escena de Buenos Aires se conformó bajo la predominancia de la educación informal, basada en la asistencia a escuelas de arte, talleres y clínicas particulares, cuya correspondencia respecto de la inserción al mercado laboral ha sido poco significativa. Sin embargo, a comienzos de los 2000, el rol de la educación en la visibilidad y el posicionamiento simbólico de los artistas creció significativamente. La emergencia de programas de arte contemporáneo, los nuevos planes de estudio en universidades y centros de formación y la consolidación de metodologías de enseñanza practicadas en talleres particulares de artistas educadores constituyeron un nuevo factor de legitimidad e inserción laboral para estos artistas jóvenes, asociado al proceso global de profesionalización de las prácticas artísticas. En sintonía con lo dicho anteriormente, los valores intelectuales, sociales y económicos se solapan hasta justificar tanto la determinación de precios desmesurados de las obras de arte en los mercados centrales como la falta de remuneración del trabajo intelectual y artístico.

Uno de los referentes locales en tanto espacio educativo fue la Beca Kuitca, cuya primera edición tuvo lugar en 1991. Desde entonces, esta beca se lanzó cada cinco años y consistió en un ámbito de producción de obras basado en el diálogo con Guillermo Kuitca.



Artistas integrantes de la Beca Kuitca 2010-2012:

Nicanor Aráoz, Eduardo Basualdo, Sofía Böhlingk, Mauro Guzmán, Carlos Herrera, Luciana Lamothe, Martín Legón, Gaspar Libedinsky, Jazmín López, Mariana López, Nicolás Mastracchio, Máximo Pedraza, Tiziana Pierre, Florencia Rodríguez Giles, Luis Terán, Juan Tessi, Rosario Zorraquín y el colectivo Rosa Chanco.  
F: Carlos Herrera.

## MODELOS DE EDUCACIÓN: INTERCAMBIO Y VISIBILIDAD

Entre 2003 y 2015 tuvo dos ediciones<sup>28</sup> y logró conformar un ámbito privilegiado de visibilidad para quienes buscaban insertarse en la escena del arte de Buenos Aires.

Esta función legitimadora pareció incorporarse también en los objetivos del Programa de Artistas que la Universidad Torcuato Di Tella (UTDT) inició en 2009 bajo la dirección de Inés Katzenstein, justamente la misma institución que albergó la última edición de la Beca Kuitca. El programa –que hasta la actualidad no otorga un título oficial– propone a un grupo de veinte jóvenes previamente seleccionados, la exploración de dinámicas del trabajo grupal durante el transcurso de un año, a través de una actividad troncal con el formato de la clínica de arte coordinada por artistas consolidados tales como Jorge Macchi, Pablo Siquier, Diego Bianchi o Mónica Girón. Asimismo, está integrado por asignaturas teóricas, talleres prácticos y seminarios dictados por artistas y profesionales del arte nacional y global. La propuesta promueve el intercambio de información, la generación de contactos y la formación de artistas capaces de actuar ante las exigencias de los espacios de exhibición y las instituciones.



Clínica de obra a cargo de Mónica Girón y Santiago Villanueva en el Programa de Artistas 2015, UTDT. F: Bruno Dubner.

<sup>28</sup> El Programa de Talleres para las Artes Visuales C.C. Rojas - UBA - Kuitca 2003-2005 y la Beca Kuitca 2010-2012.

Los talleres de la universidad eran frecuentemente visitados por curadores, directores de otras instituciones e incluso coleccionistas y galeristas, hecho nada habitual en las aulas de la actual Universidad Nacional del Arte (UNA), donde, desde 1996 y bajo la denominación Instituto Nacional de Arte (IUNA), se continuó dictando la carrera de Formación para artistas que se desarrollaba en la tradicional Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Muchos de los integrantes de las sucesivas ediciones del Programa de Artistas de la UTDT comenzaron a exhibir en galerías de arte reconocidas durante y luego de su participación en "la Di Tella".

Desde el año 2013, la propuesta del programa incorporó a curadores y críticos para compartir asignaturas junto a los artistas, ofreciendo un espacio de intercambio y conflicto propio del ámbito "profesional". Participé en el programa ese mismo año, y recuerdo su atmósfera signada por la confluencia de compañerismo y competencia. Esto último creo se debía justamente a la visibilidad que otorgaba aquel espacio. Incluso recuerdo situaciones de *bullying* entre artistas. Por momentos se tornaba frustrante y ciertamente inútil lidiar con tal rivalidad cuando, de todos modos, nuestras prácticas estaban destinadas a un medio tan precario en lo laboral.

Desde otras dinámicas de enseñanza, las becas de formación anual otorgadas por el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA), fundado por Roberto Jacoby, Judi Werthein y Graciela Hasper en 2009, propusieron un espacio de intercambio entre diversas disciplinas artísticas, que promovía un perfil de artista menos asociado al profesional y más cercano a la idea del agente cultural<sup>29</sup>. En este Centro confluyeron proyectos de todos los géneros artísticos que desbordaban los límites entre prácticas y medios, con un programa que no seguía una línea sistemática de contenidos. Mi experiencia como agente de CIA en 2016 estuvo vinculada a la necesidad de traducir mucho de lo

<sup>29</sup> Los docentes y alumnos del CIA se autodenominan "agentes".

que venía desarrollando a formas más arraigadas al movimiento del cuerpo, la musicalidad, lo performático y el intercambio con artistas e investigadores de otras disciplinas. Asistí a talleres como *Loverhood*, desarrollado por Robert Stejin y Ricardo Rubio, en el que exploramos el cuerpo mediante prácticas inspiradas en rituales chamánicos y enfoques somáticos de la danza contemporánea; al laboratorio *La otra voz* coordinado por las músicas Paula Maffia y Liza Casullo, y a la clase especial sobre *producción de memes* dictada por el compañero-agente Lino Divas, por nombrar sólo tres de infinidad de experiencias que me permitieron profundizar en otros aspectos de mis propias prácticas. Varios de los becarios de CIA han participado también en el Programa de Artistas de la UTDT –como en mi caso– e incluso, algunos de ellos, en ediciones de la Beca Kuitca tales como Leopoldo Estol, Mariana López, Osías Yanov o Guillermo Faivovich. Esto coincide con su activa circulación por los espacios institucionales y comerciales de la ciudad, dando cuenta del vínculo de los circuitos educativos con los procesos que influyeron en la legitimidad y valoración de sus prácticas.

Las diferencias en las políticas de formación propuestas por estas instituciones han operado en la conformación de nuevas figuras de artista, activando roles diversos. Los artistas que "encarnaron" estos roles fueron adoptando ciertas estrategias de visibilidad e inserción en el medio, que lejos están de las prácticas que solían caracterizar a los jóvenes de los años noventa, cuando los artistas asociados al círculo del Rojas parecían rechazar el profesionalismo estético bajo la defensa de la autonomía del arte, su inutilidad y gratuidad<sup>30</sup>. Así caracterizaba Jorge Gumier Maier esta perspectiva durante una ponencia pronunciada en 1996: "Goce, emoción, belleza son términos devaluados. Una operación de clausura verborrágica sobre lo indecible del arte. Porque el arte, como la vida, no es un problema –y menos aún un trabajo–. Es un misterio".

A propósito de este proceso de transformación, Inés

<sup>30</sup> Ver, por ejemplo, Gumier Maier, 1997 o Iglesias, 2014:72.

Katzenstein planteaba que su propuesta para el Programa de Artistas surgía, por un lado, de "cierto hartazgo personal de un modelo de artista heredado de los años noventa y que seguía vigente, que era el del artista que no se hacía mucho cargo del aspecto intelectual de su trabajo, bajo la idea de que la obra debiera hablar por sí misma"<sup>31</sup>. Pero a la vez, Katzenstein declaraba la convicción de que el arte no debía pensarse como una práctica del todo académica, por lo cual, su intención era "proteger cierta energía más anárquica o salvaje que tiene que ver con la obra de arte". No obstante, la propuesta del programa de UTDT bajo la dirección de esta curadora -que desde 2019 integra el departamento de Arte Latinoamericano del MoMA-, fue uno de los espacios en los que se incentivó, por excelencia, la conformación en el ámbito local de una figura de artista profesional, con vistas a su inserción en el circuito institucional y comercial más activo, y cuyo ideal se encontraría en el ámbito internacional.

Otros espacios de formación relevantes fueron el Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas Contemporáneas (LiPAC) dependiente de la Universidad de Buenos Aires (2007-2013); la Beca Taller de Clínica Fondo Nacional de las Artes - Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (2012-2015), coordinado por Andrés Labaké bajo la dependencia del Ministerio de Cultura de la Nación, y el Programa de Arte Contemporáneo PAC (2012) coordinado por la galería Gachi Prieto. El nuevo circuito de formación artística contó, incluso, con una propuesta destinada a la formación integral en arte contemporáneo para jóvenes de entre 15 y 25 años, desarrollado por la asociación civil ProjectArte, relanzada en 2012 bajo la dirección de la curadora y crítica Eva Grinstein.

Una particularidad de la escena artística local de estos años, ha sido la vigencia de otras metodologías de enseñanza, practicadas tradicionalmente en talleres particulares dictados por

<sup>31</sup> Entrevista realizada por la autora el 31/8/2016 en Buenos Aires. A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de Inés Katzenstein surgen de esta conversación.



Actividad colectiva realizada por agentes del Centro de Investigaciones Artísticas, 2015. F: Archivo CIA.

artistas consagrados; algunos de los casos más relevantes fueron los de Tulio de Sagastizábal, Diana Aisenberg, Mónica Girón, Fabián Burgos, Marina de Caro y Sergio Bazán -varios de ellos, han desarrollado esta actividad bajo técnicas propias desde los años ochenta-, por los que circularon muchos de los artistas que tuvieron visibilidad durante el período en cuestión. Incluso estos talleres funcionaron como "semillero" de artistas jóvenes durante más de veinte años.

Por otro lado, se suma que, hacia fines de la primera década de los 2000, los espacios de educación se incorporaron a las salas de exhibición de arte contemporáneo en la conformación de un esquema institucional –aunque no del todo formal–, en el que los artistas pudiesen proyectar su salida laboral. Las instancias educativas colaboraron con el devenir profesional de muchos de sus participantes, que incluso han circulado por más de una de las instancias de formación mencionadas como también por los espacios institucionales y comerciales más significativos de la ciudad. Existieron también varias coincidencias entre quienes participaron de estos talleres y espacios educativos, y quienes obtuvieron subsidios y becas, como las otorgadas por el Fondo Nacional de las Artes, las becas de la Fundación Antorchas hasta 2005, el premio otorgado desde 1997 por la Fundación Klemm, el Premio Mamba-Fundación Telefónica Arte y Nuevas Tecnologías (2002-2012), y el intercambio en residencias tales como El Basilisco (2004-2009), coordinado por los artistas Esteban Álvarez, Tamara Stuby y Cristina Schiavi; la Residencia Internacional de Artistas en Argentina RIAA (2006-2009) desarrollada por Diana Aisenberg, Melina Berkenwald, Graciela Hasper y Roberto Jacoby, y las residencias de arte URRRA (desde 2010), bajo la dirección de la artista Melina Berkenwald.

El mapa de "legitimación", ampliado por la relevancia que cobraron los espacios autogestionados y los programas de educación artística, suscitó así nuevas dinámicas de inserción de los más jóvenes en la escena. Diversas instituciones y espacios comerciales con mayores recursos o trayectoria supieron capturar las tendencias que se generaban en estos ámbitos como una de las formas de retroalimentación de los valores que circularon por las economías de los múltiples espacios expositivos públicos y privados.

3:

## **CARTOGRAFÍA ECONÓMICA. INSTITUCIONES Y ESPACIOS DE EXHIBICIÓN EN BUENOS AIRES ENTRE 2003 Y 2015**

Hacer visibles las formas en las que se materializan los contrasentidos entre el arte y el trabajo fue uno de los desafíos principales de este libro. Si bien las motivaciones que subyacen en las preguntas centrales radican en comportamientos y formas vinculares que pude experimentar durante años, era necesario conocer las economías concretas de aquellos espacios en donde más circuló el trabajo artístico para dar con el problema. Desde el inicio de esta investigación, imaginé que obtener información sobre las condiciones presupuestarias con las que las instituciones y los espacios de exhibición más significativos desarrollaban sus actividades, y sobre las formas de contratación de los artistas involucrados en sus proyectos, no sería un camino fácil. Claro está que el acceso a este tipo de datos es muy limitado, no sólo por la inexistencia de documentación escrita y de estudios al respecto, sino porque es un tema controvertido y poblado de aristas.

Gracias a la participación y colaboración de amigos y agentes diversos pude esbozar un diagnóstico de la situación económica de los museos, las galerías, los espacios gestionados por artistas y la feria de arte contemporáneo ArteBA para visualizar las condiciones concretas del trabajo del sector entre 2003 y 2015, años durante los cuales se produjo una transformación en las dinámicas de trabajo de la escena de las artes visuales. Este fue un período de expansión cultural signado por los sucesivos gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner, iniciado con el proceso de recuperación económica luego de una de las crisis más profundas de la Argentina y que culminó tras significativas transformaciones en las políticas implementadas por el gobierno de Cambiemos en las instituciones públicas<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Las transformaciones en torno a las políticas culturales que dieron cierre a este período, tuvieron que ver con la interrupción o modificación de los programas que habían sido modélicos en la incorporación de pago de honorarios a artistas (como el ciclo “Bellos Jueves” del Museo Nacional de Bellas Artes, la programación de exhibiciones del Centro Cultural Haroldo Conti, las primeras exhibiciones del Centro Cultural Kirchner y las de la Casa del Bicentenario).

También, a partir de 2016, hubo un cambio en las políticas de otorgamiento de becas del Fondo Nacional de las Artes. Las otorgadas durante los años 2000 eran becas no sólo de creación de proyectos e investigación, sino de formación, cuyo alcance federal generaba espacios de encuentro entre artistas y gestores culturales de todo el país, bajo programas de clínicas y seguimiento de obra a cargo de docentes de diversas ciudades. Las becas posteriores a 2015 se basaron principalmente en el apoyo a la producción individual o colectiva de obras o de formación autoadministrada, más asociadas a políticas de promoción del emprendedorismo. Tal es el caso de los FNA Lab que, reemplazando a los programas de educación basados en clínicas y seguimiento de producción de obras, se conformaron como encuentros regionales de los artistas que habían ganado becas de producción. Estos exponían durante diez minutos sus proyectos para tener luego una breve devolución de tres “referentes” (ya no denominados docentes).

Es interesante pensar cómo aquellos otorgamientos de los años 2000, asociados a la formación e integración de las escenas de muchas ciudades del país, terminaron generando un gran número de proyectos autogestivos. Están por verse los frutos de aquellas políticas que apuntan directamente al autoempleo y la autoformación, sin el acompañamiento de programas de Estado que provean contactos y espacios de convivencia productiva entre colegas.

El punto de partida para este diagnóstico fue la realización de entrevistas a directoras, directores y agentes de las instituciones, museos y galerías sumadas al análisis de la escasa documentación disponible sobre esas economías, el estudio bibliográfico y mi experiencia personal en la escena en cuestión.

Mediante ellas accedí a un panorama de las condiciones que atravesaron las generaciones jóvenes en el ámbito laboral para visibilizar imaginarios que subyacen bajo las relaciones laborales entre los artistas y dichos espacios. Realicé un total de veintisiete entrevistas a personas vinculadas a las galerías de arte y el mercado, y otras veinte a instituciones públicas y privadas.

A fines de los años noventa, permanecían en el mapa institucional de exhibiciones de arte contemporáneo el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1956), el Museo Nacional de Bellas Artes (1896), el Centro Cultural Recoleta (1980), el Centro Cultural de España en Buenos Aires, CCEBA –ex Instituto de Cooperación Iberoamericana, ICI (1988)–, la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas (1989), la Fundación Federico Jorge Klemm (1995) y la Fundación Proa (1996). Apenas unos meses antes del estallido de 2001, se sumó a este esquema el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - Fundación Costantini, con una propuesta museográfica y edilicia significativa para la ciudad que, a pesar de la crisis, se posicionó rápidamente en el circuito.

Sin embargo, en la primera etapa de la década inicial del 2000, este itinerario de instituciones no lograba visibilizar la creciente producción y circulación de artistas de mediana carrera y de jóvenes que transitaban los inicios de su práctica artística. Más allá de la histórica inestabilidad institucional, el escaso apoyo estatal para las artes y la ausencia de políticas culturales consistentes que motivaran la producción del sector, cada vez fueron más los artistas visuales y agentes culturales que nutrieron la escena de Buenos Aires. A diferencia de las ciudades centrales, cuya vida cultural se arraiga en el desarrollo institucional, comercial y/o histórico, la fuente principal de la vida artística porteña parece

radicar en la sociabilidad<sup>33</sup>, hecho que se manifestó fuertemente en la capacidad de los artistas de organizarse colectivamente ante la crisis de 2001.

En este contexto, fue muy significativo el rol que asumieron los nuevos espacios gestionados por artistas y las galerías de arte emergentes, no sólo porque proveyeron lugares en donde desarrollar exhibiciones individuales y colectivas, proyectos curatoriales, talleres y encuentros sociales que expandieran la vida cultural de la ciudad, sino también porque asumieron una misión comercial habilitando la circulación de obras de artistas jóvenes a precios accesibles.

Respecto de estos procesos a escala global, cabe señalar el vínculo entre el surgimiento de espacios alternativos de producción, gestión y circulación de las artes visuales y el rol del Estado. En los centros de arte europeos, estadounidenses, e incluso en algunos casos latinoamericanos como los de México y Brasil, las políticas públicas han desempeñado históricamente un papel considerable en la promoción cultural y el financiamiento de la esfera artística. Bajo los gobiernos más marcadamente neoliberales, con el consiguiente desmantelamiento del Estado asociado a la privatización de empresas y servicios, en el derrotero de las instituciones públicas y los museos fue prácticamente imposible concebir programaciones anuales sin la contribución de entidades privadas. El proceso de independización económica y adopción del criterio de rentabilidad de las instituciones públicas devino, como lo señala Robert Fleck, en una igualación estructural entre los museos públicos y privados (2014: 42). Aunque hacia los años 2000 los museos se hayan diversificado, "una lógica dominante de privatización une a la mayoría de sus iteraciones en todo el mundo" (Bishop, 2018: 13). En este contexto, ya no se entiende al Estado como único responsable del sostenimiento y la orientación del arte, aunque esto no implique que su rol haya sido retomado exclusivamente por la inserción de capitales privados y la autorregulación del mercado (García Canclini, et. al. 2012).

<sup>33</sup> Ver Krochmalny, 2016.

En Argentina, la inestabilidad y fragilidad institucional que acompañó a un campo de las artes que había sido fundado hacia las últimas décadas del siglo XIX, vino de la mano de una escasa participación del Estado en apoyo a las expresiones artísticas a lo largo de su historia. La producción, distribución y consumo del arte tendieron a sostenerse según procesos heterogéneos más asociados a la emergencia de propuestas independientes, las transformaciones de mercados incipientes, las agendas de los medios de comunicación y, hacia el siglo XXI, el desarrollo de internet.

En pleno auge de las redes sociales y el trabajo en red, la práctica del artista Lino Divas encarnó la potencia colaborativa que circulaba por las plataformas web. Iniciada en 2006, la Fundación para la Difusión del Arte Contemporáneo en el Mercosur y alrededores (F.D.A.C.M.A.)<sup>34</sup>, una organización cuasificcional cuyo formato replicaba los marcos institucionales y gubernamentales, surgió como una red de plataformas virtuales (Facebook, Myspace, Flickr, Fotolog, etc.) y físicas en torno a las escenas artísticas regionales. Los nodos de dicha red se compusieron de diversos espacios de intercambio: la Colección Permanente, integrada por objetos donados, adquiridos e intercambiados con artistas y aficionados del arte, la Fanzineteca, un memotest político y diversos proyectos que nuclean a artistas, gestores culturales, poetas y usuarios de las redes sociales: F.D.A.C.M.A. Ediciones, F.D.A.C.M.A. Efímera, la colección Poesía para el Picaporte, el F.D.A.C.M.A. Fútbol Team, la Maratón del Dibujo, la Bienal del Pasacalles, la Plataforma La Unión y el Proyecto CARA. El sesgo puesto en la autogestión como accionar político y en la ficcionalización (y quizás, incluso, la parodia) del modo de funcionamiento de las instituciones existentes fue su principal característica, aparte del despliegue en red.

El uso estratégico de las tecnologías digitales vinculado a la

<sup>34</sup> Véase: <http://fdacma.com.ar>

apropiación de formas discursivas y organigramas institucionales le permitió a Divas y a sus múltiples asociados conformar una red de redes sociales que, mediante la agencia afectiva, política y laboral, emprende (hasta hoy) proyectos que establecen nuevas formas de intercambio y colaboración. Podrían encontrarse entre sus antecedentes, tanto la tradición del arte correo desplegado desde los años cincuenta como la microsociedad autogestionada en red que propuso el Proyecto Venus, fundado en 2001, en línea con las tendencias de la estética relacional.

En forma de certamen de pasacalles, equipo de fútbol, juego de denuncia política o cartografía de proyectos autogestivos de la región, la F.D.A.C.M.A. operó críticamente sobre la trama institucional establecida "generando acciones pequeñas pero concretas" mediadas por la internalización de las lógicas de la *web*. En 2012, Divas también creó Lino Divas Art Gallery, una galería de arte contemporáneo para comercializar su propia obra. Autodefinida como "galería *low cost*", fusiona una parodia del autorreconocimiento que circula en los perfiles digitales de los artistas con una fuente concreta de ingreso económico, mostrándose con la imagen de un músico de hip-hop.

Junto a sus socios, amigos, colaboradores y seguidores materializa sus convicciones y búsquedas no sólo desde la convocatoria a ejercer el activismo e involucrarse en el debate sobre las condiciones laborales de los artistas junto a la Plataforma La Unión, sino desde la creación de ficciones y actividades lúdicas que habilitan el surgimiento de otras formas de vincularse entre las personas, como en el caso del Fútbol Team, la Maratón del Dibujo o la Bienal del Pasacalle; o desde la denuncia política mediante el Memotest, un juego de memoria virtual sobre la desaparición forzada de personas en democracia.

Asimismo, Divas promueve el relevamiento de su propia escena mediante plataformas como el Proyecto CARA, que, a partir del Pacto de Madryn –un acuerdo de cooperación entre la Fundación y el Museo La Ene–, intenta relevar y mapear todos los colectivos artísticos del país gestados en el siglo XXI; y cuestiona el estatuto del

coleccionismo de arte mediante la creación de formas alternativas de generar acervos, como en las propuestas de la Colección Permanente de la Fundación, conformada a través de las modalidades de adquisición, canje, donación y comodato, y la colección Poesía para el Picaporte.

La multiplicidad expansiva de actividades y agentes involucrados en este proyecto en red advierte sobre la existencia de un modelo de artista hiperactivo y tal vez, autoexplotado, que se sirve de los formatos institucionalizados y las nuevas tecnologías para redefinir el significado del trabajo en una escena carente de políticas públicas y en un mercado incapaz de abastecer los medios de subsistencia de sus integrantes. Así, distintos dominios, objetos, dispositivos y formas de lenguaje circulan entre el espacio físico y el digital para instaurar nuevas formas de operar. Este proyecto podría modelizar modos organizativos de la escena artística: se



Página de inicio de F.D.A.C.M.A. en la web.

emplaza en la inmaterialidad de la Web 2.0 para instaurar una red de plataformas permeable, sensible a sus "prosumidores" y retroalimentada por los valores, deseos, preocupaciones e intereses que brotan de un intercambio mutable, dinámico y permanente.

Entre el cruce de lenguajes virtuales de la administración y la producción de memes, Divas opera con mecanismos propios de un agente cultural que cree en la capacidad política de la autogestión y la cultura DIY<sup>35</sup> para establecer formas alternativas de intercambio y de posicionamiento crítico ante el medio que integra, a la vez que lo replica en una suerte de espejo invertido.

<sup>35</sup> La idea de "DIY" (*Do it yourself* / "Hazlo tú mismo") responde a un movimiento contracultural asociado al fomento de la fabricación de objetos y recursos por uno mismo.

## **MUSEOS, ESPACIOS INSTITUCIONALES Y PROGRAMAS PÚBLICOS**

La pregunta por las dinámicas de trabajo de las instituciones culturales públicas y privadas más activas de Buenos Aires se relaciona directamente con el modo en que estas organizaban su economía interna en la financiación de las exhibiciones. ¿Cómo funcionaba la relación laboral con los artistas visuales? Es decir: ¿cómo eran las formas de intercambio simbólico y económico entre quienes circularon por aquellos espacios?

Si bien los años comprendidos entre 2003 y 2015 se caracterizaron por una expansión de la escena artística, las salas de exhibición de arte contemporáneo en funcionamiento (por fuera de las galerías de arte) fueron relativamente escasas –no más de nueve instituciones públicas y once espacios privados, cuyo desarrollo no fue continuo durante todo el período– en relación con la creciente actividad de artistas jóvenes y de mediana carrera que integraban o se incorporaban al circuito<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Las instituciones públicas que tuvieron mayor relevancia en la valoración de las artes visuales fueron: el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) –que permaneció cerrado entre 2005 y 2010–; el Centro Cultural Recoleta (CCR); las dos sedes del Fondo Nacional de las Artes (FNA); el Centro Cultural San Martín (CCSM), con su Fotogalería y un

En primer lugar, existen ciertos rubros específicos que conforman los recursos necesarios para la realización de proyectos expositivos. Las exhibiciones, ya sean individuales o colectivas, tienen características muy diversas. Las obras y prácticas que las conforman son a veces encomendadas por las instituciones para un sitio específico y/o directamente incluyen piezas ya realizadas, según el proyecto en cuestión. La expansión de medios y formatos del arte contemporáneo, que van de las instalaciones más variadas, el arte digital, el video arte y las performances, a las formas más tradicionales como la pintura, el dibujo, la fotografía, la pintura mural y la escultura, determina rangos presupuestarios muy amplios. Hay obras conceptuales y performances que prácticamente no requieren ningún tipo de gasto de producción material y otras basadas en montajes muy complejos que sólo pueden concretarse contando con grandes presupuestos para materiales y realización, que incluso requieren la contratación de performers y profesionales de

programa de exhibiciones en salas y espacios de circulación desde 2012; el Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA); el Centro Cultural Haroldo Conti (CCHC), cuya área de artes visuales abrió en 2011; el Centro Cultural Kirchner (CCK), inaugurado en 2015, y los programas temporales como "Estudio Abierto" con nueve ediciones entre 2000 y 2006, y "Bellos Jueves", desarrollado entre 2014 y 2015 en el Museo Nacional de Bellas Artes. Desde el sector privado cabe señalar el ciclo contemporáneo del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - Colección Costantini (MALBA), el espacio contemporáneo de Fundación Proa conformado por espacios circulatorios y un bar, la Fundación Osde, la Fundación Federico Jorge Klemm, la Fundación Telefónica, la sala de exposiciones de la Universidad Torcuato Di Tella (desde 2010); la organización independiente y sin fines comerciales Móvil, ubicada en un galpón de Parque Patricios (desde 2014); algunas escasas exhibiciones colectivas en el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires - Colección Rubino (MACBA), las exposiciones de "Arte en la Torre" - Fundación YPF (desde 2010), el proyecto autogestionado de crítica institucional, La Ene - Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo (2010-2017); y el ciclo "Borges Contemporáneo" en el Centro Cultural Borges (2004-2007).

diversas áreas. En cualquier caso, la fuerza de trabajo de los artistas es la única constante, ya sea en forma inmaterial a partir de su labor intelectual y de gestión, o en forma de realización material, como sucede en la mayoría de los casos. Si bien el trabajo necesario para realizar una obra encomendada especialmente por una institución para un sitio específico es diferente del trabajo que implica al artista desarrollar obras por iniciativa propia y sin requerimientos externos, en ambos casos, se trata de una práctica laboral: requiere un saber exclusivo del artista y un tiempo de labor intelectual y material inserto en un espacio cultural y social.

Los trabajos, insumos, contrataciones y áreas que suelen estar involucrados en la gran mayoría de los proyectos expositivos de cualquier envergadura –por fuera de la producción de las obras específicas– pueden resumirse en los traslados de obras y materiales de producción, la instalación y compra de artefactos de iluminación y equipos técnicos, la preparación de sala y la colocación de paneles divisorios cuando es requerido, la construcción e instalación de dispositivos de soporte, las reparaciones y trabajos de pintura, los ploteos de sala y epígrafes de obras, la publicación de piezas impresas (catálogos y despleables), los seguros de obra y los honorarios por trabajos de prensa y comunicación, curaduría, asistencias y diseño gráfico, entre otros. Varios de los ítems de este listado suelen incluirse en los presupuestos generales habituales de las muestras que se realizan en las instituciones, pero cabe puntualizarlos porque son rubros que no dejan de estar involucrados en cada proyecto, aunque su costo esté desdibujado entre asignaciones presupuestarias generales.

Mientras realizaba mi investigación, fui constatando lo que ya se podía vislumbrar: la mayoría de las instituciones, entre los años 2003 y 2015, contaban con presupuestos extremadamente acotados para la realización de exhibiciones de artes visuales en relación con la cantidad y la escala de los proyectos programados anualmente. En algunos casos, como el

del Centro Cultural Recoleta y el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires –dos de los referentes principales del sector público–, los presupuestos provenientes del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y de la Dirección de Museos de la Ciudad, respectivamente, se destinaban a cubrir los sueldos de los empleados contratados, algunos insumos para gestiones administrativas y, por períodos, parte del mantenimiento de los edificios y de la producción de escasas exhibiciones. En este contexto, el rol de las asociaciones de amigos cobró importancia, no sólo por contar con los aportes de sus integrantes y tener la posibilidad de fomentar contactos con sectores privados, sino también por oficiar como una vía legal para el ingreso de fondos provenientes de empresas privadas, incluso como beneficiarios de la Ley de Mecenazgo sancionada por el Gobierno de la Ciudad<sup>37</sup>, dado que reglamentariamente no podrían haberse concretado en relación directa a las entidades públicas<sup>38</sup>. Esto no significa que las asociaciones de amigos hayan llegado a cubrir gran parte de las deficiencias presupuestarias de las instituciones, un hecho previsible al considerar que la Argentina no cuenta con una fuerte tradición en términos de mecenazgo.

En diversas oportunidades, tales asociaciones solían conseguir fondos para hacer reparaciones de salas o para la compra de materiales de producción y montaje de muestras a través de la

<sup>37</sup> La Ley de Mecenazgo, puesta en marcha en 2009, consiste en un instrumento para financiar actividades artístico-culturales mediante un incentivo fiscal para quienes destinen aportes a dichas actividades en Buenos Aires. A través del Régimen de Promoción Cultural, los contribuyentes que tributen en el impuesto sobre los ingresos brutos pueden destinar parte de su monto a apoyar proyectos culturales.

<sup>38</sup> Cabe señalar la particularidad en la aplicación de esta ley, que inicialmente estaba destinada a fomentar proyectos independientes y resultó en una forma de compensación de las carencias presupuestarias de las instituciones públicas.

apertura de “cajas chicas” y, en otras, para la publicación de catálogos que acompañaran las exhibiciones<sup>39</sup>. Durante los dieciocho años en los que Laura Buccellato estuvo a cargo de la dirección del MAMBA, por sólo dos motivos se recibieron presupuestos extraordinarios provistos por el Gobierno de la Ciudad: uno en ocasión de la reapertura del museo en 2010<sup>40</sup> y otro, en 2012, en paralelo a las tratativas del cambio de dirección del museo, hechos que dan cuenta del carácter estratégico-político de dichos aportes. La situación presupuestaria del MAMBA cambió considerablemente ante la asunción de Victoria Noorthoorn como directora, en 2013.

Uno de los factores de conflicto frecuentemente registrado en el desarrollo de los proyectos de exhibición, radicaba en los tiempos de pago a proveedores de materiales y servicios, obstaculizados por los engorrosos procedimientos administrativos propios de la gestión pública. Las “cajas chicas” provistas por fondos privados o simplemente el desembolso de los propios artistas, curadores o empleados de las instituciones han sido algunos de los recursos más frecuentes a la hora de posibilitar la continuidad del armado de las muestras<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Según Laura Buccellato, directora del MAMBA hasta 2012, el museo todavía no disponía de un presupuesto propio hacia el final de su gestión: “la que dispone de presupuesto es la Dirección General de Museos. Yo tengo cajas chicas –provistas por la Asociación de Amigos–, yo les pido algo si es que necesito y a veces, si tienen, me lo compran”.

<sup>40</sup> En aquella oportunidad se inauguró una gran exhibición del colectivo Mondongo.

<sup>41</sup> Según Jimena Ferreiro, coordinadora del Departamento de Curaduría del MAMBA, entre 2013 y 2016, durante los inicios de la gestión de Noorthoorn, “los proveedores no admitían demoras en los pagos y eso pasó a ser un cuello de botella entre que se presentaban las facturas y se liberaban los pagos. Fue un gran problema porque llegábamos atrasados, entonces no podíamos organizar protocolos de trabajo, división de tareas y roles específicos. Todo estaba maquetado en un organigrama pero se desmadró por completo y todos hacíamos de todo un poco”. (Entrevista realizada por la autora el 8/6/2016 en Buenos Aires. A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de Jimena Ferreiro surgen de esta conversación).

Dicha dificultad no suele ser habitual en el funcionamiento de las instituciones privadas, dado que sus gestiones financieras dependen directamente de la autorización de los responsables internos del manejo presupuestario. En cualquier caso, el rol de las asociaciones de amigos en los museos privados cobraba relevancia también en otros aspectos, asociados a la generación de contactos con sectores de poder y a la imagen de la institución<sup>42</sup>.

Es significativo que las mismas autoridades de las instituciones públicas señalen que la conformación de los presupuestos que manejaban dependían principalmente de sus negociaciones personales; e incluso, que llegaron a definirlos como "autogestivos" por la estrecha dependencia de los contactos personales para el sostenimiento básico de las exhibiciones, más allá de la administración de los recursos públicos disponibles. Según Buccellato, el noventa por ciento de los fondos para la realización de muestras durante su gestión se conseguía mediante contactos personales, amigos y coleccionistas privados: "en la primera etapa me apoyaron amigos personales, los artistas con su obra y los más jóvenes se autofinanciaban el montaje". Por su parte, Andrés Labaké –director y curador del Fondo Nacional de las Artes entre 2005 y 2016, y coordinador del área de Artes Visuales del Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti entre 2011 y 2016– planteaba que había "mucho trabajo de logística que funcionaba como una actividad independiente, como si fuéramos

<sup>42</sup> Según Victoria Giraud, curadora ejecutiva del MALBA desde su apertura, la gestión de los fondos del museo tuvo posibilidad de ser mucho más ágil que en cualquier institución pública: "...la Asociación Amigos de Malba tiene quizás otra función, que es ser nexo con la comunidad, es decir, la fidelización de la gente que participa de nuestras actividades. En ese sentido, es la vía de comunicación con los vecinos del barrio, con la gente que viene siempre. Obviamente que hay un rol económico, pero, en realidad, el caudal que aportan es menos significativo en relación con lo que conforma el presupuesto total del museo" (Entrevista realizada por la autora el 20/6/2016 en Buenos Aires. A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de Victoria Giraud surgen de esta conversación).

un grupo de artistas independientes encargados de articular los recursos (...) entonces ya no era una cuestión solo institucional, sino personal, aunque se tratara de articulaciones entre organismos y recursos públicos"<sup>43</sup>.

Por otro lado, el estudio de campo reveló que era habitual que los presupuestos destinados a la producción de exhibiciones se manejaran discrecionalmente. A los artistas con mayor trayectoria se les asignaban los montos más altos disponibles y a otros menos reconocidos que solicitaran un presupuesto para sus gastos, se les pagaba sólo en caso de ser posible.

Sin embargo, la falta de adjudicaciones sostenidas de recursos básicos para la realización de exhibiciones, no implicó necesariamente el cese de las actividades en las instituciones públicas. La caracterización "autogestiva" asociada a la labor de las autoridades de estas entidades revela una apuesta al sentido del trabajo cultural, más allá de las condiciones que lo acompañen. La concreción de diversos proyectos se ha mantenido en base al despliegue de exhibiciones de bajo costo, o bien a costa de la inversión de los propios artistas y personas vinculadas a ellos o, en algunos casos, a agentes interesados en su trabajo como galeristas o coleccionistas que poseían o aspiraban a poseer obras de su autoría. En estas dinámicas puede detectarse cierta *personalización del trabajo cultural* relacionada a la gestión de los recursos, tanto por parte de los gestores y los curadores de entidades públicas como de los artistas convocados. La convicción en el valor del desarrollo de todo hecho artístico y en la legitimidad vinculada a la circulación por las instituciones hace que los agentes culturales muchas veces inviertan su tiempo, sus contactos y recursos económicos para suplir las carencias que constituyen el despliegue de los proyectos expositivos de estos espacios.

<sup>43</sup> Entrevista realizada por la autora el 8/8/2016 en Buenos Aires.

Uno de los factores fundamentales para indagar en el reconocimiento del trabajo artístico radica en sus formas de remuneración. La situación más frecuente respecto del pago de honorarios a los artistas por producir los contenidos exhibidos en las instituciones públicas y privadas ha sido el trabajo *ad honorem*, un término que no casualmente remite a la idea de honra, prestigio y satisfacción personal. La connotación de autorrecompensa implícita en las prácticas artísticas junto a la idea de que las instituciones proveen legitimidad y reconocimiento ha sido una de las justificaciones más habituales para sostener la ausencia de remuneración económica. Por otra parte, cabe señalar que los artistas suelen proyectar como parte constitutiva del proceso de su obra la instancia de exhibición. Que esa instancia se vea frustrada se percibe menos deseable que cualquier condición en la que se los convoque para participar de una muestra.

Agentes responsables de las instituciones solían alegar que los bajos presupuestos con los que contaban casi ni alcanzaban para el pago de la producción de las muestras, por lo cual, el pago de honorarios era inviable. Por ejemplo, hasta 2005, en el MAMBA no sólo eran los artistas los que no recibían estipendio alguno por su trabajo, tampoco lo hacían los curadores que participaban en las muestras ni el diseñador gráfico que realizaba las piezas de comunicación. Y en los casos en que sí se contaba con presupuesto suficiente asignado a la producción de las exhibiciones –como ocurrió desde 2013 con el inicio de la gestión de Victoria Noorthoorn en dicho museo, o como ocurría también en otras instituciones del sector privado con mayor frecuencia–, durante estos primeros años el pago de honorarios a los artistas no se consideraba una prioridad<sup>44</sup>. En este contexto y desde siempre,

<sup>44</sup> Según una curadora asistente del MAMBA, "la situación de aquellos años era que el museo era pobre y que no estaba en condiciones de pagar honorarios porque ese dinero se invertía en obras y porque no era poco lo que se le estaba ofreciendo a los artistas. Se les financiaba su obra, los materiales que luego les quedarían a ellos, la visibilidad, la exposición, la gráfica y entonces, para el caso de exposiciones individuales, no iba a haber honorarios".

Fue habitual que los artistas invirtieran su capital (o el de sus familias) para producir las exhibiciones e incluso llegaran a pagar los traslados de obra. Según Fernando Farina, quien fue director del Museo Castagnino y del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario hasta 2007 y director del Fondo Nacional de las Artes junto a Labaké:

Durante los años 90 y 2000, había una visión muy particular donde ofrecer la posibilidad de exposición en el museo ya era suficiente. Obviamente había que pagar los gastos como para que no se murieran, pero nada más. No había una idea de honorarios e inclusive, en muchos casos, ni siquiera había una idea de producción de obra. Había una presunción de que el museo era suficientemente importante, legitimador y vidriera como para que los artistas quisieran exponer allí (...). Hasta 2007, hasta que yo estuve [en el museo], no recuerdo que se le hayan pagado honorarios a los artistas<sup>45</sup>.

La falta de pago de honorarios por el trabajo artístico ha sido un común denominador en la gestión de exhibiciones en el MAMBA, el Centro Cultural Recoleta, el Centro Cultural San Martín, el Fondo Nacional de las Artes, el MALBA, la Fundación Osde e, incluso, en Estudio Abierto, la experiencia realizada por el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires en la que se encomendaban instalaciones específicas de gran envergadura a artistas jóvenes y de mediana carrera para intervenir edificios emblemáticos de diversos barrios porteños<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> Entrevista realizada por la autora el 15/6/2016 en Buenos Aires.

<sup>46</sup> Entre 2000 y 2006 se realizaron nueve ediciones que proponían circuitos por estudios de artistas y el desarrollo de exhibiciones de arte contemporáneo en edificios públicos de San Telmo (2000), Palermo Viejo (2001), La Boca (2001), el Abasto (2002), San Telmo y Monserrat (2002), Retiro (2003), Avenida de Mayo (2004), el puerto (2005) y el centro (2006) con el objetivo impulsor la vida cultural de cada barrio.

Al releer los testimonios, encuentro en la mayoría de los casos, que los entrevistados consideraron que dentro del rubro "producción de obra", los artistas estarían cobrando la remuneración por su trabajo, aunque sin reparar en que la totalidad del (acotado) presupuesto sería destinado a los materiales y la realización de dichas obras. Asimismo, el pago para producción de obra solía verse como algo suficiente bajo la consideración de que los artistas serían quienes la conservarían para su venta una vez finalizada la muestra<sup>47</sup>, algo aplicable, sólo a los casos en que no se tratara de obras efímeras. Una de las preguntas que surge, entonces, es ¿ante qué mercado es que esas obras realmente quedaban disponibles<sup>48</sup>?

Bajo los discursos de quienes trabajan en los museos y los centros culturales, subyace la idea de que el beneficio de exhibir las obras ante amplios públicos o bien el prestigio y la legitimidad que la institución provee al artista y a su producción funcionan como recompensa suficiente.

<sup>47</sup> Sobre esta cuestión, María Teresa Constantín, coordinadora de Arte de la Fundación Osde, afirmaba: "...la fundación provee un lugar de difusión de la obra y luego la obra se vende. Al galerista no se le pide que financie las obras, de hecho las galerías no financian obras para nadie y, entonces, Osde las está financiando (...). Si es una intervención *in situ* que seguramente después se destruye y que al artista no le sirve, se va a riesgo. Pero todo lo que sea producción de la obra en sí misma está garantizado por el espacio" (entrevista realizada por la autora el 17/7/2016 en Buenos Aires).

Por su parte, Buccellato planteaba: "...si vos le pagás la producción al artista y el artista vende, con eso compensa todo, ya pagándole la producción aportó. Sería la devolución, le das la vidriera, la legitimación y encima le pagaste la producción. No todos los trabajos tienen esa ventaja. Te quedaste con el producto invirtiendo solo tu cabeza... a ver a cuántos científicos les pasa eso, ¿se quedan con el invento? No...".

<sup>48</sup> Acerca de tales imaginarios respecto de la comercialización de obra en la escena local, Inés Katzenstein planteaba que ver el rédito de la exposición como vidriera es parte de una tradición aunque "el mito [en la escena local] es que hay un mercado. Si hay un mercado, si te van a comprar las obras, no importa si exponés gratis porque alguien te las va a comprar, pero hay una fantasía".

Estas ideas no sólo han regido los argumentos de los agentes responsables de las instituciones para lanzar sus convocatorias con recursos insuficientes, sino que también guiaron las propias autojustificaciones de los artistas al aceptar trabajar para las exhibiciones en forma gratuita o con recursos mínimos. Detrás de ello habría, tal vez, una expectativa de aumentar el capital económico a futuro a partir de la circulación en determinados espacios.

Pero el trabajo no remunerado resulta, al final del día, una forma de explotación de las aspiraciones profesionales de los artistas por parte de las instituciones. La hipótesis de "A mayor circulación por el mercado del trabajo en las instituciones, mayor reconocimiento y capital intelectual con vistas a un futuro con mejores oportunidades económicas", ha determinado una predisposición para la autoexplotación de los artistas. Algunas de las justificaciones que surgen ante este tipo de apreciaciones argumentan estos intercambios como parte de los mecanismos de la oferta y la demanda. Según Giraudo:

... nadie te obliga como artista a exponer en el CCR, en MALBA o en donde sea. Vos exponés porque medís costos, beneficios, exposición y demás, y ves si te conviene o no (...) Por ejemplo, en Europa hay un montón de curadores jóvenes, todos muy capacitados y a todos les viene bien el prestigio de Tate. Si trabajaste un año en Tate y después sos el ex curador de esa institución, te conviene. Entonces Tate se aprovecha de eso y te paga un monto que ni te alcanza para vivir en Londres.

La asiduidad de esta dinámica permite inferir que de los sectores socioeconómicos más acomodados provienen quienes están en condiciones de dedicarse al trabajo artístico y curatorial como primera fuente de ingresos. Parece evidente entonces que la naturaleza de clase de la labor artística es parte insoslayable de esta discusión. Como señala Ben Davis (2003), la clase no sólo

refiere al ingreso y al acceso a la cultura sino al tipo de trabajo que se hace y cómo este se vincula con la economía: cuál es el nivel de autoridad que se tiene sobre las propias condiciones de trabajo. Los artistas contemporáneos son los representantes por excelencia de una clase media de trabajo creativo cuya connotación de libertad está asociada, paradójicamente, a la explotación.

Respecto de la relación contractual entre los artistas y las instituciones ante la realización de exhibiciones y actividades, en estos años no se acostumbraba celebrar convenios formales por escrito, ni el pago de seguros de obras de los artistas jóvenes o de mediana carrera<sup>49</sup>. En términos generales, algunos de los acuerdos se concretaban informalmente vía e-mail y otros simplemente de palabra, bajo la firma de una entrada de obra que deslindaba a las instituciones de responsabilidades ante la pérdida o daño de las piezas. De todos modos, de las entrevistas se desprende que, en caso de que hubiese un inconveniente, las instituciones se habrían hecho cargo de los daños que sufrieran las obras.

### ***Nuevos Paradigmas***

Si bien durante los doce años que abordó mi investigación, la inestabilidad y los cambios en las gestiones pública e interna de cada institución conllevaron varias modificaciones en su funcionamiento económico, hubo una continuidad respecto de la

<sup>49</sup> Según Santiago Villanueva, curador general de "Bellos Jueves" en el MNBA, "las obras no estaban aseguradas más allá de que nosotros asumiríamos el costo si pasaba algo en el museo. Pero no teníamos el dinero suficiente para asegurar todas las obras de los Bellos Jueves. Era un trabajo burocrático enorme y decidimos saltarlo. Los artistas firmaban que entregaban la obra al museo y que ellos se hacían cargo en el caso de que sucediera algún tipo de daño. Por suerte, nunca sucedió." (entrevista realizada por la autora el 13/6/2016 en Buenos Aires. A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de Santiago Villanueva surgen de esta conversación).

insuficiencia de recursos destinados a las exhibiciones de los artistas más jóvenes. Aunque hacia al final de aquel periodo, ante esta situación de precariedad empezó a emerger, en simultáneo, una transformación en las demandas de los artistas, asociada a la multiplicación de propuestas por parte de las instituciones. La apertura de museos y salas de exhibición y los cambios de gestión en espacios tradicionales generaron una nueva perspectiva respecto de los recursos necesarios para el desarrollo de las actividades expositivas que incluía presupuestos para gastos de producción, traslados e incluso, en casos excepcionales, honorarios simbólicos por el trabajo de los artistas y agentes culturales<sup>50</sup>. Dicha perspectiva, fue apareciendo tanto en el funcionamiento de las entidades públicas como en las dinámicas implementadas por las iniciativas privadas.

Hubo en aquel momento una serie de experiencias en el sector público que podrían señalarse como ejemplares respecto de las nuevas perspectivas sobre el trabajo artístico: la gestión del Centro Cultural Haroldo Conti dependiente del Archivo Nacional de la Memoria, bajo la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, cuya área de artes visuales contó con fondos especiales del Ministerio de Cultura de la Nación desde 2013; la gestión del Centro Cultural Kirchner, dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación, y la de "Bellos Jueves", iniciativa del Museo Nacional de Bellas Artes que durante 2014 y 2015, reunió la producción de artistas visuales y

<sup>50</sup> Según Laura Spivak, integrante del Departamento de Contenidos, Mediación y Nuevas Audiencias del Centro Cultural Recoleta desde 2016 "cuando empecé a trabajar en la gestión de exhibiciones, la posibilidad de pagarles la producción de una obra a los artistas no existía. Hoy en día los convocás y ya te preguntan cuánto hay para la producción. También es cierto que en una muestra el honorario del artista no siempre aparece, aunque no se discute pagarle honorario a un curador, un montajista o un diseñador" (entrevista realizada por la autora el 20/6/2016 en Buenos Aires. A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de Laura Spivak surgen de esta conversación).

músicos jóvenes con el patrimonio del museo convocando, en una noche, una afluencia de público inusitada en la historia de dicha institución. Las tres iniciativas contemplaban el pago específico de honorarios a los artistas convocados, discriminando los montos correspondientes a los materiales y la producción de las obras respecto del estipendio por el trabajo artístico. El artista y curador a cargo del ciclo “Bellos Jueves”, Santiago Villanueva, relataba que hacia 2014,

...debido a determinadas manifestaciones de los artistas en relación con la necesidad de cobrar honorarios, decidimos destinar un dinero exclusivo a honorarios de artistas. No era mucho, pero simbólicamente ya se estaba avanzando en que el ciclo, de algún modo, funcionara como antecedente para que artistas cobraran cuando mostraban su trabajo, más allá de producirlo o no para la ocasión. En el museo se entendió aunque costó un poco al comienzo. Era importante que el Museo Nacional, siendo la institución más grande, con más estructura y con una capacidad simbólica bastante más amplia, marcara un antecedente para que otras instituciones o proyectos lo replicaran.

En el sector privado, ya desde 2010, la Fundación Proa, dependiente de la empresa Tenaris - Organización Techint, gestionaba las exhibiciones del Espacio Contemporáneo emplazado en espacios circulatorios y el bar de la fundación con un monto fijo dentro del que debía destinarse un porcentaje –aunque este fuese irrisorio– a los honorarios del curador invitado y de los artistas participantes. Asimismo, el proyecto independiente sin fines de lucro Móvil, sostenido con el aporte de empresas a través del beneficio de la Ley de Mecenazgo, también contaba entre su presupuesto con un monto destinado a los honorarios de los artistas invitados a realizar instalaciones proyectadas especialmente para el galpón de Parque Patricios. Sólo excepcionalmente, el Espacio Contemporáneo del MALBA asignó un porcentaje del presupuesto de las exhibiciones para el honorario del artista invitado. Pese a la existencia de estos ejemplos,

la remuneración económica por el trabajo artístico por fuera de los costos de producción permaneció como una cuestión de conflicto entre los artistas, las instituciones y los agentes culturales.

Esta nueva perspectiva se vinculó no sólo a la creciente demanda hacia los artistas contemporáneos por parte de las instituciones y galerías y a los discursos sobre la precariedad del trabajo artístico que comenzaban a circular por diversos centros globales del arte. En la escena de Buenos Aires, una situación significativa marcó un quiebre en la relación entre los artistas y las instituciones públicas. La gestión de la exhibición “Últimas Tendencias II”, realizada en 2012 en el MAMBA, durante los últimos meses de la dirección de Buccellato, suscitó la preocupación y el accionar de muchos de los artistas jóvenes y de mediana carrera más activos de la escena local. La muestra, que intentaba hacer un paneo de artistas relevantes del momento con el objetivo de “documentar y analizar las últimas incorporaciones de obras de arte contemporáneo argentino a la Colección”<sup>51</sup>, replicaba la metodología de una edición anterior de aquella muestra realizada en 2001 ante una situación socioeconómica y una escena del arte completamente diferentes. Un jurado –en esta segunda edición compuesto por el artista Marcelo Grosman y su pareja, la editora Valeria Balut, junto a Julia Converti, coordinadora general de la feria ArteBA– se ocupó de seleccionar ciento diez piezas para pedir en donación a los artistas convocados, cuya obra todavía no formara parte del patrimonio del museo. La contraprestación por la donación era el compromiso de hacer un catálogo en el que apareciera la obra. El factor más controvertido de aquella gestión fue que la donación de obra era excluyente para la participación en la exhibición, por lo que los artistas convocados se reunieron para discutir las condiciones en las que un museo público intentaba incrementar su patrimonio a costa de su trabajo.

<sup>51</sup> Según la gacetilla de prensa publicada por el museo.

La serie de encuentros entre estos artistas junto a muchos otros que se fueron sumando ante la inquietud generalizada, resultó en la agrupación Artistas Organizados (AO), que decidió accionar suspendiendo las donaciones tras la publicación *online* de una carta que comenzaba así:

Los abajo firmantes, artistas donantes, no donantes y adherentes al reclamo, nos comunicamos por esta vía para manifestar nuestra disconformidad con la política de adquisiciones con que se intenta incrementar el patrimonio de la colección del Museo de Arte Moderno que depende del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Este sistema de adquisiciones por donación de obras en forma masiva fue implementado durante la crisis de 2001 y más de 10 años después, dentro del marco de un nuevo contexto social y político nacional, intenta repetirse sin ningún cuestionamiento ni modificación.<sup>52</sup>

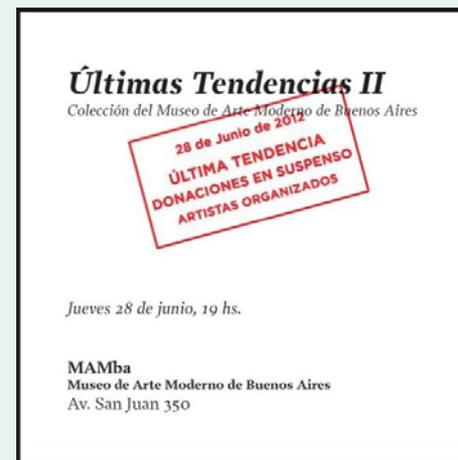
"Donaciones en suspenso", decía el sello que los artistas aplicaron a mano en trescientos de los mil ejemplares de catálogos impresos de la exhibición durante su inauguración el 28 de junio de 2012. Una semana más tarde ya eran seiscientos cincuenta y cinco los artistas que habían adherido a la declaración citada, de los cuales, alrededor de ochenta, ya habían donado obras al MAMBA en otras oportunidades.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Publicado también, entre otros medios gráficos en papel, en: *Tiempo Argentino*, 20/6/2012, p. 18. Véase: <http://artistasorganizados.wordpress.com>

<sup>53</sup> Véase: Martínez Quijano, Ana, "Malestar de artistas ante el pedido de donaciones del Mamba", *Ámbito Financiero*, 3/7/2012, Segunda Sección, p. 3.

En respuesta al reclamo inicial, Buccellato declaraba:

Un museo legitima. Legítima no sólo en el momento en que exhibe a un artista, sino a lo largo del tiempo. Los museos se forman –en todas partes– por medio de adquisiciones y donaciones. Para esta muestra ayudaron galeristas, coleccionistas y, sobre todo, artistas. Se les pide solidaridad a los artistas cuando hay una inundación...<sup>54</sup>



Invitación digital intervenida por la agrupación Artistas Organizados

AO continuó con la convocatoria a mesas de debate sobre el tema con sede en el hall del museo tras el envío de cartas de invitación a la Dirección y a diversos agentes del medio. Una de ellas terminó con el impedimento del ingreso del público y la intervención de la

<sup>54</sup> Declaración extraída de Pérez Bergliaffa, Mercedes, "Polémica entre artistas y un museo porteño", *Clarín*, 28/6/2012, p. 42.

policía tras la directiva de Pedro Aparicio, el entonces director general de Museos de la Ciudad de Buenos Aires. En un comunicado fechado el 21 de septiembre, AO argumentaba los motivos por los cuales habían tomado la decisión de no efectivizar la mayoría de las donaciones suspendidas, bajo la denuncia de que se había intentado "canjear donación por legitimación":

La metodología implementada en ocasión de la muestra "Últimas Tendencias II" intentó canjear donación por legitimación. Señalamos que el título de la muestra funcionaba como una trampa extorsiva [...], siempre estamos donando obras o trabajo. Este tipo de abusos no deberían ocurrir en ningún ámbito, menos aún en el público, que consideramos que debería sentar el modelo de conducta para todo.<sup>55</sup>

La discusión evidenció los conflictos de intereses alrededor de los criterios de valoración y legitimidad de la práctica artística en relación con el rol de los museos. En este marco, gran parte de la comunidad artística más activa de Buenos Aires manifestó su disconformidad no sólo ante esta situación particular sino ante una forma recurrente de accionar por parte del Estado en relación con su trabajo, habilitando un espacio de debate y participación que se venía gestando en plena expansión de la escena. En cierto modo, la habitual desregulación e indefinición de las condiciones en las que se desarrollaban las prácticas artísticas vinculadas a las instituciones y el desconocimiento de parámetros que justificaran la remuneración del trabajo de los artistas dejaban de ser cuestiones invisibilizadas. Si bien AO no continuó con sus actividades más allá de 2013, y ninguna otra asociación de artistas logró ser lo suficientemente representativa como para conseguir formalizar regulaciones respecto de los derechos de

<sup>55</sup> Extraído del sitio: <http://artistasorganizados.wordpress.com>

los artistas como trabajadores<sup>56</sup>, la perspectiva de los artistas y los gestores de las instituciones estaba cambiando. Un nuevo imaginario comenzaba a operar sobre los vínculos entre el arte y el trabajo en la escena local.

A continuación, esbozo un "cuadro de situación" del accionar de las instituciones públicas y privadas en torno a estas cuestiones, a partir de lo que relataron sus agentes en las entrevistas realizadas:

Entre 2003 y 2015:

~ Trece de dieciséis instituciones contaban con fondos básicos para la producción de exhibiciones y las tres restantes, solo en algunas oportunidades.

~ Once de dieciséis instituciones pagaban los traslados de obra, cuatro de ellas los pagaban a veces; y la restante, nunca.

~ Catorce de dieciséis instituciones no aseguraban las obras y las dos restantes, solo en casos excepcionales.

~ Siete de dieciséis instituciones no acostumbraban firmar convenios con los artistas a raíz de las exhibiciones, cinco de ellas firmaban entradas de obra o bien convenían informalmente los términos vía e-mail y las

<sup>56</sup> Hacia el final del presente capítulo nos detendremos en este aspecto.

cuatro restantes firmaban algún tipo de convenio que incluía derechos y obligaciones de cada parte.

~ Desde 2010, seis de dieciséis instituciones relevadas comenzaron a pagar honorarios para artistas. Con anterioridad –desde 2007–, solo en un caso se hacía.

## **EL CIRCUITO COMERCIAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO**

Hacia fines de los años noventa, la galería Ruth Benzacar, fundada en 1965, era prácticamente el único referente de comercialización de obras de artistas jóvenes en Buenos Aires. Es decir que no había para entonces un circuito de galerías de arte contemporáneo en las que se exhibieran las producciones de artistas de entre veinte y treinta años. Ruth Benzacar, junto a unas pocas instituciones, formaba parte del mapa de validación de estos artistas que comenzaban a circular por un mercado embrionario cuyo principal promotor había sido el coleccionista Gustavo Bruzzone. Su acervo se convirtió en un factor de valoración primordial para los artistas del círculo del Rojas, al mismo tiempo que el coleccionismo contemporáneo empezaba a emerger como un agente clave en el proceso de construcción de valor de las obras de arte.<sup>57</sup>

La reestructuración económica ocurrida a pocos años del estallido de la crisis de 2001 pudo percibirse en la apertura de diversos espacios de arte contemporáneo que proponían nuevas formas de gestión, alejadas de los modelos tradicionales que regían las galerías ubicadas en el barrio de Retiro, la mayoría de ellas vinculadas al mercado secundario.

<sup>57</sup> Ver: Cerviño, 2011b; Lemus, 2014; Pineau, 2012. Cabe citar el planteo de Cerviño (2011b) respecto del vínculo entre el coleccionista y la obra. En el inicio de esta relación la mediación monetaria habilita al comprador a acceder a “un valor no monetario, que lo excede en prestigio” evidenciando la retroalimentación que tiende a caracterizar a este intercambio con el paso del tiempo.

Según Orly Benzacar:

... el año 2000 significó un punto de inflexión en la economía del arte, casi diría universalmente. Las galerías hasta el 2000, hasta nuestra crisis de 2001, vivían de vender obras del mercado secundario. La venta de dos o tres grandes piezas te sostenían la fiesta del año y un poquito de resto. Pero ni los artistas ni las galerías de arte contemporáneo tenían altas expectativas de ventas [...] Recién en 2005 logré que la galería se sustentara por comercializar obras contemporáneas, en cantidad y en piezas. Hasta allí, salvo por algunas muestras excepcionales, no era fácil sostener una estructura como la de esta galería con venta primaria.

Algunos de los nuevos espacios surgidos por esos años fueron fundados por artistas y agentes culturales jóvenes (cuyos casos paradigmáticos podrían encontrarse en propuestas como las de Belleza y Felicidad y Appetite); otros, por profesionales de otras áreas como la producción televisiva, la moda y el cine, y empresarios con intención de adentrarse en el ambiente artístico. Antes de la crisis ya habían aparecido nuevas galerías, probablemente incentivadas por el inminente auge global del arte contemporáneo y la emergencia de numerosos artistas jóvenes con expectativas de exhibir y comercializar su obra<sup>58</sup>. En el transcurso de los siguientes diez años se multiplicaron, muchas de ellas por el barrio de Palermo y, luego, en Villa Crespo, Chacarita y La Boca, galerías que se posicionaron rápidamente en el incipiente mercado del arte contemporáneo fortalecidas por su participación en la feria de

<sup>58</sup> Entre ellas pueden mencionarse Del Infinito (1997), Dabbah Torrejón (1999-2012), Elsi del Río (1999), Braga Menéndez/Schuster (2001), Luisa Pedrouzo (2001), y espacios novedosos gestionados por jóvenes como Lelé de Troya (2001), Sonoridad Amarilla (2002), Consorcio de Arte de Buenos Aires e Instantes Gráficos que junto con Belleza y Felicidad formaron parte de las nuevas propuestas de arte joven en la edición 2002 de la feria ArteBA. Véase: López Anaya, Jorge, "Crecer a pesar del ajuste", La Nación, 21/10/2001, <http://lanacion.com.ar/184236-crecer-a-pesar-del-ajuste>

arte local. Cabe destacar a Alberto Sendrós (2003-2014), Braga Menéndez (2006-2011), Vasari (2006), Ernesto Catena Fotografía Contemporánea / Foster Catena (2007-2014), Gachi Prieto (2008), Ignacio Liprandi (2009-2016), Cosmocosa (2009), Rolf (2010), Nora Fisch (2011), Schlifka Molina (2012-2014) y Barro (2014). Las más jóvenes, que se sumaron a Appetite (2005-2011) tras la creación del Barrio Joven de ArteBA fueron Crimson, Ruby (2006), Bonjour (2008-2012), Sapó –especializada en dibujo– (2008-2011), 713 (2009-2013), Jardín Oculto, Mite (2009), Miao Miao (2009-2016), Isla Flotante (2011), Sly Zmud (2011-2018), Central de Proyectos (2009-2013), Hache (2013), Pasto (2012) y Piedras (2014)<sup>59</sup>.

La multiplicación de estas aperturas a lo largo de aquellos doce años permite visualizar la eferescencia que caracterizó en ese momento a las artes visuales de Buenos Aires. Un elemento particularmente significativo de esta dinámica, fue la intermitencia de muchos de estos proyectos que debieron cerrar a pocos años de su apertura, debido no sólo a la dificultad de sustentarse con la venta de obras de artistas jóvenes y de mediana carrera dentro del creciente pero acotado mercado local, sino a los vaivenes de la economía, las transformaciones en las políticas locales durante el período y la movilidad propia de los modos de vida de sus gestores; tendencia que se corresponde también con el tiempo en que estos espacios sostuvieron una imagen "deseable" para los actores que los solventaban económica y simbólicamente. Los intereses regidos por los parámetros de novedad o por lo que "está de moda" no sólo suelen operar de manera significativa sobre el funcionamiento de los espacios de exhibición y la venta de obras, sino que, desde ya, repercuten sobre el primer eslabón de la cadena de producción: el artista. La intermitencia e inestabilidad de los proyectos fue también habitual en otras ciudades

<sup>59</sup> También cobraron relevancia espacios en principio no comerciales, tales como Rayo Lazer, Naranja Verde, Tu Rito y Otero, en los que circulaban artistas que vendían obras en otras galerías.

latinoamericanas como Ciudad de México<sup>60</sup> e, incluso, en ciudades centrales europeas y estadounidenses afectadas por las crisis globales y las transformaciones del mercado internacional del arte.

De todos modos, la efervescencia de estos circuitos determinó, en correlato con las tendencias globales, reordenamientos en las fuerzas impulsoras de la producción, gestión y circulación de las artes visuales locales. El hecho de que históricamente el Estado argentino no haya desempeñado un rol considerable en la promoción y el financiamiento de las artes, fue tal vez uno de los cimientos sobre los que se erigió una política de la autogestión que contribuyó con la conformación de un mapa cultural ampliado por múltiples iniciativas. Algunos espacios gestionados por los propios artistas cobraron relevancia como territorio de visibilización de lo nuevo, a la vez que funcionaron como fuente de legitimación a partir de propuestas que reaccionaban ante los mecanismos y lenguajes habituales de los ámbitos oficiales. En tanto algunos de ellos se conformaron como alternativas cuya crítica a las instituciones establecidas disponibles era implícita, abarcando un amplio espectro de asociaciones relativamente informales que desempeñaron un rol significativo en la vida cultural. Durante aquellos años, lo que empezaba como una noche de inauguración se tornaba casi siempre en una gira de galería en galería, que podía terminar en una fiesta en algún departamento o el taller de un artista. Fue el inicio de lo que años más tarde se desarrolló programáticamente como iniciativa de las galerías en barrios vecinos, proponiendo inauguraciones simultáneas para captar públicos más amplios, aunque tal vez sin la espontaneidad que caracterizó aquel período inicial.

<sup>60</sup> Ver: García Canclini y Urteaga Castro-Pozo, 2011.

Los mecanismos que constituyen el desarrollo cultural no son del todo programables, muchas veces resultan de interacciones, deseos y tendencias impredecibles, pero de todos modos influyen sobre la legitimidad y la valoración del arte. Durante aquel período, las instituciones y las galerías que operaban bajo modelos más tradicionales o que contaban con mayor trayectoria, terminaron extrayendo valor de los proyectos autogestivos de los más jóvenes.

### ***Galerías de artista: entre el bazar glam y el empresariado exuberante***

En 1998, Fernanda Laguna y Cecilia Pavón abrieron la galería y el sello editorial Belleza y Felicidad (ByF) en una esquina de la calle Francisco Acuña de Figueroa, configurando un modelo alternativo de circulación de obras visuales y literarias de jóvenes artistas. La galería se transformó en un lugar de encuentro e intercambio en concordancia con las formas colaborativas del arte asociadas a la crisis de 2001 y a los discursos que circulaban por aquel entonces en torno a las nociones de "arte relacional" (Bourriaud, [1998] 2006), "arte de la participación" (Bishop, 2005a), "comunidades experimentales" (Basualdo y Laddaga, 2004) y "tecnologías de la amistad" (Jacoby y Krochmalny, 2007). En ByF se realizaban fiestas, lecturas de poesía, se podían ver muestras y participar de experiencias de artistas jóvenes como Vicente Grondona o Mariela Scafati, como de otros de mayor trayectoria, entre ellos, Benito Laren, Liliana Maresca y Feliciano Centurión (ya fallecidos para ese entonces). Figuras de la cultura local como el escritor César Aira y los artistas Sergio de Loof y Roberto Jacoby fueron interlocutores frecuentes de este espacio, muy vinculado también al círculo del Centro Cultural Rojas, en el cual, Laguna había participado. La atmósfera estaba más asociada a la estética de un bazar glam que a la de una galería de arte. Un detalle no menor es que en ByF podían comprarse objetos y obras a precios irrisorios.

En 2006, el proyecto participó en la sección Barrio Joven de ArteBA ofreciendo obras a valores en dólares muy superiores a los valores en pesos adjudicados dentro del local de Almagro, lo que evidencia el interés que había suscitado la propuesta con el correr de los años.

Es significativa la influencia que ejerció ByF en la valoración de los artistas jóvenes dentro del mercado del arte, sin la prefiguración de un plan comercial que apuntara a lograr ese objetivo. Según Claudio Iglesias: "Belleza y Felicidad, a diferencia del Rojas, fue un espacio contemporáneo de la construcción del mundo institucional del arte del que al mismo tiempo se estaba escapando. En tanto negación de ese mundo, Belleza y Felicidad pudo reflejarlo, descomponerlo y, en cierta medida, anticiparlo" (2014: 95). Este espacio ponía en duda las convenciones estéticas y de valoración del arte del momento bajo dinámicas de trabajo en red y prácticas experimentales de comunidad. La Escuelita Thomas Hirschhorn, por nombrar una experiencia paradigmática de lo que estamos refiriendo, fue una instalación inmersiva en la que Diego Bianchi y Leopoldo Estol –en aquel entonces recientes becarios de la Beca Kuitca– se diferenciaban de las muestras neoconceptuales que solían promoverse con mayor asiduidad en aquella época, con cierta impronta internacionalista, "prolijas", serias, de espíritu "intelectual". En palabras de María Gainza:

...el resultado fue dejar la galería en un estado calamitoso. Completamente transformada en una serie de cuevas de cartón cubiertas por cinta aisladora. Atestada hasta la claustrofobia por calcomanías, caramelos, golosinas, un locutorio, heladeras viejas, cableados, una monstera deliciosa, un televisor que pasa el concurso Miss Match de Tinelli, una disco, fotos de una rave, un aula para dictar cursos, un mirador desde donde ver el techo de la muestra como quien anda por las azoteas, tormentas de citas y fotocopias de textos.<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Véase: Gainza, María, "Actividades prácticas", Suplemento Radar, *Página 12*, 13/11/2005.  
<https://pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2690-2005-11-13.html>



Belleza y Felicidad. "Escuelita Thomas Hirschhorn", exhibición de Diego Bianchi y Leopoldo Estol, 2004.  
F: Marino Balbuena.

El sustento económico del espacio se basaba en la venta de insumos para artistas, objetos varios y obras para públicos diversos, *modus operandi* que rompía con los modelos conocidos de galerías de arte en la escena local, arraigados a espacios más tradicionales, a veces incluso vetustos, como algunos de los que se nucleaban en torno a la calle Arroyo, en la zona de Recoleta. La crítica literaria Cecilia Palmeiro (2011) planteaba que:

... los objetos a la venta y el público, compuesto, según la hora del día o de la noche, por vecinos del barrio, estudiantes de bellas artes, marchantes, músicos, jóvenes artistas, amigos de las dueñas y algún avisado periodista cultural, tendían a desdibujar los límites entre las mercancías destinadas a las élites y los objetos destinados al consumo de masas.

Hacia 2007, cuando el proyecto cerraba sus puertas al caducar el contrato de alquiler del local, la galería Appetite creada por la artista Daniela Luna se hallaba en pleno auge, luego de dos años de existencia en el barrio de San Telmo. A diferencia de la forma de gestión de ByF, que podría caracterizarse como "doméstica"<sup>62</sup>, Luna, quien había estudiado economía durante tres años en la Universidad de Buenos Aires, armó un proyecto inspirado en principios económicos keynesianos<sup>63</sup>. La joven galerista quería demostrar que era viable hacer un proyecto de artistas emergentes económicamente sustentable, que incluso podía convertirse en espacio de culto: "Mi proyecto se trataba de traer el *underground* al *mainstream*"<sup>64</sup>. Unos meses después de la apertura, sin previa conformación de un *staff* de representados, se fue contactando con el ambiente artístico local hasta convocar a una veintena de artistas muy jóvenes. Muchos de ellos fueron posteriormente seleccionados en ediciones de Curriculum O, el premio consagrador para artistas noveles otorgado por la galería Ruth Benzacar. Appetite fue un espacio de encuentros, muestras y fiestas marcado por la fuerte impronta estética de su directora, quien, mediante una performatividad erótica y exuberante, explotaba la divulgación de su propia imagen como factor de construcción de valor de la escena que lideraba.

Interesada en el mercado "no como ironía, crítica o metáfora"<sup>65</sup>, Luna pensó este espacio como una empresa con una identidad clara para un público que excediera al ámbito del arte y

62 Aludiendo al modelo de "curaduría doméstica" de Jorge Gumier Maier (2005).

63 El keynesianismo es una teoría económica propuesta por John Maynard Keynes, plasmada en su obra *Teoría general del empleo, el interés y el dinero*, publicada en 1936 como respuesta a la Gran Depresión de 1929. Está basada en el estímulo de la economía en épocas de crisis. Luna, en conversación con la autora, aseguró haberse inspirado en varios de sus principios.

64 Entrevista realizada por la autora el 22/8/2016. A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de Daniela Luna surgen de esta conversación.

65 Citada por Lucrecia Palacios en: AA.VV. (2015b:14).

que pudiera consumir obras de artistas jóvenes. El espacio en sí mismo pareció convertirse en su propio proyecto artístico, lo que pudo generar tensiones con los artistas que representaba<sup>66</sup>.

Hacia 2009, ya reconocidos en la escena local, varios de los artistas representados se agruparon y abandonaron la galería. Con el apoyo de agentes, artistas de renombre, otras galeristas –como Orly Benzacar y Florencia Braga Menéndez, quienes la aconsejaban con frecuencia– y coleccionistas –como la pareja Vergez, que exponía obras de artistas de la galería en un piso exclusivo del edificio que albergaba su colección de arte internacional–, Appetite llegó a gestionar exhibiciones en un loft neoyorkino y participó en ferias tales como Pinta de Nueva York y Frieze de Londres, dando cuenta de una perspectiva que marcaba una forma de gestión y circulación del arte de los más jóvenes inédita para ese entonces en la escena de Buenos Aires. Luna tenía claro que el poder de su espacio estaba en clarificar la forma del proyecto: "cada vez que conocía a un coleccionista, no sólo vendía obra, sino que, de alguna forma, le vendía el proyecto. Y eso fue lo que funcionó, el proyecto fue algo que la gente entendió".

Sin desestimar las diferencias de objetivos entre ByF y Appetite, puede advertirse que ambos proyectos ingresaron al circuito de validación del arte local gracias a las particularidades que, a su vez, los alejaban de las formas institucionalizadas de legitimación que habían regido hasta entonces. Por un lado, ejerciendo una validación propia con propuestas atractivas para los interesados en el arte emergente y sensibles a las nuevas formas de sociabilidad –incluso ante la existencia de detractores que las condenaban como superfluas, endogámicas

66 Según la galerista "el personaje que armé para hacer este proyecto, no tiene nada que ver conmigo. Y a veces se me fue un poco de las manos, [...] era un personaje que lo estaba haciendo para poder llevar esto adelante y que funcionara, a veces en su exageración".



Daniela Luna en Appetite. Imagen publicada en el diario Crítica (2008). F: Tete Almeida.

e infantilistas<sup>67</sup>– y, por el otro, proponiendo una nueva forma de comercializar arte a partir de la convocatoria a experiencias novedosas, la generación de un nuevo público y la accesibilidad habilitada por los bajos precios.

Pienso que el cambio de paradigma que trajeron consigo ByF y Appetite se vio reflejado en el transcurso de los años 2000, cuando, progresivamente, fue resultando menos controvertido para los jóvenes artistas y gestores establecer alianzas con espacios

<sup>67</sup> Véase: Molina, Daniel, "Belleza y Felicidad. Festejo que terminó en velorio", *Clarín*, 1/2/2003.  
<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/02/01/u-00702.htm>

asociados al mercado o a las instituciones. Podría decirse que la "autonomía artística", en ese momento, se asentaba más en las propuestas de los artistas que en los medios para su desarrollo y difusión. Si durante los años noventa el interés estaba puesto en nuclearse en comunidades pequeñas por fuera del sistema institucional (como fue el caso del grupo del Centro Cultural Rojas o los inicios de ByF), hacia fines de la primera década del 2000 ya es posible reconocer una tendencia programática hacia la inserción del arte joven en el mercado y los espacios oficiales. Iglesias señalaba la importancia del funcionamiento de ByF como galería en el ingreso de los artistas jóvenes al mundo del mercado y los museos, y su anexión central por parte del Barrio Joven de la feria ArteBA (2014: 95). Este hecho fue tal vez uno de los factores que indujo a que galerías de arte contemporáneo con estructuras de gestión más tradicionales se interesaran en artistas muy jóvenes que habían circulado en espacios de características menos formales, como sucedió con varios artistas representados por galerías tales como Alberto Sendrós, Zavaleta Lab o Daniel Abate.

Durante esta suerte de "expansión" de la escena cultural, los artistas jóvenes locales (con "jóvenes" me refiero a aquellos que habían nacido hacia mediados de la década del setenta) ingresaron a un circuito con nuevos códigos. Funcionaban como factor de validación la relevancia simbólica que asumieron tanto algunos espacios gestionados por artistas y gestores jóvenes, como las incipientes instancias de formación artística a las que nos referimos antes. A medida que se multiplicaban los proyectos autogestionados, el modelo de "artista joven" cuyas prácticas solían circular por fuera de las instituciones, comenzó a vincularse de manera funcional a la ampliación del nuevo esquema de valoración simbólica y económica. En este entramado, el desarrollo de formas de producción y gestión basadas en los vínculos sociales influyó significativamente en la visibilidad (o invisibilidad) que tuvieron estos jóvenes dentro de la escena. La sociabilidad se expandía como factor de peso a la par del crecimiento del mercado del arte

contemporáneo y de la significación que cobraban agentes como los curadores, los coleccionistas y los gestores culturales, que durante las décadas previas no habían tenido tanto protagonismo en el desarrollo artístico de las nuevas generaciones.

### ***Las economías de las galerías***

Con el interés que el arte contemporáneo captó en las economías globales, el rol de las galerías devino en una plataforma de gestión, difusión y comercialización dispuesta a absorber las variadas tareas que implica la promoción de las carreras de los artistas en escenas cada vez más exigentes y competitivas. A raíz de ello, las galerías comenzaron a cumplir un rol mucho más activo dentro de las redes del arte, que consolidó su relación asociativa con los artistas. Orly Benzacar asegura: "el artista que tiene galería establece un compromiso casi societario y cuando compartimos la comisión estamos asociándonos, es decir, estamos haciendo una alianza fuerte y, de hecho, hoy esa alianza es la que da resultado".

Pero cabe preguntarse por la coyuntura en la que surgieron y se desarrollaron las galerías durante estos años, y por las condiciones con las que debían lidiar a la hora de promover las carreras profesionales de los artistas. Además, a partir de 2011, se dio una etapa de cambios económicos significativos en la que, paralelamente, las galerías comenzaron a incorporarse a las redes de ferias internacionales.

No hay que soslayar que la crisis financiera global de 2008 repercutió en los mercados del arte, incluyendo el de Buenos Aires. Para Benzacar, una de las galeristas con mayor presencia en el mercado internacional: "El 2007 había sido buenísimo. Después de la crisis de 2008, la Argentina no recuperó el mercado del arte, fue siempre para abajo, 2015 fue quizás el año más rojo". De todos modos, según los discursos de otros galeristas, la caída más significativa en la escena local comenzó a partir de 2011 y 2012, con excepción de algunos de los espacios que abrieron y gozaron

de un impulso inicial que significó un crecimiento acelerado durante esos primeros años.

La implementación del "cepo cambiario" en noviembre de 2011, que con el objeto de frenar la fuga de capitales implicó restricciones para la compra de dólares, pareció ser un factor determinante en la comercialización local de obras de arte. Desde entonces, un mercado que se manejaba principalmente en dólares y de modo informal, se pesificó generando caídas significativas en los valores de las obras, más allá de las miradas optimistas que se enfocaban en los beneficios a largo plazo respecto del mercado secundario<sup>68</sup>. Las negociaciones entre los galeristas y los coleccionistas se complejizaron ante las diferencias entre el dólar oficial y el dólar paralelo en desmedro del valor de las producciones artísticas, sobre todo, de los artistas que transitaban sus primeros años en un mercado incipiente<sup>69</sup>. En el año 2012, siendo directora de la Galería Foster Catena, vi cómo se sucedían las tensas discusiones con algunos coleccionistas a raíz de la especulación que generaba el pago en cuotas sobre el precio de las obras vendidas, cuyo valor ya se había negociado en dólares al momento de cerrar el trato.

<sup>68</sup> Véase: Papa Orfano, Belén, "Invertir en arte, una tendencia que crece de la mano del cepo al dólar", *Ámbito Financiero*, 2/9/2012, <http://ambito.com/652539-invertir-en-arte-una-tendencia-que-crece-de-la-mano-del-cepo-al-dolar>

<sup>69</sup> Según Gachi Prieto, "Entre 2012 y el 2015 hubo una barranca abajo. Cada año fue peor y peor, por varios factores, como la falta de turismo internacional que viniera a comprar obras de arte. Según estadísticas que hice de mi galería, podría decir que hubo un declive del setenta y cinco por ciento. O sea, si por esos años vendía cien mil dólares pasé a vender veinticinco mil dólares". Según Amparo Discoli, directora de Cosmocosa: "Con el cepo cambiario empezamos a remar. Yo tenía una idea mucho más ambiciosa y el cepo me agarró justo en una exposición que me fundió y tuve que empezar de nuevo. En 2012 y 2013 sufrí las consecuencias". Y para Eleonora Molina, ex directora de Sapo y de Schlifka/

De 2011 a 2013 algunas de las galerías más activas de la escena<sup>70</sup> cerraron sus puertas, entre ellas, Braga Menéndez, Alberto Sendrós, Dabbah Torrejón, Appetite, 713 y Sapo. Sin embargo, y en paralelo, otros espacios se encontraron con la posibilidad de expandir sus horizontes. El contexto de validación global requería cada vez más la participación de las galerías en las ferias de renombre internacional y el mercado local no bastaba para sostener las economías de los espacios comerciales de arte contemporáneo y de los numerosos artistas que circulaban. Algunas de las galerías que abrieron hacia fines de la primera década de 2000 en Buenos Aires ya se proyectaron considerando la participación activa en estas ferias, un hecho que a principios de esa década no era para nada habitual. Hubo proyectos que incluso comenzaron su recorrido con su participación en ArteBA, antes de inaugurar su espacio físico en la ciudad, tales como Ruby, Sapo, Sly Zmud, Big Sur y Piedras; o participando en ferias extranjeras, tales como Rolf, Cosmocosa e Ignacio Liprandi.

Esta tendencia generó, por un lado, la posibilidad de crecimiento de varios de los proyectos que lograron persistir y, a su vez, la culminación de otros que no pudieron o no aspiraron a sumarse al circuito global de ferias, un requerimiento cada vez más necesario como factor de legitimación. De hecho, varios galeristas afirmaban que el desarrollo de las ferias tendió a expandir la actividad comercial para dar lugar a un espacio de

Molina, "de 2002 al 2005 sufrimos. Durante el 2007 y 2008 estábamos en la cresta de la ola. Después empiezan a descender las ventas lentamente. Para 2013 y 2014, el mercado había caído alrededor de un cincuenta por ciento, lo que iba en consonancia con la devaluación, el cepo, el dólar oficial y el paralelo" (Entrevistas realizadas por la autora el 3/6, 10/6 y el 6/5/2016, respectivamente, en Buenos Aires. A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de Gachi Prieto, Amparo Díscoli y Eleonora Molina surgen de estas conversaciones).

<sup>70</sup> Me refiero a galerías que representaban a muchos de los artistas jóvenes y de mediana carrera cuyas obras estaban mejor cotizadas y/o valoradas por sus pares, o que circulaban por los museos y centros culturales más relevantes.

intercambio de valores simbólicos que proveyeron prestigio a las obras, los artistas y sus galerías<sup>71</sup>.

Luego de recopilar la información provista por las entrevistas, podríamos delinear un estado de situación sobre el funcionamiento concreto de las galerías entre los años 2003 y 2015:

~ Rango de precios de obras de artistas vivos argentinos consagrados y de mediana carrera representados por las galerías más reconocidas: USD 500 - USD 30.000.

~ Rango de precios de obras de artistas jóvenes argentinos durante sus primeros años de trabajo, representados por galerías jóvenes posicionadas en el circuito local: USD 150 - USD 5.000.

~ Precios más habituales de las obras comercializadas entre 2011 y 2015: USD 2.000 - USD 6.000.

~ Nueve de las veintiséis galerías trabajaban paralelamente con el mercado secundario.

<sup>71</sup> Nora Fisch aseguró que "a las ferias van todos los curadores, los comités de adquisiciones, los críticos. No vas solo a vender, vas a legitimar, a construir valores simbólicos. Sin esa legitimación no se construye un precio real de la obra, ni un mercado interno (...). Por ejemplo, para la invitación a la feria ARCO Madrid, los curadores seleccionaron la obra de uno de los artistas menos vendibles que represento". Por su parte, Florencia Giordana, directora de Rolf, comentaba: "en el 2013 se hizo la primera muestra de fotografía latinoamericana en la Fundación Cartier de París, a la cual, tuve el gusto de estar vinculada gracias a las ferias. Dos años antes en ArtBO, Colombia, había conocido a los directores de la Fundación quienes traían entre manos ese proyecto". (Entrevistas realizadas por la autora el 6/5 y el 6/6/2016, respectivamente, en Buenos Aires).

~ Según los entrevistados, los descuentos no superaban el 20%; comúnmente se hacía un 10% a clientes habituales, 15% a compras múltiples y clientes asiduos, y un 20% a instituciones importantes. Varios galeristas aseguraron haber cubierto los descuentos ante los artistas cuando este llegaba al 20% o, excepcionalmente, lo superaba. Sólo la galería con precios más bajos aseguró no haber admitido ningún tipo de descuento en la mayoría de sus ventas. Sin embargo, es sabido que los descuentos del 20% o de porcentajes superiores eran habituales.

~ Trece de veintiséis galerías comenzaron a sustentar los gastos básicos del espacio con ventas de obras antes de los dos años de su apertura. De las restantes, la mayoría lo logró entre el tercer y cuarto año; sólo una no logró sustentarse sostenidamente luego de cinco años de su apertura.

~ Veinte de veintiséis galerías llegaron a contar con dos empleados como máximo. La más importante contó con seis hacia el final del período.

~ Once de veintiséis galeristas afirmaron que sus empleados estaban contratados en blanco; algunos de ellos regularizaron su contratación en los últimos años. Los restantes declararon empleados en negro, no respondieron o aseguraron próxima regularización.

~ La inversión inicial de veintitrés galerías fue hecha por parte de sus directores. Los tres restantes contaron con inversiones externas y socios.

~ La mayoría de las galerías representaban entre 10 y 18 artistas.

~ Las galerías relevadas realizaron ventas de entre 20 y 70 piezas anuales. Aproximadamente el 70% de dichas ventas se realizaban en negro, pero con una tendencia a la formalización hacia el final del período, según lo declarado por los entrevistados.

~ Todos los galeristas aseguraron que en Buenos Aires los coleccionistas no superaban las 25-30 personas. Habría, durante la última etapa del período, un máximo de 100 compradores eventuales por año que circulaban por las exposiciones.

Según las declaraciones de la mayoría de los entrevistados, las galerías de arte contemporáneo no son proyectos económicamente sustentables<sup>72</sup>, y la rentabilidad se considera asociada a la escala y la trayectoria del proyecto. También resuena otra idea: a pesar de que una buena parte de la construcción de valor esté a cargo de las galerías más pequeñas o jóvenes, su rédito quedaría, la mayoría de las veces, en manos de espacios con mayor trayectoria y recursos<sup>73</sup>. Inés Katzenstein afirmaba la importancia de "visibilizar que son los pequeños y medianos proyectos los que producen valor y son las grandes instituciones las que se benefician

<sup>72</sup> Eleonora Molina afirmaba que "la galería no es un negocio muy rentable y con las experiencias que veo de mis colegas, las que funcionan son las que llevan por lo menos veinte años, que ya tienen una estructura y clientes sólidos. Las galerías pequeñas de hoy no parecen ser un negocio".

Estela Totah, una galerista reconocida con diecinueve años de experiencia sostenía: "Las galerías no son rentables. En esta galería se sostiene un concepto desde sus inicios que es hacer una muestra por año de un proyecto que sea interesante, sabiendo que no es vendible" (entrevista realizada por la autora el 3/6/2016 en Buenos Aires).

<sup>73</sup> Gachi Prieto afirmaba que "las galerías intermedias son las que sostienen el mercado del arte porque son las que están construyendo carreras y ponen el hombro... Y a esas, las arrasan".

de ese valor”<sup>74</sup>.

Cabe preguntarse, entonces, cuáles fueron los motores que impulsaron a numerosos agentes culturales y profesionales de otras áreas a abrir galerías y espacios de exhibición. Es posible encontrar algunos indicios en torno a las expectativas, aspiraciones y formas de vida “deseables” vinculadas al circuito del arte contemporáneo. Varios de los galeristas más jóvenes admitieron que lograron solventar sus gastos básicos por haber contado con locales cuyos costos de alquiler eran irrisorios gracias a contactos personales o familiares, o bien, por el aporte de coleccionistas que contribuían monetariamente a cambio de la adquisición de obras de los artistas representados con importantes descuentos.

Ignacio Liprandi, uno de los primeros galeristas que planteó un modelo de galería con una fuerte impronta en el mercado de ferias internacionales (llegó a participar en once ferias anuales), señalaba:

A mí me llama la atención por qué en el mundo de las galerías de arte, a diferencia de otros sectores de la economía, la gente no responde a una de las primeras preguntas que deberían formularse, que es cómo se van a financiar. Yo puedo tener las mejores ideas pero si no tengo claro el financiamiento tengo un problema (...) La galería necesita ser alimentada, tiene una serie de costos. Me parece que mi galería le levantó un poco la vara al medio local porque ahora hay un montón de galerías que se están animando a hacer ferias fuera del país<sup>75</sup>.

<sup>74</sup> Un ejemplo de esta situación habría sido el caso de Móvil, el espacio sin fines de lucro dirigido por Alejandra Aguado y Solana Molina Viamonte, cuyos recursos eran destinados en su totalidad a la realización de exhibiciones basadas en instalaciones de artistas jóvenes representados por galerías importantes de la ciudad, pero con mucha dificultad para sostener la continuidad del proyecto. Sus muestras, incluso, han propiciado la generación de ventas por parte de las galerías representantes de los artistas en exhibición, sin que dicho espacio tuviese redito monetario alguno por esas transacciones.

<sup>75</sup> Entrevista realizada por la autora el 30/5/2016 en Buenos Aires.

En correlato con esta declaración, Nora Fisch decía:

...una pata radica en entender la importancia de las ferias internacionales. Creo que Ignacio Liprandi y yo fuimos los que hicimos la punta. Abrimos más o menos al mismo tiempo –2009– con una visión muy clara de cómo tiene que funcionar esto a nivel internacional. Después siguieron todos los demás, Sly Zmud, Miau Miau... Una generación nueva que abrió uno o dos años después bajo un modelo que empezamos a establecer.

Para 2014, algunos espacios dirigidos por jóvenes con menos de cuatro años de actividad participaron en ferias internacionales de renombre. Fueron los casos de Isla Flotante en ArtRio con el apoyo de la Cancillería argentina, la galería Mite en ARCO Madrid, Miau Miau en Art Berlin Contemporary y la galería Sly Zmud en Art Basel Miami Beach. El hecho de que esta fuera la tendencia de los galeristas jóvenes hacia 2011 no significa necesariamente que las galerías se hubieran convertido en un negocio de gran rentabilidad, sino que ofrecían una forma de vida asociada a las redes del arte suficientemente atractiva para sus gestores. Devenir galerista conlleva la posibilidad de formar parte de un socioecosistema deseado por muchos aficionados del arte y la cultura, cuyas proyecciones positivas podrían ser, entre otras, generar iniciativas junto a personas que les resultan “interesantes” o estimulantes; compartir espacios de trabajo y esparcimiento con personajes influyentes en una escena artística; ampliar el círculo social al participar activamente y con frecuencia en eventos y fiestas de diversas escalas; participar de la generación, el juicio y la valoración de la producción cultural y, sobre todo, ocupar un lugar de poder asociado al estatus de la cultura y los encantos del arte.

Para Mariano López, director de Miau Miau, su galería, más afín a la tradición de ByF, “nació como un lugar donde queríamos hacer cosas que nos divirtieran y en el que pudiéramos entrar en contacto con otra gente que hacía cosas que admirábamos. Fue

un proyecto que nació de una pasión"<sup>76</sup>. Pero fue a partir de un workshop organizado por la Fundación ArteBA en 2013, dictado por Eduardo Brandão, codirector de la Galería Vermelho de San Pablo, cuando López percibió un quiebre en la perspectiva sobre su proyecto: "con estos encuentros, ArteBA proponía que la escena se profesionalizara y así se cristalizó algo que ya estaba sucediendo". López se refería a una serie de reuniones entre el galerista brasileño y una selección de galerías jóvenes argentinas entre las que se discutía sobre el rol, el funcionamiento y la financiación de sus proyectos, la importancia de involucrarse en el mercado global y la colaboración entre pares a partir de la intención de profesionalizar el medio.

### ***Galerías asociadas***

A partir de aquellos encuentros mencionados por López, y teniendo como modelo *Latitud*, la asociación de galerías paulistas, se conformó en 2015 la Cámara Argentina de Galerías de Arte Contemporáneo bajo el nombre de *Meridiano*, integrada por treinta y ocho de las galerías más significativas. Mediante la colaboración entre colegas, esta asociación no sólo buscaba, tal y como lo afirmaban en su presentación "revalorizar el rol de la galería como formadora de cultura y agente fundamental en el circuito del arte" a partir de la generación de "diálogos directos con el sector público y privado (nacional e internacional); sosteniendo como brújula el trabajo en conjunto en pos de generar políticas públicas para el sector de las artes visuales", sino que, en efecto, abogaba por la profesionalización del medio y de los artistas y, así, por el mejoramiento y la formalización de sus condiciones de trabajo.

<sup>76</sup> Entrevista realizada por la autora el 28/7/2016 en Buenos Aires.

No obstante, *Meridiano* tuvo sus precedentes<sup>77</sup>. Desde 2009, diversas galerías de arte contemporáneo se agruparon para dialogar con organismos estatales acerca de las nuevas particularidades del mercado del arte ante el surgimiento de iniciativas del sector público en torno a las industrias creativas. La ex Fundación ExportAR, devenida en el Programa de Aumento y Diversificación de las Exportaciones (PADEX), que coordinaba la Cancillería argentina, desarrollaba desde entonces un programa para financiar la participación de galerías argentinas en ferias de arte internacionales. Este proyecto era útil ya que los costos de los stands en el exterior solían superar ampliamente las posibilidades de las galerías argentinas, cuya rentabilidad dependía de la venta de obras que estaban muy por debajo de los precios que circulaban en los mercados globales. Con el surgimiento de agrupaciones de galerías locales tales como GALAAC (Asociación Galerías Argentinas de Arte Contemporáneo), que funcionó entre 2009 y 2013; *Junta*, que operó entre 2014 y 2015; *Meridiano* y la conformación del consorcio de exportación SODAA, creado como herramienta organizativa y asociativa en 2015; se articularon nuevas formas de diálogo entre los sectores público y privado, que devinieron en acuerdos de cooperación para la participación de diversos espacios de Buenos Aires en ferias importantes de Río de Janeiro, Santiago de Chile, Lima, Bogotá y Miami, con vistas a ampliar la agenda.

La conformación de estas asociaciones evidenció la necesidad de articularse con el Estado para modificar las condiciones vigentes en la escena. En el caso de las iniciativas asociativas desarrolladas por las galerías, es posible que respondan principalmente en beneficio de determinados sectores. No obstante, las nuevas dinámicas que suscitaban repercutieron en las demandas hacia los artistas y las formas de trabajo en una escena en plena

<sup>77</sup> Entre los referentes, se excluye deliberadamente a la Asociación Argentina de Galerías de Arte (AAGA), fundada en 1974, ya que nucleaba principalmente a galerías con estructuras más tradicionales vinculadas al mercado secundario.

expansión. Es importante leer estas agrupaciones en paralelo al vínculo que los artistas venían manteniendo con las galerías y con las instituciones en las que exhibían. Por lo pronto, podríamos decir que las transformaciones en el seno del funcionamiento de las galerías enriquecieron el proceso de profesionalización, el fomento del mercado y la formalización del trabajo artístico.

### ***Relaciones laborales***

En este contexto, es válido preguntarse cómo se manifiestan las estrategias de las galerías respecto de los intereses de los artistas y sus obras. Las búsquedas del arte parecen no ser del todo compatibles con las del mercado ya que las valoraciones simbólica y monetaria no siempre van de la mano. La incompatibilidad de intereses en simultáneo a la interdependencia entre arte y mercado hace que el vínculo entre los artistas y las galerías no deje de ser conflictivo a pesar de las transformaciones que sufrieron sus roles durante las últimas décadas.

Dada la escala del mercado del arte local, integrado por un grupo muy reducido de coleccionistas, diversas transacciones se establecen mediante vínculos directos entre artistas y compradores, una tendencia que suscita lo que Cerviño define como la "personalización del vínculo". La demanda insuficiente para la gran cantidad de artistas en actividad genera la imposibilidad de negociar las condiciones planteadas por los coleccionistas en desmedro de la economía de los productores (Cerviño, 2017).

Sin embargo, a pesar de la desprotección asociada al individualismo del trabajo artístico y a aquel carácter personal de las relaciones de intercambio, los artistas contemporáneos por lo general pretenden o proyectan tener una galería que los represente, no sólo para expandir la posibilidad de venta de sus obras sino para integrarse a un circuito que, en forma

independiente, tiende a ser inaccesible. A menos que el artista ya sea consagrado, la única forma de participar en ferias, acceder a exponer en algunas instituciones y así tener la posibilidad de construir el precio de sus producciones (y el valor de su práctica) es mediante la representación de una o más galerías, desde ya, del mayor prestigio posible. Claro está que la situación de vulnerabilidad de los artistas no implica que no haya múltiples casos en los que ellos mismos saquen provecho de las relaciones laborales establecidas<sup>78</sup>.

Por su lado, la figura del galerista, asociada a la de un empresario dedicado a la comercialización de obras, no ha tenido la mejor de las reputaciones, dadas las formas de especulación propias de la economía de un mercado usualmente informal y poco transparente<sup>79</sup>. Asimismo, el hecho de que las galerías funcionen como mediadoras entre "el eslabón más débil de una cadena de intercambio simbólico y económico extremadamente frágil" y los coleccionistas (ibid.: 188) suscita diversos conflictos que surgen de los comportamientos y especulaciones asociados a las transacciones y repercuten concretamente en la situación económica y financiera de los artistas.

Los *art dealers* intentan preservar su vínculo con los coleccionistas del modo más confidencial posible para no propiciar relaciones directas entre ellos y los artistas, bajo riesgo de quedarse sin la comisión que implica su mediación. Sin embargo,

<sup>78</sup> Por ejemplo, casos en los que habiendo convenido compartir las ganancias por las eventuales ventas de obras con galerías que los representan, los artistas las concretan por fuera de tal convenio. Este tipo de situaciones son muy habituales cuando existen relaciones sociales fluidas entre los diversos agentes de las escenas artísticas, caracterizadas hoy, además, por el deseo –o el deber– de la sociabilidad.

<sup>79</sup> La falta de transparencia suele asociarse no sólo a que la mayoría de las transacciones se realizan en negro sino, por ejemplo, a los casos en los cuales, tras la venta de obras, los galeristas retienen indefinidamente el porcentaje correspondiente al artista para financiar las acciones de la galería o sostener gastos personales.

esta forma de recaudo convive con la creciente demanda de la presencia de los artistas en situaciones celebratorias en las que se encuentran casi todos los agentes de la escena, entre ellos, claro, los mismos coleccionistas. Y más allá de toda conducta, los intereses del arte, sus contenidos y formas no siempre han empatizado con los de los mercados y la producción económica, más bien, todo lo contrario.

Ante los vaivenes de las crisis económicas y el surgimiento de galeristas locales, muchos de ellos jóvenes que se incorporaron a la expansión de la escena durante los primeros años del 2000, se transformó la imagen de aquel ambicioso empresario en un agente cultural, usualmente autoexplotado, que lucha por llevar adelante su espacio a la par de los proyectos de los artistas que representa. La transformación del rol de los galeristas fue tan significativa que algunos de ellos, incluso, han demonizado la gestión del mercado secundario dado que no los implica en la promoción y seguimiento de las carreras artísticas de sus representados. No obstante, esta perspectiva de roles de cuño más horizontal no está exenta de los conflictos de intereses que suscitan los convenios vinculados a la comercialización de bienes con una gran carga afectiva de parte de sus productores, los artistas, cuyo valor es además percibido como "inconmensurable".

La relación laboral entre las galerías de arte contemporáneo y los artistas implica diversos intercambios a convenir. Las galerías se ocupan de gestionar exhibiciones individuales y colectivas de los artistas representados en sus salas, los llevan a ferias y, desde allí, comercializan su obra. En el caso de las más activas, también suelen colaborar con el seguimiento de la producción de obras mediante visitas a los talleres, la gestión de exhibiciones en instituciones y otros espacios, y en la difusión de las diversas actividades que realizan los artistas. La ampliación de incumbencias de las galerías en torno a las redes del arte contemporáneo les ha permitido contar con argumentos más sólidos a la hora de incrementar

sus comisiones<sup>80</sup> o justificar la imposibilidad de pagar costos de producción y traslados de obra para las exhibiciones.

La frecuencia de las muestras y la participación en ferias es lo que suele discutirse al negociar el compromiso entre las partes. Es habitual que las galerías lleven a los artistas "más vendibles" o con mayor prestigio a las ferias para minimizar riesgos, hecho que genera conflictos ante las preferencias otorgadas a algunos integrantes del *staff* en desmedro de otros. Es importante señalar que los espacios de las galerías pueden ser muy disímiles, las hay muy pequeñas, como también medianas o muy grandes<sup>81</sup>, y esta heterogeneidad determina una notable diferencia entre las inversiones necesarias para llevar a cabo las exhibiciones, tanto por parte de las galerías como por parte de los artistas que invierten sus recursos en la producción de obras.

Uno de los problemas que surge con mayor frecuencia se vincula con el nivel de exclusividad de la representación. Según las obligaciones convenidas entre las partes se suele determinar si el artista puede o no vender obras por su cuenta o bien, trabajar con otras galerías o *art dealers* independientes. El requerimiento de exclusividad de una galería en un mercado tan acotado, sumado a los problemas económicos y la falta de eficiencia o transparencia en las gestiones comerciales, ha resultado muchas veces en la deslealtad por parte de los artistas y los compradores. El tema se complejiza al considerar la influencia de estos comportamientos

<sup>80</sup> Según se desprende de las entrevistas, en décadas previas, las galerías solían cobrar una comisión de entre el treinta y el cuarenta por ciento del precio de venta de obra. Durante el período 2003-2015, diecisiete de las veintiséis galerías relevadas trabajaban con una comisión del cincuenta por ciento del valor de venta de obra, las nueve restantes oscilaban entre el cuarenta y el cincuenta, varias de estas últimas proyectando a elevar el porcentaje a un cincuenta por ciento a raíz de los altos gastos incurridos por la participación en ferias internacionales.

<sup>81</sup> Por ejemplo, entre el amplio galpón de Ruth Benzacar en Villa Crespo y el local de no más de veinticinco metros cuadrados en el que se emplaza Mite, hay una diferencia de más de trescientos metros cuadrados.

en la construcción de precios en la que trabajan las galerías: si los artistas venden por fuera de la galería, participando en subastas o vendiendo directamente a compradores a precios que no incluyen el porcentaje que corresponde a su representante, se desmorona el trabajo de construcción de precio que el galerista venía haciendo.

Como señalamos antes, durante la década del 2000 la relación galería-artista solía ser informal: no se acostumbraba firmar convenio alguno<sup>82</sup>. Según Benzacar: "Los convenios son morales, en palabras y éticos". Por otra parte, en la mayoría de las galerías, sobre todo en las de menor trayectoria, muchas de las ventas se realizaban *en negro*, con cierta tendencia a la formalización durante los últimos años. La mayoría de las galerías no abonaban traslados de obra ni producción de las exhibiciones, salvo en casos excepcionales. Para las muestras individuales, la inversión de las galerías se limitaba a la preparación de sala, la pintura, la iluminación, los ploteos de sala y, en algunos casos, la producción de dispositivos de soporte como bases y la publicación de alguna pieza gráfica, con tendencia a su desaparición ante la proliferación de los medios digitales.

Hacia 2015, Buenos Aires contaba con aproximadamente cuarenta y cinco galerías de arte contemporáneo con un promedio de representación (no exclusiva) de quince artistas cada una, por lo cual, habría alrededor de setecientos artistas representados por galerías, en tanto que la población de artistas visuales era muchísimo más amplia. Los galeristas aseguraban que a lo sumo dos o tres de sus artistas representados podrían pensar en sustentarse mediante la venta de obras gestionadas por ellos. Es decir, la posibilidad de que los artistas vivieran de la venta de obras se reducía a unos pocos.

<sup>82</sup> Diecinueve de veintiséis galeristas declararon que los convenios con los artistas eran de palabra, las siete galerías restantes convenían los términos con los artistas a partir de Formularios, contratos y cartas de intención o e-mails con punteos básicos de derechos y obligaciones generales de cada parte.

Si bien los imaginarios en torno al rol de las galerías se han modificado gracias al crecimiento que implicó su participación en ferias y la promoción de las carreras artísticas en una red ampliada, la figura del galerista –sobre todo el que mantiene estructuras más grandes o con mayor tradición– continúa siendo controvertida a raíz del enfrentamiento que implica respecto de las búsquedas y expectativas de los artistas. Paralelamente, la proliferación de espacios gestionados por jóvenes suscitó un modelo de galerista cuyo rol se acercaba al de los curadores o de los mismos artistas que intentaban llevar adelante sus proyectos con mucho esfuerzo y baja remuneración. Si bien este nuevo modelo, junto a la creciente transformación en el imaginario de los artistas de lo que implica participar del ámbito comercial pudo generar vínculos más horizontales entre las partes, las controversias en torno a la divergencia de intereses continúan apareciendo bajo la persistente tensión entre el arte y el mercado.

### ***ArteBA, la feria de Buenos Aires***

La expansión de las redes del arte y la relevancia que cobraron las ferias para las economías urbanas tuvo su correlato en el rol que asumió la feria de arte de Buenos Aires, ArteBA, cuya denominación oficial como evento de "arte contemporáneo" apareció recién en 2003, luego de doce años de existencia. Si bien la ciudad contaba con otras propuestas feriales como Expotrastiendas –organizada desde 2001 por la AAGA–, cuyo contenido estético y estándares curatoriales se alejaban de los lenguajes contemporáneos en auge, ArteBA se estableció como el evento anual de artes visuales más relevante del país, con la participación de diversas empresas, y el apoyo del gobierno porteño y el gobierno nacional.

El desarrollo del sector "Barrio Joven", surgido en 2005, con la participación de espacios con menos de cinco años de actividad –como así también la feria de espacios jóvenes

"Periférica", desarrollada durante 2005 y 2006 en el Centro Cultural Borges<sup>83</sup>, contribuyó a la conformación de un nuevo mercado para la producción de artistas noveles y el interés de incipientes coleccionistas.

Entre 2003 y 2009, la mayoría de las galerías que relevé en mi investigación sólo participaba de ArteBA y, a lo sumo, de otra feria local como Expotrastiendas o Buenos Aires Photo, mientras que, desde 2010, participaron, en promedio, de cuatro ferias anuales. Hacia fines de los noventa, la asistencia a ferias internacionales era impensable, no sólo por la situación socioeconómica del país y su posición periférica respecto de las redes globales del arte, sino porque los artistas jóvenes y los incipientes gestores locales no consideraban con tal aceptación la posibilidad de insertarse en el mercado y desde allí ser legitimados por instituciones cada vez más centrales en los circuitos artísticos. Tampoco parecía haber un deseo generalizado que los llevara a recorrer ese camino.

A sólo diez años de este escenario, ArteBA reproducía formatos y contenidos de ferias reconocidas internacionalmente mediante el desarrollo de secciones curadas, intervenciones de sitio específico, programación de actividades y foros de formación, aunque con resultados económicos muy alejados de los montos y la circulación de ventas que caracterizaban a aquellas, más allá de que sus acciones estuvieran acompañadas de estrategias de comunicación optimistas y del mismo apoyo público. Sin embargo, según la mayoría de los galeristas entrevistados, entre el setenta y el ochenta por ciento de las ventas locales anuales sucedían a raíz de la feria, durante o en los

<sup>83</sup> Periférica fue una iniciativa de los artistas Gustavo López, Fernanda Laguna, Ana Gallardo, Florencia Sabá y Gustavo Crivilone, que nucleó a artistas, espacios de arte, editoriales y sellos discográficos independientes en una feria sin galeristas. Según sus organizadores "las prácticas en las distintas artes hacia nuevos lenguajes, hizo emerger un modelo de artista gestor comprometido con la naturaleza social y pública de estas obras, lo que generó corrimientos en el campo cultural".

meses inmediatamente posteriores a su desarrollo.

En cuanto a la rentabilidad de la participación en ArteBA, se podrían plantear algunas conjeturas basadas en los datos relevados, que no siempre coinciden con las percepciones de los propios galeristas. Si entre los años 2011 y 2015 los precios de las obras promediaban USD 4.000<sup>84</sup> y la inversión media para la participación en una feria era de USD 20.000<sup>85</sup>, se entiende que para cubrir dichos gastos con el cincuenta por ciento de las ventas –correspondiente a la comisión de las galerías– se debía vender un mínimo de USD 40.000, o sea el equivalente a diez obras (del precio promedio). En una escena en la que el número de coleccionistas constantes no superaba los treinta y en la que el coleccionismo internacional no tenía una presencia significativa, es difícil pensar que fuera rentable participar en la feria local para una galería con escasa trayectoria y que representara artistas jóvenes<sup>86</sup>, aunque fuese la instancia más favorable de ventas en el transcurso del año. Por otra parte, los engorrosos trámites regulados por la Aduana para las exportaciones definitivas que rigieron hasta 2017 y los altos costos de despacho en relación a los bajos precios de las obras obstaculizaban la adquisición de obras de artistas argentinos por parte de colecciones internacionales, más allá de las gestiones que hiciera la feria para traer coleccionistas extranjeros y fomentar las ventas a instituciones.

Si bien esta situación era algo diferente para las galerías emergentes que podían participar del "Barrio Joven" de ArteBA por un costo considerablemente más bajo, pero también con un tope máximo de valor de obra (entre USD 1.000 y USD 1.500, según

<sup>84</sup> Es decir que rondaban entre USD 2.000 y USD 6.000.

<sup>85</sup> Con excepción de las Ferias Art Basel y Miami ArtBasel, hacia el último tercio del período, la participación en la mayoría de las Ferias de la región requería una inversión de entre USD 15.000 y USD 30.000.

<sup>86</sup> El rango de precios de obras de artistas jóvenes argentinos representados por galerías también jóvenes rondaba entre los USD 150 y los USD 6.000.

el año), en cualquiera de los casos, pareciera que la posibilidad de obtener una ganancia monetaria en la feria no estaba asegurada en absoluto. No sería apresurado asumir que el intercambio simbólico que suscita la presencia en la feria era, en muchos sentidos, su mayor justificación<sup>87</sup>.

La asistencia a ferias internacionales por parte de las galerías argentinas tampoco garantizaba la multiplicación de ventas, a raíz de que el arte nacional no había tenido, hasta ese momento, un gran reconocimiento a nivel global, por lo que sus artistas eran desconocidos y los precios de sus obras bajos en relación con los de los centros del arte que competían en aquellos eventos. Para obtener éxito de ventas en una feria, era necesario contar con la capacidad económica de participar varios años consecutivos (más allá de los resultados) y así forjar los vínculos que permitieran construir una clientela que sostuviera el proyecto a futuro. Era habitual encontrar un mismo público circulando por redes de ferias a nivel regional, como el caso de las ferias latinoamericanas –SP-Arte (San Pablo), MACO (CDMX), ArtBO (Bogotá), Chaco (Santiago de Chile) y ArteBA, entre otras– lo que permitía entrar en contacto con compradores potenciales en busca de aquellos mercados específicos.

Si consideramos la importancia de participar en las ferias internacionales significativas en la construcción de prestigio, la circulación de los proyectos artísticos y la expansión económica, se podría afirmar que abrir una galería en dicho contexto implicaba asumir un gran riesgo, a menos que se contara con un *staff* de artistas bien reconocidos y una inversión inicial lo suficientemente importante como para sostener el proyecto hasta que este se hiciera un lugar, al menos, en la escena regional. Sin embargo,

<sup>87</sup> Irana Douer, directora de Ruby, lo resumía así: “no puedo no estar en ArteBA. Estar ahí te legitima, las galerías que quedan fuera no siguen o continúan muy independientes”. Entrevista realizada por la autora el 11/5/2016 en Buenos Aires.

la multiplicación de galerías –que de hecho caracterizó estos años a pesar de la coyuntura– es una señal de que las búsquedas de sus gestores excedían el intento de desarrollar un negocio rentable, tal vez en el afán de obtener un reconocimiento de otro orden y experimentar una forma de vida asociada al estatus que proporciona la escena artística contemporánea. Al aumentar la importancia del valor simbólico conferido a la experiencia artística, es esperable que el rédito de los artistas, galeristas y agentes culturales se haya fundido en su rol social, más allá del rédito monetario.

Un dato significativo es que, desde 2004 y durante diez años, se desarrolló en ArteBA el Premio Petrobrás, un programa que contaba con jurados de gran prestigio, por el cual, a una selección de artistas se les otorgaba un monto de dinero para producir una obra en un espacio abierto de la feria. Este premio los consagraba como algunos de los jóvenes más relevantes del momento y, de los cuales, dos serían premiados con un monto de dinero diferencial<sup>88</sup>. Según Julia Converti, hacia ese momento, “no había premios que incluyeran un subsidio a la producción artística”<sup>89</sup>. Con esta propuesta, la feria aportó a la perspectiva de considerar el pago de la producción de obra (y de honorarios, en caso de que el artista decidiera reservar un porcentaje a tal fin).

<sup>88</sup> Los primeros premios se otorgaron a (hombres en su mayoría): Tomás Espina, Leandro Tartaglia, Adrián Villar Rojas, Enrique Jezik, Carlos Herrera y Adriana Miranda, entre otros.

<sup>89</sup> Entrevista realizada por la autora el 29/6/2016 en Buenos Aires.

## **TRABAJAR COMO ARTISTA EN BUENOS AIRES**

### ***Trabajo artístico, economía informal***

El profundo desconocimiento por parte de la administración pública argentina sobre cómo funcionan las economías de las artes visuales ha operado en desmedro de su fomento y protección. Si bien los artistas suelen tener las más variadas actividades, que van de la docencia a la crítica de arte, del diseño y la fabricación de objetos al montaje de exposiciones y de la curaduría a la gestión cultural, la actividad principal que los define como tales es su capacidad para producir un cuerpo de obra, ya sea material, inmaterial y/o efímera. Sin embargo, la precariedad asociada al funcionamiento de los espacios de exhibición y las dinámicas del todavía limitado mercado del arte local suscitaron condiciones particulares en las vidas de los artistas jóvenes. La autoexplotación, la necesidad de complementar ingresos con varias actividades simultáneas, la inestabilidad y la incertidumbre económica son sólo algunas de las situaciones con las que deben lidiar los artistas.

Una evidencia de la imprecisión de las políticas públicas sobre el mercado del arte local fue el intento de implementar, en 2015, un fallido Registro Fiscal de Operadores de Obras de Arte cuyas regulaciones estandarizaban objetos y agentes tan heterogéneos como coleccionistas, galeristas, art dealers e, incluso, artistas, todos en un mismo grupo al cual aplicarle idénticas normas

ante la tenencia de obras<sup>90</sup>. Dicho proyecto ignoraba no sólo la situación laboral de los artistas, sino el número irrisorio de coleccionistas y compradores de arte contemporáneo en el mercado interno, junto a la baja rentabilidad de las galerías más jóvenes, y desalentaba el desarrollo de un mercado emergente. El hecho de que el sistema fiscal nunca haya contemplado las características reales de la actividad artística resultó a la vez en el fomento y la persistencia de la informalidad en plena expansión de los espacios de exhibición y la proliferación de ventas de obras de artistas jóvenes.

Desde la perspectiva fiscal, los artistas argentinos, como muchos otros profesionales, pueden trabajar bajo dos figuras impositivas: la de monotributista o la de responsable inscripto en IVA. La segunda implica una carga impositiva mucho mayor, aplicable a contribuyentes con altos ingresos que, en la escena argentina, se corresponde con una minoría irrisoria. El monotributo sería el sistema de registro adecuado, pero en tanto no cuenta con referencias impositivas que contemplen las formas específicas de este trabajo y su inestabilidad en el mercado laboral, el hecho de que el aporte sostenido del impuesto superara los ingresos anuales por venta de obras, sobre todo, en los casos en que no hubiese otras actividades que justificaran su inscripción, ha complicado con frecuencia la situación. El Lic. Jorge García, del estudio García, Pando y Asoc., asesor contable de galeristas y artistas argentinos consagrados decía que “a los artistas visuales los tenemos que hacer sujetos impositivos desde la mentira, porque tenemos que asimilar su tarea a la de una prestación de servicios”<sup>91</sup>, cuando en realidad lo que suelen hacer es vender obras de arte que, ante el Fisco, son consideradas “cosas muebles no registrables”. Una vez que el artista incorpora el

<sup>90</sup> Véase: Bigio, Paloma, “La AFIP obliga a declarar las ventas de obras de arte y también su tenencia”, *La Nación*, 15/2/2015, <https://lanacion.com.ar/1768514-la-afip-obliga-a-declarar-las-ventas-de-obras-de-arte-y-tambien-su-tenencia>

<sup>91</sup> Entrevista realizada por la autora el 14/6/2016, en Buenos Aires.

año de realización de la obra previo al momento de emisión de una factura<sup>92</sup> significa que no está prestando un servicio (la producción de obra), sino que está vendiendo un producto que justificaría que la AFIP lo excluyera del régimen de monotributo para pasar a ser responsable inscripto, una condición que García definió como “incorrecta y discriminatoria frente a la situación de otros actores de la cultura”. Así, la compleja ingeniería necesaria para resolver este tipo de incongruencias, sumada a los requerimientos contables de las galerías, ha obstaculizado las intenciones de regularizar el trabajo artístico ante el proceso general de profesionalización. Por otra parte, muchos coleccionistas locales suelen imponer como condición de compra que las operaciones se realicen “sin factura”, a raíz de no contar con dinero declarado ante el Fisco para ser invertido en estas transacciones, contribuyendo, a su vez, a la consolidación de un territorio ideal para el lavado de dinero, característico de los mercados del arte a nivel global<sup>93</sup>. Desde ya, la informalidad en el trabajo artístico no es una cualidad que caracteriza solamente al circuito del arte local.

Sin embargo, estos no han sido los únicos factores asociados al comercio informal de obras de arte. Es habitual que los artistas jóvenes se resistan a ingresar en todo sistema que regule su actividad, hecho que estaría vinculado con el ideal de preservar su práctica de toda normalización por parte del sistema productivo<sup>94</sup>.

<sup>92</sup> Esto sucede ante toda venta de obras que hayan sido producidas durante años previos al momento de la operación, es decir, la mayoría.

<sup>93</sup> Véase: Bowley, Graham y Rashbaum William K., “¿El mercado del arte se ha convertido en cómplice del lavado de dinero sin saberlo?”, *The New York Times*, 23/2/2017, <https://nytimes.com/es/2017/02/23/el-mercado-del-arte-se-ha-convertido-en-complce-del-lavado-de-dinero-sin-saberlo>

<sup>94</sup> Julia Converti, gerente general de ArteBA, describía un aspecto asociado a esta situación al observar que “un gran porcentaje de artistas quiere formar parte del sistema del arte, pero es una gran lucha que no quieran ser parte del mercado, todavía hay una resistencia [...]. Lo cuestionan, lo sufren; hay una contradicción”.

Las regulaciones laborales y de control que suscita toda política pública destinada a la formalización de una actividad no sólo proveen derechos y obligaciones. La implementación de normas que no resguarden las particularidades del trabajo artístico, en tanto una actividad con tiempos y formas productivas propias, puede atentar contra su ejercicio. Por ejemplo, la regulación de un tiempo laboral propio de los espacios de trabajo más tradicionales es una cualidad que podría leerse como antiartística en la medida que no forme parte de las fuentes de búsqueda de una producción artística específica.

La resistencia de muchos artistas a incorporar las responsabilidades y tareas burocráticas que todo trabajador independiente debe asumir para ingresar al mercado laboral se manifiesta en paralelo al deseo de participar activamente de la escena institucional y comercial del arte. Es en esta contradicción donde también aflora la irresoluble paradoja entre la práctica artística y el trabajo. Desde ya, esta incongruencia no exime al Estado de la responsabilidad de articular políticas públicas inclusivas que faciliten que los artistas visuales accedan a desempeñarse en condiciones de mayor protección y fomento de su actividad, pero también advierte sobre la necesidad de cuestionar su capacidad de acción en este escenario.

Pensar qué tan funcionales son los artistas a la promoción del *emprendedorismo* en tanto trabajadores impulsados por la autogestión, podría ser una clave para sentar las bases de las nuevas relaciones entre el arte y el trabajo. ¿Desde qué posición pueden operar como trabajadores que resguarden la singularidad de sus prácticas, que no evadan su responsabilidad social y que relativicen las falsas expectativas basadas en la autosuficiencia meritocrática? ¿Cómo conformar derechos y obligaciones laborales que preserven las dinámicas de una disciplina singular fundada en la producción simbólica, sin invisibilizar la generación de valor económico que conlleva?

### ***Artistas No Asociados***

A diferencia de las escenas de la música, el teatro o el cine, las artes visuales no cuentan con entidad alguna que regule las formas de comercialización y proteja a sus productores y a sus condiciones de trabajo. A lo que se suma con frecuencia la incapacidad de los artistas visuales de agruparse con la suficiente representatividad para conformar un espacio de pertenencia que defienda las condiciones de su propia práctica.

Una característica que diferencia a las artes visuales de casi todas las otras disciplinas artísticas es que su actividad puede y suele manifestarse como una tarea individual, mientras que las demás indefectiblemente funcionan en forma colectiva. Si bien un rasgo propio de la tradición argentina ha sido la conformación de experiencias culturales asociativas, ya desde la fundación del campo artístico y con sus instituciones de origen nacidas por cuenta de los propios artistas, la figura del artista visual, en su rol de autor y en su devenir contemporáneo como marca de sí mismo<sup>95</sup>, se ha constituido desde una práctica –en términos laborales– no siempre asociativa o colaborativa con sus pares. Por otro lado, si bien el trabajo artístico se transformó y diversificó ampliamente ante las demandas del mercado y el proceso de profesionalización, continúa considerándose como una actividad que por su vínculo con el “ocio creativo” no estaría ligada a la imagen tradicional del trabajo ante los ojos de otros actores sociales. Este hecho también contribuye a la invisibilidad de su condición laboral, complejizando las formas de enmarcar la defensa de sus derechos en tanto trabajadores y profesionales.

Hasta la fecha (2018), han sido fallidas las experiencias locales vinculadas a asociaciones que pudieran, por su escala y conformación, representar a la comunidad de artistas visuales. Si bien han existido y existen algunas agrupaciones con varios años

<sup>95</sup> Ver: García Canclini et. alt., 2012; Graw, 2013; Groys, 2014.

de actividad en su haber, tales como SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos)<sup>96</sup> –Fundada en 1925 con una primera intención de oficiar como “organismo defensor de los artistas” y que actualmente se limita a difundir arte argentino–, AAVRA (Asociación de Artistas Visuales de la República Argentina) –una agrupación sin personería jurídica– y SAVA (Sociedad de Artistas Visuales Argentinos)<sup>97</sup> –una asociación civil sin fines de lucro fundada en 2008 cuyo objetivo es “la gestión colectiva de los Derechos de Autor, en beneficio de fotógrafos, pintores, escultores, dibujantes, grabadores, y de todo otro lenguaje comprendido en las Artes Visuales”–, ninguna de estas organizaciones representa en forma significativa a los artistas visuales jóvenes, de mediana carrera y consagrados de la escena que circulan por las redes institucionales y de mercado más activas en las últimas décadas en Buenos Aires.

La experiencia de Artistas Organizados<sup>98</sup>, a propósito del conflicto sobre el pedido de donaciones para el MAMBA en 2012, fue el intento de asociación más relevante del período, aunque su existencia no superó los dos años a raíz de reiteradas discrepancias entre sus integrantes, lo que terminó por desarticular al grupo. No sólo fue un espacio de discusión para decenas de artistas jóvenes y consagrados sobre sus condiciones de trabajo y su relación con las instituciones, sino también una iniciativa que permitió entablar diálogo con agentes que operaban en cargos públicos.

En diciembre de 2012, AO generó un documento en el que exponía sus objetivos principales bajo el título “Nuestros deseos”, en el cual, mencionaba desde la necesidad de creación de un instituto nacional específico para las artes visuales, la

96 Véase: <http://saap.com.ar>

97 Véase: <http://sava.org.ar/sava>

98 Véase: <https://artistasorganizados.wordpress.com>

implementación de honorarios por exposición tanto en espacios públicos como privados, el pedido de contratos escritos en lugar de acuerdos de palabra con las galerías, el reclamo de un porcentaje para los artistas en la reventa de obras, y el fomento y revalorización de la educación artística en escuelas y colegios. Este listado evidenciaba las problemáticas más recurrentes en el universo laboral de los artistas visuales locales. Un año más tarde presentaron una carta ante el Poder Ejecutivo Nacional reclamando “una legislación que estipule cómo deberán ser elegidas las autoridades de los museos públicos, que regule la duración de sus mandatos y el presupuesto con el que contarían dichas instituciones”. No obstante, al poco tiempo, el grupo que venía reduciéndose paulatinamente, terminó por contar con sólo diez integrantes, hasta disolverse. De todos modos, la influencia de esta agrupación y el espacio de debate que habilitó entre los artistas locales mientras estuvo activa, se hizo evidente en cierto cambio de perspectiva en las instituciones y galerías.

Cabe mencionar, también, a un particular y prolífico proyecto denominado Plataforma La Unión, que si bien nuclea a artistas de una generación más joven, expone una perspectiva que podría devenir en una nueva forma de vínculo entre los artistas y su trabajo. Definida como una “plataforma comunicativa independiente, dinámica, descentralizada y adaptable que, a modo de *software* libre, persigue el objetivo de construir herramientas de libre circulación para generar mejores condiciones laborales para los trabajadores y trabajadoras de las artes”, La Unión funciona como un dispositivo de intercambio de contenidos basados en la cooperación y la comunicación entre iniciativas cuyo interés central radica en la problematización de las prácticas y las condiciones de trabajo de los artistas visuales en la Argentina. Mediante el trabajo colaborativo, este proyecto coordinado por artistas integrantes de diversos colectivos artísticos –Nicolas Cuello (grupo CARPA), Lino Divas (FDACMA), Inti Pujol y Soledad Manrique Golsack (AMO), y Juan Cuello (Transentorno)– visibiliza inquietudes que caracterizan a los

artistas más jóvenes desde dinámicas arraigadas en el uso de las redes digitales. Una serie de secciones en permanente actividad, basadas en el mapeo de proyectos vinculados al trabajo artístico, la generación de un archivo con documentos sobre el tema, la publicación de entrevistas a trabajadores de las artes visuales, la provisión de herramientas legales y gráficas, y la realización de acciones en forma de "campañas de viralización para la producción de cuestionamientos visuales" nuclea el debate entre colegas y agentes culturales. Bajo la propuesta de discutir en base a ejes relacionales, tales como galería/artista, museos e instituciones oficiales/artista, comunidad/artista, mercado/artista, artista/artista o derechos de autor/artista, se convoca a encuentros nómades en donde se realizan actividades que generan todo tipo de aportes acerca de la relación entre el arte y el trabajo. En forma de práctica activista basada en formatos propios de las redes –como la viralización, la apropiación, el nomadismo–, La Unión pone en práctica estrategias que permitan instaurar espacios de acción posibles para potenciar las discusiones sobre el lugar de los artistas como trabajadores y su relación con las políticas culturales desde un abordaje federal y propio de las nuevas generaciones.

### ***Artistas contemporáneos: identidad múltiple***

Estamos entonces frente al reposicionamiento de la figura del artista visual contemporáneo, en el marco de un proceso de mercantilización generalizada de la experiencia artística. En la escena cultural de Buenos Aires, este proceso no sólo involucró a las expectativas de intercambio monetario sino también a las de orden simbólico; lo cual se da, además, dentro de economías reguladas por una percepción de lo artístico ligado al goce, la sociabilidad y el hacer improductivo.

La vida de los artistas se sigue considerando una vida gratificante, desprovista de imperativos, algo que, si bien deviene

del mito histórico vinculado a la bohemia, continúa definiendo algunas conductas de los artistas contemporáneos. Según Diedrich Diederichsen (2010), esta suposición sumada a "la ausencia de determinación intelectual ajena", que permite a los artistas obrar bajo sus propios intereses y criterios (haciéndolos jefes de sí mismos) se constituye en el seno de una "utopía estructural" que singulariza al arte. Sin embargo, ante las condiciones del trabajo artístico contemporáneo agilizadas e inestabilizadas por las dinámicas de los mercados financieros y las crisis, los artistas asumen todo tipo de conductas y habilidades propias de un emprendedor en busca de algo que está por fuera de sí mismo, ya sea prestigio, dinero, afectividad y un sinnúmero de cualidades concedidas por las fantasías y promesas de la vida artística.

Pero si caracterizamos a los artistas contemporáneos en términos de su posición social respecto del modo de vincularse con los medios de producción, podrían aclararse algunas de sus diferencias con otros grupos sociales. A partir de las investigaciones iniciadas en los años 60, Pierre Bourdieu ya definía una posición ambigua de los artistas respecto de su rol en la trama social:

...los artistas constituyen, al menos a partir del romanticismo, una fracción dominada de la clase dominante, que en razón de su posición estructuralmente ambigua está necesariamente obligada a mantener una relación ambivalente tanto con las fracciones dominantes de la clase dominante (los burgueses), como con las clases dominadas (el pueblo), y a hacerse una imagen ambigua de la propia función social ([1966] 2002: 107).

En la contemporaneidad, la relación individual y autogestiva que los artistas mantienen para con su labor los diferencia de la clase capitalista, caracterizada por la administración y maximización de la ganancia producida por el trabajo de otros (Davis, 2013: 28). Y, a su vez, no se los identifica del todo con la clase trabajadora, ya que no operan exactamente como individuos que venden su fuerza de trabajo, a menos que trabajen para otro artista. Los artistas,

entonces, en tanto profesionales creativos o empresarios de sí mismos, ambicionan vivir de los productos de su propio trabajo intelectual y físico, al mismo tiempo que se los vincula con un tipo de trabajador que opera bajo su propio control temporal y metodológico, aunque precarizado.

Frente a las posibilidades laborales que ofrecen las sociedades contemporáneas, trabajar como artista puede verse como un privilegio. ¿Qué significa la precariedad laboral cuando tantos artistas eligen dedicarse al arte, bajo el beneficio del "goce" (que este promete) y con la imposibilidad de imaginarse transitando espacios de trabajo más tradicionales? ¿Qué tan funcional puede ser la flexibilidad –condición del trabajo precarizado– para acceder a un tiempo que perder, tan necesario para la creación artística? Repensar las representaciones que los artistas tienen de sí mismos como generadores de valores dependientes de formas productivas singulares, es el comienzo para interpelar su posición. Visibilizar las condiciones reales de su trabajo, también.

¿Cuáles son las cualidades que constituyen a los artistas como un tipo particular de trabajador? ¿De qué formas despliegan sus prácticas ante las condiciones de inestabilidad laboral propias del trabajo inmaterial? ¿Cómo hacer productivo lo que parece improductivo? La disposición contemporánea hacia la conexión permanente y los hábitos de hipervinculación entremezclan las formas en que se habita el tiempo, pero pensar en la práctica artística permite considerar la fuerza de esa indiferenciación en tanto habilita que se desplieguen ciertos sentidos que quedan solapados tras lo que empieza a considerarse "normal".

En cuanto a la escena local, estas preguntas son pertinentes mientras se las lea a la luz de algunas particularidades. Una de ellas es que el creciente proceso de profesionalización del arte estuvo más asociado a las dinámicas vinculares y los comportamientos en red, que a una gran circulación de recursos económicos. Otra es que, tanto a partir de la expansión y la transformación de las instituciones culturales y el desarrollo de un mercado del arte

incipiente como mediante las políticas de enseñanza de los programas de arte, pudieron vislumbrarse nuevas formas identitarias en torno a los artistas jóvenes. Lejos de definirse bajo perfiles extremos y antagónicos, entre el genio romántico abocado a una práctica desinteresada –asociado a los artistas jóvenes de los noventa– y el especulador que ambiciona el prestigio como acceso al éxito económico<sup>99</sup>, los artistas de Buenos Aires que surgieron con el comienzo del siglo XXI se caracterizaron por la confluencia de roles diversos que respondían a nuevas demandas y expectativas.

La relación entre la hiperproductividad asociada a las expectativas de profesionalización y la precariedad en la que se desplegó tal expansión de la escena, devino en la conformación de habilidades particulares para el desempeño del trabajo artístico. Dichas capacidades conformaron roles que necesariamente transitaban prácticas heterogéneas y nómades tan variadas como la gestión cultural y administrativa, la investigación teórica, las técnicas artísticas, el activismo, la comunicación y el diseño asociado a la circulación de la propia producción, la generación de autoempleo, la pérdida de tiempo compartido con colegas y contactos del medio cultural, el *marketing*, la sociabilidad instrumental e incluso, la capacidad de vender obras propias y de otros colegas. La confluencia de algunas de estas habilidades o prácticas suscitó figuras de artistas que podrían encarnarse, a la vez o intermitentemente, en agentes culturales, profesionales, empresarios, trabajadores de la cultura autónomos y precarizados o bien, "buscadores de intensidad".

En consonancia con las instituciones ficcionales de Lino Divas, desde el año 2010 la artista Marcela Sinclair configuró, a través del empleo de lenguajes y dinámicas de ámbitos extraartísticos, su

<sup>99</sup> Según Boris Groys, "En nuestros días, la imagen romántica del *poète maudit* se sustituyó por la del artista explícitamente cínic, codicioso, manipulador, con intereses comerciales, preocupado únicamente en obtener rédito económico y en hacer del arte una máquina para engañar a la audiencia" (2014: 43).

proyecto *Time Management* (TM). Aunque, en este caso y a diferencia de los proyectos de Divas, su referente principal no fueron las instituciones sino el mundo empresarial y la autoayuda. TM es una empresa ficticia que ofrecía asesoramiento personalizado para la gestión del tiempo a partir de la confección de agendas y "el diseño de un sistema de administración temporal". Si bien Sinclair retomaba teorías como la desarrollada por el instructor de productividad estadounidense David Allen, en su bestseller *Getting Things Done*, la artista incorporaba también metodologías cuyo foco estaba puesto en objetivos que exceden el "logro" de ejercer la hiperproductividad. Con la propuesta de combinar "estrategias de rendimiento empresarial, pensamiento situacionista, psicoanálisis, producción poética y mecánica cuántica", Sinclair encarnaba un personaje que podría asociarse al de una gurú del *emprendedorismo* que no era sólo una caricatura. Haciendo uso de una estética de la administración que contaba con un puesto móvil, folletería y un video publicitario, el proyecto operaba sobre las formas discursivas de la comunicación del marketing y los manuales de autoayuda, a la vez que problematizaba el exitismo y las exigidas formas de vida y trabajo contemporáneos. Dirigido explícitamente a *freelancers*, pequeñas empresas, intelectuales, periodistas, artistas, profesionales "que desean tener una vida social y afectiva independiente de su carrera", "madres que precisan un tiempo para su desarrollo personal" o simplemente individuos a los que no les alcanza el tiempo, TM prometía confidencialidad y resultados satisfactorios desde la primera consulta, recomendando el servicio de mantenimiento semanal mediante el uso de términos que exponían las transformaciones que caracterizan al trabajo artístico e inmaterial en el capitalismo tardío.

Las habilidades de Sinclair a la hora de prestar su servicio sostienen su legitimidad en un contexto cada vez más demandante signado por la confluencia de la hiperactividad, la precariedad y la autoexplotación, porque, más allá del señalamiento, parece ser efectivo. Sinclair compara el tiempo libre con el tiempo del arte al

adjudicarlo una cualidad singular: es "un tiempo sin sentido cerrado" que el proyecto intenta proveer a quien lo experimenta. Dado que los ámbitos más habituales de presentación del proyecto han sido espacios de exhibición e instituciones culturales, la mayoría de sus clientes fueron agentes culturales y artistas, por lo cual, Sinclair



Acceso a la exhibición de *Time Management*, en el CCEBA. 2011  
F: Archivo Marcela Sinclair

pudo registrar problemáticas asociadas a vidas en las cuales el tiempo de trabajo está cada vez más desdibujado.

Por otro lado, TM apunta a plantear una relación con el dinero poco habitual en la escena del arte. Al asistir a sus encuentros, los usuarios compran bonos contribución a precios variables que

**3:**

materializan el honorario por el servicio brindado. Esta condición desmonta los parámetros de gratuidad con los que suele desplegarse la práctica artística para instalar el tema económico monetario como otro foco de investigación propio de la obra. Sinclair personifica y, a su vez, desarma las formas de despliegue de la vida contemporánea en torno a las demandas del trabajo y la exigencia del bienestar por medio de una propuesta que apela al poder del tiempo artístico como modelo estratégico hacia la búsqueda personal. Se sirve de metodologías que al mismo tiempo pone en cuestión para redirigir sus objetivos y recrear el vínculo entre la práctica del arte, las formas de la vida contemporánea y el trabajo.

# EPÍLOGO

Vuelvo sobre las páginas de esta investigación para corregirlas en un mundo radicalmente transformado respecto del momento en que fueron escritas (entre 2016 y 2018). Es sabido que la propagación del Covid-19 generó una crisis global inusitada, cuyas consecuencias aún se despliegan, además, bajo la completa incertidumbre que afecta nuestro cuerpo social, económico, político, afectivo, y simbólico. En este escenario es que cobra sentido hacer unas breves digresiones en torno a la relación entre el arte y el trabajo.

La pandemia afectó a las escenas artísticas no sólo en lo que respecta al mercado de obras de arte, cuyo debilitamiento en circuitos tan pequeños como el local empobreció infinidad de proyectos y vidas individuales. Una de las condiciones más significativas fue la reducción de la infraestructura que sostenía la circulación de las prácticas artísticas, que va de las exhibiciones y sus canales de distribución –museos, galerías, ferias de arte– a los encuentros sociales que expandían, completaban y, en muchos casos, daban sentido a los diversos hechos artísticos. Que las estructuras, e incluso las motivaciones, del ámbito laboral del arte quedaran suspendidas por un largo período (con vistas a que algo similar vuelva a suceder en futuros rebotes pandémicos) opera tanto sobre nuestras vidas, como sobre los sistemas de creencias y valoración del arte.

Las limitaciones de esta “nueva normalidad” cuyos contornos aún no conocemos, no sólo socavaron la posibilidad de venta de obras sino, sobre todo, su recepción. Si bien las escenas artísticas, principalmente en aquellas ciudades periféricas respecto de los mercados globales, están más que acostumbradas a las crisis, la inestabilidad y la precariedad laboral, las implicancias

de la pandemia en la producción y el consumo de las exhibiciones, el territorio de base para el despliegue de las artes visuales, son todavía desconocidas. Aun cuando las instituciones y galerías canalizan sus energías en desarrollar sus plataformas online ofreciendo actividades múltiples y formatos de exhibición virtual, no podemos dejar de admitir que los resultados son limitados frente a cualquier posibilidad de convivencia física. Este empobrecimiento material y experiencial opera fuertemente en el devenir de los proyectos culturales que, a duras penas, se sostenían económicamente.

Entonces, ¿en qué quedarán aquellas promesas de la vida artística, con sus deseos, expectativas de reconocimiento y su adorada sociabilidad, en un mundo amenazado con la intermitencia del encierro? ¿Cómo se reubicarán los agentes de valoración del arte una vez que la sociabilidad y el encuentro ya no están del todo disponibles, no solo a raíz de las políticas de Estado, sino por una nueva conciencia del cuidado personal asociada a la práctica del distanciamiento (y enmascaramiento) social? Por otro lado, ya hay suficientes evidencias para afirmar que la crisis afecta principalmente a los trabajadores precarios, entre ellos, la mayoría de los artistas y agentes culturales.

Justamente en este contexto excepcional reaparecieron las discusiones: a un mes del inicio del confinamiento en Argentina (abril de 2020), una agrupación de artistas convocó a un paro. No era un paro cualquiera, sino uno asociado al trabajo que circula online, en un momento en el que el tiempo laboral y el tiempo libre (cuya relación reaparece una y otra vez en esta investigación) están más desdibujados que nunca. A partir de la gratuidad de los contenidos que circulan por internet se renovaron las discusiones también sobre el ámbito editorial, la música y otros circuitos culturales que nuclean a los productores que comparten diariamente sus imágenes, piezas sonoras y textos. Así fue que saltó a la vista una vez más, y en plena pandemia, la disputa que hace tiempo parece irresoluble entre los términos del arte y del trabajo.

¿En qué posición quedan aquellos esfuerzos manifestados incluso en forma de deseo o, también, bajo el manto de la religiosidad, asociados a las expectativas de acceder a esa vida multifacética, excitante (y autoexplotada) de la "escena artística"? ¿Qué sucede cuando el entorno que operaba como objeto de adoración deja de ser atractivo o, simplemente, deja de existir? Si la inversión del tiempo y recursos propios de los artistas que iban tras la búsqueda de pertenencia a un universo prometedor ya conllevaba una expectativa de bienestar económico que difícilmente llegaba, en este nuevo mundo, ese camino parece todavía más remoto.

Así como las teorías más optimistas sobre la pandemia planteaban la posibilidad de que el neoliberalismo tardío encontrase un límite a su voracidad extractiva, podríamos pensar que esta crisis transforme nuestras miradas sobre el trabajo artístico para practicar relaciones más equitativas entre los agentes culturales, artistas e instituciones. Estas nuevas condiciones podrían ser fisuras por donde reencausar el uso y el valor del tiempo –ya transformado en sí mismo por el aislamiento– y desplazar del centro del horizonte la adoración vacua para que surja aquella potencia inexplicable que le queda al arte. Sería hermoso poder confiar en que esa fuerza sea capaz de encauzar los intercambios y la circulación de otros modos de valoración que abran nuevas formas de lo posible, una vez más, reconfigurar nuestras formas de vida.

# BIBLIOGRAFÍA

En este listado figuran referencias de los libros, capítulos de libros, textos de circulación electrónica en medios masivos, catálogos de exposiciones y referencias a tesis todavía no publicadas. Las Fuentes tales como las entrevistas realizadas o las notas periodísticas, se encuentran consignadas en cada capítulo en nota al pie de página.

- AA.VV. (2007). *eA-Estudio abierto. Experiencias de Arte y Cultura contemporánea en Buenos Aires 2000-2006*. Catálogo. Buenos Aires: Ministerio de Cultura.
- AA.VV. (2011). *E-Flux Journal: Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*. Berlín: Sternberg Press.
- AA.VV. (2013a). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Cambridge: The Mit Press.
- AA.VV. (2013b). *Precarious Labour in the field of Art* [en línea]. Zürich: On Curating. Consultado el 3 de agosto de 2015 en: <http://on-curating.org/issue-16.html#WDHZiHdDIAY>
- AA.VV. (2015). *Bellos Jueves*. Buenos Aires: MNBA.
- AA.VV. (2015). *Re: Dos.000. Primera conferencia del arte del 2000 en Buenos Aires* [en línea]. Buenos Aires: MNBA. Consultado el 10 de diciembre de 2015 en <http://www.mnba.gob.ar/publicaciones/re-dos.000>
- AA.VV. (2017). *¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ADORNO, Theodor (1984). *Teoría estética* (traducción de Fernando Riaza). Buenos Aires: Hyspamerica Ediciones.
- \_\_\_\_ y HORKHEIMER, Max ([1944] 1998). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Editorial Trotta.
- ALVERRO, Alexander (ed.) (2011). *¿Qué es arte contemporáneo hoy? / What is Contemporary Art Today? Simposio internacional / International Symposium*. Navarra: Universidad Pública de Navarra.
- ARANDA, Julieta; KUAN WOOD, Brian y VIDOKLE, Anton (ed.) (2009). *What is contemporary art? E-flux journal*. Berlín: Sternberg Press.
- BALDASARRE, María Isabel (2006). *Los dueños del arte: coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- BANG LARSEN, Lars (2016). *Arte y norma*. Buenos Aires: Cruce Casa Editora.
- BASUALDO, Carlos y LADDAGA, Reinaldo (2004). "Rules of engagement: art and experimental communities". *Artforum*, 42 (7), pp.166-169.
- BECKER, Howard (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

- BERARDI BIFO, Franco (2016). *El trabajo del alma*. Buenos Aires: Cruce Casa Editora.
- BISHOP, Claire (2005a). *Participation*. Massachusetts: The MIT Press.
- \_\_\_\_ (2005b). "Antagonismo y estética relacional". *Revista Otra Parte*, número 5, pp.10-16.
- \_\_\_\_ (2007). "El giro social: (la) colaboración y sus descontentos". *Ramona* 72, pp. 29-37.
- \_\_\_\_ (2018). *Museología radical. O ¿qué es "contemporáneo" en los museos de arte contemporáneo?* Buenos Aires: Libretto.
- BOLTANSKI, Luc y CHIAPELLO, Ève (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- BORISONIK, Hernán (2017). *Soporte. El uso del dinero como material en las artes visuales*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- BOURDIEU, Pierre (1967). "Campo intelectual y proyecto creador". En: Pouillon, Jean y otros, *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_ ([1979] 1988). *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_ ([1984] 1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- \_\_\_\_ (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_ ([1966] 2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Ed. Montessor.
- \_\_\_\_ ([1980] 2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_ y PASSERON, Jean Claude ([1979] 1996). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. México: Fontamara.
- BOURRIAUD, Nicolas ([1998] 2006). *Estética relacional*, Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_ (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_ (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_ (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOZAL, Valeriano (ed.) (1997). *Historia de las ideas estéticas*. Madrid: Historia 16.
- BUITRAGO RESTREPO, Pedro Felipe y DUQUE MÁRQUEZ, Iván (2013). *La economía naranja: una oportunidad infinita*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo (BID).
- BÜRGER, Peter ([1974]1995). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- \_\_\_\_ (1996). *Crítica de la estética idealista (trad. de Ricardo Sánchez Ortiz)*. Madrid: Visor.
- CERVIÑO, Mariana (2007, julio). "El amor al arte, probablemente. Notas sobre el coleccionismo de arte contemporáneo argentino" [en línea]. Buenos Aires: Apuntes de investigación del CECYP. Consultado el 10 de julio de 2016 en <http://apuntescecy.com.ar/index.php/apuntes/article/view/330>
- \_\_\_\_ (2011a). *El circuito internacional del arte contemporáneo en los primeros noventa: una descripción del llamado "arte global"* [en línea]. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Consultado el 10 de julio de 2016 en: <http://lanic.utexas.edu/project/laoop/iigg/dji32.pdf>
- \_\_\_\_ (2011b) "Nuevo coleccionismo de arte argentino contemporáneo. El caso de Gustavo Bruzzone" [en línea]. Sevilla: Eumednet. Consultado el 10 de julio de 2016 en <http://asri.eumed.net/0/mc.html>
- \_\_\_\_ (2017). "Cobrar... es un tema". En: AA.VV., *Esperar y hacer esperar. Escenas y experiencias en salud, dinero y amor*. Buenos Aires: Teseo Press.
- CRARY, Jonathan (2015). *El capitalismo tardío y el fin del sueño*. Buenos Aires: Paidós.
- CHIROTARRAB, Guadalupe (2016, mayo-julio) "Las nuevas economías del arte". *Revista Bordés* [en línea]. En: <http://revistabordes.com.ar/las-nuevas-economias-del-arte>
- DANTO, Arthur (1964). "The Artworld", en *The Journal of Philosophy*, vol 61, 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, pp 571-584.
- DAVID, Catherine (1997). *Politics, poetics: Documenta X, the book*.
- DAVIS, Ben (2013). *9.5 Thesis on art and class*. Chicago: Haymarket Books.
- DICKIE, George (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
- DIEDERICHSEN, Diedrich (2005). *Personas en loop. Ensayos sobre la cultura pop*. Buenos Aires: Interzona.
- \_\_\_\_ (2010). *Psicodelia y ready-made*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_ (2011). "People of Intensity, People of Power: The Nietzsche Economy". En: AA.VV. (2011). *E-Flux Journal: Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*. Berlín: Sternberg Press.
- FISHER, Mark (2016). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- FEDERICI, Silvia ([2004] 2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- FLECK, Robert (2014). *El sistema del arte en el siglo XX*. Buenos Aires: Mardulce.
- FLORIDA, Richard (2005). *Cities and the Creative Class*. Nueva York: Routledge.
- \_\_\_\_ (2010). *The Great Reset: How New Ways of Living and Working Drive Post-Crash Prosperity*. Nueva York: Harper Collins.
- FOSTER, Hal (2004). *Diseño y delito*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_ (2005). "Arte Festivo". *Revista Otra Parte*, Número 6, pp.1-6.
- FURIÓ, Vicenç (2000). *Sociología del arte*. Barcelona: Editorial Cátedra.
- FRASER, Andrea (2016). *De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica*. México: Siglo XXI.
- GABLIK, Suzi. "Connective aesthetics". *American Art*, 6 (2), pp. 2-7.
- GARCIA CANCLINI, Néstor (1990a). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- \_\_\_\_ (1990b). "Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu". En: Bourdieu, Pierre ([1984] 1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- \_\_\_\_ (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_ y URTEAGA CASTRO-POZO, Maritza (coord.) (2011). *Cultura y Desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes* [en línea]. Madrid: Fundación Carolina.
- \_\_\_\_ CRUCES, Francisco y URTEAGA CASTRO-POZO, Maritza (coord.) (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* [en línea]. Madrid: Ariel / Fundación Telefónica.
- \_\_\_\_ y VILLORO, Juan (comp.) (2013). *La creatividad redistribuida*. México: Siglo XXI.
- GARCÍA NAVARRO, Santiago (comp.) (2005). *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir*. Buenos Aires: Proa-Duplus.
- GUILBAUT, Serge (2002, febrero). "Musealización del mundo o californización de occidente". Seminario internacional Art Studies from Latin America/ Estudios de Arte desde Latinoamérica. Veracruz: UNAM

- y The Paul Getty Foundation.
- GILLICK, Liam (2011). "The good of work". En: AA.VV. (2011). *E-Flux Journal: Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*. Berlín: Sternberg Press.
- GIUNTA, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_(2002). "El teatro de la globalización en el arte contemporáneo". *Revista Otra Parte*, No.4, pp. 63-70.
- \_\_\_\_\_(2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_(2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación ArteBA.
- \_\_\_\_y FLAHERTY, George (2017, segundo semestre). "Las exhibiciones como campos de comparación". *Revista Caiana*, pp. 94-101.
- GONZALEZ, Valeria (2010). *En busca del sentido perdido. 10 proyectos de arte argentino 1998-2008*. Buenos Aires: Papers editores.
- GRAW, Isabelle (2013). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce.
- GRINSTEIN, Eva (1999-2000). "Hacia el siglo XIX: destellos de insubordinación", en *Lápiz*, Madrid, no 158-159, pp. 115-124.
- GROYS, Boris (2014). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra.
- GUMIER MAIER, Jorge (1994). *5 años en el Rojas*. Catálogo. Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_(1997). *El Tao del Arte*. Catálogo C.C. Recoleta. Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_(2000, diciembre - 2001, enero). "¡Abajo el trabajo!". *Ramona*. No. 9-10, pp. 22-23.
- \_\_\_\_\_(2005). *Curadores, entrevistas*. Buenos Aires: Libros del Rojas - UBA.
- \_\_\_\_y PACHECO, Marcelo (Curadores) (2000). *Artistas argentinos de los 90'*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- HABERMAS, Jürgen (1972). "Crítica concienciadora o crítica salvadora", en *Perfiles político filosóficos*. Madrid: Península.
- HAL, Foster (2010). "Contemporary extracts". En: *E-flux* [en línea]. Consultado el 20 de marzo de 2014 en: <http://e-Flux.com/journal/contemporary-extracts>
- HARDT, Michael (2005, abril). "Immaterial Labour and Artistic Production". *Rethinking Marxism*, 17 (2), pp. 175-178.
- \_\_\_\_\_(2006). "Production and Distribution of the Common. A Few Questions for the Artist". The Art Bienal [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en <http://onlineopen.org>
- \_\_\_\_y NEGRI, Antonio (2004). *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*. New York: The Penguin Press.
- HEINICH, Nathalie (2010). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- HELGUERA, Pablo (2005). *Manual de estilo del arte contemporáneo*. México: Anómalos.
- \_\_\_\_\_(2012). *Art Scenes*. New York: Jorge Pinto Books.
- HOOG, Michel y HOOG, Emmanuel (1991). *Le marclié de l'art*. París.
- HOLMES, Brian (2001). *La personalidad flexible*. Consultado en diciembre de 2015 en: <http://leicpc.net/transversal/1106/holmes/es>
- \_\_\_\_\_(2006). "Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones". *Transversal. Do you remember institutional critique?* [en línea]. Viena: European Institute for Progressive Cultural Policies. Consultado el 15 de Febrero de 2016 en <http://leicpc.net/transversal/0106/holmes/es>
- IGLESIAS, Claudio (2014). *Falsa conciencia. Ensayos sobre la industria del arte*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- \_\_\_\_\_(2015). *Rubias teñidas*. Rosario: Baltasara Editora
- \_\_\_\_\_(2016). "Las Flores y las cebollas". *Revista Mancilla*, No. 12-13, pp. 13-19.
- ILLOUZ, Eva (2007). *Intimididades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Madrid: Katz Editores.
- JACOBY, Roberto y KROCHMALNY, Syd (ed.) (2007, abril). "Tecnologías de la amistad, 3 Banquetes de artistas y filósofos". *Ramona*, No. 69.
- JACOBY, Roberto; LONGONI, Ana; GIUNTA, Andrea; JITRIK, Magdalena; y MONTEQUIN, Ernesto et. al (2003, Julio). "Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo". *Ramona*, No. 33, pp. 52-92.
- JAMESON, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- KANT, Immanuel ([1790] 1990). *Crítica del juicio* (edición y traducción de Manuel García Morente). Buenos Aires: Espasa Calpe / Colección Austral.
- KATZENSTEIN, Inés (2003). "Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los noventa". *Ramona*, No. 37, pp. 4-15.
- \_\_\_\_e IGLESIAS, Claudio (2017). "Introducción". En: AA.VV. (2017). *¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- KRAUS, Chris (2004). *Video Green. Los Angeles Art and the Triumph of Nothingness*. Nueva York: Semiotext(e).
- \_\_\_\_\_(2011). *Where Art Belongs*. Nueva York: Semiotext(e).
- KROCHMALNY, Syd (2012a). *De la utopía al mercado. Los artistas de la postcrisis (Buenos Aires, 2001-2011)*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_(2012b, marzo). *Arte y política, eterno retorno: metáforas estéticas contemporáneas (Buenos Aires, 1989-2009)*. Tesis de Maestría en Investigación Social, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_(2016). "El arte contemporáneo más acá de la burbuja: un modelo comparativo de los mercados del arte en Nueva York, Shangai y Buenos Aires". En: *Oasis*. Buenos Aires: Fundación ArteBA.
- KRIS, Ernst y KURZ, Otto (1991). *La leyenda del artista* (traducción de Pilar Vila Gastalver). Madrid: Cátedra.
- LADDAGA, Reinaldo (2005). "Mundos comunes. Metamorfosis de las artes del presente". *Revista Otra Parte*, 6.
- \_\_\_\_\_(2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LATOURET, Bruno (2005). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- \_\_\_\_([1991] 2007). *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LAURIA, Adriana (1999, noviembre). "Arte argentino en los 90: artificio y seducción". *Imagen, Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano*, UBA. Año 1, No.1, pp. 99- 84.
- LAZZARATO, Maurizio (1996). "Imaterial Labor".

- En: Virno P. y M. Hardt (ed.). *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. (pp. 133-147). Minneapolis: University of Minnesota.
- \_\_\_\_ y NEGRI, Antonio (2001). *Trabajo inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad*. (traducción de Juan Gonzalez). Río de Janeiro: DP&A editora.
- LEMUS, Francisco (2014). *Complicidades necesarias. Una mirada posible a la Galería del Rojas y la colección Bruzzone a través de las exposiciones*. Tesis de Maestría, Programa en Artes, UNTREF.
- LINDEMANN, Adam (2010). *Coleccionar Arte Contemporáneo*. Berlín: Taschen.
- LIPPARD, Lucy (1995). *The Pink Glass Swan. Selected Feminist Essays on Art*. Nueva York: The New Press.
- LONGONI, Ana (2007). "Encrucijadas del arte activista en la Argentina". *Ramona*, 74, pp. 31-43.
- MALOSETTI COSTA, Laura (1999). "Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario". En: Burucúa, José E. (dir). *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política I*. Buenos Aires: Sudamericana, pp.161-216.
- \_\_\_\_ (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MARCUSE, Herbert ([1965] 1978). *Cultura y Sociedad. Acerca del carácter afirmativo de la cultura*. Buenos Aires: Sur.
- MARX, Karl (1959). *El Capital* (traducción de W. Roces), 2ª. ed. esp. México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_ y ENGELS, Friedrich (1969). *Escritos sobre arte*. Barcelona: Ed. Península.
- MCRORBIE, Angela (2007). "La *losangelización* de Londres: tres breves olas de microeconomía juvenil de la cultura y la creatividad en Gran Bretaña" [en línea]. Consultado el 7 de abril de 2016 en: <http://eipcp.net/transversal/10/20/macrobbe/es/jpm>
- \_\_\_\_ (2010). "Industria cultural". En *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. Barcelona: Actar.
- MEDICI, Emilio (2009). "La receta de la industria creativa como motor de desarrollo y sus contraindicaciones". En *Nuevas economías de la cultura*. España: YProductions. MEDINA, Cuauhtémoc (2008). "Sobre la Curaduría en la periferia". *Laberinto Milenio* [en línea]. Consultado el 12 de octubre de 2015 en: [http://salonkritik.net/08-09/2008/09/sobre\\_la\\_curaduria\\_en\\_la\\_perif\\_1.php](http://salonkritik.net/08-09/2008/09/sobre_la_curaduria_en_la_perif_1.php)
- \_\_\_\_, Cuauhtémoc (ed.) (2010). *Sur, sur, sur, sur. Séptimo Simposio Internacional de Teoría de Arte contemporáneo/ South, South, South, South. Seventh International Symposium of Contemporary Art Theory*. México: Patronato de Arte Contemporáneo (PAC) [en línea]. Consultado el 12 de octubre de 2015 en: [https://mega.co.nz/#ISRJI3RpD!OCHIWFjO7\\_9IqR70V03PwhhY7BFb0I88wzS4cXyvak](https://mega.co.nz/#ISRJI3RpD!OCHIWFjO7_9IqR70V03PwhhY7BFb0I88wzS4cXyvak)
- \_\_\_\_ (2010). "Contemp(t)orary: Once tesis", *Ramona*, 101, pp. 72-76.
- MICHAUD, Yves (2007). *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MOSQUERA, Gerardo (2001). "Notas sobre la globalización, arte y diferencia cultural". *Zonas silenciosas. Sobre globalización e interacción cultural*. Ámsterdam: Rijksakademie van beeldende kunsten.
- \_\_\_\_ (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas* [en línea]. Madrid: Exit Publicaciones. Consultado el 20 de octubre de 2015 en: <http://books.org/book/1399050>
- MOULIN, Raymonde (2012). *El mercado del arte: mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: La Marca.
- PALMEIRO, Cecilia (2011). *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
- PINEAU, Natalia (2012). "Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la Formación de una nueva escena artística". En Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en Argentina. Vol. I*. Buenos Aires, EDUNTREF-CAIA, pp. 607-635.
- POLI, Francesco ([1975] 1976). *Producción artística y mercado*. Barcelona: G. Gili.
- PRADA, Juan Martín (2012). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
- RAMÍREZ, Maricarmen (1996). "Brokering identities: art curators and the politics of cultural representation". En: Greenberg, Reesa; Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne, (eds.). *Thinking about Exhibitions*. Nueva York: Routledge, pp. 21-38.
- RANCIÈRE, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- RELYEA, Lane (2013). *Your Everyday Art World*. Cambridge: The MIT Press.
- RIEZNICK, Pablo (2001). "Trabajo, una definición antropológica". En: Dossier: *Trabajo, alienación y crisis en el mundo contemporáneo. Razón y Revolución*, 7.
- ROCA, José (2011). "Bienalidades" [en línea]. Consultado el 29 de octubre de 2015 en: <http://bienalmercotel.siteprofissional.com/blog/bienalidades>
- ROMERO, José Luis (2001) Breve historia contemporánea de la Argentina. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- ROSENBERG, Harold (1983). *The de-definition of art*. Chicago: University of Chicago Press.
- ROWAN, Jaron (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- SANCHEZ, Michael (2011). "Contemporary Art, Daily". En: Birnbaum, Daniel, Isabelle Graw y Nikolaus Hirsch (eds.), *Art and Subjecthood. The Return of the Human Figure in Semicapitalism*. Berlín: Sternberg Press.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (1965). *Las Ideas Estéticas de Marx*. México: Era.
- SASSEN, Saskia (1991). *The Global City: New York, London, Tokyo*. Nueva York: Princeton University Press.
- SCHAEFFER, Jean Marie (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. (traducción de Ricardo Ibarlucea). Buenos Aires: Biblos.
- SENNETT, Richard (2000). *La corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Madrid: Anagrama.
- STEYERL, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- \_\_\_\_ (2016). "If You Don't Have Bread, Eat Art!: Contemporary Art and Derivative Fascisms". En *E-flux: Journal*, 76, octubre. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/76/69732/if-you-don-t-have-bread-eat-art-contemporary-art-and-derivative-fascisms>
- TATARKIEWICZ, Wladislaw ([1975] 1987). *Historia de las seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*.

- Madrid: Tecnos.
- \_\_\_\_ ([1970] 2000). *Historia de la estética*. Madrid: Akal.
- TEN-DOESSCHATE CHU, Petra (ed) (1992). *Letters of Gustave Courbet*. Chicago-Londres: University of Chicago Press, pp.267-599.
- THOMPSON, Don (2009). *El tiburón de 12 millones de dólares*. Barcelona: Ariel.
- THORNTON, Sarah (2009). *Siete días en el mundo del arte*. Buenos Aires: Edhasa.
- USUBIAGA, Viviana (2012). *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edñiasa.
- VALÉRY, Paul ([1957] 1990). "Palabras sobre la poesía". En: *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- VELTHUIS, Olav y LIND, María (ed.) (2012). *Contemporary Art and Its Commercial Markets. A Report on Current Conditions and Future Scenarios*. Berlín: Sternberg Press.
- VERLICHAK, Victoria (1998). *El ojo del que mira: artistas de los 90*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- VIVEROS-FAUNÉ, Christian (2012). *Greatest Hits. Arte en Nueva York, 2001-2011*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- VIRNO, Paolo (2004). *A Grammar of tfe Multitude* (traducción de Isabella Bertoletti, James Cascaito y Andrea Casson). Nueva York: Semiotext(e).
- WECHSLER, Diana (2003). *Papeles en Conflicto. Arte y Crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró.
- WEBER, Max ([1904] 2001). *La ética protestante y el "espíritu" del capitalismo*. Madrid: Alianza.
- WILLIAMS, Raymond (1997). *La política del modernismo*. Buenos Aires: Manantial.
- \_\_\_\_ (1981). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_ ([1976] 2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- YÚDICE, George (2002). *El recurso de la cultura*. México: Gedisa

