

Autora:

Arq. Guadalupe Chiotarrab

LAS ECONOMÍAS DEL ARTE

Trabajo artístico contemporáneo en Buenos Aires
(2003-2015)

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

Las economías del arte. Trabajo artístico contemporáneo en Buenos Aires, 2003-2015.

Autora: Guadalupe Chiotarrab
Director de tesis: Syd Krochmalny

Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano
Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín
Septiembre de 2018

Resumen

Esta investigación parte del planteo de una paradoja intrínseca a la relación entre el arte y el trabajo que, en el siglo XXI, se manifestó en la coexistencia de un acelerado proceso de profesionalización del arte y la precariedad de las condiciones del trabajo artístico.

La tesis se enfoca en las economías de los espacios de exhibición y las formas laborales de las y los artistas visuales jóvenes –nacidos desde mediados de los años setenta– que conformaron el circuito artístico de la Ciudad de Buenos Aires entre 2003 y 2015, un período de gran proliferación de actividades de artes visuales. Mediante el estudio específico de esta escena, se pudieron vislumbrar los modos en que se manifestaron las interacciones entre los artistas, los agentes culturales, las instituciones, los espacios autogestionados y las galerías, en una ciudad cuya situación geopolítica es periférica respecto de los mercados globales del arte.

La investigación se abordó desde tres perspectivas: 1) la indagación teórica e histórica acerca de la relación entre arte y trabajo junto al reposicionamiento social de los artistas contemporáneos, 2) las redes de valoración y legitimación del arte a partir del estudio de las economías de las instituciones culturales, las galerías y los espacios de exhibición más relevantes del período en Buenos Aires, y 3) el análisis de prácticas artísticas que problematizaron cuestiones vinculadas a las formas de valoración del arte y su dimensión laboral.

La expansión del arte contemporáneo signada por la hiperactividad y la mercantilización generalizada, no solo resultó en el crecimiento de la escena sino en el incremento de la informalidad y de la precariedad del trabajo, aunque también, en la visibilización del arte como una práctica laboral que se materializó en nuevas demandas por parte de los artistas visuales y hacia ellos.

Las habilidades de los artistas jóvenes y las conductas que asumieron en este escenario inestable, móvil y plagado de intercambios materiales e inmateriales se diversificaron hasta conformar un nuevo modelo de artista caracterizado por una identidad múltiple. De esta figura surgieron prácticas con una carga de politicidad singular, que encarnaron las inquietudes y los deseos asociados a los modos de vida y al trabajo artístico e interpelaron sus problemáticas a partir de nuevas materialidades, lógicas y protocolos como formas particulares de activismo artístico.

Palabras clave: artes visuales, redes del arte, economías, trabajo, valor, legitimación, precarización laboral.

Índice

Agradecimientos	3
Introducción	5
Trabajo artístico contemporáneo: estado de la cuestión	10
Enfoque teórico	17
Organización de la investigación	23
Capítulo I:	
El trabajo artístico y el reposicionamiento social de los artistas contemporáneos	27
Paradojas en torno al arte y el trabajo	27
Promesas de la vida artística: cuando el arte no es considerado trabajo	28
De la autonomía del arte a la economía de la cultura: cuando el arte deviene trabajo	35
Hacia una delimitación del trabajo artístico contemporáneo	39
Los diferentes mercados del arte	46
Capítulo II:	
Las economías del arte: redes de legitimación y valoración	51
El caso de Buenos Aires: la expansión en la periferia	57
Los modelos de educación artística como espacios de visibilidad	61
Capítulo III:	
Cartografía económica de las exhibiciones: instituciones y espacios de exhibición en Buenos Aires, 2003-2015	68
Las economías de los museos, espacios institucionales y eventos públicos de artes visuales	70

El circuito comercial de arte contemporáneo	84
Los espacios gestionados por artistas: dos casos paradigmáticos	87
Las economías de las galerías	92
Las asociaciones de galerías	98
La relación laboral entre los galeristas y los artistas	99
Acerca de ArteBA, la feria de Buenos Aires	103
Trabajar como artista en Buenos Aires	
El trabajo artístico como economía informal	107
Las asociaciones de artistas visuales	110
El artista contemporáneo: un modelo de identidad múltiple	114
Capítulo IV:	
Prácticas autorreflexivas y micropolíticas ante el mercado del trabajo artístico	118
Consultoría legal para artistas	120
Las instituciones ficcionales	123
La hiperproductividad del tiempo administrado	125
Coleccionismo de afectos animales	128
Los valores del arte	132
Conclusiones	136
Bibliografía	141

Agradecimientos

Esta investigación partió del interés que me suscitó haber sido una testigo activa del medio artístico local desde mediados de la primera década de los años 2000. Desde entonces me he vinculado con artistas, agentes y espacios culturales significativos que me dieron ocasión de reflexionar sobre las problemáticas que desarrollo en este trabajo. Haber trabajado como curadora, crítica, galerista y gestora cultural me permitió encarnar muchas de las cuestiones que describo y problematizo en torno a la valoración de las artes visuales y sus diversas formas de intercambio. Son innumerables las personas que contribuyeron con las ideas que aquí expongo, incluyendo a aquellas con las que he participado de encuentros en ferias, galerías, museos, centros culturales, bienales, talleres de artistas y reuniones sociales de todo tipo.

En primer lugar, quiero agradecer al equipo de investigadoras docentes de la maestría que cursé en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín por brindarme la posibilidad de pensar y discutir sobre la historia del arte latinoamericano y argentino desde una perspectiva cultural que no deja de filtrarse en el contenido de este trabajo. Agradezco a Silvia Dolinko por la colaboración y el aliento para que esta tesis sea presentada; a Ricardo Ibarlucía por haber propiciado, entre 2008 y 2010, múltiples discusiones sobre la legitimación del arte desde un enfoque histórico-filosófico que, años después, desembocaron en el abordaje sociológico del arte que aquí presento; y a Sandra Szir y a Marisa Baldassarre por brindarme, en 2014, las primeras claves para emprender la escritura de una tesis.

También agradezco especialmente a Syd Krochmalny por la gran generosidad con la que me acompañó como director de esta tesis desde 2015 y por las diversas charlas y la bibliografía compartidas, que me permitieron pensar y expandir las hipótesis y los alcances del trabajo.

La proximidad con artistas y colegas tales como Laura Códega, Florencia Rodríguez Giles, Verónica Gómez, Florencia Qualina, Gabriela Gutiérrez, Mateo Amaral, Sebastián Mercado, Mariela Scafati, Javier Villa, Carla Barbero, Federico Baeza, Sebastián Vidal Mackinson, Lara Marmor, Marcela Sinclair, Celina Eceiza, Jimena Croceri, Ana Gallardo, Bruno Gruppali, Catalina León, Alejandra Urresti, Alberto Goldenstein, Roberto Jacoby, Diego Bianchi, Leticia Obeid, entre muchos otros, me ha permitido un intercambio permanente de conocimientos y experiencias desde que comencé a transitar la escena de las artes visuales.

Agradezco también a mi amiga Dolores Amat, investigadora en filosofía política, que me convocó e incentivó a publicar un primer artículo sobre el tema en cuestión en la Revista Bordes de la Universidad Nacional de José C. Paz; y a la artista y amiga Malena Pizani, quien ha leído esta tesis con extrema dedicación y afecto en la etapa de corrección.

Asimismo, quiero mencionar especialmente a mi compañero, el artista Guido Poloni, quien ha leído varios fragmentos de esta tesis, y con quien durante los últimos dos años compartí extensas charlas y experiencias que enriquecieron no solo este trabajo, sino también las largas jornadas que me llevó escribirlo.

Agradezco a todos los espacios de trabajo y de estudio, y a las compañeras y compañeros que conocí en esos lugares y que han contribuido con su pensamiento a temas relativos a la investigación: el Centro de Investigaciones Artísticas, el Programa de Artistas de la Universidad Torcuato Di Tella, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, el Museo de Arte Moderno de Frankfurt, la Bienal de Arte Joven de Buenos Aires, la Fundación Federico Klemm, las galerías Foster Catena, Miranda Bosch, Rusia de Tucumán y Dot Fifty One de Miami, el Centro Cultural Borges, Ciudad Cultural Konex y el estudio del artista Tomás Saraceno.

Finalmente, agradezco a todos los directores de instituciones, agentes culturales, artistas, coleccionistas, curadores y profesionales que han dedicado su tiempo a conversar conmigo y me han provisto información valiosa que me ayudó a reflexionar sobre las economías del arte. Entre ellos, Inés Katzenstein, Laura Buccellato, Andrés Labaké, Fernando Farina, Julia Converti, Jimena Ferreiro, Marcelo Grosman, Santiago Bengolea, Victoria Giraudó, María Teresa Costantin, Camila Charask, Mariano Soto, Guido Ignatti, Laura Spivak, Santiago Villanueva, Jorge García; los coleccionistas Magdalena Cordero, Esteban Tedesco, Abel Guaglianone, Joaquín Rodríguez, Alejandro Ikonicoff y Guillermo Navone; y los galeristas Nora Fisch, Eleonora Molina, Orly Benzacar, Horacio Dabbah, Ignacio Liprandi, Irana Douer, Herminda Lahitte, Estela Totah, Gachi Prieto, Alberto Sendrós, Nicolás Barraza, Florencia Giordana, Larisa Zmud, Fernando Entín, Leopold José María Mones Cazon, César Abelenda, Álvaro Cifuentes, Amparo Díscoli, Mariano López y Daniela Luna.

Dedico este trabajo a mi familia: mi madre y mi padre, ya fallecidos, quienes siempre me han incentivado a perseguir mis búsquedas con tenacidad, y a mi hermano, que me apoyó en el camino con toda su generosidad.

Introducción

La persistencia de discursos en defensa de la autonomía del arte relegó 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. Esta tensión se manifestó especialmente 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 (Bozal, 1997: 166-172), que evidenciaron el carácter heterónimo de las producciones artísticas.

Sin embargo, existe una paradoja intrínseca en la relación entre el arte y el trabajo. Mientras que el arte no es pensado como trabajo en tanto esfera necesariamente independiente de lo económico como condición para el despliegue de su propia singularidad y lenguaje, la práctica artística deviene 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.

En las últimas décadas del siglo XX, la hiperactividad de las escenas culturales y el auge del mercado global del arte suscitaron múltiples discursos en torno a la profesionalización de las y los artistas visuales y agentes culturales¹, específicamente de aquellos jóvenes con expectativas de acceder a las redes institucionales y comerciales del arte. 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.

El punto de partida de esta investigación es la necesidad de indagar en los factores que propician la invisibilidad del trabajo y su precarización en un contexto de creciente desarrollo de las artes visuales al comienzo del siglo XXI, así como también

¹ 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. Dado que esta tesis no se centra en teorías *queer*, considero innecesario utilizar terminología cuya convención permanece en discusión.

la necesidad de identificar el reposicionamiento social del artista contemporáneo como un tipo de trabajador con características singulares. Abordar la relación entre las condiciones laborales de los artistas y la construcción de valor simbólico y económico del arte implica reconocer la influencia ejercida por los discursos e imaginarios que han conferido al arte un carácter sagrado y misterioso, diferenciado de la vida cotidiana y la alienación.

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 interdependencias de diferentes tipos 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.

En las escenas centrales del arte contemporáneo², la inestabilidad laboral de los artistas suele vincularse a las transformaciones provocadas por el posfordismo y las políticas neoliberales implementadas desde la década del setenta. Esta situación también caracteriza a los circuitos del arte latinoamericano, aunque con particularidades que los distancian de aquellas escenas. Entre los factores de diferenciación podemos señalar la condición periférica de la región latinoamericana respecto de los mercados globales, la inestabilidad política provocada por las dictaduras, la implementación de modelos económicos excluyentes basados en la primarización de la economía, la desindustrialización y la acumulación centrada en el capital financiero; las profundas desigualdades sociales y económicas³, 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. La conformación de escenas artísticas asociadas a estas condiciones merece un estudio específico que no responde inmediatamente a conceptualizaciones elaboradas en torno a los países centrales.

² Refiero a las escenas artísticas de ciudades estadounidenses y europeas en las cuales se asientan los museos más relevantes y se desarrollan los mercados de arte más activos a nivel global.

³ Si bien entre 2000 y 2014 unos cien millones de latinoamericanos salieron de la pobreza, según el Banco Mundial y el Centro de Estudios Distributivos, Laborales y Sociales, América Latina es la segunda región con mayor desigualdad luego de África subsahariana (Caetano y De Armas, 2015).

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 fue una de las razones por las cuales, desde los años ochenta, el arte latinoamericano proliferó en las agendas globales (Moulin, 2012). 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” (Giunta y Flaherty, 2017). 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 Sur⁴.

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 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 envergadura⁵.

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. El recorte temporal de la investigación se asienta en un período caracterizado por una evidente expansión institucional, educacional y mercantil del arte, en la que se encuentran algunas claves del posicionamiento de los artistas y agentes culturales jóvenes. La escena tendió a la profesionalización del arte, aunque signada por la persistencia del trabajo precario, informal e inestable. Cabe aclarar que en este estudio la calificación del trabajo artístico como precario hace referencia a la

⁴ 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.

⁵ 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.

falta de remuneración por la participación en exhibiciones, a la necesidad de complementar ingresos con otras actividades simultáneas, a la ausencia de seguridad social, a la autoexplotación y la incertidumbre económica, entre otras circunstancias. Pero, ¿cómo entender la precariedad laboral asociada a escenas en las que tantos jóvenes eligen dedicarse a las prácticas artísticas en tanto forma de vida conveniente frente a los trabajos tradicionales?

Para adentrarse en la dimensión laboral del arte visual, esta investigación propone tres perspectivas de análisis: 1) la indagación teórica e histórica acerca de la relación entre arte y trabajo junto al respectivo posicionamiento de los artistas contemporáneos, 2) las redes de valoración y legitimación del arte a partir del estudio de las economías de las instituciones culturales, las galerías y otros espacios de exhibición, y, por último, 3) el análisis de prácticas artísticas que problematizan de manera reflexiva cuestiones vinculadas al trabajo en el arte y sus formas de valoración.

Este estudio se enfoca 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 una expansión significativa del arte contemporáneo en Buenos Aires. Cabe aclarar también que se trata del circuito de artistas con mayor actividad en las instituciones, galerías y espacios de educación artística del período.

El conocimiento de los aspectos mencionados y la reflexión sobre los discursos que históricamente propiciaron la polarización entre el arte y la economía buscan dar visibilidad a las condiciones del trabajo artístico, su inestabilidad e influencia en la producción del arte local. Estas cuestiones permiten pensar 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.

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 han cobrado 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 ha visto 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 asocian al *trabajo inmaterial* (Lazzarato, 1996). Se hace necesario indagar entonces en las características de dichas ocupaciones para comprender su rol en la trama social.

Asimismo, se relevarán las estructuras económicas de una serie de galerías e instituciones culturales públicas y privadas de Buenos Aires. La selección de los casos se basa en la intensidad de sus actividades y su posición en la legitimación de las artes visuales desde 2003 hasta 2015, aunque se hará hincapié en lo ocurrido durante el último tercio del período ya que permite caracterizar con mayor claridad las transformaciones asociadas a la expansión de la escena. Se revisarán 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. Por otra parte, se evidenciará el modo en que las instituciones y galerías con mayor trayectoria o prestigio han extraído valor de los proyectos autogestionados por artistas y agentes jóvenes y de los espacios de educación artística. Si bien los convenios entre las instituciones y los artistas no siempre han dado cuenta de la condición laboral que los vincula, las prácticas artísticas generan valores que son capturados por aquellos espacios dotados de poder de validación.

En medio de esta coyuntura, surgieron prácticas reflexivas de los artistas 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. Sin dar cuenta de un movimiento o grupo de artistas y obras homogéneos, se analizará una serie específica de experiencias que materializaron nuevos imaginarios sobre el mercado del trabajo, la vida artística y su inserción en la trama social, e interpelaron los factores de valoración del arte.

Conocer estos aspectos y mecanismos en el ámbito local proveerá un territorio desde el cual desentrañar las nociones que habilitaron la expansión de las prácticas artísticas en condiciones de inestabilidad y precariedad laboral también en otras escenas artísticas de Latinoamérica. 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 simbólicos 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 puede montarse una noción contemporánea para pensar el arte como religión.

La connotación de libertad y satisfacción personal implícita en el arte invisibiliza la relación que tienen los artistas con las propias condiciones laborales, lo reductible, lo productivo y el tiempo libre. El ideal de un arte autónomo y de una figura de artista creador, libre de las exigencias de la economía, resultó funcional al avance del capitalismo tardío volviendo sus producciones más rentables y, a su vez, ocultando la condición laboral de los artistas. Estas aproximaciones permitirán caracterizar las identidades múltiples del artista contemporáneo y su reposicionamiento social como un tipo particular de trabajador independiente que todavía no es reconocido como tal.

Trabajo artístico contemporáneo: estado de la cuestión ⁶

La creciente inestabilidad laboral en los países industrializados suele asociarse a la transición del capitalismo productivo al capitalismo financiero. Su impacto en las escenas de las artes visuales es objeto de reflexión en numerosas publicaciones sobre las transformaciones de las instituciones culturales, el reposicionamiento de los artistas y la naturalización de formas de trabajo precarias y de corto plazo al servicio de la *economía creativa*. Los enfoques entusiastas acerca de la mercantilización de los bienes y las prácticas culturales contemporáneas asociados a las nociones de *industrias creativas* y *emprendedorismo* –como supuesta alternativa a la crisis económica– son cuestionados por perspectivas que exponen como contracara el desempleo y la precariedad laboral de las nuevas generaciones (McRobbie, 2007, 2010; Rowan, 2010; Medici, 2009).

⁶ Dada la escasa distancia histórica respecto del período de estudio y la consiguiente escasez de escritos de corte analítico en relación con la problemática de esta tesis en el ámbito local, se tomarán como antecedentes diversos textos que refieren a otras geografías y/o períodos históricos.

La geopolítica de las nuevas redes del arte se moviliza en torno a las tendencias de los mercados. Los museos públicos asimilaron 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. Robert Fleck (2014) analiza este fenómeno al caracterizar una industria del arte globalizada emparentada con el mundo financiero, las marcas y el capital de los países emergentes; mientras Claire Bishop (2018) hace un diagnóstico sobre una selección de grandes museos y su desarrollo ante los recortes de financiamiento público para establecer nuevas formas de comprender lo contemporáneo en el arte.

Por su parte, Isabelle Graw (2013) plantea una teoría de la industrialización “enfocada en la producción de visualidad y significado” mediante un análisis de los vínculos entre la creación artística, la construcción de valor económico y el reconocimiento público bajo la cultura de la celebridad. La autora se centra en desmontar la histórica oposición entre arte y mercado, una relación que entiende como una “unidad dialéctica” que ha atravesado las vidas de artistas paradigmáticos desde el siglo XIX hasta el presente y caracteriza el circuito que ella misma integra, centrándose en ciudades alemanas.

La articulación entre el arte contemporáneo y la economía global ha sido 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.

De la mano del neoliberalismo, el Estado fue abandonando su rol de proveedor y administrador de la sociedad y dejó su lugar a iniciativas privadas. Las sucesivas crisis económicas activaron también 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. Lane Relyea (2013) aborda los comportamientos de las estructuras en red de las escenas artísticas más recientes a partir de una serie de nociones interdependientes: las bases de datos, las plataformas, los proyectos y los agentes *freelance*. El crítico caracteriza las nuevas formas de organización del arte vinculadas a lo relacional, la flexibilidad y el nomadismo e indaga sus influencias sobre las expresiones artísticas contemporáneas en ciudades centrales de Europa y Estados Unidos.

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. En la época posfordista, los artistas son denominados *do-it-yourselfers* (Relyea, 2013), *networkers*, *entrepreneurs* (Diederichsen, 2010), *freelance knowledge workers* (Gillick, 2011), intermitentes, *trendsetters*, *prosumidores* –productores/consumidores–, empresarios culturales (García Canclini, Cruces y Urteaga Castro-Pozo, 2012) o, simplemente, trabajadores, nociones que responden a una transformación terminológica, económica y espacio-temporal.

Hito Steyerl 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). La ensayista señala que el trabajo de los artistas se transformó en una práctica con un fin en sí mismo, que define con la idea de *ocupación*. El trabajo, entendido como un medio alienante en busca de una recompensa, sería recodificado en el ámbito cultural como un proceso que contiene su propia gratificación: la ocupación no implica necesariamente remuneración. Ante la hiperproductividad asociada a la precariedad, la autora y artista 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. ¿Cómo demandar remuneración por prácticas que no están asimiladas al trabajo desde una perspectiva económica? Liam Gillick (AA.VV., 2011: 62) argumenta que la dificultad para determinar diferencias observables entre las rutinas diarias y las operaciones de los artistas radica en que el arte funciona en estrecha relación con las estructuras que critica. Y propone hacer una

categorización que haga foco en las agrupaciones metodológicas que emergen en el contexto del arte en lugar de en las obras que se producen. Gillick ejemplifica con las prácticas que intentaron modelizar nuevas formas de ocio y trabajo surgidas en la escena que él mismo protagonizó durante la década del noventa, y que fue ampliamente promovida a partir de la publicación de *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud ([1998] 2006), difundida y discutida por la crítica y la historiografía bajo denominaciones tales como “arte participativo”, “comunidades estéticas” o “activismo artístico” (Bishop, 2005a; Basualdo y Laddaga, 2004; Longoni, 2007).

En este contexto, cabe mencionar la noción de *mundos del arte*, desarrollada por Howard Becker en los años ochenta. Estos *mundos* se conforman como redes de interacciones a partir de las estrategias de cooperación entre diversos actores –no solo artistas, sino todos sus participantes, incluido el público–, que realizan actividades bajo “la referencia de un cuerpo de convenciones que se concreta en una práctica común” (Becker, [1982] 2008: 54). Un marco conceptual de este tipo en torno al arte, sus agentes y las obras es útil para visualizar la multiplicidad de fuerzas que conforman los circuitos artísticos.

El crítico cultural Diedrich Diederichsen señala la revalorización de los modos de vida intensos y antieconómicos como formas de trabajo que no son meramente productivas, sino que conforman un modelo de productividad, heredero del hedonismo de las contraculturas de las décadas del setenta y ochenta (2011: 14). El autor opone la preeminencia de la intención y la puesta en foco a las experiencias intensas y el derroche para plantear 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. Los aspectos de la existencia que para el sistema fordista eran considerados externos a la economía, tales como la comunicación, las relaciones sociales, el estilo de vida y la subjetividad, hacia el siglo XXI constituyen condiciones primordiales para la manutención y la generación de riqueza.

La perspectiva de Ben Davis (2013) plantea la necesidad de indagar en la naturaleza de *clase* de la labor artística como parte de la nueva economía basada en la fabricación de conocimiento y experiencias. La clase no solo 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. Para Davis, los artistas contemporáneos son los representantes por excelencia de una clase media de trabajo creativo cuya connotación de libertad está asociada a la explotación.

Respecto de las escenas culturales de Latinoamérica, se reconocen condiciones similares a las esbozadas, aunque asociadas a factores geopolíticos particulares. La profundización de las desigualdades vinculada al crecimiento de las corporaciones y a los intereses financieros apoyados por las políticas neoliberales imperantes a nivel global –a costa de las sociedades periféricas– ha causado tendencias regresivas en el desarrollo de la cultura de la región. Las investigaciones coordinadas por Néstor García Canclini, Francisco Cruces y Maritza Urteaga Castro-Pozo (2012) indagan, a partir de estudios etnográficos sobre la escena de la Ciudad de México (y la de Madrid), las estrategias y los usos no convencionales de los capitales educativos, culturales y tecnológicos con que las nuevas generaciones “buscan crearse empleos, desplegar nuevas vías de creatividad y sociabilidad y agruparse en torno a proyectos que les den oportunidades mayores que las existentes en una sociedad estancada” (García Canclini y Urteaga Castro-Pozo, 2011: 13) y en una situación subordinada en la división internacional del trabajo intelectual.

La mayoría de los textos que tratan específicamente sobre nuestro objeto de estudio –el trabajo artístico en Buenos Aires desde 2003– se limitan a fuentes periodísticas, artículos de revistas, ensayos breves e investigaciones todavía no publicadas. Las prácticas surgidas en la Argentina luego de la crisis de 2001 se han caracterizado por la intensificación de la organización colectiva, las redes de sociabilidad y las nuevas formas de hacer arte como respuesta a los conflictos socio-económicos. Andrea Giunta (2009) reconstruye el contexto en el que se manifestaron estas prácticas, señala los cambios institucionales para trazar un nuevo mapa cultural argentino considerando los vínculos con los circuitos del arte internacional y desarrolla diversas hipótesis acerca de la valoración del arte más reciente a partir de un rastreo histórico. Por su parte, Reinaldo Laddaga estudia en *Estética de la emergencia* (2006) una serie de proyectos artísticos surgidos durante el mismo período tanto en la Argentina como en el ámbito global, definidos por “la participación de grandes grupos de personas muy diversas en donde se asocia la realización de ficciones o de imágenes con la ocupación de espacios locales y la exploración de formas experimentales de

socialización”. En diálogo con los discursos de la estética relacional, la perspectiva de Laddaga propone una lectura sobre un nuevo cambio cultural en realidades sociales diversas y situaciones de conflicto vinculadas a procesos de modificación de las formas de activismo político, producción económica e investigación científica que será de utilidad para tratar algunas de las manifestaciones críticas a considerar en esta investigación.

La tesis doctoral de Syd Krochmalny (2012a) también aborda las prácticas de los artistas en la Buenos Aires poscrisis mediante el estudio de los procesos de asociación y cooperación artística, el rol del curador como intermediario social, las transformaciones del mercado de arte y la formación de los públicos en relación con las producciones del período. Entre sus hipótesis principales, Krochmalny señala el pasaje de una “utopía artística” a una “utopía de mercado” durante los años de recuperación política y económica. Desde esta perspectiva, detecta 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 tuvieron una visión menos contradictoria respecto de la convivencia del valor artístico y el mercado. Los planteos de Krochmalny en torno a las nociones de las redes y las escenas del arte en la sociedad –por sobre las teorías del campo o sistema artístico– se retomarán como términos fructíferos para describir los procesos culturales y las formas de inserción social de los agentes del siglo XXI.

En *Falsa conciencia. Ensayos sobre la industria del arte*, Claudio Iglesias (2014) publica una serie de escritos breves sobre las escenas artísticas de Buenos Aires, Santiago de Chile y Ciudad de México, en los que investiga los cambios que se produjeron durante la década 2000-2010 respecto de la esfera de trabajo profesional. Iglesias hace hincapié en la constitución de una “industria” del arte contemporáneo – en línea con los discursos globales– por medio de la cual se amplió la aceptación social de la producción artística como trabajo creativo. Desde esta perspectiva, señala un cambio sustancial en las vidas de los artistas respecto de la década anterior, ante la consolidación de circuitos cuyas variables centrales son el mercado y la institucionalidad de las escuelas de arte que se despliegan en ferias y universidades

respectivamente. Será necesario cuestionar dicha mirada a la luz de las particularidades del contexto de Buenos Aires.

Por otro lado, se considerarán los aportes de Mariana Cerviño (2007, 2011b) respecto de la conformación de un nuevo coleccionismo local en la década del noventa como referencia para abordar el desarrollo posterior del mercado del arte. Cerviño retoma los orígenes del coleccionismo privado de arte en el país (Baldasarre, 2006) para caracterizar un proceso de recomposición social tras el retorno de la democracia, bajo el cual hubo un “ingreso al campo artístico de grupos con propiedades sociales diferentes a los anteriores” (2011b). Este proceso definió la emergencia de una nueva forma de coleccionismo que será útil para pensar las variables intervinientes en la construcción de valor de las obras de arte producidas por los jóvenes de la generación posterior.

Finalmente, cabe mencionar la compilación resultante de “Misterio-Ministerio. La esfera estética ante el discurso del profesionalismo”, las jornadas organizadas por el Departamento de Arte de la Universidad Torcuato Di Tella en abril de 2015, cuya publicación se concretó dos años más tarde. Ante la pregunta “¿Es el arte un misterio (algo en definitiva indescifrable, imposible de reducir a un sentido o una finalidad) o un ministerio (una práctica social susceptible de ser organizada y mejorada)?”, intelectuales y especialistas ligados a diversas escenas culturales contemporáneas⁷ analizaron cómo se presentan las tensiones entre las búsquedas estéticas y el profesionalismo creciente, la relación del arte con el Estado y la mercantilización, e indagaron en los vínculos de la producción artística con las nuevas redes y otras disciplinas artísticas, todas cuestiones que aportan indicios sobre las relaciones entre el arte y el trabajo contemporáneos desde varias perspectivas disciplinares.

⁷ La publicación incluye textos planteados desde perspectivas tales como la teoría crítica (Diedrich Diederichsen), la teoría del arte (Boris Groys, Suhail Malik), la metafísica especulativa (Graham Harman), la educación artística (Joe Scanlan), la curaduría (Guillermo Santamarina, Chus Martínez, Sarah Demeuse), la crítica de arte (Graciela Speranza, Guillermo Machuca, Rodrigo Quijano), el arte (Alejo Moguillansky, Luciana Acuña y Guillermo Faivovich), la literatura (Osvaldo Baigorria) y la sociología (Lucas Rubinich).

Enfoque teórico

Con el objeto de reconstruir mecanismos sociales y cuestionar imaginarios acerca del trabajo artístico y la valoración del arte, el marco metodológico de esta tesis articula la historia cultural, la sociología del arte y la teoría social. Esta investigación comprende las formas de producción y circulación artísticas para centrarse en los espacios de exhibición institucionales y autogestionados, las relaciones sociales, la economía y la política en los que se desarrolla la praxis artística. Desde esta perspectiva, se intenta aportar a un área vacante en la historia del arte argentino contemporáneo en tanto se problematiza acerca de las formas productivas y el aspecto laboral de las prácticas locales en el siglo XXI.

Respecto de las transformaciones de las formas de trabajo de los artistas y agentes culturales, se consideran algunas reflexiones teóricas sobre los cambios radicales que el capitalismo tardío generó en los sistemas de producción durante las últimas décadas. Maurizio Lazzarato desarrolló la idea de *trabajo inmaterial* (1996); su aporte tiene gran influencia, junto al de pensadores como Michael Hardt (2005, 2006), Antonio Negri y Paolo Virno (2004), en torno a la reestructuración productiva, la crisis del fordismo y las transformaciones del trabajo en el último tercio del siglo XX, signado por el pasaje del capitalismo industrial a un capitalismo cognitivo. Lazzarato define dicho concepto como el trabajo que produce el “aspecto informacional” y el “contenido cultural” de las mercancías. Este último se vincula con las actividades que usualmente no son consideradas “trabajo”, tales como las relacionadas con el establecimiento de imaginarios culturales y artísticos, las modas, los gustos y la opinión pública (1996: 133). El autor ve en el trabajo inmaterial el resultado del predominio de una economía de la información y los servicios, y lo identifica como conductor en la reorganización de la comunicación y la subjetividad del trabajador hacia una mayor productividad. Las transformaciones en los procesos productivos asociados a la flexibilización laboral y el acceso tecnológico, y sustentados en la inteligencia, el conocimiento y la creatividad (Boltanski y Chiapello, 2002; Sennett, 2000), están estrechamente vinculadas a las tendencias en las condiciones del trabajo artístico contemporáneo. La vida de los artistas y trabajadores de la cultura podría pensarse como una figura paradigmática en la caracterización que Lazzarato hace de un modelo emergente de trabajador “polimórfico, auto-empleado y

autónomo” (1996: 140). Surgió un nuevo *ethos* creativo (Florida, 2010), que en períodos previos se limitaba a los comportamientos y valores de los artistas visuales, músicos, escritores o científicos posicionados en los márgenes de la economía, que se expandió a otros sectores del mercado laboral. 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. Para indagar en estas cuestiones se retoman las nociones introducidas por Theodor W. Adorno y Max Horkheimer en torno a la “industria cultural” ([1944] 1998: 165) y a la fusión de la cultura y el entretenimiento entendida como una “espiritualización forzada de la diversión” (1998: 188). Asimismo, es pertinente detenerse en la noción de *clase creativa* postulada por Richard Florida (2005, 2010) en relación con la regeneración urbana como modelo de desarrollo sustentable. Según su caracterización dicha clase emergente cuenta con lecturas optimistas acerca de una nueva economía creativa que también suscitó diversas críticas que la vinculan a la inestabilidad y la precarización del trabajo bajo una mayor presión social. Estas herramientas conceptuales serán útiles para inscribir los alcances del trabajo artístico durante las últimas décadas y visualizar sus vínculos con otras formas de trabajo.

En los estudios sobre la cultura y el gusto de la sociedad francesa de la década del sesenta, Pierre Bourdieu detectaba que “el estilo de vida del artista, que se define por esta distancia con respecto a todos los otros estilos de vida y a sus apegos temporales, supone una especie particular de patrimonio en la que el tiempo libre desempeña el papel de un factor independiente, que en parte sustituye al capital económico” ([1979] 1988: 295). Desde este enfoque, el dinero, obtenido mediante actividades extra-artísticas, se consideraba un medio para disponer del tiempo necesario para el trabajo artístico o intelectual y para llevar “la vida de artista”. Dadas las mutaciones en las formas de vida y trabajo durante las últimas décadas, dicha relación ha perdido vigencia: esa “especie particular de patrimonio” determinada por el tiempo libre se ha indiferenciado al servicio de la economía. Paolo Virno (2004) plantea un quiebre de la idea marxista que postulaba un correlato entre el tiempo de trabajo y el grado de explotación. Ante la desmaterialización del trabajo, el capital no solo ocupa las horas en que las mercancías son producidas, sino que absorbe las existencias, los pensamientos y los deseos, es decir, casi todo el tiempo de vida. Los

bienes ya no se producen solo para ser consumidos sino como nuevos modos de comunicación, conocimiento o lenguaje.

Estas ideas asociadas a las prácticas autogestivas y a la expansión de recursos y capacidades para la generación del propio empleo podrían vincularse con la noción de *diseño de sí* desarrollada por Boris Groys (2014) y lo que Hito Steyerl detecta como síntoma de la ocupación artística: *la auto-performatividad* (2014: 117). Groys señala que en el contexto de la civilización contemporánea, casi totalmente dominada por los mercados, prevalece la *autopoiesis* como un medio de comodificación del yo (2014:17). Se trata de un “autoposicionamiento en el campo estético” que denota un interés vital en la imagen de sí que se le ofrece al mundo exterior. En la presente investigación se indaga en la gestión de la imagen del 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 del trabajo artístico contemporáneo.

Ahora bien, tal como se manifestó anteriormente, el aspecto laboral del arte en el que confluyen muchas de las condiciones esbozadas suele permanecer invisible, provocando la naturalización de modalidades de trabajo precario en un campo cuya posición se ha elevado sobre el mundo terrenal durante siglos. Rastrear los discursos en los que se arraigó esta tendencia a la idealización del arte es relevante 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 real. De este modo, la superación de la religión, en tanto que *felicidad ilusoria* –“el opio del pueblo”– es la exigencia de *felicidad real* (Bürger, [1974] 1995: 39). El autor de *Teoría de la vanguardia* postula que esta perspectiva testimonia la estructura contradictoria de la religión al ser una ilusión proyectada por el hombre y, simultáneamente, la expresión de un aspecto real, en este caso, la miseria. Así, una realización ideal –la religión–, a pesar de su falsedad, descubre una carencia auténtica y, a su vez, protesta contra ella. La crítica, según el modelo marxiano⁸, sería el medio de acceso al momento genuino de verdad en la ideología: si bien la crítica de la religión destruye la ilusión de la existencia de los dioses, permite, al mismo tiempo, conocer los aspectos de verdad en la religión, es decir, su carácter de protesta. La crítica destruye las ilusiones religiosas pero no el contenido de verdad de la religión ([1974] 1995: 43). Estas ideas son de gran utilidad y se retomarán más adelante en tanto permiten trazar un paralelo con el proceso de sacralización del arte iniciado en el siglo XVIII y sus consecuencias respecto de la disociación entre el arte y la esfera laboral. Asimismo, Jean-Marie Schaeffer (2012) desarrolla una genealogía de las “teorías especulativas del arte” que lo han entendido como saber extático y autosuficiente en oposición a otras actividades humanas intrínsecamente alienadas, entre ellas, el trabajo y la economía.

Ante los imperativos de la economía global, la relación dialéctica de opuestos entre arte y mercado ha cobrado mayor relevancia. Isabelle Graw (2013) argumenta este vínculo a partir de una puja entre la dependencia y la repulsión que se materializa en el doble juego entre los valores comerciales del arte contemporáneo y la condición invaluable del arte a partir de su sacralización. El arte conformaría una mercancía

⁸ En esta investigación “marxiano” referirá a las ideas que Marx expresa en su obra, mientras que destinaremos el término “marxista” a las teorías de otros autores consideradas dentro de la tradición ideológica iniciada por el autor alemán.

dividida entre valor simbólico y valor económico que se expresa mediante un mecanismo de “tensión histórica”. Dicho conflicto encuentra sus manifestaciones en las condiciones del trabajo artístico si consideramos que la precariedad laboral suele invisibilizarse bajo el supuesto de la superioridad del arte y su carácter invaluable, entre otros argumentos, como la creencia en los efectos de la hiperproductividad.

Por otro lado, Graw señala la importancia de un “mercado del conocimiento”– conformado por los intercambios con las instituciones artísticas, las grandes exhibiciones, los simposios, las publicaciones y las escuelas de arte– y su incidencia en el ámbito comercial. Este vínculo ofrece una vía para pensar los ámbitos en los que 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. Bourdieu planteaba que “en materia de cultura, las inversiones no son solo económicas sino también psicológicas” ([1979] 1988: 311).

Tras retomar ideas centrales de Marx en torno a la estructuración de la sociedad en clases sociales y a las relaciones entre las clases como relaciones de lucha, Bourdieu se cuestiona sobre la articulación entre lo económico y lo simbólico en los procesos de reproducción, diferenciación y construcción del poder. Su sociología del arte aún aporta varios elementos para pensar las escenas artísticas contemporáneas, en la medida en que sean actualizados a las particularidades espacio-temporales. La noción de *campo* es planteada por Bourdieu –a raíz de su investigación sobre la literatura francesa del siglo XIX– como un sistema de relaciones definido por las luchas en torno a la producción, circulación y posesión de los bienes que el propio campo valora. El campo intelectual o el campo cultural aluden a un espacio social relativamente autónomo de producción de bienes simbólicos ([1966] 2002). Dicha autonomía relativa sería una condición constitutiva del sistema de relaciones en conflicto, pero tras los múltiples procesos que han atravesado las escenas artísticas durante las últimas décadas no sería adecuado reducir tales espacios a una estructura jerárquica, autorreferencial y totalizante (García Canclini y Urteaga Castro-Pozo, 2011: 22). Si bien la categoría *campo* se ha utilizado en diversas investigaciones sobre el arte argentino de períodos previos al analizado en esta tesis (Baldasarre, 2006; Malosetti Costa, 2001; Wechsler, 2003; Giunta, 2001), la pluralidad, las interconexiones y los vínculos heterogéneos propios de los entornos culturales del siglo XXI desplegados en

plataformas, redes sociales y agentes nos incitan a utilizar términos más fragmentarios e inestables tales como escenas, circuitos y redes (Krochmalny, 2012a; Helguera, 2012; García Canclini y Urteaga Castro-Pozo, 2011). Asimismo, autores provenientes de la sociología y la crítica cultural, tales como Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, han problematizado la terminología bourdiana al cuestionar su pertinencia en escenas periféricas como las del arte latinoamericano.

El concepto de *habitus*, que Bourdieu define como “sistema de las disposiciones socialmente constituidas que, en cuanto estructuras estructuradas y estructurantes, son el principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y de las ideologías características de un grupo de agentes” ([1966] 2002: 107), permite visualizar los procesos por los cuales lo social se interioriza en los individuos desde la infancia hasta hacer que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas. Esta homologación entre el orden social y las prácticas de los sujetos, en tanto ejecución y actualización del *habitus*, constituye una estructura modificable debido a su “conformación permanente con los cambios de las condiciones objetivas”. Junto con la noción de *bien simbólico* pensado como “práctica” y “hecho social” constituyen herramientas para pensar nuestro objeto de estudio en tanto integran escalas de valor internalizadas en los agentes culturales que se materializan y transforman en el devenir de los intercambios que conforman sus prácticas.

El aporte teórico de Raymond Williams (1981) también es relevante para examinar los diferentes tipos de instituciones y espacios culturales en tanto ámbitos de producción, reproducción, circulación e innovación cultural. Williams entiende la cultura como un proceso de comunicación simbólica. Sus señalamientos acerca de los modos en que los “productores culturales” se han autoorganizado históricamente en torno a lo que denomina “formaciones” para la promoción y difusión de las artes habilitan la posibilidad de identificar las persistencias y discontinuidades respecto de las instituciones y espacios autogestionados de las últimas décadas y el funcionamiento de sus economías. Asimismo, se considera la investigación de Williams ([1976] 2003) sobre las transformaciones que han sufrido los significados de términos relativos a la cultura y la sociedad –entre ellos, arte y trabajo– para aproximarnos al carácter de construcción social de los conceptos y cuestionar la aplicación de sus sentidos.

Desde una perspectiva simultánea, se extraen también ideas que devienen de la Teoría del Actor-Red desarrollada por el filósofo, sociólogo de la ciencia y

antropólogo francés Bruno Latour ([1991] 2007). Esta tesis parte de considerar las escenas artísticas desde un mapeo de relaciones que son a la vez materiales (entre cosas) y semióticas (entre conceptos) para entender sus interacciones a partir de 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. El elemento distintivo de la teoría de Latour –un enfoque originado en el campo de los estudios sociales de la ciencia en los años ochenta– es que considera *actantes*⁹ tanto a los humanos, como a los objetos y a los discursos. En contraste con otros abordajes de la sociología, acá no se distingue entre humano y no-humano para identificar lo que conforman los problemas. Para Latour, hacer ciencia de lo social requiere explorar las asociaciones, los modos de construir agencia y dirimir conflictos, considerando la relativa libertad de movimiento de quienes devienen actantes en tanto actúan en alguna dirección mediante los vínculos que los incitan (García Canclini, Cruces y Urteaga Castro-Pozos, 2012: 26). Desde esta perspectiva, esta tesis pretende 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 posibilidad de jerarquizarse claramente unos por sobre los otros.

Organización de la investigación

Para concluir esta introducción, se esboza aquí brevemente el abordaje de los cuatro capítulos que conforman este trabajo. El capítulo I, centrado en la indagación bibliográfica acerca de la dimensión laboral del arte y el posicionamiento social de los artistas contemporáneos, explora diversas miradas provenientes de las ciencias sociales y la historia del arte. Se indaga en las representaciones dicotómicas vinculadas al arte y al trabajo que constituyen una paradoja irresoluble construida a partir de la convergencia entre ideales que elevan el arte hasta sacralizarlo y la dimensión social que habilita su visibilidad y circulación. Se plantea tanto la construcción de

⁹ *Actante* es un término originalmente creado por el lingüista Lucien Tesnière y usado posteriormente por la semiótica para designar al participante (persona, animal o cosa) en un programa narrativo. Bruno Latour define *actante* en su glosario como un término “que cubre a la vez a los humanos y los no-humanos; es un actor todo aquel/aquello que modifica a otro en una prueba; de los actores solo se puede decir que ellos activan”. En Políticas de la Naturaleza: www.brunolatourenespanol.org

imaginarios en torno a la idea de la autonomía del arte como las condiciones que resultaron en la emergencia de las economías creativas para luego delimitar las particularidades y dimensiones de la práctica artística en la contemporaneidad. Asimismo, se señala la existencia de diversos mercados del arte diferenciados que operan sobre las escenas artísticas definiendo los vínculos e intercambios entre valores sociales, simbólicos y económicos.

En el capítulo II se introducen las variables que conforman las redes de legitimación y valoración de las artes visuales. Se señalan las condiciones específicas que caracterizan a las escenas latinoamericanas y se consideran algunos discursos globales actualizados en función de las particularidades de Buenos Aires. Nos enfocamos en esta escena desde la recuperación económica y la efervescencia de los circuitos artísticos durante los años 2000 por ser un período propicio para reflexionar sobre los conflictos entre la práctica artística y el trabajo.

El capítulo III analiza las economías concretas de una selección de las instituciones, formaciones y espacios de exhibición más significativos de Buenos Aires. Se relevan las condiciones presupuestarias de estas instituciones y espacios de exhibición para el desarrollo de sus actividades y las formas de empleo y contratación de los artistas involucrados en sus proyectos expositivos. De esta manera, se hace un diagnóstico de la situación económica de museos, galerías, espacios gestionados por artistas y la feria de arte contemporáneo (ArteBA) para acceder a las condiciones concretas del trabajo de los artistas y agentes culturales jóvenes, y reflexionar sobre sus alcances.

El punto de partida de dicho relevamiento fue la realización de entrevistas a directores y agentes de las instituciones, museos y galerías que protagonizaron el período, además del análisis de la escasa documentación disponible sobre esas economías, el estudio bibliográfico y la observación participante a partir de la experiencia personal en la escena en cuestión. De este modo, la información cuantitativa y los datos obtenidos se abordan desde una perspectiva múltiple, que aporta reflexiones sobre un territorio prácticamente inexplorado en el medio local. Incluso en América Latina son pocas las investigaciones promovidas por los sectores públicos alrededor de estos temas, más allá de la existencia de algunos observatorios que apuntan a orientar las políticas sobre el desarrollo cultural (García Canclini y Urteaga Castro-Pozo, 2011: 23).

Se realizaron un total de veintisiete entrevistas a personas vinculadas a las galerías de arte y el mercado, y otras veinte a instituciones públicas y privadas. Mediante ellas se pudo dar con un panorama de las condiciones que atravesaron las generaciones jóvenes en el ámbito laboral.¹⁰ Con el análisis de este material, se intenta también visibilizar imaginarios que subyacen bajo las relaciones laborales entre los artistas y dichos espacios. A partir de fuentes primarias y secundarias y del uso de técnicas tales como el análisis de los discursos y el análisis estadístico de datos se articula una metodología que da acceso a las mediaciones de la escena artística sin desestimar su inscripción en los procesos políticos, económicos y sociales.

Finalmente, en el capítulo IV, se aborda la problemática desde la perspectiva de una selección de prácticas autorreflexivas por parte de los artistas, expresadas en obras, acciones y proyectos como formas alternativas de micropolítica que ponen en tensión la cuestión laboral y los imaginarios en torno a la economía en el arte. Estos casos nos permiten aproximarnos a las mutaciones de una nueva figura de artista y su condición como un tipo de trabajador independiente de la cultura que merece ser particularizado.

Las aproximaciones brindadas en cada capítulo permitirán entender la escena artística como una confluencia de vínculos e interconexiones plurales y heterogéneas que no pueden ser reducidos a una estructura jerárquica. Los límites y posiciones en relación con estos entornos y circuitos heterogéneos se reconfiguran constantemente.

Asimismo, el carácter múltiple de este estudio permite observar y evaluar aspectos asociados a los comportamientos y las formas de vínculo entre los integrantes de dicha escena, los objetos, las experiencias y reglas que las conforman. Es importante señalar que la atmósfera social construida en torno al arte determina formas de conducta y creencias específicas que operan sobre la construcción de valor de la práctica artística. Según Helguera (2012: 2):

...contemporary art makes us perform self-conscious or instinctive interpretive acts; (...) the construction of value in artworks is determined less by the

¹⁰ La decisión de no adjuntar las entrevistas como anexo documental de esta tesis responde a un compromiso de confidencialidad con los entrevistados, quienes pidieron que los diversos datos y opiniones brindados respecto de las economías y las gestiones de los espacios no tomaran estado público.

objects themselves than by the nature of our interpretive performances, having a trickle-down effect on practically every aspect of art in society.¹¹

¹¹ “el arte contemporáneo nos induce a realizar actos interpretativos autoconscientes o instintivos; [...] la construcción de valor en las obras de arte está determinada menos por los propios objetos que por la naturaleza de nuestros actos interpretativos, ejerciendo un «efecto de goteo» sobre prácticamente todos los aspectos del arte en la sociedad” (traducción propia).

Capítulo I

El trabajo artístico y el reposicionamiento social de los artistas contemporáneos

Paradojas en torno al arte y el trabajo

Existe una tensión histórica entre las nociones de arte y trabajo. 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 capitalismo. Bajo el paradigma moderno, los artistas podrían verse como sujetos cuyas elevadas preocupaciones debieran permanecer preferentemente alejadas de la lucha cotidiana por la subsistencia. En sociedades signadas por el trabajo alienado, la figura del artista suele modelizar un territorio de emancipación y hedonismo. Los imaginarios que ubican al arte en una posición elevada, antiinstrumental y contenida en sí misma permanecen aún 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 de ambos términos, tanto las positivas –el arte asociado al ocio, el trabajo a la ganancia– como las negativas –el arte vinculado a la pérdida de tiempo, el trabajo a la alienación–, se tornaron ambiguas.

Hacia principios del siglo XXI, los mercados colonizaron el tiempo y la subjetividad de las personas bajo la modalidad del *trabajo inmaterial* (Lazzarato, 1996) hasta desmontar aquella idea de trabajo como actividad caracterizada por condiciones regulares y estables. El ámbito laboral es precario y ya no implica necesariamente el cumplimiento de horarios predeterminados o la permanencia en lugares fijos; y tanto la remuneración económica como los derechos laborales varían según negociaciones individuales. A su vez, muchas tareas y esfuerzos humanos no están claramente definidos como trabajo. Estas actividades 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 (Federici, [2004] 2010), hasta la producción de ideas, imágenes, formas de comunicación, afectos y relaciones

sociales que incluyen prácticas simbólicas, analíticas y culturales. 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. Así, la práctica del arte se fusionó con el trabajo. Según 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).

En paralelo a estas tendencias, los esfuerzos por preservar cierta autonomía del arte asociada al resguardo de su capacidad transformadora y la singularidad de sus propios lenguajes y recursos ha dificultado la posibilidad de considerar las prácticas artísticas como trabajo. El proceso de profesionalización del arte en simultáneo a la necesidad de mantenerlo distante de las demandas del sistema productivo suscitan diversas contradicciones que se encarnan en las vidas de los artistas.

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. Los límites de estas nociones son difusos y los argumentos sobre ambas perspectivas igualmente relevantes, por lo que se hace necesario exponer sus múltiples facetas y dicotomías para aproximarse a esta problemática con la complejidad que el asunto exige.

Las prácticas del arte y el trabajo ya no son fácilmente distinguibles pero sí puede vislumbrarse en qué espacios dichas nociones se fusionan y en cuáles no, según los agentes e intereses puestos en juego. En este capítulo se desplegarán algunos conceptos para identificar cuándo el arte no se piensa como trabajo, cuándo sí y cuándo conviven ambas condiciones, con el objeto de acceder a los efectos que devienen de esta paradoja constitutiva de las escenas del arte contemporáneo.

Promesas de la vida artística: cuando el arte no es considerado trabajo

El arte en tanto práctica transformadora de las dinámicas de comportamiento establecidas requiere poder pensarse en forma independiente del mundo de la producción y del trabajo. La práctica artística solo puede operar sobre lo real mediante la libertad y la singularidad de su lenguaje. Si esta pierde su especificidad, también pierde su capacidad crítica sobre las formas hegemónicas. Estos son argumentos

habituales que subyacen bajo los ideales de autonomía que propiciaron pensar el arte como una esfera ajena a la producción de valor económico. El arte no podría considerarse un trabajo ya que estaría más próximo a ser una negación de las formas establecidas en las que se produce y reproduce lo existente. Y es en estos discursos en donde se encuentran algunos de los factores sobre los que se asienta la invisibilidad de las condiciones laborales de los artistas contemporáneos. Desde los fundamentos del idealismo estético, el arte es algo imposible de conocer y, por su reticencia, trasciende la dimensión de la práctica y la comunicación (Katzenstein e Iglesias, 2017: 12) que lo identificaría con el sistema productivo.

Para aclarar esta perspectiva comenzaremos por indagar acerca de algunas definiciones históricas sobre las que se consolidó la tensión entre el arte y la economía: la noción de trabajo en contraposición con la práctica del arte, los ideales de autonomía y la sacralización del arte junto a su actualización en la contemporaneidad.

...

Hasta los inicios de la modernidad, el trabajo para la manutención era concebido como una tarea obligada y degradante. En la Grecia clásica, el trabajo asalariado era considerado indigno; las tareas manuales eran realizadas por los extranjeros y esclavos mientras los ciudadanos libres se resignaban al trabajo solo ante la necesidad. El sistema aristocrático y la aversión de los griegos hacia el trabajo físico se reflejaban en su preferencia por las actividades intelectuales consideradas superiores (Tatarkiewicz, [1975] 1987: 82). Sin embargo, según Herbert Marcuse ([1965] 1978), la teoría antigua expresaba que la mayoría de los hombres tendrían que pasar su existencia preocupándose de aquello que es necesario para la vida, mientras que solo una pequeña parte podría dedicarse al placer y la verdad.

La tradición judeo-cristiana consideraba el trabajo productivo como un sacrificio impuesto, un castigo al hombre caído en la miseria de la vida terrenal (Rieznik, 2001). “Trabajo y sudor, parto y dolor” es la expresión bíblica que lo estigmatiza como condena ante el pecado original, doblemente asociada a la tarea material de sustento en el hombre y de reproducción en la mujer (2001: 6). Fue el protestantismo el que reconceptualizó el trabajo como signo de gracia. La ética puritana del trabajo, desarrollada por Max Weber ([1904] 2001), postulaba el deber de

servir a Dios a través del trabajo propio como señal de la salvación del individuo. El foco en la conducta del trabajo duro persistió como una condición fundamental para el desarrollo del capitalismo. Theodor Adorno y Max Horkheimer coinciden en esta perspectiva al afirmar que “el cristianismo anunció el orden burgués moderno [...] mediante el elogio al trabajo que, en el Antiguo Testamento, sin embargo, fue definido como una maldición” ([1944] 1998: 277).

El desarrollo de las relaciones productivas capitalistas devino en la especialización de la idea de trabajo como empleo pago basado “en una relación definida con alguna otra persona que controlaba los medios del esfuerzo productivo” (Williams, [1976] 2003: 317). El *tiempo propio* o *tiempo libre* que no se corresponde con el tiempo de empleo pago, incluso cuando exige un esfuerzo considerable, estaría diferenciado de la especialización restrictiva del trabajo: “el problema del empleo es un problema referido a las ocupaciones regulares pagas” ([1976] 2003: 318). La contracara de esta persistencia asociada al desarrollo del capitalismo resultó en la desvalorización del ocio, el tiempo libre, el placer y el arte, frente a la idea de dignificación construida alrededor de lo laboral.

Si bien Karl Marx no escribió sistemáticamente sobre arte, de sus textos se han extraído conceptos clave sobre las relaciones sociales respecto de las obras artísticas (Williams, 1981: 21). 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. Según Valeriano Bozal (1997), Marx alude al *hombre total* del Renacimiento, no por su amplio conocimiento humanista, sino por la libertad de su práctica en oposición al trabajo enajenado. La actividad del artista sería un modelo de la fuerza de trabajo libre al no dirigirse a la producción de plusvalía y la ampliación de capital, sino a suscitar el goce estético. Desde esta perspectiva, el arte se piensa como una práctica cognitiva que se resiste a la alienación indisociable de toda sociedad de clases. Es comprensible, en este sentido, que la remuneración del trabajo artístico encontrara parámetros de valoración de otra índole.

La oposición clásica entre lo útil y lo bello fue el germen de lo que resultó en una clara división entre el materialismo burgués y la búsqueda de la felicidad asociada exclusivamente a la esfera cultural y al arte como máxima expresión. Los planteos de Marcuse en torno al *carácter afirmativo de la cultura* establecían

la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente y que es eternamente superior, esencialmente diferente del mundo real de la lucha cotidiana por la existencia [...] Solo en esta cultura, las actividades y objetos culturales obtienen aquella dignidad que los eleva por encima de lo cotidiano ([1965] 1978: 13).

¿Cómo puede establecerse el valor económico de prácticas y objetos cuyas referencias de valoración no son del todo mensurables al sobrevolar “incondicionalmente” las actividades y las cosas útiles?

Asociada a estas ideas, una de las claves para comprender el camino que devino en la negación del arte como trabajo radica en su configuración como esfera necesariamente autónoma. Dado que el campo del arte en la Argentina –conformado principalmente en Buenos Aires hacia fines del siglo XIX– vio su horizonte en los principios sobre los que se desarrollaba el arte en Europa (Malosetti Costa, 1999: 164), cabe indagar en los discursos sobre las sociedades del Viejo Continente en busca de algunas de las bases sobre las que se asentaron los imaginarios de las escenas artísticas locales.

Jürgen Habermas definía la autonomía del arte como la “independencia de la obra de arte frente a pretensiones de aplicación ajenas al arte” (1972: 190) y Peter Bürger la asociaba “al modo de función del subsistema social artístico: su independencia (relativa) respecto de la pretensión de aplicación social” ([1974] 1995: 66). El abordaje del arte como una esfera escindida 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. La influencia que ejerció la burguesía en las disposiciones sociales, culturales, económicas y políticas que regirían las sociedades europeas implicó el paso de una producción de bienes simbólicos amparada por los talleres y los mecenas, a una ligada al mercado y dominada por el gusto burgués. Pierre Bourdieu analiza cómo la burguesía creó “instancias específicas de selección y consagración” donde los artistas ya no competían por la tutela de la aristocracia o de la Iglesia, sino por la legitimidad cultural ([1966] 2002). Sin embargo, lejos de limitarse a una posición subordinada, este entramado suscitó en el arte una búsqueda de autonomía que significó un cambio radical de su rol social.

En el siglo XVIII, Immanuel Kant plasmó una concepción del arte sin función representativa, como poseedor de una finalidad sin fin y como satisfacción

desinteresada ([1790] 1990), tras la cual se erigió el empeño histórico a favor de su idealización. Con el romanticismo comenzó un proceso de liberación de la intención creadora que fue sistematizado por los discursos de la estética idealista. El supuesto de autonomía del arte conllevaba una moral basada en la intención pura del artista, quien exigía un reconocimiento incondicional de su obra, una concepción vinculada a un mecanismo de autolegitimación por parte de las clases dominantes. Según Bourdieu, “la ambición de la autonomía aparece, desde entonces, como la tendencia específica del cuerpo intelectual” ([1966] 2002: 16). Esta autonomización del campo artístico y de los signos estéticos –aislados de la economía– en la vida cotidiana fue producto de un desarrollo en el cual la burguesía halló lo que Néstor García Canclini define como “un modo de eufemizar y legitimar la dominación” (1990b: 33). El *arte por el arte*, que el autor caracteriza con la idea de “estética incestuosa” por ser un arte para los propios artistas, respondería, en definitiva, al modo burgués de organizar las diferencias de clase en el campo de lo simbólico (1990b: 24). De allí deriva una figura de artista supuestamente desvinculado de los procesos económicos en un período contrariamente signado por la aceleración y la profundización del desarrollo capitalista. Peter Bürger 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 (Bürger, [1974] 1995: 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. Esta cuestión se verá reflejada en la investigación empírica desarrollada en el capítulo III, al analizar las condiciones de precariedad en las cuales los artistas suelen exhibir sus obras en las instituciones y en su habitual permanencia en los márgenes del sistema laboral y fiscal, lo que se pone de manifiesto no solo por la histórica ausencia de políticas públicas que atiendan el trabajo artístico, sino también por la autoexclusión por parte de los artistas, que no consideran pertinente cumplir con responsabilidades que los equiparen a otros trabajadores y profesionales.

Los discursos históricos que construyeron tal perspectiva de pensar el arte disociado del trabajo no solo se relacionan con la autonomía del arte. Esta disociación se vincula también a la concepción del arte como una suerte de culto, allí cuando se pensaba en una “religión de nueva especie”, tal como proclamó Paul Valéry ([1957] 1990).

La revolución romántica se asoció a diversos factores sociales y políticos y, especialmente, a la emancipación social de los artistas en el marco de la economía de mercado. El romanticismo, entendido como religión del arte (Schaeffer, 2012), denota la imposibilidad de disociar la sacralización del arte de una función religiosa que marcó toda una tradición y cuyos ideales, con nuevos contenidos, todavía persisten en los comportamientos de los artistas y agentes culturales contemporáneos.

Aquella tradición subordinó el arte a la necesidad de legitimarse filosóficamente y, a su vez, lo ubicó en oposición a toda actividad mundana que no pudiera acceder a las verdades trascendentes. No solo las filosofías de Friedrich Schelling, Georg W. F. Hegel, Arthur Schopenhauer o Martin Heidegger contribuyeron a la persistencia de la sacralización del arte sino, incluso, el pensamiento marxiano, al postular que el arte debía develar la realidad social última de la humanidad en tanto única actividad capaz de escapar a la visión alienada de la realidad (Schaeffer, 2012).

Si nos centramos en los efectos sociales de las formas de idealización del arte y su condición ideológica en el sentido marxista¹², se identifican vínculos con la función religiosa, tanto por su tendencia a ser objeto de la fe como por su capacidad crítica en tanto señalamiento y denuncia de las miserias del mundo. En su lectura de Marx, Peter Bürger detecta la estructura contradictoria de la religión, al ser una ilusión proyectada por el hombre y, simultáneamente, la expresión de un aspecto real. Así, la religión como realización ideal descubre una carencia auténtica y, a su vez, protesta contra ella. Marx introduce una contradicción en la función social de la religión al verla como experiencia de una felicidad ilusoria que propicia la existencia de la miseria –aunque proteste contra ella al visibilizarla– ya que impide la realización de la felicidad real (Bürger [1974] 1995: 40).

¹² Marx y Engels utilizan el término “ideología” en un sentido peyorativo, asociado a la falsa conciencia de lo real que la clase dominante elabora para su uso y consumo (1969: 7-26).

Si pensamos el arte en estos términos se vislumbra una paradoja, 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 de lo cotidiano. 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 arte¹³– y contra su *status* en la sociedad burguesa ([1974] 1995: 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 simultáneamente con la persistencia de ideales de autonomía que recorrieron gran parte del siglo pasado, evidenciando una paradoja constitutiva de la esfera del arte.

Ahora bien, la actitud crítica de las vanguardias dada por el distanciamiento de la sacralización del arte pareciera no erosionar los argumentos por los que el arte contemporáneo se consagra a sí mismo como forma de vida ideal. 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. Toda tarea artística y creativa parece ser atractiva y desafiante en términos de autorrealización (Bang Larsen, 2016: 52), y es allí donde podría montarse una concepción contemporánea del arte como religión.

Si puede referirse a la idea de 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 ecología. Las

¹³ En la noción de “institución arte”, Bürger incluye tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre él dominan en una época dada y que determinan la recepción de las obras de arte ([1974] 1995: 62).

perspectivas de prestigio, afecto, bienestar, conocimiento, popularidad y riqueza simbólica y económica son algunas de las ideas que circulan en las escenas artísticas y que suelen desactivar su potencial crítico para habilitar la devoción por la figura del artista y su forma de vida. 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). Desde esta perspectiva, la exigencia de la búsqueda de felicidad –propia de la religión– no radicaría tanto en la capacidad crítica del arte como prueba y protesta ante lo que debiera ser transformado, tal como lo planteó Bürger a raíz del arte de vanguardia (aplicable también al arte político). En el desarrollo artístico de las últimas décadas podría vincularse a la construcción de un *yo comodificado* (Groys, 2014:17) que tendría la libertad de autoconstituirse e integrarse a la trama social mediante el ejercicio de su creatividad. Ante los discursos de las economías creativas propias del neoliberalismo que desarrollaremos en el próximo apartado, el rédito económico y el estatus de los artistas se vuelven indistinguibles. La inversión en la creatividad se superpone con la propia identidad profesional. Que la recompensa por el trabajo de los artistas sea mayormente simbólica es producto de creencias que son funcionales a las instituciones y sectores de poder y conducen a la invisibilidad de las condiciones del trabajo artístico traducidas en el trabajo no remunerado y la autoexplotación. El acceso a la realización personal mediante la vida artística conforma un *ethos* bajo el que se despliegan ambiciones y expectativas enfocadas en el *diseño de la propia imagen* en pos de la construcción de capital simbólico. No es poco significativo señalar que Bourdieu asociaba el capital simbólico con el “capital de *confianza* que otorga una reputación de honor tanto como de riqueza” (Bourdieu, [1980] 2007: 190).

De la autonomía del arte a la economía de la cultura: cuando el arte deviene trabajo

Si bien la práctica artística ha tenido históricamente una relación conflictiva con la producción económica al verse como alteridad respecto de las formas de vida establecidas, desde mediados del siglo XX los procesos socioculturales han transformado fuertemente sus estatutos. Aquel imaginario que escinde el arte de la

economía permanece latente bajo algunas conductas de los artistas contemporáneos pero el arte se ha visto influenciado por un fuerte proceso de mercantilización de la experiencia que suscitó transformaciones en sus ideales de autonomía.

Las prácticas culturales junto a diversos discursos teóricos y de la sociología del arte demuestran que la caracterización de la cultura como un ámbito autónomo vinculado a la improductividad perdió vigencia (Williams, 1981; García Canclini, 1990a, 1999; Jameson, 1991; Yúdice, 2002). El impacto de las industrias culturales sobre las economías, la incidencia del turismo cultural en el desarrollo urbano y la importancia que cobró el trabajo intelectual y creativo vinculado a la producción de contenidos son algunos de los factores que determinaron las nuevas intersecciones entre cultura, economía y política¹⁴. En esta sección se presentarán algunos hechos que impulsaron la práctica artística hacia la productividad económica para aproximarse a lo que conforma la idea del arte como trabajo, una noción conflictiva aunque ineludible para reflexionar sobre las dinámicas de producción y circulación del arte contemporáneo.

...

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 des-idealización 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 del mundo expandieron los límites de sus prácticas diluyendo sus objetos en acciones, intervenciones y *happenings*, operando bajo una radicalidad que tomaba formas

¹⁴ El impacto de la cultura en la economía fue demostrado estadísticamente por la Unesco y el BID. Para el año 2011 se estimaba que las industrias culturales y creativas contribuían con el 3,4% del PBI mundial y los bienes y servicios creativos constituyeron la quinta mercancía más comercializada internacionalmente (Buitrago Restrepo y Duque Márquez, 2013: 18).

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 de las obras de 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, 1997: 172). La crítica institucional¹⁵ 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.

Theodor Adorno y Max Horkheimer ([1944] 1998) introdujeron la noción de *industria cultural* para referirse a la producción masiva de bienes culturales desarrollados por el cine, la radio, la televisión y la publicidad. En su abordaje crítico sobre el avance del capitalismo en Estados Unidos durante la posguerra, los autores analizan los efectos de la industria del *entretenimiento* mediante la cual la cultura se vio sometida al “reino de la administración”. En este proceso, Adorno y Horkheimer consideran la *diversión* o *entretenimiento* producido por la fusión con la cultura como “la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío” ([1944] 1998: 181). Aquí habría un señalamiento temprano de indiferenciación entre la *distracción*, asociada al ocio, y el tiempo de trabajo. Repararemos más adelante en las condiciones por las cuales en el trabajo artístico contemporáneo, el tiempo libre y el tiempo “productivo” se funden hasta desdibujar sus límites.

Con la emergencia del neoliberalismo, el concepto de *industria cultural* se amplió a una noción con mayores connotaciones económicas, políticas y de desarrollo social y urbano: las industrias creativas. Esta denominación abarca no solo la producción de contenidos para los medios tradicionales y los digitales (internet y

¹⁵ Figuras como Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke y Marcel Broodthaers integraron, entre otros artistas, una primera generación del movimiento.

dispositivos móviles), sino que incluye las prácticas de diversos sectores tales como la artesanía, el diseño, las nuevas tecnologías, el turismo cultural, las instituciones y la educación, conformando un foco de interés central para la economía de la cultura. Richard Florida (2005, 2010) desarrolló la noción de *clase creativa* vinculada a la regeneración urbana como modelo de desarrollo sustentable. Florida sostenía que las ciudades con alta concentración de trabajadores de la cultura, artistas y músicos propician un mayor desarrollo económico. Los diversos agentes en la producción, intercambio, distribución y consumo de bienes y servicios directamente relacionados con la cultura han sido el centro de atención de las políticas implementadas en países desarrollados.

Una vez que la producción creativa vuelve al arte indisociable del propósito económico, los artistas, en tanto productores de bienes –materiales e inmateriales– que circulan por esa industria o circuito, devienen trabajadores. En este contexto, es necesario establecer las particularidades de la producción artística respecto de otras actividades que integran la economía creativa ya que, de modo contrario, la ilimitada productividad asociada al hacer artístico se convierte fácilmente en autoexplotación. Según Bang Larsen, “pensar el arte como trabajo es necesario, para liberarlo no solo de la economía, sino también de la concepción de subjetividad que propone la convención estética” (2016: 55).

Es pertinente mencionar que los artistas se diferencian de otros trabajadores al producir, ante todo, *valor de uso*¹⁶, sin importar la cantidad de trabajo incorporado a los materiales que conforman las obras (Bozal, 1997, vol. II: 171). Sin embargo, a partir del siglo 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, es decir, que se subordinó al *valor de cambio*. Esta dualidad introdujo una contradicción fundamental en la definición de su propia naturaleza ante el desarrollo del capitalismo.

Si bien las obras de arte son el resultado del trabajo artístico, a su vez, pueden

¹⁶ 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.

ser producto de prácticas no laborales. Paralelamente, el prestigio y el reconocimiento suelen aportar a la remuneración que reciben los artistas por lo que producen. Estas compensaciones simbólicas que se manifiestan en forma de relaciones públicas, vínculos afectivos, movilidad y visibilidad complejizan las vinculaciones entre los artistas y los ámbitos en los que actúan. El solo hecho de exhibir lo que se produce contendría su propia remuneración en forma de autopublicidad, por lo cual es habitual que, en el capitalismo tardío, las instituciones y espacios que requieren los contenidos de los artistas para su funcionamiento saquen provecho de estos modos de intercambio simbólico.

Surgen preguntas, entonces, respecto del vínculo entre las formas de trabajo de los artistas y las dinámicas de la economía cultural. ¿De qué formas se produce valor en las escenas artísticas? ¿Quiénes obtienen rédito por el trabajo de los artistas? ¿Cómo es el intercambio concreto entre las instituciones culturales y los artistas y agentes culturales? En lo que sigue, indagaremos en las prácticas artísticas contemporáneas para caracterizar estas cuestiones.

Hacia una delimitación del trabajo artístico contemporáneo

El trabajo de los artistas visuales excedió 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*. La producción de ideas, imágenes, formas de comunicación, afectos y relaciones sociales es característica de este tipo de trabajo (Hardt y Negri, 2004) que incluye no solo prácticas simbólicas y analíticas como las que realizan los programadores de *software* y los analistas financieros sino una variedad de ocupaciones en una posición subordinada dentro de la economía. De estas prácticas surgen incluso formas de *propiedad inmaterial* vinculadas a las patentes y los *copyrights*, términos habituales en las industrias cinematográfica, editorial, musical, farmacéutica, informática y de información genética, entre otras. Según Hardt (2006),

el factor inmaterial refiere principalmente a los productos –aunque muchos de ellos no sean puramente inmateriales– más que a los procesos de trabajo caracterizados por prácticas manuales e intelectuales, corporales y cognitivas. Estas formas de producción estarían destinadas a la reproducción o generación de formas de vida.¹⁷

En correlato con esta perspectiva, Paolo Virno (2004) plantea que el trabajo inmaterial se asemeja a la práctica artística en tanto acto de producción performativo, sin materialidad. Si bien la producción artística no ocupa un rol central de la economía global, para Michael Hardt, algunas de sus cualidades, tales como su naturaleza performativa, tienden a instalarse hasta transformar otros procesos de trabajo (2005: 176). Hay una creciente proximidad entre las condiciones de trabajo de los artistas y las de una amplia gama de trabajadores de la economía biopolítica. Tanto el arte como la acción política estarían ambos comprometidos con la producción y distribución de lo que Hardt (2006) denomina *the common* –el bien común–. En este sentido, se podría pensar que la práctica artística conforma un patrón de comportamiento y el artista una figura paradigmática de los nuevos modos de vida de los trabajadores del capitalismo financiero.

Las teorías que señalan la tendencia hegemónica 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 en pos de la producción de conocimientos y experiencias.

La autogestión, el manejo del tiempo propio y la flexibilidad son algunos de los factores que corresponden con dicha economía. Los efectos de este tipo de trabajo devienen en precariedad, movilidad y autoexplotación, ya que 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

¹⁷ Aquí se entiende el capital, en términos marxistas, como relación social, y la producción capitalista como la (re)producción de relaciones sociales. Por esta razón, se asume que este tipo de producción es *biopolítica*.

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 en autoexplotación.

Según Ben Davis, en línea con la terminología de Florida, los artistas contemporáneos conforman una *clase media creativa* por excelencia, y dicha posición se vincularía no solo con el ingreso económico y el acceso a la cultura sino con el tipo de trabajo que realizan, el nivel de determinación sobre las propias condiciones laborales y cómo se insertan en el circuito económico (Davis, 2013: 13). Por un lado, la connotación de libertad y satisfacción implícita en el trabajo artístico invisibiliza la relación que tienen los artistas visuales con las propias condiciones laborales y la explotación, 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, tal como constataremos en los próximos capítulos. El hecho de que a los artistas no se les pague por su trabajo forma parte de una cultura institucional que considera la oportunidad de exhibición de la obra como remuneración suficiente (Davis, 2013: 17). 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, a su vez, innatamente superiores a los compradores de sus obras, que en origen están ubicados en una posición socioeconómica más alta que ellos. De esta manera, los artistas, como “criaturas esquizofrénicas”, trabajan para ser legitimados por sus pares, por quienes teorizan sobre su obra y por quienes las compran; y, en simultáneo, intentan identificarse con los trabajadores por fuera del contexto del arte para resistir ante quienes administran la propia escena artística (Lippard, 1995). Esta posición en la que se superponen la agencia personal y la ambición profesional de los artistas complejiza su relación con la lucha social más amplia y su habilidad para organizarse y transformar sus propias condiciones de trabajo (Davis, 2013: 24).

En el marco de estas perspectivas, podemos identificar que, más que nunca, los artistas contemporáneos deben tener capacidades que los ubican en las antípodas de aquellas vidas ociosas imaginadas en torno a la bohemia del siglo XIX. Concretamente, las ocupaciones heterogéneas y flexibles que incumben a los artistas contemporáneos podrían delimitarse en la coexistencia de tres dimensiones principales: la productiva (material, formal y conceptual), la administrativo-burocrática y la relacional, asociada a la instrumentalización de los vínculos sociales.

La *dimensión productiva (material, formal y conceptual)* trata sobre los objetos artísticos tanto materiales como inmateriales, y se expandió, tal como se mencionó, hacia formas inexploradas a partir de las vanguardias del siglo pasado y, 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. Esta diversidad de manifestaciones resignificó los parámetros de legitimación y valoración propios de las teorías tradicionales hasta dificultar la posibilidad de demarcar claramente lo que constituye la esfera del arte. La “des-definición” del arte planteada por Harold Rosenberg (1983) señalaba un sucesivo estado de redefinición tras la desestabilización de las certezas modernas en torno a la obra de arte. 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. Esto, junto a la transdisciplinariedad, la inserción de todo tipo de materiales, temáticas, medios y mundos simbólicos provocó una expansión indiferenciada de prácticas y formas. Tal transformación, en el marco del desarrollo del mercado del arte como parte del avance del capitalismo, habilitó la incumbencia, cada vez más recurrente, de actividades asociadas a la vida de los artistas que, hasta el siglo XIX, eran impensadas.

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. Isabelle Graw analiza 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). Asimismo, 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 encomendadas. La celebración de contratos profundizaba la escasa libertad expresiva de los artistas ante la especificidad instructiva de los patronos (Furió, 2000). Según Raymond Williams (1981), en las formas de patronazgo de una corte o casa familiar se retenía a los artistas o eran comisionados como trabajadores profesionales individuales, muchas veces con títulos que representaban reconocimiento oficial. En este estadio, “los artistas mismos eran una forma específica de organización social” (1981: 37). Estas formas de intercambio difícilmente excluyeran ocupaciones administrativas y gestiones legales como parte constitutiva del trabajo de los artistas durante el Renacimiento.

Aquella disociación entre las tareas administrativas y la práctica artística estaría vinculada no solo a las dicotomías históricas alrededor de las nociones de arte y trabajo, sino también a los imaginarios gestados alrededor de la construcción de la figura del artista moderno. Ante la figura decimonónica del *poeta maldito* –un ser incomprendido enraizado en la poesía de Charles Baudelaire– y la conversión biográfica a héroe (Kris y Kurz, 1991), el artista, abocado a su estado de inspiración, no tendría necesidad espiritual ni interés respecto de las tareas burocráticas y especulativas propias del sistema económico. Sin embargo, durante las últimas décadas, la *dimensión administrativo-burocrática* del trabajo artístico creció rotundamente: 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. Cabe aclarar que la totalidad de estas tareas es habitual en los artistas que logran insertarse en los circuitos de exhibición más activos, mientras muchos otros permanecen en instancias de prácticas más acotadas, ya sea por autodeterminación, decisión acerca de cómo vincularse con la escena artística que integran, o por la dificultad de acceder a los circuitos debido a la escasez de espacios disponibles.

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, la habilidad de incentivar relaciones sociales con diversos sectores y el manejo de conocimientos teóricos que les permitan vincularse con un entramado complejo de colegas en competencia, agentes culturales, instituciones y poderes económicos e intelectuales¹⁸. 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. Ante la indiferenciación del uso del tiempo, los sentidos que estimulan los vínculos sociales suelen superponer la afectividad con el desarrollo profesional, hecho que se vincula con los planteos de Eva Illouz (2007) en torno a la fusión entre la vida económica y

¹⁸ Según los planteos de Krochmalny (2012) respecto de este período, en el que también se enfoca su tesis doctoral: “Los artistas visuales acceden a condiciones de trabajo inestables y precarias, si bien viajan y exhiben en galerías internacionales [...] Las retribuciones de la mayoría de ellos no suelen alcanzar para reproducir su vida material. Por esta razón han desarrollado una gran capacidad para entablar redes de trabajo y cooperación, una producción *multitask*, se mantienen activos en múltiples circuitos que más allá de las exigencias del propio proceso artístico, se constituye en una exigencia para que puedan desarrollar sus economías personales. Participan en un mercado del arte subdesarrollado y con escaso apoyo estatal a la producción [...] Así el progreso de la carrera profesional depende de la administración y el uso de recursos familiares, sociales y de la autoexplotación, y a largo plazo requiere de la inserción en las redes transnacionales del arte”.

las emociones que deriva en su definición de *capitalismo emocional*. La empatía entre los artistas y otros agentes, ya sean directivos de instituciones, curadores o coleccionistas, suele ser un factor que incide en la posibilidad de concretar sus proyectos o comercializar su obra.

Las fiestas, las inauguraciones de muestras, las cenas de 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. En este sentido, la conectividad de los artistas con sus pares y otros trabajadores o agentes de la cultura incide significativamente sobre el desarrollo de sus carreras y la construcción de su propia imagen. Esta condición conlleva vínculos que pueden ser tan intermitentes como los proyectos, de una duración tan breve o duradera como lo puede requerir el desarrollo de una muestra, la edición de un libro o un video, la escritura de un texto de sala, la producción de una pintura o toda una carrera artística.

La tendencia hacia la hipervinculación y la intertextualidad no se limita a ser una derivación del uso de las redes tecnológicas. Según García Canclini (2012), estos hábitos en los artistas

están inducidos también por la precariedad de los trabajos efímeros que consiguen, las exigencias laborales de ser autoempleables y estar disponibles todo el tiempo, la necesidad de completar los ingresos como artistas con lo que pueden obtener en otras tareas. La versatilidad –entre diversos oficios, formas de colaboración y aún lenguas y países– es facilitada por las redes digitales, pero es también un requisito “normalizado” por la flexibilización de los mercados laborales y la incertidumbre acerca del futuro de los trabajos.

El trabajo de los artistas circula por las dimensiones descritas y, según el caso, una o dos de ellas cobran preponderancia sobre las otras. Muchas de sus cualidades se inscriben en la idea de *trabajo inmaterial* por tratarse de un territorio de producción de ideas, valores, imágenes y relaciones sociales que conforman modos de existencia. 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 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 a comercializar, y la de un profesional que ofrece servicios. 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 posibilita desmontar polarizaciones que atenten contra el desarrollo de sus prácticas.

Los diferentes mercados del arte

El arte contemporáneo se despliega mediante redes de intercambios sociales, emocionales, intelectuales y materiales que producen diversos tipos de valor. Son economías informales conformadas por la integración de varios mercados. Por más normativa e idealista que pueda ser su escala de valoración, la oposición entre el arte y la economía se hizo claramente cuestionable en la contemporaneidad, tal como se señaló a raíz del surgimiento de las industrias culturales y, luego, de las creativas.

En tanto las escenas artísticas se caracterizan por ser “universos restringidos y restrictivos” (Cerviño, 2017: 188), no solo por estar conformadas por grupos reducidos de personas sino por el nivel de conocimiento, especialización y/o poder económico que se requiere para ingresar a aquellos circuitos, las modalidades y comportamientos en torno a sus mercados se despliegan según las particularidades de una “sociabilidad endogámica” con reglas propias.

El vínculo entre el arte y el mercado es caracterizado por Graw como una “unidad dialéctica hecha de opuestos” (2013: 11). A diferencia de las consideraciones de Pierre Bourdieu respecto de otros casos espacio-temporales, en los cuales se articulaba una relación inversamente proporcional entre el valor simbólico y el económico, la autora señala una relación de atracción y repulsión entre dichos valores que impactan uno sobre el otro hasta, por momentos, fundirse. Las interdependencias entre el desarrollo cultural y la economía resignificaron la posición del arte y la

especificidad del trabajo cultural como productor de sentido distintivo y de valor simbólico alrededor de los vínculos sociales, la realización individual y el crecimiento económico.

Para caracterizar las economías del arte es necesario referirse a un entramado que excede la esfera de un mercado homogéneo. Las interdependencias entre los valores simbólicos, afectivos, sociales y monetarios se manifiestan mediante un mercado “multidimensional” (Graw, 2013: 94) que transcurre en las interacciones de diversos sectores específicos. Tomaremos dicho concepto para referirnos a los espacios de intercambio que conforman las redes de circulación en torno a las prácticas artísticas. Según Cerviño, las economías del arte contemporáneo pueden leerse a partir de rasgos propios de las economías precapitalistas en tanto sus intercambios “no se expresan directamente en términos monetarios, sino simbólicos” (2017: 189).

Tomando en cuenta estas perspectivas, caracterizaremos estos intercambios en cuatro mercados específicos: el mercado de obras de arte, el mercado del trabajo artístico, el mercado del conocimiento y el mercado de las instituciones.

El *mercado de obras de arte* se compone por un mercado primario de artistas vivos, galerías de arte y coleccionistas¹⁹, y un mercado secundario regido por *art dealers* o *marchantes* y casas de subastas (Moulin, 2012). Las galerías no están del todo desvinculadas del mercado secundario ya que muchas de ellas, incluso, se sostienen económicamente gracias a la reventa de obras históricas mientras en sus salas y stands de ferias exhiben las flamantes producciones de los artistas jóvenes o consagrados representados 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 del conocimiento* –término acuñado por Graw (2013)– refiere a la circulación de capital intelectual acerca de lo que producen los artistas: las revistas, los congresos y seminarios, las reseñas críticas, las investigaciones sobre arte, las grandes exhibiciones de las bienales, los libros de artista, las escuelas de arte, entre otros. Es un universo social primordialmente

¹⁹ Cabe aclarar que en la Ciudad de Buenos Aires existe más de un circuito de venta primaria de obras. No obstante, aquí nos referimos al que está integrado por artistas que también circulan por los museos, las instituciones públicas y privadas más relevantes, y los espacios de educación que conforman las redes de legitimación artística que aquí se analizan.

interesado 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 las 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 puede tratarse no solo de las prácticas propias de la producción de obra sino también de 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, tal como se describió anteriormente. La mayoría de estas actividades suele desarrollarse de manera informal.

Por su parte, el *mercado de las instituciones* refieren a la delimitación 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 uno de los sectores cuenta con sus propias normas, los criterios de valoración de las economías del arte funcionan de manera codependiente. El mercado del conocimiento, por ejemplo, alimenta a los otros en tanto aporta contenido simbólico e intelectual 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. El capital simbólico puede transformarse en capital económico, aunque dicha transformación no esté garantizada.

Operar en las redes de circulación del arte implica adentrarse tanto en los lenguajes, las estrategias de comunicación, las técnicas y los materiales como en las agendas, temas y mercados que articulan los espacios de exhibición. Las capacidades requeridas para transitar estos espacios con fluidez son cada vez más diversas aunque gran parte del reconocimiento continúe encontrando sustento en los bienes simbólicos. ¿Cómo demandar remuneración por prácticas que no se asimilan a una perspectiva económica del trabajo?

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 son recodificadas 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 (Chirotarrab, 2016).

La persistencia del trabajo no remunerado ante la expansión del arte contemporáneo puede vincularse a dos aspectos centrales: bajo uno de ellos se erige un carácter sagrado, misterioso e invaluable que justifica la práctica artística en cualquier circunstancia, y 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, por un lado, contribuyeron a la preservación del aspecto desinteresado del arte y su *necesaria inutilidad* y, por el otro, 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 solo 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, restringe 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 posicionan en sus carreras profesionales.

Para comprender las dinámicas concretas mediante las cuales durante las primeras décadas del siglo XXI se manifestaron los conceptos hasta aquí esbozados, en los próximos dos capítulos se realizará un diagnóstico sobre las redes de legitimación y valoración del arte, hasta indagar en las economías y las formas de trabajo artístico de los diversos espacios de exhibición de arte contemporáneo de Buenos Aires.

Capítulo II

Las economías del arte: redes de legitimación y valoración

En esta investigación partimos de pensar las “economías del arte” como una red de bienes, actividades, comportamientos e intercambios que no se limitan a su dimensión material y monetaria. En ellas entran en juego valores de diferente orden determinados por intercambios sociales, emocionales, simbólicos, intelectuales, tanto materiales como inmateriales. Sus redes no solo movilizan objetos, discursos y acciones artísticas, sino también fuerza de trabajo y relaciones sociales que conforman modos de existencia. Son las interacciones entre los mercados antes descritos –el de la circulación de obras de arte, el conocimiento, el trabajo artístico, las relaciones institucionales– las que determinan las interdependencias entre los diferentes tipos de valor regidos por sistemas de creencias en constante transformación.

La progresiva expansión de incumbencias del trabajo artístico desde los años sesenta determinó un reposicionamiento social de la figura del artista hacia 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.

Al identificar la práctica artística con lo laboral cabe preguntarse qué tipos de valores produce ese trabajo y cómo se distribuyen sus réditos. Según Pablo Helguera (2012: 7):

value in art is not an exclusive construct of the market, but the result of a complex web of debates that include political and theoretical exchanges, shifts in the historical moment, institutional and commercial promotion, and, of course, the emergence of thought-provoking art that pushes the discussion in a particular direction.²⁰

Para comprender estas dinámicas de intercambio es necesario reparar en los factores, espacios, agentes y objetos que proveen valor a la producción artística. A continuación, se esbozará un panorama de las variables que han conformado las redes

²⁰ “el valor en el arte no es una construcción exclusiva del mercado, sino el resultado de una compleja red de debates que incluyen intercambios políticos y teóricos, transformaciones del momento histórico, promoción institucional y comercial y, por supuesto, la emergencia de un arte reflexivo que empuja la discusión en una dirección particular” (traducción propia).

de legitimación y valoración de las escenas artísticas durante los primeros quince años del siglo XXI para luego adentrarnos en el contexto de Buenos Aires.

...

La profunda transformación a partir del proceso de “privatización de la esfera cultural a escala mundial” (Guilbaut, 2002) iniciado en los años noventa²¹ devino en el surgimiento de numerosas instituciones globales que cobraron importancia para las economías urbanas en tanto espacios de visibilidad de las ciudades y factores de legitimidad y valoración para el arte. Hasta los años setenta, por ejemplo, la misión de los museos tradicionales europeos 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 de un pasaje del criterio de conservación al de exposición (Fleck, 2014), mucho más ligado a la espectacularización y la explotación de la imagen del museo como espacio de entretenimiento masivo y al surgimiento de una cultura turística.

Este escenario en red desembocó no solo 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–, sino también en la relevancia que cobraron agentes culturales tales como curadores, directores de instituciones e, incluso, galeristas, y todo intermediario entre aquellos espacios y la producción artística. Los factores de valoración se complejizaron en agentes de mediación entre el arte y públicos cada vez más variados y numerosos.

América Latina se vio afectada por los procesos vinculados a las redes globales del arte pero el desarrollo de sus escenas artísticas respondió a sus propias particularidades históricas, culturales y geopolíticas. Tal como se ha señalado, las ciudades latinoamericanas integran una región subordinada respecto de la división del trabajo intelectual y los mercados del arte global, y cuentan con largas historias de

²¹ Cabe mencionar que 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).

fragilidad en el trabajo artístico que, sin embargo, no eclipsaron la potencia simbólica, crítica y política de sus producciones.

La implementación de modelos neoliberales excluyentes, las discontinuidades provocadas por la sucesión de gobiernos represivos, las estrategias distributivas que profundizaron las desigualdades, la indiferencia hacia el desarrollo cultural y la ausencia y precariedad de las instituciones abocadas a las artes son solo algunos de los factores asociados a esta situación geopolítica.

Desde los años setenta, las producciones artísticas latinoamericanas comenzaron a ser un foco de interés para los centros del arte, incentivados por la búsqueda de nuevos mercados. 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)²².

En paralelo a este proceso, 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 y cuestionaron la aplicación de modelos hegemónicos acuñados en los centros. Desde entonces, 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 Unidos²³. En muchos casos, dichas 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, México DF, Bogotá, Santiago de Chile, Lima o Buenos Aires.

Tras la emergencia de museos en todo el mundo en forma cuasideslocalizada, regida por la explotación del turismo cultural, surge un proceso de *bienalización* del arte contemporáneo (Giunta, 2002). A las principales instancias de consagración vigentes, como la Bienal de Venecia (1895) y la Documenta de Kassel (1955), se

²²Respecto 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 superaba las noventa personas. Dato provisto por la galerista argentina Orly Benzacar a raíz de una conversación con Sokoloff.

²³Las 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).

sumaron otras en ciudades de países periféricos como La Habana (1983), Estambul (1987), Dakar (1992) o Johannesburgo (1995), 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.

Este escenario se inscribe en la formación de nuevas geografías de la centralidad y la marginalidad constituidas por los procesos de la economía mundializada (Sassen, 1991). La emergencia de ciudades globales como un nuevo orden socio-espacial se vinculó al proceso de “globalización del arte” (Giunta, 2002; Cerviño, 2011). 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.

En paralelo a la ampliación de estos circuitos, los discursos centrales tendieron 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). En este contexto, algunas agrupaciones artísticas que surgieron con la crisis argentina de 2001 signaron un período que captó el interés de bienales e instituciones culturales internacionales²⁴.

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 escena de Buenos Aires: “Para cualquier artista joven estar en la

²⁴ 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).

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”.²⁵

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. Impulsoras del turismo de alta gama, las ferias “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 de gran influencia 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 de renombre aludieran a la “*bienalización* 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 y todo aquello que se ha denominado “mercado del conocimiento”. 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,

²⁵ 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 y conforman el reducido grupo de artistas jóvenes y de mediana carrera con obras a altos precios.

el artista se apropia de eso para poder colocarse en una vidriera, llámese galería, centro cultural o museo.²⁶

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.

A las plataformas de exhibición y circulación de arte integradas por bienales, ferias, instituciones culturales, museos, espacios 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 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 la práctica artística producto de la creciente profesionalización del medio. En este sentido, será imprescindible conocer el paso de los artistas jóvenes por los nuevos espacios de formación de la escena local a la hora de comprender los mecanismos de construcción de valor de sus obras y prácticas.

Dentro de este entramado, también es significativo señalar la influencia ejercida por la circulación de discursos, opiniones y juicios *de boca en boca* entre especialistas y agentes valorados dentro de las escenas culturales. Ya se trate de curadores, críticos, artistas colegas, coleccionistas o profesionales responsables de los espacios de exhibición, al ser parte integrante de las fuentes de valoración del arte, su opinión influye tanto en la circulación comercial como institucional de las obras. Hito Steyerl (2016) expone esta variable con extrema claridad al señalar que el valor del arte, en tanto moneda alternativa, no se encuentra en los productos, sino en la red:

²⁶ 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.

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.²⁷

Ante estas condiciones que enmarcaron las redes globales del arte, las expectativas de consagración de los artistas argentinos que comenzaban sus carreras o se consagraban hacia el comienzo de los años 2000 ampliaban sus horizontes. Sin embargo, el reconocimiento y la tendencia hacia la profesionalización no implicó necesariamente la posibilidad de vivir de la práctica artística en la escena local, un aspecto que será desarrollado al desentrañar las economías internas de los espacios expositivos.

El caso de Buenos Aires: la expansión en la periferia

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 del arte 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*²⁸; la multiplicación de premios y/o salones para artistas jóvenes ligados a la aparición de fundaciones y la creación de espacios de

²⁷ “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).

²⁸ 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).

exhibición” (Pineau, 2012: 607). Para entonces, las muestras en bares y discotecas del *underground* porteño en las que circulaban los artistas jóvenes de los años ochenta dejaron de ser los centros neurálgicos del circuito de las artes visuales. 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 y 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 sida dentro y fuera del grupo– escondía una actitud anti-instrumental respecto de los mercados promulgados por la economía neoliberal que, incluso, fue leída como apolítica (Katzenstein, 2003), bajo el nombre de un “arte *light*”²⁹. 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.

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

²⁹ 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>

Menem (1989-1999) provocaron una pauperización generalizada. La devaluación, la fragilidad del sistema bancario, la fragmentación social y el deterioro del mercado laboral operaron en detrimento de la legitimidad institucional (Romero, 2001). La profundización de la crisis desencadenó, durante el gobierno de la Alianza, 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 noventa³⁰. El colapso económico, la presión política, el estallido popular y los actos violentos ocurridos el 19 y 20 de diciembre de 2001 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 artistas³¹ que respondían con sus prácticas a las circunstancias del conflicto.

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.

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)³² y el programa de cooperación y confrontación entre artistas Proyecto

³⁰ Los piquetes en Cutral Có y Plaza Huinul, 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.

³¹ Algunos de ellos fueron: el Taller Popular de Serigrafía (TPS), Argentina Arde, el Proyecto Venus, el Grupo de Arte Callejero (GAC) y Etcétera (estos dos últimos, activos antes del 2001).

³² 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 (vivo). 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.

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 mayor relevancia en Latinoamérica³³.

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 que consolidaron las redes globalizadas del arte.

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

³³ 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. Véase: <http://www.skatepress.com/art-market-reports/>

exhibición.

Cabe señalar que, durante el período en estudio, la principal fuente de sustento económico de la mayoría de los artistas visuales jóvenes y de mediana carrera no provino 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 permanece reducida a quienes cuentan con medios económicos familiares o bien provenientes de otra actividad³⁴, tal como suele suceder en diversas escenas de arte en Latinoamérica. Asimismo, 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 entre artistas 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.

Antes de indagar en las fuentes de trabajo de los artistas cabe detenerse en una sucinta descripción de las ofertas de educación artística que caracterizaron el período por haber sido parte constitutiva del nuevo mapa de legitimación de los artistas locales. En la Argentina, históricamente la educación artística ha sido mayormente informal y su correspondencia respecto de la inserción al mercado laboral poco significativa; aunque cabe destacar que en el período en estudio, su rol en la visibilidad y el posicionamiento simbólico de los artistas creció significativamente.

Los modelos de educación artística como espacios de visibilidad

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

³⁴ 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).

un nuevo factor de legitimidad e inserción laboral para los artistas jóvenes de los años 2000, asociado al proceso global de profesionalización de las prácticas artísticas. Uno de los referentes locales para algunos de estos espacios 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 Chancho.

Durante el período de estudio de esta investigación, tuvo dos ediciones³⁵ 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 la curadora Inés

³⁵ El Programa de Talleres para las Artes Visuales C.C.Rojas - UBA - Kuitca 2003-2005 y la Beca Kuitca 2010-2012.

Katzenstein, justamente la misma institución que albergó la última edición de la beca mencionada. Dicho programa –que hasta la actualidad no otorga un título oficial– proponía 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, estaba integrado por asignaturas teóricas, talleres prácticos y seminarios dictados por artistas y profesionales del arte nacional y global. La propuesta promovía 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.

Los talleres de la universidad eran frecuentemente visitados por curadores, directores de otras instituciones e incluso coleccionistas y galeristas, hecho no tan 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. Ha sido significativo que muchos de los integrantes de las sucesivas ediciones del Programa de Artistas de la UTDT comenzaran a exhibir en galerías de arte reconocidas durante y luego de su participación en él. 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.

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 cultural³⁶. En este Centro confluyeron proyectos de todos los géneros artísticos que desbordaban los límites entre prácticas y medios, y su programa no seguía una línea sistemática de contenidos. Varios de los becarios del CIA han participado también en el Programa de Artistas de la UTDT e incluso, algunos de ellos, en ediciones de la Beca Kuitca: Leopoldo Estol, Mariana López, Osías Yanov o Guillermo Faivovich. Este hecho coincide con una activa circulación de estos artistas por los espacios institucionales y comerciales de la ciudad, dando cuenta del vínculo de los circuitos educativos con los procesos que han influido en la legitimidad y valoración de sus prácticas. Tal como observa Andrea Giunta, “más que la currícula de los espacios de educación, lo que incide en forma decisiva en las prácticas son los contactos, las redes y los ámbitos de discusión que generan” (2009: 52).

Las diferencias en las políticas de formación que proponían cada una de estas dos instituciones han operado en la conformación de nuevas figuras de artista que activaron una diversidad de roles y requirieron estrategias de visibilidad e inserción en el medio que lejos están de las prácticas que solían caracterizar a los jóvenes de los años noventa. A diferencia de estos modelos, los artistas asociados al círculo del Rojas parecían rechazar el profesionalismo estético bajo la defensa de la autonomía del arte, su inutilidad y gratuidad (Gumier Maier, 1997; Iglesias, 2014:72). Así caracterizaba Jorge Gumier Maier (2000-2001) 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 Katzenstein planteaba que su propuesta para el Programa de Artistas surgía, por un lado, de “cierto hartazgo

³⁶ Los docentes y alumnos del CIA se autodenominan “agentes”.

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 misma³⁷ y, a la vez, 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 la curadora fue uno de los espacios por excelencia en los que se incentivó 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.



Actividad colectiva realizada por agentes del Centro de Investigaciones Artísticas, 2015.

Otros espacios de formación relevantes fueron el Laboratorio de Investigación en Prácticas Artísticas Contemporáneas (LiPAC) dependiente de la Universidad de

³⁷ 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.

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 ProyectArte, relanzada en 2012 bajo la dirección de la reconocida curadora y crítica Eva Grinstein.

Asimismo, una particularidad de la escena artística local ha sido la vigencia de otras metodologías de enseñanza practicadas tradicionalmente en talleres particulares dictados por artistas consagrados; los casos más relevantes fueron los de Diana Aisenberg, Mónica Girón –ambas artistas han desarrollado esta actividad bajo técnicas propias desde mediados de los años ochenta– y Sergio Bazán, por los que circularon varios artistas que tuvieron visibilidad durante el período en cuestión. Estos talleres funcionaron como “semillero” de artistas jóvenes durante más de veinte años.

Hacia fines de la primera década de los 2000, los espacios de educación se sumaron 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 los participantes de estos talleres y espacios educativos, y la obtención de subsidios y becas, como las otorgadas por el Fondo Nacional de las Artes que acompañaron todo el período de estudio, 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 URRA (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 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, tema a indagar en el próximo capítulo.

Capítulo III

Cartografía económica de las exhibiciones: instituciones y espacios de exhibición en Buenos Aires, 2003-2015

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.

Pero 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 de las artes visuales, 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 (Krochmalny, 2016), 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 solo debido a que proveyeron lugares en donde desarrollar exhibiciones individuales y colectivas, proyectos curatoriales, talleres y encuentros sociales que expandieron la vida cultural de la ciudad, sino también a que 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 de 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 neoliberales y el consiguiente desmantelamiento del Estado asociado a la privatización de empresas y servicios, el derrotero de las instituciones públicas y los museos conllevó la imposibilidad de concebir programaciones anuales sin la contribución de entidades privadas. Según Robert Fleck, el proceso de independización económica y adopción del criterio de rentabilidad de las instituciones públicas devino 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, Cruces, Urteaga Castro-Pozo, 2012).

En el siglo XXI, las instituciones culturales responden a una dimensión multisectorial de las políticas culturales. Considerando las instituciones según la perspectiva de Pierre Bourdieu, como producto de la objetivación de relaciones de poder e instrumento de legitimidad, es necesario conocer sus fuentes de sustento simbólico y económico para comprender los procesos de reestructuración permanente que sufren las escenas artísticas.

Respecto del caso argentino, la inestabilidad y fragilidad institucional que acompañó a un campo de las artes 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 las redes sociales. Las políticas culturales actuales dependientes de sectores diversos no pueden abordarse sin considerar el carácter conflictivo que conllevan al confluir en ellas

intereses encontrados sobre los mismos objetos (García Canclini, Cruces, Urteaga Castro-Pozo, 2012).

Las economías de los museos, espacios institucionales y eventos públicos de artes visuales

A continuación, describiremos las dinámicas de trabajo de las instituciones culturales públicas y privadas más activas de Buenos Aires en lo que refiere a su economía interna asociada específicamente a la financiación de las exhibiciones y la relación laboral con los artistas visuales. Esta descripción, basada en las entrevistas realizadas y la documentación disponible sobre las instituciones involucradas, permitirá vislumbrar las formas de intercambio simbólico y económico más significativas entre quienes circularon por aquellas entidades.

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 fueron 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 circuito³⁸.

En tanto uno de los objetivos principales de esta investigación es dar con las formas de intercambio entre los artistas visuales y las instituciones, nos detendremos

³⁸ 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 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 proyectos temporales como “Estudio Abierto” con nueve ediciones entre 2000 y 2006, y “Bello 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).

principalmente en la financiación y los convenios de algunos de esos espacios por sobre el contenido de sus programaciones específicas.

En primer lugar, cabe aclarar cuáles son los rubros 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 solo pueden concretarse contando con grandes presupuestos para materiales y realización, que incluso requieren la contratación de profesionales de 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, la realización de toda obra –ya sea por encargo o no– conforma 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, 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.

Según el relevamiento realizado, durante el período en estudio la mayoría de las instituciones públicas han contado 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 solo por contar con los aportes de sus integrantes y tener la posibilidad de fomentar contactos de 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 Ciudad³⁹, dado que reglamentariamente no podrían haberse concretado en relación directa a las entidades públicas⁴⁰. 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 la compra de materiales de producción y montaje de muestras a través de la apertura de “cajas chicas” y, en otras, para la publicación de catálogos que acompañaran las exhibiciones⁴¹. Durante los dieciocho años en los que

³⁹ 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.

⁴⁰ Cabe señalar la incongruencia 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.

⁴¹ 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 –provisas por la Asociación de Amigos–, yo les pido algo si es que necesito y a veces, si tienen, me lo compran”.

Laura Buccellato estuvo a cargo de la dirección del MAMBA, por solo dos motivos se recibieron presupuestos extraordinarios provistos por el Gobierno de la Ciudad: uno en ocasión de la reapertura del museo en 2010⁴² 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 que se registró frecuentemente 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 que posibilitaron la continuidad del armado de las muestras⁴³.

Esta dificultad no ha sido habitual en el funcionamiento de las instituciones privadas dado que sus gestiones financieras solían depender directamente de la autorización de los responsables internos del manejo presupuestario. Consecuentemente, el rol de las asociaciones de amigos en los museos privados cobraba relevancia en otros aspectos, asociados a la generación de contactos con sectores de poder y a la imagen de la institución⁴⁴.

Es significativo remarcar que algunas de las declaraciones de las autoridades de instituciones públicas advierten que la conformación de los presupuestos que manejaban dependían principalmente de sus negociaciones personales; e incluso, llegan a definir las como “autogestivas” por la estrecha dependencia de los contactos

⁴² En aquella oportunidad se inauguró una gran exhibición del colectivo Mondongo.

⁴³ 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.

⁴⁴ Según Victoria Giraudó, 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 Giraudó surgen de esta conversación).

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 un grupo de artistas independientes encargados de articular los recursos [...] entonces ya no era una cuestión solo institucional, sino personal”⁴⁵.

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 solo en caso de ser posible. Según el registro realizado, esta fue una dinámica frecuente con la que se manejaban en diversas instituciones⁴⁶.

Las escasas variables expuestas hasta aquí permiten vislumbrar un escenario del circuito público cuyas carencias repercutieron en la adjudicación de recursos básicos para la realización de las exhibiciones que, sin embargo, no siempre han implicado el cese de las actividades. 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

⁴⁵ Entrevista realizada por la autora el 8/8/2016 en Buenos Aires. A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de Andrés Labaké surgen de esta conversación.

⁴⁶ Así lo ejemplificaba Laura Spivak, integrante del Departamento de Contenidos, Mediación y Nuevas Audiencias del Centro Cultural Recoleta desde 2016: “cuando asumí Jimena Soria [directora ejecutiva del CCR entre 2016 y 2018] se hizo un relevamiento acerca de si en los años previos se les daba o no un presupuesto para las muestras a los artistas y la conclusión fue que ese presupuesto se manejaba discrecionalmente. Al artista más importante se le pagaba más, al que pedía recursos se le pagaba y al que no pedía nada no se le daba un peso. Era una nebulosa, no se sabía por qué a unos sí y a otros no” (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).

poseían o aspiraban a poseer obras de su autoría. En estas dinámicas ligadas al circuito de instituciones públicas puede detectarse cierta *personalización del trabajo cultural* relacionada a la gestión de los recursos, tanto por parte de los gestores y los curadores de dichas entidades 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 inviertan su tiempo, sus contactos y recursos económicos para suplir las carencias que constituyen el despliegue de los proyectos expositivos de estos espacios.

No obstante, 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 el trabajo artístico. 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 solo 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 del museo. 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 la situación de otras instituciones del sector privado–,

el pago de honorarios a los artistas no se consideraba una prioridad⁴⁷. En este contexto y desde siempre, 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 artistas⁴⁸.

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 porteños⁴⁹.

En la mayoría de los casos, 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 las obras. Asimismo, el pago para producción de obra solía verse como algo suficiente bajo la consideración de que los artistas serían quienes

⁴⁷ Según Jimena Ferreiro (curadora asistente del MAMBA), “la postura de la dirección 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 le quedarían a ellos, la visibilidad, la exposición, la gráfica y entonces, para el caso de exposiciones individuales, no iba a haber honorarios”.

⁴⁸ Entrevista realizada por la autora el 15/6/2016 en Buenos Aires. A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de Fernando Farina surgen de esta conversación.

⁴⁹ 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 impulsar la vida cultural de cada barrio.

la conservarían para su venta una vez finalizada la muestra⁵⁰, desde ya, aplicable solo 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?⁵¹, situación que podremos analizar en los próximos apartados referidos a las economías de las galerías y la feria de arte.

Este escenario puede asociarse a un mecanismo de control social que Lars Bang Larsen caracteriza al señalar una lógica periódica de “rendición de examen” asociada al mercado laboral. El trabajo artístico suele manifestarse en sí como un período de práctica eterna bajo la forma de una pasantía extendida en el tiempo (2016: 57) que los artistas internalizan ante las condiciones de las oportunidades que se presentan.

En los comportamientos de quienes operan en los museos y los centros culturales, 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 aparecen como recompensa suficiente. Estas ideas no solo 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 este comportamiento habría, tal vez, una expectativa de aumentar el capital económico a futuro a partir de la circulación en determinados espacios.

El trabajo no remunerado resulta una forma de explotación de las aspiraciones profesionales de los artistas por parte de las instituciones. 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, una hipótesis que ha

⁵⁰ Sobre esta cuestión, María Teresa Constantin, coordinadora de Arte de la Fundación Osde, afirmaba: “yo proveo 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, yo las estoy financiando [...]. Si es una intervención *in situ* que seguramente después se destruye y que al artista no le sirve, vamos 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. A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de María Teresa Constantin surgen de esta conversación).

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...”.

⁵¹ 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”.

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 Giraudó:

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.

De la asiduidad de esta dinámica se infiere que de los sectores socioeconómicos más acomodados provienen quienes están en condiciones de dedicarse al trabajo artístico y curatorial como primera fuente de ingresos.

Respecto de la relación contractual entre los artistas y las instituciones ante la realización de exhibiciones y actividades, en la mayoría de los casos relevados no se acostumbraba celebrar convenios formales por escrito, ni el pago de seguros de obras de los artistas jóvenes o de mediana carrera⁵². En términos generales, algunos de los acuerdos se concretaron informalmente vía *e-mail* y otros simplemente de palabra, bajo la firma de una entrada de obra que deslinda a las instituciones de responsabilidades ante la pérdida o daño de las piezas. De todos modos, según lo informado por los entrevistados, en caso de que hubiese un inconveniente, las instituciones se habrían hecho cargo de la reparación de la obra.

...

Si bien durante los doce años que aborda esta investigación, la inestabilidad y los cambios en las gestiones pública e interna de cada institución han conllevado varias modificaciones en su funcionamiento económico, podría afirmarse que hubo una

⁵² Según Santiago Villanueva, curador general de “Bellos Jueves” en el MNBA, “las obras no estaban aseguradas, los artistas tenían que hacerse cargo si pasaba algo en el museo, más allá de que nosotros decíamos que lo íbamos a asumir, pero no teníamos el dinero suficiente para asegurar todas las obras de los Bellos Jueves. Era un trabajo burocrático enorme. 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).

continuidad respecto de la insuficiencia de recursos destinados a las exhibiciones de los artistas más jóvenes. Ante esta situación de precariedad se detectó, en simultáneo, una transformación en las demandas de los artistas durante el último tercio del período, asociada a la multiplicación de propuestas por parte de las instituciones. La apertura de instituciones 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 culturales⁵³. Dicha perspectiva, se ha detectado tanto en el funcionamiento de las entidades públicas como en las dinámicas implementadas por las iniciativas privadas.

Tres de los casos del sector público que podrían señalarse como ejemplares respecto de las nuevas perspectivas sobre el trabajo artístico son 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 músicos jóvenes con el patrimonio del museo convocando, en una noche, una afluencia de público inusitada en la historia de dicha institución. Estos casos, que se desarrollaron hacia el final del período investigado, 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

⁵³ Según Spivak, “cuando empecé a trabajar en el CCEBA o en el CCBorges, 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”.

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. Solo 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 siendo una cuestión de conflicto entre los artistas, las instituciones y los agentes culturales.

Esta nueva perspectiva detectada hacia el final del período se vinculó no solo 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”⁵⁴, replicaba la metodología de una edición anterior de aquella muestra realizada en 2001 ante una situación socioeconómica y una

⁵⁴ Según la gacetilla de prensa publicada por el museo.

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.

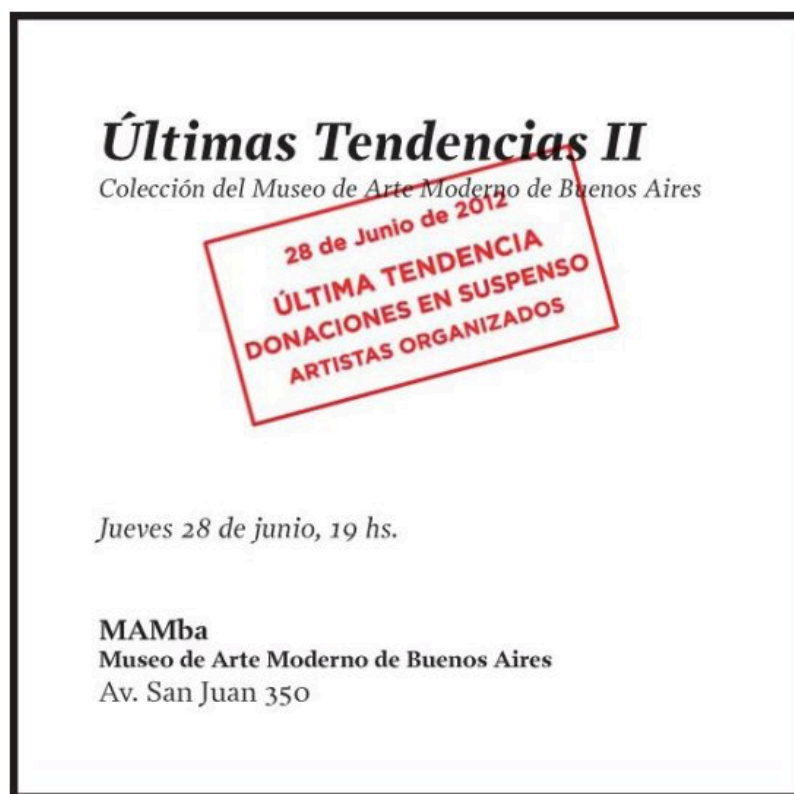
La serie de encuentros entre estos artistas junto a muchos otros que se fueron sumando ante la inquietud generalizada, resultó en la agrupación Artistas Organizados (AO), que decidió accionar suspendiendo las donaciones tras la publicación *online* de una carta que comenzaba:

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.⁵⁵

“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 oportunidades⁵⁶.

⁵⁵ Publicado también, entre otros medios gráficos en papel, en: *Tiempo Argentino*, 20/6/2012, p. 18. Véase: <http://artistasorganizados.wordpress.com>.

⁵⁶ Véase: Martínez Quijano, Ana, “Malestar de artistas ante el pedido de donaciones del Mamba”, *Ámbito Financiero*, 3/7/2012, Segunda Sección, p. 3.



Invitación digital intervenida por la agrupación Artistas Organizados

En respuesta al reclamo inicial, Buccellato declaraba:

Un museo legítima. Legítima no solo 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...⁵⁷

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 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”:

⁵⁷ Declaración extraída de Pérez Bergliaffa, Mercedes, “Polémica entre artistas y un museo porteño”, *Clarín*, 28/6/2012, p. 42.

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.⁵⁸

La discusión evidenció fuertemente los conflictos de intereses alrededor de los criterios de valoración y legitimidad de la practica artística en relación con el rol de los museos, problemática que venimos desarrollando desde perspectivas diversas.

Dentro de este marco, gran parte de la comunidad artística más activa de Buenos Aires manifestó su disconformidad no solo ante esta situación particular sino ante una forma recurrente de accionar por parte del Estado en relación con su trabajo, y habilitó un espacio de debate y participación que se venía gestando en plena expansión de la escena.

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 los artistas como trabajadores⁵⁹, la perspectiva de los artistas y los gestores de las instituciones ya había cambiado. Un nuevo imaginario comenzaba a operar sobre los vínculos entre el arte y el trabajo en la escena local.

Mediante las entrevistas realizadas a los agentes y directivos de dieciséis instituciones públicas y privadas se obtuvieron los siguientes datos que corresponden al período comprendido 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.

⁵⁸ Extraído del sitio: <http://artistasorganizados.wordpress.com>.

⁵⁹ Hacia el final del presente capítulo nos detendremos en este aspecto.

- 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 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 20 y 30 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, y con ello daba cuenta de la tendencia del coleccionismo contemporáneo a convertirse en un agente clave en el proceso de construcción de valor de las obras de arte (Cerviño, 2011b; Lemus, 2014; Pineau, 2012).⁶⁰

La reestructuración económica 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. Según Orly Benzacar, hija de Ruth y la galerista de arte contemporáneo con mayor trayectoria en el medio local:

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

⁶⁰ 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.

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 identificarse en las propuestas 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 obra⁶¹. 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 arte local. Cabe destacar: 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), Sapo –especializada en dibujo– (2008-2011), 713 (2009-2013), Jardín Oculto, Mite (2009), Miau Miau (2009-2016), Isla Flotante (2011), Sly Zmud (2012), Central de Proyectos (2009-2013), Hache (2013), Pasto (2012) y Piedras (2014)⁶².

La mera multiplicación de aperturas a lo largo de aquellos doce años permite visualizar la efervescencia que caracterizó a las artes visuales de Buenos Aires. No es

⁶¹ 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://www.lanacion.com.ar/184236-crecer-a-pegar-del-ajuste>

⁶² 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.

menor señalar que este proceso trajo aparejada la intermitencia de muchos de estos proyectos que debieron cerrar a pocos años de su apertura debido no solo 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 la modos de vida de sus gestores. Asimismo, esta tendencia se corresponde 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 solo 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 latinoamericanas como México DF (García Canclini y Urteaga Castro-Pozo, 2011) e, incluso, en ciudades centrales europeas y estadounidenses afectadas por las crisis globales y las transformaciones del mercado internacional del arte.

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, se los podría considerar dentro de lo que Raymond Williams denomina “formaciones culturales” (1981: 53-89) abarcando un amplio espectro de asociaciones relativamente informales que desempeñaron un rol significativo en la vida cultural.

Los mecanismos que constituyen el desarrollo cultural no son del todo programables, muchas veces resultan de interacciones, deseos y tendencias impredecibles pero que ejercen poder sobre la legitimidad y la valoración del arte. En

el funcionamiento de la escena en cuestión pudo detectarse que las instituciones y las galerías que operaban bajo modelos más tradicionales o que contaban con mayor trayectoria extraían valor de los proyectos autogestivos de los más jóvenes. Es por esto que es relevante reparar en la incidencia de estas iniciativas sobre la construcción de valor en el arte y así problematizar las variables que la conforman.

Los espacios gestionados por artistas: dos casos paradigmáticos

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. Este espacio propuso un modelo alternativo de circulación de obras visuales y literarias de jóvenes artistas. La galería se conformó como un lugar de encuentro e intercambio en concordancia con las formas colaborativas del arte asociadas a la crisis de 2001 y 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 este espacio se realizaban fiestas, lecturas de poesía, se podían ver muestras y participar de experiencias tanto de jóvenes artistas tales 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 ámbito muy vinculado al círculo del Centro Cultural Rojas, en el cual Laguna había participado. Asimismo, allí podían comprarse objetos y obras a precios irrisorios. La atmósfera del lugar estaba más asociada a la estética de un bazar *glam* que a la de una galería de arte. 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 a pocos meses de la apertura de la feria, lo que evidencia el creciente interés que suscitaba esta propuesta en los incipientes compradores.

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.



Fachada de Belleza y Felicidad.

El sustento económico del espacio se basaba en la venta de insumos para artistas, objetos varios y obras para públicos diversos que rompían con los modelos conocidos de galerías de arte en la escena local. 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 este 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”⁶³, Luna, quien había estudiado economía durante tres años en la Universidad de Buenos Aires, armó un proyecto inspirado en principios económicos keynesianos⁶⁴. 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*”⁶⁵. Unos meses después de la apertura, sin previa conformación de un *staff* de representados, se fue contactando con el ambiente artístico local, el cual desconocía, hasta convocar a una veintena de artistas muy jóvenes. Muchos de ellos fueron posteriormente seleccionados en ediciones de Curriculum 0, el premio consagratorio 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 exuberante y sensual, explotaba la divulgación de su propia imagen como factor de construcción de valor de la escena que lideraba.



Daniela Luna en Appetite. Imagen publicada en el diario *Crítica* (2008).

⁶³ Aludiendo al modelo de “curaduría doméstica” de Jorge Gumier Maier (2005).

⁶⁴ 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.

⁶⁵ 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.

Interesada en el mercado “no como ironía, crítica o metáfora”⁶⁶, Luna pensó este espacio como una empresa con una identidad clara para un público que excediera al ámbito del arte y que pudiera consumir obras de artistas jóvenes. El espacio en sí mismo pareció convertirse en su propio proyecto artístico, hecho que pudo generar tensiones con los artistas que representaba⁶⁷.

Hacia 2009, ya reconocidos en la escena del arte 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, entre otras, 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 solo 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 estos dos casos significativos, puede advertirse que ambos ingresaron al circuito de validación del arte local gracias a las particularidades que, a su vez, los alejaban de las formas institucionalizadas de legitimación. Por un lado, se sumaron a la función de validación propia de algunas instituciones 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 e infantilistas⁶⁸– y, por el otro, propusieron 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.

⁶⁶ Citada por Lucrecia Palacios en: AA.VV. (2015b:14).

⁶⁷ 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”.

⁶⁸ 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>

Al observar estos casos puede vislumbrarse un cambio de paradigma que 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 asociados al mercado o a las instituciones y, en este sentido, su autonomía se basaba en sus propuestas artísticas pero no tanto en los medios para su desarrollo y difusión. Si durante los años noventa se insistía en el interés de 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 se reconoce una tendencia programática hacia la inserción del arte joven en el mercado y los espacios oficiales. Claudio 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. Varios artistas representados por galerías tales como Alberto Sendrós, Zavaleta Lab o Daniel Abate han sido claros ejemplos de esta tendencia.

Durante dicha expansión de la escena cultural, los artistas jóvenes locales nacidos hacia mediados de la década del setenta ingresaron a un circuito del arte con nuevos códigos. Por un lado, se puede señalar como factor de validación del arte la relevancia simbólica que asumieron tanto algunos espacios gestionados por artistas y gestores jóvenes como las incipientes instancias de formación artística que fueron descriptas. 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. El desarrollo de formas de producción y gestión basadas en los vínculos sociales influyó significativamente en la visibilidad (o invisibilidad) que tuvieron los jóvenes dentro de la escena. La sociabilidad se expandía 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 los más jóvenes.

Las economías de las galerías

Con el interés generalizado que el arte contemporáneo captó en las economías globales, el rol de las galerías devino en una plataforma de gestión, difusión y comercialización con la necesidad de absorber las variadas tareas que implica la promoción de las carreras de los artistas en escenas cada vez más exigentes y competitivas. Los galeristas son, en principio, quienes median entre los artistas y el mercado de obras de arte, bajo la gestión de un espacio físico en donde realizan exhibiciones y actividades culturales, y la promoción de sus artistas a través de la participación en ferias. A raíz de esta tendencia, 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”.

A continuación esbozaremos la coyuntura en las que surgieron y se desarrollaron las galerías mencionadas durante el período de estudio, principalmente en el último tercio de este, ya que coincidió con una etapa de cambios económicos significativos y en la que, paralelamente, estos espacios comenzaron a incorporarse a las redes de ferias internacionales. Aproximarnos a las condiciones con las que lidiaron los galeristas a la hora de promover las carreras profesionales de los artistas nos permitirá enmarcar el ámbito laboral en el mercado de obras de arte.

...

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”. Pero, según los discursos de algunos de los galeristas entrevistados, 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 secundario⁶⁹. Las negociaciones entre los galeristas y los coleccionistas se complejizaron ante las diferencias entre el dólar oficial y el dólar paralelo en desmedro de la construcción de valor de las producciones artísticas, sobre todo, de los artistas que transitaban sus primeros años en un mercado incipiente, tal como expresaron varios de los galeristas entrevistados⁷⁰.

De 2011 a 2013 algunas de las galerías más activas de la escena⁷¹ cerraron sus puertas, entre ellas, Braga Menéndez, Alberto Sendrós, Dabbah Torrejón, Appetite, 713 y Sapo. Sin embargo, 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 ferias internacionales, 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,

⁶⁹ Véase: Papa Orfano, Belén, “Invertir en arte, una tendencia que crece de la mano del cepo al dólar”, *Ámbito Financiero*, 2/9/2012, <http://www.ambito.com/652539-invertir-en-arte-una-tendencia-que-crece-de-la-mano-del-cepo-al-dolar>

⁷⁰ 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/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 Discoli y Eleonora Molina surgen de estas conversaciones).

⁷¹ 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.

Big Sur y Piedras; o mediante la participación 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, las declaraciones de varios galeristas evidenciaron de hecho que el desarrollo de las ferias tendió a expandir la actividad comercial para dar lugar a un espacio de intercambio de valores simbólicos que proveyeron prestigio a las obras, los artistas y sus galerías⁷².

Con el objeto de proveer datos concretos sobre el funcionamiento económico de las galerías, se detallará a continuación parte de la información relevada mediante las entrevistas realizadas a los veintiséis directores y gestores de galerías locales acerca del período comprendido entre 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 30000.

- 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 5000.

- Precios más habituales de las obras comercializadas entre 2011 y 2015: USD 2000 - USD 6000.

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

- 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

⁷² 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. A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de Nora Fisch y de Florencia Giordana surgen de estas conversaciones).

un 20% a instituciones importantes. Varios galeristas aseguraron haber cubierto los descuentos ante los artistas cuando este llegaba al 20% o, excepcionalmente, lo superaba. Solo 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; solo 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. Las 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 superan 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 sustentables⁷³, y la rentabilidad se

⁷³ 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. A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de Estela Totah surgen de esta conversación).

considera asociada a la escala y la trayectoria del proyecto. La idea de que la construcción de valor a cargo de las galerías más pequeñas o jóvenes, cuyo rédito quedaría en manos de espacios con mayor trayectoria y recursos, pudo verificarse en las declaraciones de galeristas y agentes ante el funcionamiento del mercado y las instituciones⁷⁴. 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 de ese valor”⁷⁵.

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 los ideales –desarrollados en los capítulos precedentes– en torno a las expectativas, aspiraciones y formas de vida “deseables” vinculadas al circuito del arte contemporáneo.

Varios de los galeristas más jóvenes –como los de Mite, Isla Flotante, Hache o Big Sur– 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.⁷⁶

⁷⁴ 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”⁷⁴.

⁷⁵ 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 rédito monetario alguno por esas transacciones.

⁷⁶ Entrevista realizada por la autora el 30/5/2016 en Buenos Aires. A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de Ignacio Liprandi surgen de esta conversación.

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, SlyZmud, Míau Míau... 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, Míau Míau 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 el último tercio del período estudiado 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.

Para Mariano López, director de Míau Míau, 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”⁷⁷. 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 en 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.

⁷⁷ Entrevista realizada por la autora el 28/7/2016 en Buenos Aires. A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de Mariano López surgen de esta conversación.

Las asociaciones de galerías

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 38 de las galerías más significativas, luego de un año de existencia.

Mediante la colaboración entre colegas, esta asociación no solo buscaba “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.

No obstante, cabe mencionar que Meridiano tuvo sus precedentes⁷⁸. 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), coordinado por 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

⁷⁸ 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.

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. A pesar de diversos intentos, los artistas visuales argentinos con intención de mejorar su posición como trabajadores todavía no han logrado conformar una agrupación que los represente significativamente ante el entramado social. 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 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. Las transformaciones en el seno del funcionamiento de las galerías enriquecieron el proceso de profesionalización, fomento del mercado y formalización del trabajo artístico.

La relación laboral entre los galeristas y los artistas

En *El sistema de arte del siglo XXI*, Robert Fleck se cuestiona cómo surgen, funcionan y son absorbidas las estrategias de las galerías respecto de las de los artistas y de las obras (p. 52). 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 suelen requerir ser representados por galerías, no solo 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. Esta situación de vulnerabilidad de los artistas no implica que no haya múltiples casos en los que ellos mismos sacan provecho en forma desleal de las relaciones laborales que se establecen⁷⁹.

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 transparente⁸⁰. 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 (Cerviño, 2017: 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 la relación directa entre los artistas y sus clientes bajo riesgo de quedarse sin la comisión que implica su mediación. Sin embargo, esta forma de recaudo convive con la creciente demanda de la presencia de los artistas en situaciones celebratorias compartidas con los 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, el surgimiento de galeristas locales, muchos de ellos jóvenes, que se incorporaron a la expansión de la escena durante los

⁷⁹ 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 ante el aumento de la sociabilidad entre los diversos agentes de las escenas artísticas.

⁸⁰ La falta de transparencia suele asociarse no solo a que la mayoría de las transacciones se realizan *en negro* sino, por ejemplo, a los frecuentes 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.

primeros años del 2000, ha suscitado la transformación de 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 ha sido 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 ha quedado 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, y cuyo valor es percibido inconmensurable por simbólico.

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 galerías más activas, también suelen colaborar con el seguimiento de la producción de obras mediante visitas a los talleres, la gestión de exhibiciones de los representados en instituciones y otros espacios, y en la difusión de las actividades que realizan. 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 comisiones⁸¹ o justificar la imposibilidad de pagar costos de producción y traslados de obra para las exhibiciones.

La frecuencia de las muestras en la galería y la participación de los artistas en ferias es lo que suele discutirse al negociar el compromiso entre las partes, lo que dependerá de las posibilidades y prioridades de cada una. 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. Por otra parte, a raíz de los compromisos y vaivenes económicos, las programaciones de las galerías suelen modificarse con poca anticipación, lo que genera problemas con los artistas que vienen trabajando para sus

⁸¹ Según el relevamiento realizado, 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.

muestras en vistas de un *deadline*. Es importante señalar que los espacios de las galerías pueden ser muy disímiles, las hay muy pequeñas, como también medianas o muy grandes⁸². 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.

Por su parte, los artistas suelen comprometerse a disponer de obras para la galería según la programación de exhibiciones, las ferias o, simplemente, para destinar a la trastienda. En la escena local, el incumplimiento de este aspecto no ha sido un factor de conflicto tan recurrente ya que la demanda de obras para la venta no es alta o constante como en los mercados centrales.

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, y ante 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. Y el tema se complejiza al considerar la influencia de estos comportamientos 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 incluye el porcentaje que corresponde a su representante se desmorona el trabajo de construcción de precio que el galerista venía haciendo.

De acuerdo con el relevamiento realizado, la relación galería-artista solía ser informal: no acostumbraban firmar convenio alguno⁸³. 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 del período.

⁸² 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.

⁸³ 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.

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. La mayoría de los galeristas entrevistados aseguraron 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 esta actividad (la venta de obras) en la escena local se reducía a unos pocos.

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 un 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 de galerista junto a la creciente aceptación del ámbito comercial por parte de los artistas pudo generar vínculos más horizontales entre las partes, las controversias en torno a la divergencia de intereses continuaron apareciendo bajo la persistente tensión entre el arte y el mercado.

Acerca de 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–, contribuyó a la conformación de un nuevo mercado para la producción de artistas noveles y el interés de incipientes coleccionistas. Lo que vino de la mano de los casos ya descriptos y la consiguiente multiplicación de galerías dirigidas por gestores jóvenes con una perspectiva comercial ya más ajustada y en vistas a ingresar en mercados internacionales.

Entre 2003 y 2009, la mayoría de las galerías relevadas solo 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 eran impensable, no solo por la situación socioeconómica del país y su posición periférica respecto de las redes globales del arte en auge, 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 solo 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 las optimistas estrategias de comunicación que las acompañaran, junto al 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 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 declaradas por los propios galeristas. Si hacia el último tercio del período los precios de las obras promediaban USD 4000⁸⁴ y la inversión media para la participación en una feria era de USD 20.000⁸⁵, 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 jóvenes⁸⁶, 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 1000 y USD 1500, según el período), 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. Irana Douer, la joven directora de Ruby, declaraba: “no puedo no estar en ArteBA. Estar ahí te legitima, las galerías que quedan fuera no siguen o continúan muy independientes”⁸⁷.

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

⁸⁴ Entre 2011 y 2015 rondaban entre USD 2000 y USD 6000.

⁸⁵ 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.

⁸⁶ El rango de precios de obras de artistas jóvenes argentinos representados por galerías también jóvenes rondaba entre los USD 150 y los USD 6000.

⁸⁷ Entrevista realizada por la autora el 11/5/2016 en Buenos Aires. A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de Irana Douer surgen de esta conversación.

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 hegemónicos del arte que competían en aquellos eventos. Para obtener éxito de ventas en una feria era imprescindible 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 (México DF), ArtBO (Bogotá), Chaco (Santiago de Chile) y ArteBA, entre otras–, que permitían entrar en contacto con compradores potenciales en busca de aquellos mercados específicos.

Considerando la importancia de participar en las ferias internacionales significativas en la construcción de prestigio, la circulación de los proyectos artísticos y la expansión económica de las galerías no es apresurado 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, la multiplicación de galerías –que de hecho caracterizó el período a pesar de la coyuntura– advirtió 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. Si, según lo expuesto, aumentó 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 en la circulación dentro de la escena, más allá del rédito monetario.

Dado que la relación directa entre ArteBA y los artistas ha sido muy inusual, a raíz de que la gestión de estos eventos suele vincularse exclusivamente con quienes median la relación de los artistas con el mercado –las galerías–, no será necesario detenerse en describir la economía interna de la feria.

Cabe mencionar 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 que los consagraba como algunos de los jóvenes más relevantes del momento y, de los cuales, dos de ellos serían premiados con un

monto de dinero diferencial⁸⁸. Según Julia Converti, hacia ese momento en que comenzaron con la dinámica del premio, “no había premios que incluyeran un subsidio a la producción artística”⁸⁹. 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) durante el incipiente período de profesionalización en la escena local.

Trabajar como artista en Buenos Aires

El trabajo artístico como 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 todo fomento y protección de esta actividad. 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, tal como se desarrolló en el capítulo I de esta tesis, la actividad principal que los define como artistas es su capacidad para producir un cuerpo de obra, ya sea material, inmaterial y/o efímera. Las formas de sustento de esta práctica específica se limitan a las posibilidades de encargo por parte de instituciones públicas y agentes privados para la realización de exhibiciones u obras de sitio específico, y a la venta de piezas en el contexto descripto. 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. Tal como se ha argumentado, la autoexplotación, la necesidad de complementar ingresos con varias actividades simultáneas, la inestabilidad y la incertidumbre económica son solo algunas de las situaciones con las que deben lidiar los artistas en las escenas artísticas.

Una evidencia de la imprecisión de las políticas públicas sobre el mercado del arte local ha sido el intento de implementar, en 2015, un fallido Registro Fiscal de

⁸⁸ 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.

⁸⁹ Entrevista realizada por la autora el 29/6/2016 en Buenos Aires. A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de Julia Converti surgen de esta conversación.

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 obras⁹⁰. Dicho proyecto ignoraba no solo 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 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 artística argentina, corresponde con una minoría irrisoria. El monotributo sería el sistema de registro adecuado disponible para los artistas, pero en tanto no cuenta con referencias impositivas que contemplen las formas específicas de su trabajo y su inestabilidad en el mercado laboral, el hecho 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 implicado con frecuencia la situación. Según el Lic. Jorge García, del estudio García, Pando y Asoc., asesor contable de Orly Benzacar y de artistas argentinos consagrados tales como Jorge Macchi y Tomás Saraceno, “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”⁹¹, 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 año de realización de la obra previo al momento de emisión de una factura⁹² significa que no está prestando un

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

⁹¹ Entrevista realizada por la autora el 14/6/2016, en Buenos Aires. A menos que se indique lo contrario, las declaraciones de Jorge García surgen de esta conversación.

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

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 global⁹³. Desde ya, la informalidad en el trabajo artístico no es una cualidad que caracteriza solamente al circuito del arte local. Isabelle Graw describe las formas de intercambio en escenas centrales de la siguiente manera:

Como si fuese la cosa más natural del mundo, los coleccionistas cancelan pedidos, los pagos se retrasan y las facturas simplemente se ignoran. Por no mencionar las grandes cantidades de dinero “sucio” que circula en este campo, a juzgar por la cantidad de transacciones que se hacen en negro (2013: 208).

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 productivo⁹⁴. Las regulaciones laborales y de control que suscita toda política pública destinada a la formalización de una actividad no solo 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

⁹³ Veáse: 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://www.nytimes.com/es/2017/02/23/el-mercado-del-arte-se-ha-convertido-en-complice-del-lavado-de-dinero-sin-saberlo/>

⁹⁴ La artista y curadora Laura Spivak planteaba que “en el mundo del arte circula mucho dinero informalmente... Los artistas no quieren regularizarse, son trabajadores, pero no asumen la responsabilidad de un trabajador, sobre todo los más jóvenes”. Por su parte, Julia Converti, gerente general de ArteBA, describía otro 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”.

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 la capacidad de acción de los artistas en este escenario.

Pensar qué tan funcionales son los artistas a la promoción del *emprendedorismo* en tanto trabajadores impulsados por la autogestión, una tendencia creciente de la era neoliberal, podría ser una clave para sentar las bases de las nuevas relaciones entre el arte y el trabajo. ¿Desde qué posición pueden operar los artistas 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?

Las asociaciones de artistas

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 sus productores y sus condiciones de trabajo. A la ausencia de políticas públicas que establezcan estos parámetros, se sumó 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 —el cine, el teatro, la música— es que su actividad suele

manifestarse como una tarea individual, mientras que las demás suelen funcionar indefectiblemente 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 sus instituciones de origen 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 (García Canclini, Cruces, Urteaga Castro-Pozo, 2012; Graw, 2013; Groys, 2014), se ha constituido desde una práctica no siempre asociativa y colaborativa con sus pares, en términos laborales. Por otro lado, si bien el trabajo artístico se ha transformado y diversificado 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 ha contribuido a la invisibilidad de su condición laboral y ha complejizado las formas de enmarcar la defensa de sus derechos en tanto trabajadores y profesionales.

Hasta la fecha, han sido fallidas las experiencias locales vinculadas a asociaciones que pudieran, por su escala y conformación, representar a la comunidad de artistas visuales con el objeto de regular y defender sus derechos como trabajadores. Si bien han existido y existen algunas agrupaciones con varios años de actividad en su haber, tales como SAAP (Sociedad Argentina de Artistas Plásticos)⁹⁵ –fundada en 1925 con una primera intención de officar 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)⁹⁶ –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 descriptas en esta tesis. Por lo cual, la baja representatividad y referencia de dichas agrupaciones respecto de la escena más activa de las últimas décadas en

⁹⁵ Véase: <http://www.saap.com.ar>

⁹⁶ Véase: <http://www.sava.org.ar/sava>

Buenos Aires nos hace desestimar su influencia en el tema que compete a esta investigación.

La experiencia de Artistas Organizados⁹⁷, referida en un apartado anterior 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 solo 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 les 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 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 solo diez integrantes, hasta disolverse. En el análisis sobre las economías de las instituciones y galerías pudo evidenciarse un cambio de perspectiva significativo en el último tercio del período que, sin duda, estuvo vinculado a la influencia de esta agrupación y el espacio de debate que habilitó entre los artistas locales.

Cabe mencionar, también, a un particular y prolífico proyecto denominado Plataforma La Unión, que si bien nuclea a artistas que no han tenido una participación considerable en las redes descriptas en esta tesis –ya que muchos de ellos pertenecen a una generación posterior a la que incumbe a este estudio–, expone una perspectiva

⁹⁷ Véase: <https://artistasorganizados.wordpress.com>.

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)⁹⁸, 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.

⁹⁸ En el capítulo IV nos referiremos a una organización ficcional creada por Lino Divas, que incluye a La Unión entre diversos proyectos integrantes de una red de plataformas virtuales.

El artista contemporáneo: un modelo de identidad múltiple

Uno de los objetivos de este estudio ha sido caracterizar la figura del artista visual contemporáneo y su reposicionamiento en la escena cultural de Buenos Aires bajo un proceso de mercantilización generalizada de la experiencia artística. Como se ha manifestado previamente, dicha tendencia no solo ha involucrado a las expectativas de intercambio monetario sino también a las de orden simbólico, dentro de una economía regulada, asimismo, por el goce, la sociabilidad y lo improductivo.

La vida de los artistas se sigue considerando una vida gratificante asociada a la ausencia de imperativos que, si bien deviene de un 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 toda cualidad adjudicada por las fantasías y promesas de la vida artística.

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 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, en tanto profesionales creativos o empresarios de sí mismos, ambicionan vivir de los productos de su propio trabajo intelectual y físico, mientras 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 y la imposibilidad de imaginarse transitando espacios de trabajo más tradicionales? ¿Qué tan funcionales pueden ser ciertos aspectos de la precarización asociados a la flexibilidad como fuente de acceso a un tiempo necesario que perder en tanto condición de la práctica 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.

¿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 sentidos a partir de nuevos criterios.

En cuanto a la escena local, estas caracterizaciones son pertinentes mientras se las lea a la luz de algunas particularidades. Hay tantos tipos de artistas como obras, pero sí se podrían especificar algunas cualidades en función de lo relevado en este contexto. Ante la ausencia de políticas públicas promotoras de las artes visuales, 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.

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 que protagonizaron el período. Lejos de definirse bajo perfiles extremos y antagónicos, entre el genio romántico abocado a una práctica desinteresada –asociado a los artistas jóvenes los noventa– y el especulador que ambiciona el prestigio como acceso al éxito económico⁹⁹, 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 suscitaron 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 bajo la promesa de la vida artística en tanto existencia multifacética.

Según el acceso de los artistas a los diferentes espacios institucionales o autogestivos, de mercado o culturales, públicos o privados y a las condiciones con las que se encontraran, es que han surgido las capacidades y los roles que les permitieron desplegar el camino de sus producciones. Las carreras de los artistas se desarrollaron, en este período, con mucha mayor aceptación del aspecto comercial del arte respecto de una tradición que portaba una relación conflictiva entre la legitimidad de los artistas y la legitimidad de mercado, y que pudo leerse entre los imaginarios de los jóvenes

⁹⁹ Según Boris Groys, “En nuestros días, la imagen romántica del *poète maudit* se sustituyó por la del artista explícitamente cínico, 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).

argentinos de la generación anterior (Krochmanlly, 2012a). En este escenario, el trabajo artístico no solo es identificado como una manifestación de la creatividad individual o colectiva, sino también como una profesión y un deseado medio de manutención en una coyuntura de desprotección.

Capítulo IV

Prácticas autorreflexivas y micropolíticas ante el mercado del trabajo artístico

Mientras cabe preguntarse cuál es el vínculo entre el proceso de mercantilización generalizada descrito bajo el funcionamiento de los espacios expositivos y comerciales y la homogeneidad estética y temática creciente en el despliegue del arte contemporáneo por las bienales, ferias y grandes instituciones culturales, algunas propuestas de los artistas que integran la escena dan cuenta de la singularidad con la que el arte tiene la capacidad de posicionarse.

En este último capítulo se abordarán algunas de las problemáticas desarrolladas en la investigación mediante las perspectivas de una selección de prácticas artísticas autorreflexivas, expresadas en obras, acciones y plataformas que han operado como formas alternativas de micropolítica en tanto cuestionan, visibilizan y ponen en acto imaginarios sobre las economías del arte y la cuestión laboral.

Líneas heterogéneas de politicidad –no siempre explícita–, que no tuvieron que ver necesariamente con las agrupaciones de la poscrisis, sino con propuestas que materializaban las inquietudes, preocupaciones y deseos asociados a los modos de vida y trabajo de los artistas, interpelan la problemática aportando un tipo de información que solo desde el lenguaje artístico puede surgir. A partir de nuevas materialidades, lógicas y protocolos proponen formas particulares de activismo para intervenir sobre los problemas que suscitan las relaciones entre el arte, sus valores y el trabajo.

La autogestión como lenguaje, la crítica institucional, las estéticas de la administración y los modelos laborales son solo algunas de las formas en las que se manifestaron estas prácticas cuyo alcance no fue únicamente simbólico. La Oficina de Legales (ODL), desarrollada en el año 2011 por los artistas Leandro Tartaglia, Santiago Villanueva y Francisco Marqués, surgió como un trabajo de investigación sobre temas vinculados a los aspectos legales y sindicales en las artes visuales. Iniciada en 2006 bajo la coordinación de Lino Divas, la Fundación para la Difusión del Arte Contemporáneo en el Mercosur y Alrededores (F.D.A.C.M.A.) creó un marco institucional ficcional operado desde la *web* para favorecer la visibilidad y el

intercambio artístico emergente a partir de acciones llevadas a cabo desde “la autogestión y la diversión”. Mediante la creación de una empresa ficticia prestadora de un servicio de asistencia personalizada, Marcela Sinclair asistía a los clientes de Time Management Argentina (TMA) en la gestión del uso del tiempo para obtener la máxima productividad de sus vidas. Por su parte, el Servicio de Retratos de Mascotas (SRM) brindado por Verónica Gómez desde 2009 consistía en la práctica de pintar retratos de animales domésticos por encargo bajo una serie de procedimientos que también se correspondían con la logística de una empresa de servicios. Y, desde una perspectiva deliberadamente poética, Laura Códega realizó, en 2016, la película titulada *L'Arte e la Vanità*, una tragedia en torno a tres personajes que representaban al arte, la artesanía y la vanidad para problematizar sus valores y fundamentos.

Es significativo aclarar que todas estas obras, en forma de plataformas, bases de datos, prácticas o video se presentaron, en alguna de sus etapas de desarrollo, en diferentes instituciones y, también, en espacios independientes que integran las redes de interés de esta investigación¹⁰⁰. Asimismo, todos estos artistas nacidos desde los setenta en adelante, han sido representados o han participado en galerías y espacios autogestionados y han pasado por algunas de las instancias de legitimación que hemos señalado oportunamente, tales como los ámbitos de educación artística descriptos¹⁰¹. Algunos de estos proyectos tuvieron la particularidad de establecer vínculos con la trama social a partir de propuestas de reorganización relacional allí donde los valores del arte y las formas laborales protagonizan los temas a discutir y los modos discursivos y las acciones se presentan como fuentes de sentido por sobre todo resultado acabado. La autorreflexión y el abordaje crítico de algunas de estas propuestas devienen en formas de objetivación de las relaciones que ponen en escena para transformar sus dinámicas.

¹⁰⁰ La ODL de Tartaglia, Villanueva y Márqués se exhibió en el MALBA y en el Museo La Ene; Time Management Argentina de Sinclair circuló también por La Ene y por el CCEBA; la F.D.A.C.M.A. de Divas fue exhibida en el MAMBA y el CCK; el SRM de Gómez, en el Museo Sívori; y la proyección de *L'Arte e la Vanità* de Códega tuvo lugar en el MNBA, la Fundación Klemm y BSM Art Building.

¹⁰¹ Divas, Códega, Villanueva y Sinclair integraron diversas ediciones del programa de Agentes del Centro de Investigaciones Artísticas. Tartaglia, junto al colectivo Oligatega, formó parte de la Beca Kuitca. Códega y Sinclair fueron representadas por la galería Mite; Villanueva, por Daniel Abate e Isla Flotante; Tartaglia, por Daniel Abate e Ignacio Liprandi, y Gómez, por las galerías Gachi Prieto y Foster Catena. Asimismo, Divas ha expuesto en las galerías Rayo Lazer y Mite.

Consultoría legal para artistas

La Oficina de Legales surgió como un trabajo de investigación, a cargo de Santiago Villanueva, Leandro Tartaglia y Francisco Marqués, sobre temas vinculados a aspectos legales y sindicales en las artes visuales. Se desarrolló a partir de una búsqueda en torno al vínculo contractual de las instituciones con los distintos agentes culturales –artistas, curadores, montajistas– y la posición de los artistas en función de la producción de su obra como trabajo.



Oficina de Legales (Francisco Marqués, Leandro Tartaglia, Santiago Villanueva). *Entrevista*, 2011. Video 31'13".

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–, solo 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 en movimiento de una pared blanca sobre 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 solo 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 conferidos a lo que enmarca 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 constituir el arte como objeto de mediación.

Durante esa misma semana, 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, el asistente empleado no participa en las ganancias por el ingreso resultante de la obra realizada, 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 documento¹⁰² que sintetizaba 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

¹⁰² Documento provisto por el artista Santiago Villanueva.

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 de trabajo, 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. 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. 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.

Si consideramos este proyecto como obra es porque, en su estética de la administración y sus formas de acción nómades, transversales y, por momentos, poéticas, propiciaba un territorio para actuar, discutir y exponerse con lenguajes propios de una especie de militancia artística. En diversos formatos, como diagramas, folletos, videos, audios, *web* y debates, ODL se presentó en La Ene durante los meses de octubre y diciembre de ese mismo año, 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 culturales respecto de cuestiones que hacia el 2011 –un año antes del conflicto que suscitó la emergencia de Artistas Organizados– 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.

Las instituciones ficcionales de Lino Divas

En pleno auge de las redes sociales y el trabajo en red, la práctica de Lino Divas se conforma como exponente de la potencia colaborativa que circula por las plataformas de Internet. La Fundación para la Difusión del Arte Contemporáneo en el Mercosur y alrededores (F.D.A.C.M.A.)¹⁰³, una organización cuasificcional cuyo formato replica los marcos institucionales y gubernamentales desde una perspectiva lúdica, opera 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 componen 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 uso estratégico de las tecnologías digitales vinculado a la 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 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.

¹⁰³ Véase: <http://fdacma.com.ar>

> novedades
 > expos
 > poesía para el picaporte
 > colección permanente
 > Proyecto CARA
 > F.D.A.C.M.A. EFÍMERA
 > servicios
 > Fútbol Team
 > Bienal del Pasacalle
 > Plataforma La Unión
 > Memotest
 > Fanzineteca
 > quienes somos

fdacma@gmail.com

Suscríbete a nuestras novedades

email address

Subscribe

[f](#)
[t](#)
[i](#)
[b](#)
[v](#)
[p](#)

Donate

(cc) BY-NC-SA

Abrimos una convocatoria abierta a elecciones generales, para conformar la nueva comisión directiva que tomará las riendas de nuestra querida organización por el plazo de 2 (dos) años. Invitamos a todos aquellos interesados en perdurar y enaltecer el legado de la F.D.A.C.M.A. a presentar sus listas y someterse a la voluntad popular.

BASES >>> link

Hay tiempo de presentar listas hasta el 23 de Abril!

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

En forma de certamen de pasacalles, equipo de fútbol, juego de denuncia política o de cartografía de proyectos autogestivos de la región, la F.D.A.C.M.A. opera críticamente sobre la trama “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*”, el artista que bajo su nombre se muestra con la imagen de un músico de hip-hop, fusiona una parodia del autorreconocimiento que circula en los perfiles digitales de los artistas con una fuente concreta de ingreso económico.

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 DIY¹⁰⁴ para establecer formas alternativas de intercambio y de posicionarse críticamente ante el medio que integra. Junto a sus socios, amigos, colaboradores y seguidores materializa sus convicciones y búsquedas no solo 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,

¹⁰⁴ 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.

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 la democracia argentina. Asimismo, 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 como artistas. Este proyecto podría modelizar modos organizativos de la escena artística. Se emplaza en la inmaterialidad de la Web 2.0 para instaurar una red de plataformas permeable, sensible a sus “prosumidores” –quienes simultáneamente la producen y la consumen– y retroalimentada por los valores, deseos, preocupaciones e intereses que brotan del intercambio mutable, dinámico y permanente.

La hiperproductividad del tiempo administrado

En consonancia con Divas, Marcela Sinclair emplea lenguajes y dinámicas de ámbitos extraartísticos para configurar su proyecto Time Management Argentina (TMA), aunque, en este caso, su referente principal no son las instituciones sino el mundo empresarial y la autoayuda. TMA es una empresa ficticia que ofrece 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

retoma teorías como la desarrollada por el instructor de productividad estadounidense David Allen, en su bestseller *Getting Things Done*, la artista incorpora metodologías que ponen el foco 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 encarna un personaje que podría asociarse al de un gurú del *emprendedorismo* que no es solo una caricatura. Mediante una estética de la administración que cuenta con un puesto móvil, folletería y un video publicitario, el proyecto opera con ojo crítico sobre las formas discursivas de la comunicación del marketing y los manuales de autoayuda, a la vez que problematiza 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, TMA promete confidencialidad y resultados satisfactorios desde la primera consulta, y recomienda el servicio de mantenimiento semanal mediante el uso de términos que exponen las transformaciones que caracterizan al trabajo artístico e inmaterial en el capitalismo tardío.



Acceso a la exhibición de *Time Management Argentina*, en el CCEBA.



Folletería de TMA.

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, no solo por su capacidad crítica sino porque, más allá del señalamiento, parece ser efectivo. Sinclair compara el tiempo libre con el tiempo del arte al adjudicarle 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 pudo registrar problemáticas asociadas a vidas en las cuales el tiempo de trabajo está cada vez más desdibujado, tal como se desarrolló en otros capítulos de esta tesis.

Por otro lado, este proyecto, así como el Servicio de Retratos de Mascotas de Verónica Gómez, apunta a plantear una relación con el dinero poco habitual en la escena del arte. Al asistir a los encuentros de TMA, los usuarios compran bonos contribución a precios variables que 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 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.

Coleccionismo de afectos animales

El Servicio de Retratos de Mascotas (SRM) es un proyecto que Verónica Gómez desarrolla desde el año 2009 hasta la actualidad, y que consiste en una práctica que excede la tarea de pintar retratos de animales domésticos por encargo. La artista da origen a una producción que fusiona en medidas equivalentes el trabajo material con el inmaterial y, a su vez, el valor artístico con el afectivo.

Bajo el lema “Una exploración estética de la personalidad de tu mascota”, Gómez desarrolló la prestación de un servicio basado en una serie de procedimientos sucesivos: tras convenir las condiciones de trabajo con sus clientes, los entrevista; de la cita surgen anotaciones, tomas fotográficas y de video que registran los comportamientos de la mascota y su dueño en la atmósfera en la que conviven. Con un claro propósito narrativo, la artista desarrolla una investigación que continúa en su taller y se traduce en un retrato sensible a los objetos e historias que conforman la vida del protagonista de la imagen. Realizada en lápiz acuarelable, tinta china, acrílico, óleo o grafito sobre tela o papel, la retratista entrega la pieza acompañada por su certificado de autenticidad. Las acciones que conforman esta práctica sugieren una integración que no jerarquiza una acción por sobre la otra en la constitución de su entidad artística, conformada de diálogos, registros documentales, gestiones administrativas y la producción de un retrato.



SRM, entrevista a clientes, captura de pantalla de video.

Mediante un modelo que se expone a ceder toda pretensión de autonomía para involucrarse con la demanda de un cliente, Gómez propone una modalidad laboral que habilita una práctica creativa autosustentable sin alejarse de las problemáticas que conforman su cuerpo de obra. Con una amplia producción que va desde la pintura y el dibujo hasta las instalaciones y acciones artísticas en viviendas privadas, galerías de arte y espacios institucionales, la artista conforma cada una de estas imágenes como un *site specific*, ya que surge desde y para el ámbito de quien la convoca. La vida doméstica, el relato biográfico y la presencia del universo animal, incluso, bajo una estética de la administración, han sido canales expresivos y fundantes que también desarrolló en proyectos tales como Laboratorios Baigorria S.A., una institución apócrifa dirigida por un personaje imaginario que contaba con “gabinetes de investigación y prestación de servicios temporarios” expuestos de formas diversas; o como el Servicio de Palomas Mensajeras instalado en 2006 en el festival Estudio Abierto desarrollado en el edificio del ex Correo Central; dos instancias de exploración cuasicientífica con un alto grado de absurdo, en las que desplegó todo tipo de archivos, objetos, cartas, muñecos de peluche, dibujos y fotografías.

En SRM, Gómez explora una práctica que podría asociarse a un modelo de trabajo artístico de varios siglos atrás, no solo por la metodología “por encargo” que propone el proyecto, sino por el hecho de indagar en un género pictórico de los más clásicos. En este caso, desplazando el eje de atención –que históricamente radicaba en

la figura humana— hacia el mundo del animal doméstico y lejos de las pretensiones burguesas.



Malena y Sultán. Lápiz acuarelable y óleo sobre papel, 2011.



Eros y Afrodita. Óleo y lápiz acuarelable sobre papel, 2011.

Una de las frustraciones más usuales para el público general respecto del vínculo con el arte contemporáneo es la dificultad para acceder a la compra de obras originales a raíz de los altos precios del mercado de arte. En el caso del SRM, si bien el disparador de la contratación no radica exclusivamente en el deseo de contar con una pieza de arte contemporáneo, sino más bien en atesorar un recuerdo, la adquisición de una obra artística se hace viable.

La contraprestación por este servicio se establece a modo de un honorario que se aleja de los valores habituales que figuran en las listas de precios de obras a la venta en una galería. Esta diferencia es sustancial ya que pone en juego una alteración en los modos habituales de comercialización de arte y opera paradójicamente en la resignificación de la idea del objeto de arte. Aquí no parece mediar la venta de una obra, sino la prestación de un tiempo artístico para producir un objeto personal y afectivo que parte de un humor en las antípodas de la ironía, con un valor simbólico que desborda el sentimentalismo individual.



Instalación. Pinturas. Dibujos. Video. Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires. Junio-julio de 2013. Fotografía: Alejandra Urresti.

Entre los más de cien clientes registrados entre 2009 y 2015, figuran amas de casa y estudiantes de barrios diversos del Conurbano bonaerense y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, un mago, personajes reconocidos del ámbito artístico, cultural y del espectáculo y, asimismo, coleccionistas. La diversidad de clientes da

cuenta de la condición de un proyecto que excede el afán de acceso a los circuitos de legitimación artística para aproximarse a un público que tiene en común el deseo de atravesar una experiencia que resulte en plasmar un afecto en una imagen objeto. Es allí también donde se subvierten formas concretas de inserción de la actividad artística en la trama social, al fundir el trabajo con el tiempo de los afectos y desplegar una subjetividad constructora de ficciones nada aleatorias que habilita nuevas formas de percibir y habitar el mundo cotidiano. De esta forma, Gómez logra integrar una forma de manutención sostenida al desarrollo de su obra.

La empatía refiere a una identificación mental y afectiva de un sujeto con el estado de ánimo de otro. Estos retratos parecen ser catalizadores del sentimiento de coparticipación entre seres animales humanos y no humanos. A partir de una economía de producción de afectos y de bienes culturales en simultáneo, el SRM amplía la posibilidad de un marco productivo para un arte fuertemente comprometido con el campo sentimental y, en alguna medida, con la convicción de una capacidad depuradora de la labor artística.

Los valores del arte

Tras el encargo para una edición de “Bellos Jueves” en el MNBA a principios de 2015, en solo tres meses, Laura Códega 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 cuasiaficionado denotaba un posicionamiento singular frente a las dinámicas de la profesionalización artística. Si incumbe detenerse en la película *L'Arte e la Vanità*¹⁰⁵ y asociarla a las problemáticas planteadas en esta tesis es porque su abordaje interpela valores e imaginarios acerca de los fundamentos del arte que persisten bajo las dinámicas de sus economías contemporáneas.

Con claras referencias a puestas operísticas, la trama del video se basa en el desenlace trágico del romance entre el arte y la vanidad. 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.

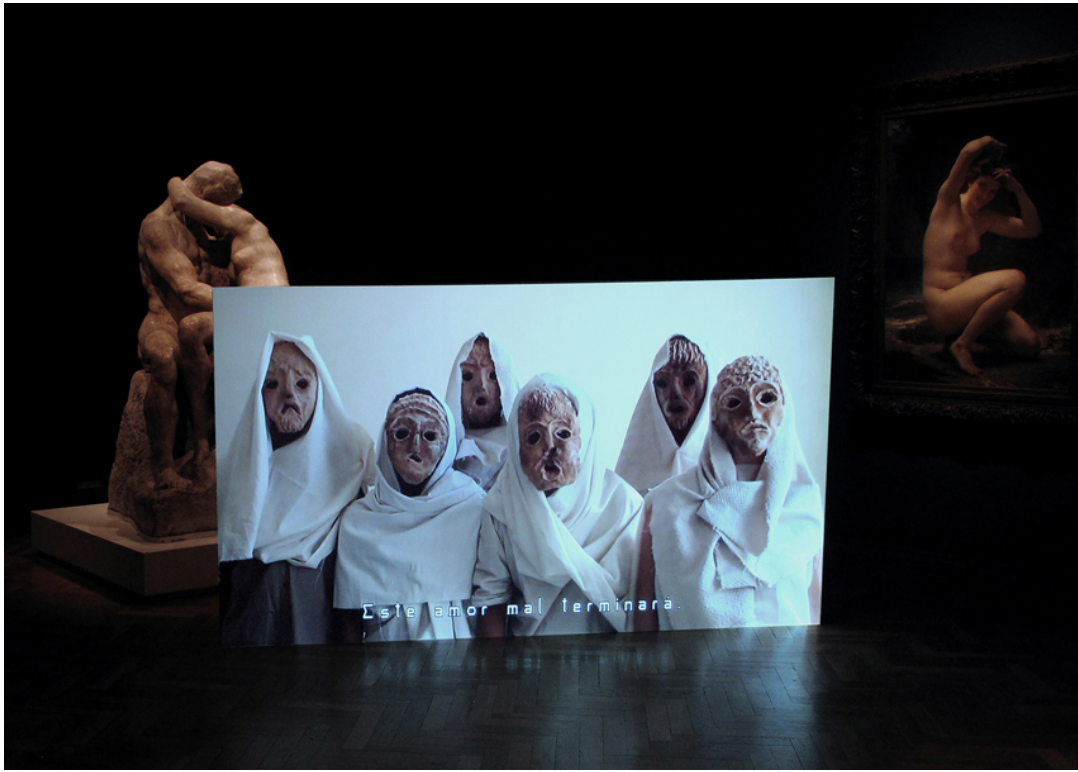
¹⁰⁵ El video está disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Z74IgXI5dy0&t=150s>

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.

Las escenas que relatan esta tragedia inspirada en Medea se presentan mediadas 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 el mundo material. 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 se presenta como una niña cuyo tiempo está destinado a un juego que denota las bases del hacer creativo y, a su vez, es quien 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 “Cuantos males se engendran por causa de Vanidad, disfrazada de abundancia, la miseria va / Y en las huellas de Arte cuchillos hundirá / ¡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.



L'Arte e la Vanità, proyección en Bellos Jueves, MNBA, 2015.

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. Códega cuenta con un caudal de proyectos inéditos que exhibe a un ritmo desatento a la voracidad del sistema. Pinta con limón y bananas, pirograba cueros y repuja metales, escribe poesía científica, trabaja con un colectivo en la Villa 31, se apropia de un espacio público abandonado para gestionar una galería de arte, y filma películas clase B con el ímpetu de quien horada su propio camino sin descansar en las convenciones del andar artístico. Sus acciones se erigen sobre el desconcierto. Renuncian con frecuencia a los lenguajes condescendientes del arte contemporáneo para no traicionar su propia naturaleza.

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 y la praxis constitutivos de su hacer, que en la

obra de Códega pueden verse representados por Artesanía como subproducto del Arte, cuando podría pensarse justamente del modo contrario ante las historias culturales. La dicotomía de tal confluencia, tratada desde el inicio de esta tesis como fundamento de la invisibilidad del trabajo artístico, se presenta en *L'Arte e la Vanità* 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 puede representar los anhelos de prestigio, popularidad y riqueza simbólica y económica que, en forma de promesa, caracterizan las aspiraciones de éxito de los artistas contemporáneos. En la obra de Códega, se ven interpelados tanto el estatuto del arte como la organización de la mirada de modo que incita a repensar los valores que los constituyen, indagar en el origen del arte y buscar sus sentidos en la práctica contemporánea.

Conclusiones

Mientras la creatividad y la autoexpresión devinieron aspectos intrínsecos del trabajo y los trabajadores en general reciben demandas no solo productivas sino afectivas (Fisher, 2016: 72), diversas prácticas que no eran consideradas laborales se volvieron productivas y se manifiestan desde las subjetividades en forma de intenciones y deseos generadores de valor¹⁰⁶. En este contexto, la hiperproductividad se convirtió en una cualidad propia de las vidas contemporáneas, manifestada con frecuencia como una experiencia reconfortante en tanto actúa detrás de una promesa.

La actividad artística contemporánea se vio atravesada por estos procesos con extrema fluidez. Se trata de un territorio que nuclea la producción de imágenes, objetos, ideas, discursos, formas de comunicación, vínculos y afectos que circulan como valores principalmente anclados en lo simbólico. La hiperproducción de estos bienes porta la promesa de devenir en reconocimiento y valor monetario. De allí que las expectativas de éxito y prestigio social han justificado toda forma de autoexplotación por parte de los artistas en pos de lo que solo podría concretarse por mérito propio (o bien por haber nacido en una posición acomodada) ante la ausencia de políticas públicas de bienestar.

Este escenario convive con los imaginarios por las cuales el arte todavía se percibe escindido respecto de aquello que es útil y necesario para la subsistencia, por lo que la dimensión laboral del arte permanece invisibilizada a pesar de la creciente mercantilización de las experiencias.

Reconocer la realidad social del arte en forma simultánea a su realidad estética (Bang Larsen, 2016: 61) es una de las posibles formas de transitar una paradoja constitutiva del hecho artístico; la práctica del arte es un trabajo y, a su vez, no lo es. La condición innecesaria del arte, su misterio y lenguaje singular es paradójicamente lo que lo hace imprescindible como fuente de sentido y de transformación del devenir humano.

¹⁰⁶ Así lo caracteriza Franco Berardi Bifo: “Las tecnologías digitales y las organizaciones reticulares de la comunicación se revelaron como dispositivos de captura del alma [...]. El centro de gravedad del proceso de producción se desplazó entonces hacia la explotación de la energía intelectual, y el alma fue sometida por la dinámica de la producción de valor” (2016: 16).

A partir de esta investigación, la economía pudo entenderse también como una práctica que, a través de intercambios de diversa índole, conforma sistemas de creencias y hábitos en constante transformación ejercidos mediante la experimentación entre y sobre los sujetos, los discursos, los objetos y sus múltiples vínculos. En el arte, aquellos intercambios materiales e inmateriales, simbólicos y monetarios conforman el espacio vincular en el cual los artistas se mueven, crean, trabajan y transitan el ocio de manera indiferenciada.

Nos ocupamos de abordar las formas en que se capturan, extraen e intercambian valores desde diversos sectores y agentes que proveen legitimidad, como las instituciones, los espacios autogestivos, las galerías, las opiniones de los propios artistas, los curadores y los consumidores de obras de arte. Si bien la idea del arte persiste, en algunos aspectos, desvinculada de la noción de trabajo, el hacer artístico no puede escindirse de la generación de valores que son maximizados por los agentes encargados de exhibir y hacer circular los bienes producidos. Asociadas a las condiciones laborales de otros trabajadores del capitalismo tardío, las prácticas artísticas fluyen y se multiplican entre la inestabilidad, la precariedad, el nomadismo y la flexibilidad desprovista de protección social.

Mediante el estudio específico de la escena de Buenos Aires en un período histórico de máxima proliferación de actividades de artes visuales, pudimos vislumbrar los modos en que aquellas condiciones y tendencias se manifestaron en los comportamientos y las formas de interacción entre los artistas, las instituciones, el mercado y los agentes culturales. Esta expansión no solo resultó en el crecimiento de la escena sino en el incremento de la informalidad y la precariedad del trabajo, aunque también, en la visibilización del arte como una práctica laboral que se vio reflejada en nuevas demandas por parte y hacia los artistas visuales. La multiplicación y profundización del problema echó luz sobre su situación, sobre todo, hacia el último tercio del período estudiado.

Por otro lado, un rasgo que acompañó la emergencia de los espacios de exhibición fue la breve duración que caracterizó a muchos de ellos. La dificultad de sustentarse con la comercialización de obras de artistas jóvenes dentro de un mercado creciente pero extremadamente pequeño, la movilidad de los espacios y agentes que marcan tendencia o aportan novedad como variable de valoración a los ojos de los

colegas y compradores, y el nomadismo propio de las vidas de los agentes culturales son algunas de las variables que explican la intermitencia de estos proyectos.

Una condición particular de este circuito tuvo que ver con la conformación de un mapa de validación institucional ampliado por aquellas iniciativas autogestivas. La ausencia del Estado y las reiteradas crisis económicas propiciaron la emergencia de diversos proyectos organizados por los propios artistas y agentes jóvenes, que supieron encontrar novedosas formas de producir, gestionar y comercializar el arte para establecer un nuevo ordenamiento que fue captado por los espacios más tradicionales. Las instituciones y los espacios que contaban con mayor trayectoria y recursos supieron extraer valor de estos proyectos advirtiendo la incidencia de las nuevas iniciativas en la construcción del valor artístico. De esta manera, hacia los años 2000 las propuestas de los más jóvenes se incorporaron, junto a los programas de educación artística, a una red ampliada productora de legitimidad y valoración de las prácticas artísticas.

Al analizar los intercambios que circulaban por las instituciones y los espacios de exhibición más significativos de Buenos Aires, se evidenciaron las formas en que la labor artística y cultural se manifiesta merecedora de todo sacrificio. El trabajo *ad honorem*, la práctica del arte como un largo período de ensayo con vistas a un reconocimiento futuro o la personalización de los vínculos comerciales y laborales – incluso en el sector público– son solo algunos de los comportamientos bajo los cuales se ha ejercido la explotación y la autoexplotación de las aspiraciones profesionales de los artistas y gestores que apuestan a participar en las redes artísticas en las circunstancias que se presenten.

Tales esfuerzos pueden incluso manifestarse en forma de deseo bajo un manto de religiosidad que, en la contemporaneidad, estaría asociado a las expectativas de acceder a una vida multifacética vinculada a la escena artística. Una religión cuyo objeto de adoración estaría en la propia figura del artista y su entorno. De aquí, la inversión del tiempo propio, los recursos y contactos se esconde tras la búsqueda de pertenencia y permanencia en un universo que promete ser excitante y con pocos imperativos frente a otros ámbitos laborales, y que conlleva una expectativa de bienestar económico que difícilmente llega.

El arte porta una connotación de autorrecompensa por el solo hecho de poder practicarlo y exhibirlo y las instituciones proveen legitimidad, dos factores que han

operado como compensación de diversas formas de precarización del trabajo artístico asociado a las exhibiciones (la ausencia de recursos para la producción de obra y de exhibición, para los traslados, los seguros de obra, los honorarios de los artistas, y la inexistencia de convenios firmados, entre otros). A aquellos factores se suman las genuinas motivaciones de los artistas asociadas a la necesidad de exhibir su producción como forma constitutiva y cúlmene de su práctica y la de interesarse por desarrollar vínculos con interlocutores con quienes compartir sus preocupaciones, deseos, búsquedas y objetivos.

Paralelamente, la multiplicación de las exhibiciones y la creciente circulación de obras por galerías y ferias suscitaron nuevas oportunidades de comercialización y de interacción con el circuito institucional local e internacional. Los artistas que habitaron esta transformación encontraron menos controversias que la generación previa respecto de su participación en el mercado y las instituciones. De hecho, entre sus anhelos convivían la circulación por estos espacios con las prácticas autogestivas que problematizaban las dinámicas establecidas. Si hubo una búsqueda de autonomía podría asociarse a algunas iniciativas reflexivas y críticas que planteaban formas vinculares alternativas más que a los circuitos por donde se difundía y se desarrollaban las prácticas artísticas. Sin embargo, la resistencia de muchos artistas a incorporar tareas burocráticas asociadas al universo laboral en paralelo a los deseos de integrarse activamente en las redes del arte denotó otro indicio de la persistente contradicción intrínseca a la relación entre el arte y el trabajo. Tal incongruencia radica en que ciertos aspectos de la vida artística continúan asociados a un tipo de gratificación desprovista de obligaciones.

Por otro lado, dada la baja rentabilidad de los proyectos comerciales de artes visuales en el contexto local, la proliferación de galerías coordinadas por jóvenes o incipientes gestores advirtió que sus motivaciones se vinculaban principalmente a las formas de vida asociadas a la escena más que al desarrollo de negocios. Podría pensarse que el valor simbólico y el reconocimiento otorgado a la experiencia del arte y la vida asociada a su ecología fue en aumento, de modo que el rédito en transitarlas estaría estrechamente vinculado a la búsqueda de un estatus social particular.

Las conductas y habilidades que asumieron los artistas contemporáneos en este escenario inestable y plagado de intercambios de todo tipo pero principalmente simbólicos se diversificaron hasta conformar un nuevo modelo de artista caracterizado

por la mutabilidad de su propia identidad ante la movilidad de su escena. Una movilidad vinculada a la facultad de desplazarse en forma autónoma no solo por el espacio geográfico y político, sino por un espacio mental que les permitiera desarrollar habilidades heterogéneas, entre las personas, las prácticas y las ideas.

De aquel modelo de identidad múltiple surgieron prácticas con una carga de politicidad singular, alejada de las pancartas y más cercana a la encarnación de formas alternativas de intercambio que pudieran problematizar los estatutos de valoración del arte. Sus propuestas materializaron las inquietudes en torno a las formas de vida y trabajo de los artistas desde la singularidad de su hacer y sus intercambios. En ellas confluyen la condición laboral y la no laboral. Ponen en acto afectaciones sobre los modos de organización para transformar lo que, ante las condiciones más desfavorables, ya está dado. Tal vez una aproximación esperanzadora respecto de la relación entre la práctica del arte y estas condiciones es pensarlas como fisuras por donde transformar el uso del tiempo bajo ritmos propios propicios para la experimentación, como una tarea responsable que debe asumir un tipo particular de trabajador. Y desplazar del centro del horizonte la hiperproductividad imperativa para que surja aquella potencia inexplicable que encauza los intercambios y la circulación de valores alternativos que desmonten lo establecido y abran nuevas formas de lo posible.

Bibliografía

En el presente 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]. Zúrich: On Curating. Consultado el 3 de agosto de 2015 en: <http://www.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: (1a) 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.
- BURUCUA, José Emilio (dir.) (1999-2000). *Arte, sociedad y política, nueva historia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CAETANO, Gerardo y DE ARMAS, Gustavo (2015, 30 de marzo). “Pobreza y desigualdad en América Latina (1980-2014)” [en línea]. En *El País*. Consultado el 12 de julio de 2016 en: <http://blogs.elpais.com/contrapuntos/2015/03/pobreza-y-desigualdad-en-america-latina-1980-2014.html>
- CAUQUELIN, Anne (2012). *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo.
- 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://www.apuntescecyp.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/laoap/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 Bordes* [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.
- DOLINKO, Silvia (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.
- 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.

- GARCÍA, María Amalia (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 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://www.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 Biennial* [en línea]. Consultado el 4 de abril de 2016 en www.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.
- HEGEL, G.W.F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- 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 marché de l'art*. París.
- HOLMES, Brian (2001). *La personalidad flexible*. Consultado en diciembre de 2015 en: <http://eipcp.net/transversal/1106/holmes/es>.

- _____ (2006). “Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones”. *Tranversal. Do you remeber insttucional critique?* [en línea]. Viena: European Institite for Progressive Cutlural Policies. Consultado el 15 de febrero de 2016 en <http://eipcp.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). *Intimidades 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.
- _____ (2010). *Estética del laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LATOURETTE, 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.

MCROBBIE, 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/macobbie/es/pm>.

_____ (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

_____, 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/#!SRJl3RpD!OCHIWFjO7_9IqR70V03PwhhY7BFb0l88wzS4cXyvak

_____ (2010). “Contemp(t)porary: 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://bookos.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 Baldassarre, 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.
- RIEZNIK, 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://bienalmercosul.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 Semiocapitalism*. 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 Ibarlucía). 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: Edhasa.
- 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 the Multitude* (traducción de Isabella Bertolotti, 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.