



## Entre el ingenio y el desencanto

Acción colectiva y cooperación  
entre artistas visuales argentinos

Andrea Quadri



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

**Entre el ingenio y el desencanto**

---



**Entre el ingenio y el desencanto**  
Acción colectiva y cooperación  
entre artistas visuales argentinos

Andrea Quadri

Prólogo de Cecilia Hidalgo



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

**Decana**  
Graciela Morgade  
**Vicedecano**  
Américo Cristófalo

**Secretario General**  
Jorge Gugliotta

**Secretaria Académica**  
Sofía Thisted

**Secretaria de Hacienda y Administración**  
Marcela Lamelza

**Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil**  
Ivanna Petz

**Secretaria de Investigación**  
Cecilia Pérez de Micou

**Secretario de Posgrado**  
Alberto Damiani

**Subsecretaria de Bibliotecas**  
María Rosa Mostaccio

**Subsecretario de Publicaciones**  
Matías Cordo

**Subsecretario de Publicaciones**  
Miguel Vitagliano

**Subsecretario de Transferencia y Desarrollo**  
Alejandro Valitutti

**Subsecretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales**  
Silvana Campanini

**Dirección de Imprenta**  
Rosa Gómez

---

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Colección Saberes

Edición: Martín G. Gómez  
Diseño de tapa e interior: Magali Canale-Fernando Lendoiro  
Diagramación: Gonzalo Mingorance

Foto intervenida (tapa): Andrea Quadri

ISBN 978-987-3617-39-3  
© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2014

Subsecretaría de Publicaciones  
Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina  
Tel.: 4432-0606 int. 167 - info.publicaciones@filo.uba.ar  
www.filo.uba.ar



Quadri, Andrea

Entre el ingenio y el desencanto, acción colectiva y cooperación entre artistas visuales argentinos. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2014.  
412 p. ; 20x14 cm.

ISBN 978-987-3617-39-3

1. Artes Visuales. 2. Antropología Social.  
CDD 306.47

Fecha de catalogación: 14/07/2014

## Agradecimientos

Este estudio se realizó en el marco de los proyectos de investigación UBACyT de “Antropología del mundo contemporáneo” dirigidos por Cecilia Hidalgo y Félix Schuster durante los períodos 2001-2003, 2004-2007 y 2008-2010. Dentro de ese marco, esta investigación sobre la cooperación entre los artistas obtuvo la beca de doctorado de la Universidad de Buenos Aires, y se desarrolló bajo la dirección y guía de Félix Schuster y Cecilia Hidalgo. A ellos les agradezco infinitamente la generosidad y la calidez con que me han guiado y acompañado en este proceso.

Mi agradecimiento también a la Universidad de Buenos Aires por los años de aprendizaje y crecimiento vividos en sus aulas, y por el apoyo para culminar ese proceso con la beca para los estudios de doctorado.

A lo largo de la investigación compartí charlas y vivencias con muchos integrantes de la comunidad artística, pero principalmente con los artistas; a todos ellos mi más profundo agradecimiento y mi respeto por la tarea que desarrollan día a día con pasión inigualable.

Finalmente, quiero agradecer a mi familia por su apoyo incondicional durante todo este período. Gracias.



# Índice

<b>Agradecimientos</b>	5
<b>Prólogo</b>	9
<b>Introducción</b>	11
<b>1. Otra mirada sobre los artistas</b>	35
Es Artista quien dice serlo	38
Es Artista quien es reconocido como tal	52
Los límites a la pertenencia y al ser: las certezas esquivas	56
Artistas en tiempo presente	85
Una comunidad atemporal	90
<b>2. Otra mirada sobre el exterior</b>	95
Otra mirada sobre el mostrarse en el exterior	95
La construcción de la marginalidad	103
Adecuar las obras, adaptar las prácticas	116
Mi gira europea	122



<b>3. El contexto histórico a través de la memoria de los agentes</b>	151
1960. "Los '60 fueron, y siempre serán, únicos"	153
1970. "La euforia de los '60 nos duró poco, la fueron apagando a fuerza de censura, persecución y exilios"	166
1980. "En los '80 hubo muchas cosas, aunque algunos dicen que no tantas"	177
1990. "Los '90 son la pizza y el champagne, la fiesta menemista y el arte light"	190
2000. "Que se vayan todos"	205
<b>4. Una comunidad en su entorno</b>	215
Acuerdo entre agentes: los pequeños grupos de pares	216
Acuerdo grupal: el grupo grande	227
Acuerdo social: la ley	279
<b>5. Los horizontes de la cooperación</b>	329
La no-cooperación en tiempo presente	332
Consideraciones finales	347
<b>Sobre aspectos metodológicos</b>	353
1. El antropólogo nativo y su <i>ya estar allí</i>	354
2. Las asociaciones de artistas	377
3. La intervención en el campo: una convocatoria para crear una asociación	392
<b>Bibliografía</b>	401
<b>La autora</b>	411

## Prólogo

*Cecilia Hidalgo*

Analizar la cooperación, la construcción de consenso y compromiso grupal de artistas visuales obliga a suspender y dejar de lado estereotipos muy consolidados, representaciones comunes y extendidas que tienden a naturalizar y justificar las actitudes individualistas, solitarias y transgresoras de sus miembros. Andrea Quadri, en su doble identidad de artista plástica y antropóloga, ha sabido definir un posicionamiento privilegiado de participante observadora en la comunidad de artistas visuales de Argentina, y nos convoca a dismantelar la fuerza explicativa de tales estereotipos y representaciones.

Un intenso y prolongado trabajo de campo entre artistas y otros actores relevantes del campo (galeristas y curadores, entre otros), realizado en emplazamientos y situaciones variadas, permite a la autora reconstruir el modo peculiar en que estos agentes, para quienes las marcas de identidad y diferenciación solo vagamente tienen que ver con títulos, matrículas, categorizaciones sindicales o certificaciones administrativas, construyen los límites grupales. En un marco en el que coexisten el fuerte sentido de pertenencia a un

colectivo difuso y la escasa cooperación grupal, la autora nos presenta a una comunidad de fronteras especialmente permeables y fluctuantes, donde la autoadscripción como criterio inicial de pertenencia siempre coexiste y entra en tensión con mecanismos de inclusión y exclusión incontrolables.

Dificultades notorias para proyectar o reclamar derechos, consensuar fines comunitarios, mancomunar esfuerzos y sostener la colaboración en el tiempo, son analizadas por Quadri con gran sensibilidad y compromiso. El “ser artista” y el “pertenecer” a la comunidad no cesan nunca de validarse en un contexto vivido como especialmente hostil, donde la desconfianza, la tolerancia y la permisividad explícita hacia la transgresión de los compromisos y normas grupales formales o informales se van forjando y reforzando cotidianamente. Desconfianza, tolerancia y permisividad que pronto se tornarán indefensión frente a derechos colectivos vulnerados.

Despojados de las supuestas particularidades identitarias que serían definitorias de la esencia del “ser artista”, es posible que los lectores se reconozcan en los agentes estudiados en este trabajo. Artistas plásticos que se erigen en espejo de lo que ocurre en otras tantas esferas de la actividad cultural y profesional en Argentina. Con su investigación, nuestra antropóloga-artista parece instarnos a que revisemos y disolvamos las innúmeras representaciones autoindulgentes con que solemos contentarnos falsamente, y pone a la luz muchas de las trampas simbólicas y materiales que frustran recurrentemente la cooperación y el logro del bien común. Su texto nos inquieta y nos involucra porque desnuda desconfianzas, tolerancias, transgresiones, raptos espasmódicos de colaboración e indefensiones autoinflingidas que van mucho más allá de la comunidad de artistas plásticos que ha estudiado.

## Introducción

Esta investigación es una etnografía sobre una comunidad artística en el mundo contemporáneo. Es una etnografía sobre los artistas visuales de Argentina que propone una mirada diferente sobre ellos y su actividad. Los *artistas visuales* se definen y distinguen como tales en relación a una tarea laboral creativa —el arte— en torno a la que conformarían una comunidad de pares: la *comunidad artística local*. En el marco de la antropología del mundo contemporáneo, la presente investigación da cuenta de las particularidades locales que adquieren en este universo de agentes: el consenso, el conflicto y la cooperación colectiva. El estudio se centra en las representaciones y accionar de los agentes en torno a la participación grupal, la reciprocidad y el compromiso respecto de este —su— grupo de pertenencia en torno a una actividad específica.

El caso resulta doblemente atrayente, en tanto indaga sobre la conducta asociativa y cooperativa de un grupo de agentes cuyo quehacer demanda una originalidad que procura escapar a toda regla y constricción. Estos agentes han sido caracterizados —desde la modernidad, en occidente—

como *artistas, maestros, creadores únicos* o *genios solitarios*, con escasa tendencia a la coordinación de acciones conjuntas. Ha sido pues un desafío establecer sus modos de cooperación y construcción de consenso frente a temas de interés común que, más allá de sus singularidades creativas, los igualan entre sí y respecto de otros ciudadanos no artistas. Estarán en el centro de este análisis la construcción de diversos niveles de consenso en torno a bienes colectivos que pudieran determinarse como necesarios o deseables para esta *comunidad artística*, y la tendencia o no de sus integrantes a cooperar y sostener la cooperación en el tiempo para lograrlos. Tales bienes se refieren concretamente a condiciones de desarrollo de esta actividad, modificaciones de leyes que la afecten y reclamo de ciertos derechos vigentes o por adquirir, entre otros.

La ausencia de estudios que aborden puntualmente esta temática sobre los creadores nacionales es notoria. Estos aspectos prácticos de su arte, en tanto actividad laboral o profesional, han sido sistemáticamente desatendidos o minimizados desde una larga tradición de estudios que enmarca y contiene las aproximaciones al campo del arte y los artistas desde la estética, la historia del arte, la sociología del arte o desde la crítica. Este trabajo cubre tal vacío en el vasto entramado de estudios académicos y no académicos.

Casi una década de trabajo etnográfico entre los plásticos ha permitido dar cuenta de cómo se constituyen como grupo y, eventualmente, como comunidad profesional. El abordaje del campo a escala microsocia se sumerge en las situaciones cotidianas que viven los agentes —los artistas visuales o plásticos— en su entorno local, contextualiza y analiza su inserción y participación frente a compromisos, obligaciones y derechos en relación a su quehacer. A partir de esta mirada, se examinan temas tan propios de la antropología como la construcción de consenso y la cooperación grupal.

En efecto, la antropología contemporánea ha establecido etnográficamente que en toda sociedad existen redes de cooperación y acciones conjuntas, así como también situaciones de exacerbada individualidad en el accionar de los agentes (Trivers, 2000; Cosmides, 1989; Axelrod, 1981 y 1988; Sperber, 1994; Cummins, 2000; Pinker, 1999; entre otros). En las páginas que siguen se caracterizan las que corresponden a la comunidad artística nacional, apelando a teorías acerca de la acción colectiva de *grupos de agentes sin autoridad central*. En este sentido, se presenta un material fecundo para contribuir al debate sobre la acción colectiva y la cooperación grupal, en diálogo con autores tales como Gintis (2003 y 2005), Olson (1988, 2001 y 2003), Axelrod (2003 y 2005), Ostrom (2005), o Elster (1991, 1995, 1997, 1998 y 2006), entre otros. Numerosas investigaciones indagan sobre estas cuestiones, abocándose a su estudio en universos de agentes significativamente diferentes entre sí y respecto de los artistas que aquí se presentan. Entre ellos, cabe destacar los que se centran en ciudadanos frente a gobiernos (Olson, 2001), votantes frente a las urnas (Acuña, 1997), estudios sobre grupos en situaciones de movilización no institucionalizada (Smelser, 1995) o sobre la posibilidad de cooperación entre grupos antagónicos o entre naciones (Axelrod, 2003), entre otros abordajes posibles. El caso de los artistas de Argentina ha resultado ser innovador por algunos de sus hallazgos, y movilizador por ciertas respuestas antiintuitivas que exigen replantear preguntas y supuestos de vieja data. En tal sentido, dichos supuestos y las teorías que los respaldan resultan puestos a prueba en su capacidad de dar cuenta de las características de los agentes estudiados respecto de su inserción y acción individual y grupal en un entorno, veremos, con un peso específico propio.

Históricamente, la antropología ha abordado la problemática de la cooperación y la autoorganización en grupos

humanos<sup>1</sup>. Grupos de agentes sin autoridad central o con organizaciones de jerarquía o de mando, que iban desde estructuras más simples (Lévi-Strauss, 1964 y 1985; Malinowski, 1973 y 1985; Mauss, 1979; Lee, 1979; Barley, 1989 y 1993; entre otros) hasta otras más complejas (Alberti y Mayer, 1974; Pritchard, 1986; Harris, 1993; Fortes y Pritchard, 1979; entre otros). Sin embargo, más allá de la variedad creciente de los intereses de la investigación, en los orígenes de la disciplina se han estudiado los fenómenos de la cooperación, principalmente en grupos de cazadores, recolectores o cazadores-recolectores que han sido considerados los típicos *otros* de la antropología clásica.

Alejados geográfica y culturalmente del investigador, se llegaba a ellos a través del tradicional viaje del antropólogo desde su entorno conocido hacia aquel exotismo lejano (Geertz, 1989 y 1994). Aquellos conjuntos humanos conformaron —y conforman— complejas redes de relaciones sociales, territoriales y/o de parentesco que determinaron —y determinan— una delimitación específica del grupo y, junto con ella, un particular modo de acción colectiva y cooperación. En estos grupos, la supervivencia misma del conjunto dependió en gran medida —y en algunos casos aún depende— de su organización como colectivo para obtener alimento, vivienda, defensa; en definitiva: continuidad. Considerada colectivamente la no cooperación activa

---

1 También han sido estudiados desde abordajes interdisciplinarios enmarcados en la antropología evolutiva (Boyd y Richerson, 2005; Boyd, Richerson *et al.*, 1997; Henrich, Boyd *et al.*, 2001; Henrich *et al.*, 2005). Algunos de estos autores proponen explicaciones sobre la cooperación humana, desde líneas de investigación abocadas específicamente al análisis de la coevolución genética y cultural a través de los modelos de simulación basados en los agentes (Boyd y Richerson, 1983, 1995, 1996, 1999 y 2002; McElreath, Boyd y Richerson, 2003; Price, Cosmides y Tooby, 2002; Richerson, Boyd y Henrich, 2002; Soltis, Boyd y Richerson, 1995). No obstante las diferencias respecto de este trabajo etnográfico, algunas de sus explicaciones servirán de plataforma o referencia para debatir ciertos hallazgos del estudio entre los artistas.

dentro del grupo podía —o aún puede— conllevar la desaparición del grupo como tal; y considerada individualmente podía —o aún puede— acarrear la condena al ostracismo social o, directamente, la separación de los miembros discolos del conjunto.

Hoy, y desde hace ya unas décadas, la disciplina aborda también otro tipo de grupos: comunidades y conjuntos de agentes recortados tanto por el interés disciplinar como autodelimitados por ellos mismos, pero a su vez insertos en la compleja trama de la sociedad actual. La *antropología del mundo contemporáneo* inaugura un nuevo viaje, al abordar el estudio de grupos que pertenecen al entorno cultural del investigador; tal es el caso presente. Y en adición a aquella pertenencia cultural, si se quiere, se suma mi condición de *perteneciente* al campo como una artista plástica más, integrante de esa comunidad artística sobre la que se indaga.

El grupo de agentes de mi investigación no cumple con los requisitos clásicos de lejanía geográfica ni cultural respecto del investigador, ni tampoco conlleva una explícita delimitación grupal en base a redes de relaciones territoriales o de parentesco. No obstante esto, aun a pesar de estos contrastes, persisten coincidencias que se develan en la especificidad de la aproximación antropológica<sup>2</sup> a estos otros *otros* de esta etnografía (*cfr.* Capítulo 1).

La antropología del mundo contemporáneo aborda aspectos puntuales de grupos y conjuntos de agentes recortados por el interés disciplinar que en ocasiones coincide imperfectamente con grupos de agentes autodelimitados, por ejemplo, en torno a alguna *marca de identidad* en términos de

---

2 Tomo como referencia algunos trabajos aún inéditos de integrantes del equipo de investigación dirigido por Cecilia Hidalgo en el marco del UBACyT F202, "Antropología del mundo contemporáneo: comunidades científicas, ciencia y arte en la producción de conocimiento", y UBACyT F009, "Antropología del mundo contemporáneo: prácticas profesionales, políticas de conocimiento y representación".



Bauman (2003 y 2007), o simbólicamente delimitados como pudieran plantear Boyd y Richerson (2002 y 2005) u otros. Estos nuevos *otros* son los *nativos* de hoy, integrantes de grupos que se unen en torno a intereses diversos, o bajo categorías que están más acá o van más allá de las constricciones solo territoriales o de parentesco; estos grupos se delimitan a sí mismos por diversos mecanismos internos y externos de inclusión y exclusión (*cf.* Capítulo 1 y 3). Estos grupos —pequeñas o grandes comunidades: reales, actualizadas, virtuales, imaginadas, más y menos efímeras o duraderas— están unidos en torno a uno o varios factores aglutinantes, y están a su vez insertos en entramados sociales más amplios que los contienen, los exceden y aun los ignoran. Tal es el caso de la comunidad artística conformada solo por adultos, unidos por una actividad profesional en un entorno específico.

Esta *comunidad artística* local es el universo acotado y recortado metodológicamente en el cual, mediante un abordaje a escala microsociedad (Hidalgo, 1999b; Althabe, 1999), se analizaron y contextualizaron aspectos relacionados con la cooperación, la acción asociativa, y la búsqueda de consenso entre sus agentes, los artistas.

Opto por este abordaje centrado en lo local desde una mirada micro. Puede afirmarse que lo local tiene una riqueza y variabilidad *per se* que solo llega a apreciarse mirando de cerca, y suspendiendo por un momento la idea de que todo está permanentemente influido y condicionado por un mundo hipercomunicado.<sup>3</sup> No obstante esto, no desestimo la influencia que pudieran tener en ese entorno algunos factores macro, tales como situaciones que se desarrollen en el ámbito internacional, en el arte del mundo globalizado.

Los resultados alcanzados en este estudio constituyen un aporte a la comprensión de la constitución, cohesión y varia-

---

3 He trabajado estos aspectos en otros escritos (Quadri, 2005 y 2006).

bilidad de este tipo de grupos y nuevos modos de comunidades de la sociedad actual. Ellas constituyen un desafío para la antropología al mostrar la variedad y arbitrariedad, a la vez que la universalidad de ciertos modos locales para construir, demarcar y trazar los límites que incluyen o excluyen a sus integrantes.

El universo de agentes de esta etnografía, los artistas visuales o plásticos, abarca a quienes se dedican a las tradicionales bellas artes: pintura, escultura, grabado, dibujo; y todo aquel que escape a esos rótulos dentro de los amplios límites del arte contemporáneo (Danto, 1999) desarrollando su arte en nuevas áreas —o no tan nuevas—, muchas de ellas aún sin un rótulo definitivo: instalaciones, performances, objetos, libros de artista, videoarte, arte digital, arte cooreo, etcétera.

Históricamente, desde aquel señero escrito de Bastide (1948), se ha construido un mito del artista occidental a través de un conjunto de características muy peculiares que definirían su condición de creador. Se ha considerado a los artistas como *creadores*, *genios* o *maestros*. Individuos *bohemios* y *solitarios* dotados de un *don*, tan desentendidos de lo cotidiano que se ocuparían solo de su arte y de sus obras; con escasa tendencia a la participación colectiva, y cierta renuencia a que su individualidad artística o su originalidad creativa quede subsumida en el anonimato de lo grupal. En consonancia con estas características, la acción colectiva entre artistas reviste un carácter especial que la etnografía devela.

En contraste con lo que pudiera pensarse, aquel conjunto de particularidades atribuidas a los artistas no son las más relevantes para dar cuenta de sus prácticas grupales —o la ausencia de ellas—, en torno a lograr bienes para el colectivo, para el conjunto de la comunidad artística. Aun cuando

se considere a los artistas —y a *su comunidad artística*—<sup>4</sup> con características únicas y originales respecto del resto de la sociedad (un resto conformado por no artistas), numerosos aspectos de su actividad los igualan a un ciudadano común que desarrolla una tarea profesional, laboral, en determinado entorno, con determinadas normas y leyes que la enmarcan. Estos agentes son ciudadanos que en el desarrollo de su labor adquieren o eluden compromisos recíprocos entre ellos, cumplen o transgreden ciertas obligaciones preestablecidas y reclaman o ignoran ciertos derechos adquiridos. En este sentido los artistas, al igual que cualquier otro ciudadano no artista, deben cumplir obligaciones específicas de su actividad (tal como podrían ser en este caso las reglamentaciones para sacar la producción artística del país) o comunes a la ciudadanía (tales como declarar la actividad y aportar al fisco). Son ciudadanos que pueden ignorar sus derechos o reclamar por ellos cuando estos han sido vulnerados (tal como el caso de los derechos de autor u otros). Y son ciudadanos que deben o pueden procurar soluciones —individual o colectivamente— para situaciones que definen como *laboralmente precarias*.

Pero el lector podrá entrever mucho más que esto.

Adentrarse en estos aspectos de la actividad de estos agentes complementa a la vez que difiere de numerosas investigaciones precedentes que abordan el tema de los artistas visuales desde otros ángulos: desde la estética de sus obras, desde la historia del arte, desde sus aportes a la cultura del país o desde las excentricidades biográficas de algunos de ellos. No es esta mi mirada. No se siguen aquí ninguna de estas otras líneas posibles de acercamiento al campo, y de allí la originalidad y el valor adicional del presente trabajo

---

4 El término *comunidad artística* es el que los propios agentes ponen en circulación para referirse al entorno local en el que desarrollan su actividad creativa.

para enriquecer los estudios sobre los artistas. La novedad de este enfoque quizás genere controversia entre quienes ubican al arte y a los artistas más allá del común de la gente, haciendo impensable una mirada que desatienda sus aportes estéticos, su papel dentro de la historia del Arte o quizás hasta su genialidad como creadores. Mi acercamiento al campo acaso genere polémicas entre quienes ubican a las creaciones de los artistas por encima de cualquier otro objeto, haciendo nuevamente impensable una mirada que soslaye cierta aura atribuida a las obras y se dirija a los temas profanos que aquí se desarrollan. En este sentido, podría objetarse que el abordaje propuesto se aparta de lo esencial del arte y los artistas al hablar, por ejemplo, de la acción colectiva en torno a las prácticas profesionales, y no en torno a las propuestas estéticas colectivas (Giunta, 2001 y 2009; Usubiaga, 2006). Sin embargo, la acción colectiva y cierto compromiso grupal manifiesto en movidas artísticas puntuales o en posturas estético-políticas, no conllevan un compromiso con el colectivo de artistas en tanto comunidad de pares o grupo profesional en busca de un bien común. Esta etnografía da cuenta de tal situación, como un aporte que se inscribe en el reconocimiento de la necesidad de diversidad de miradas relevantes sobre el campo artístico u otros campos, para entender la orientación e implicancias de las acciones grupales en un contexto amplio.

Lo importante del arte y sus artistas parece estar en aquellos tópicos y no en un abordaje como el que aquí presento, sobre acción colectiva y cooperación, sobre compromiso grupal y consenso, sobre normativas y leyes. Pero aun si fuera así, esto no desmerece el valor y hasta la necesidad de emprender estas otras perspectivas para una comprensión más completa de las prácticas de los agentes. Sin negar la real importancia de aquellos otros abordajes, propongo un rodeo en torno a ellos para centrar la atención en aspec-

tos excluidos de otros análisis, que puedan aportar nuevos caminos de reflexión.

No obstante esto, han sido fundamentales los aportes desde esas otras perspectivas más tradicionales del arte y la cultura, como una sólida plataforma para salirse de ella y proponer esta mirada inusual sobre el campo. Por ello he andado y desandado el camino que otros marcaron: desde aquella temprana caracterización del artista occidental de Roger Bastide (1948), hasta los ineludibles escritos de Pierre Bourdieu (1996, 1997, 1999 y 2003) sobre el campo del arte, pasando por algunos textos de Jean Clair (1997) respecto de la responsabilidad de los protagonistas de ese campo que, desde la modernidad, se erige en autónomo. O, aquellos textos de Arthur Danto (1999 y 2002) y Sara Thornton (2009), que han contribuido en aspectos relacionados con la producción de los agentes en tanto “artistas que crean obras de arte contemporáneo”, y su significación y circulación en el mundo. Un mundo globalizado que se despliega en los trabajos de Néstor García Canclini (1990, 1994 y 2000), Renato Ortiz (1996) o Saskia Sassens (1991), entre otros. Por otro lado, respecto de ciertos desarrollos de la actividad artística en el ámbito local, son útiles las referencias a Andrea Giunta (2001 y 2009) y Viviana Usubiaga (2002, 2003 y 2006), tanto para las décadas del ‘60 y ‘70, como respecto del accionar de colectivos de artistas contemporáneos a la investigación. Asimismo, Romero Brest (1992), Ana Longoni (1995 y 2000) y María José Herrera (1999 y 2000), entre otros, han sido también referentes para los años ‘60 y algunos episodios de los ‘80 y los ‘90 junto a Victoria Verlichak (1998) y Daniel Schávelson (1993), por mencionar solo algunos. El debate con estos autores se enriqueció con diferentes aportes sobre el concepto de *comunidad* desde las perspectivas de Zygmunt Bauman (2003, 2006 y 2007) y, retrocediendo en el tiempo, Benedict Anderson

(1993). En otras áreas temáticas, referentes a normativas locales o internacionales que afectan a los artistas, fueron valiosos los aportes de los textos de Mabel Goldstein (1995 y 1998), Edwin Harvey (1992), Gyorgy Boytha (1991), Pedro Acebey (1967) y trabajos previos de mi autoría (Quadri, 2000), entre otros.

La etnografía mostró que ciertas peculiaridades de los artistas son en sí mismas relevantes, pero no son determinantes de sus modos de cooperación y acción colectiva. El contexto social y normativo en el que se hallan insertos ha mostrado ser un factor decisivo en la orientación que toman sus prácticas y sus estrategias de acción, más allá de las particularidades de la actividad creativa y de los artistas como creadores. Mostraré que estas particularidades son solo factores coadyuvantes, pero no determinantes, para la falta de cohesión de la acción colectiva que revela el estudio. Y más aún, se verá que sus peculiaridades de artistas no son en suma determinantes para la reiteración de un modo de acción que no alcanza a lograr mejoras o cambios que los mismos agentes demandan como necesarios para el desarrollo de su actividad (Quadri, 2005).

Existe entre los artistas una fuerte representación de sí mismos como pertenecientes a una comunidad de pares, la *comunidad artística*, que comparte un quehacer. En términos de autoadscripción, cada agente se siente —con mayor o menor intensidad— perteneciente a esta *comunidad artística* local, más allá de una compleja trama de mecanismos de inclusión y exclusión que tornan fluctuantes sus límites grupales y las pertenencias individuales. Sin embargo, esta representación de pertenencia coexiste en la práctica con una escasa tendencia a agruparse en pos de fines colectivos que puedan beneficiar a esa —su— comunidad, siendo más frecuente la tendencia a buscar soluciones individuales.

Aquella coexistencia —de la pertenencia a un conjunto

y la falta de cooperación respecto de él— se hace inteligible al contextualizar las prácticas de los agentes en el entorno social y normativo en el que se desenvuelven. Ese entorno local desempeña un rol significativo en la orientación que toman sus prácticas, aunque sin llegar a erigirse en un determinante absoluto de ellas. Cierta *hostilidad* atribuida al entorno constituye un factor crítico en la orientación que toman las prácticas y estrategias de acción de los agentes, e incide en la construcción de las representaciones sobre ellas y sobre él mismo. Sin embargo, cabe señalar que este entorno considerado *hostil*, a la vez que sitúa a los agentes, es construido por ellos en su continua interacción y en la suma de sus prácticas. Aun cuando influye de hecho en estas prácticas, es a la vez indudablemente transformado por ellas, y es en este sentido que sería erróneo afirmar su determinismo absoluto sobre las actitudes de los agentes. Esta afirmación implicaría, por un lado, desatender a la evidencia empírica que da cuenta de cierta libertad de elección frente a diferentes estrategias posibles. Y, por el otro lado, implicaría desestimar el compromiso y la responsabilidad individual de los agentes que, aun con esa acotada pero cierta libertad de elección, conlleva la posibilidad o el deber de cada uno de contribuir a la constitución del entramado social al que pertenece.

Desde la inmersión en este entorno, los artistas revelaron alcanzar ciertos niveles básicos de acuerdo y consenso general en cuanto a qué es lo que les incomoda o disgusta, qué entorpece su labor, o qué debería cambiarse para mejorar las condiciones de desarrollo profesional de su actividad. Sin embargo, desde la misma inmersión en ese entorno, no logran un consenso productivo ni un acuerdo mínimo suficiente para definir y concretar objetivos en común respecto de esos temas. O, en oportunidades, habiendo llegado a cierto consenso o habiendo establecido algunos objetivos,

no logran mantener en el tiempo el trabajo conjunto para alcanzarlos. La mirada concentrada en lo local<sup>5</sup> ha permitido deslindar el accionar individual y grupal, y dar cuenta de cómo, cuánto y por qué, en el presente de la comunidad artística, los conflictos de intereses particulares o sectoriales prevalecen por sobre las necesidades del conjunto.

Por un lado, se podrá entrever cómo la acción cooperativa de este grupo (u otros) —que desde algunos abordajes podría ser encuadrada en el modelo canónico de un comportamiento basado en el autointerés—, arriba a resultados subóptimos para el grupo, pero también para los agentes considerados individualmente. Por otro lado, se entenderá cómo la variabilidad organizacional de esta comunidad puede explicarse en el marco de contextos históricos y normativos particulares, cuya caracterización sistemática provee el marco interpretativo que he desarrollado también en trabajos previos (Quadri, 2001 y 2006). Es así como, por ejemplo, quienes participaron activamente de acciones grupales en las décadas del '60 y '70, en el actual contexto se mantienen al margen de convocatorias de este tipo (*cfr.* Capítulo 3).

La etnografía muestra un presente que se caracteriza por la aparente ausencia de objetivos conjuntos consensuados, y por cierta informalidad e inobservancia generalizadas respecto de los mínimos o acotados acuerdos logrados. Esto ha resultado ser así tanto dentro de los numerosos pequeños grupos de pares como en la comunidad artística como conjunto, entendida como un grupo grande y numeroso. La cooperación grupal respecto de objetivos comunes y de

---

5 La mirada micro permite desarmar, entre otros, el supuesto de que los individuos son homogéneos e intercambiables; en este sentido, es un aporte concreto como particularidad del caso, la importancia que tiene entre estos agentes —*los artistas*— el salvaguardar el nombre propio, la firma individual. Baste decir aquí que, para que la acción grupal prospere entre estos agentes, *dicen*, deberá mantenerse y respetarse dentro del colectivo la singularidad de *artistas únicos*, con un *nombre* y un reconocimiento ya establecido en su entorno local (*cfr.* Capítulo 1 y 4).



normas grupales formales o informales, ha demostrado ser poco frecuente, difícil o directamente inviable en las representaciones de los agentes y, de hecho, en sus prácticas concretas.

El lector podrá entender, a partir de los hallazgos presentados en el libro, porqué en este contexto, en esta comunidad artística y entre estos agentes, es extendida la certeza de la no cooperación ajena y la certeza del incumplimiento de la pauta grupal por parte de la mayoría de sus integrantes. Se entenderá de qué modo esta certeza socava de antemano el éxito de los proyectos grupales a futuro. Baste decir aquí que, en previsión y en conocimiento de esa falta de cooperación, se instaura un clima de revancha previa, una revancha tácita o explícitamente aceptada por la mayoría que anula la propia cooperación, en el convencimiento de que los demás a su turno no cooperarán, no cumplirán lo pactado, no respetarán un acuerdo o aun una ley que afecte al colectivo. Esa revancha se esgrime permanentemente en contra de un antagonista indeterminado que se considera hostil hacia los artistas y hacia su actividad. El lector podrá apreciar cómo ese vago antagonismo eventualmente toma cuerpo en individuos o en instituciones, en grupos y en situaciones, y en el extremo se encarna en la figura del Estado como el antagonista por antonomasia.

La manifestación de esa revancha se distingue en la extendida tendencia hacia el incumplimiento, tanto de pautas acordadas entre agentes como de normas grupales y de normativas sociales. Dicha tendencia impregna todas las áreas generando un alto grado de indiferencia y falta de cooperación frente a temas de interés comunes a la comunidad artística. Los hallazgos respecto de la actitud de los agentes hacia los acuerdos interindividuales y respecto de diferentes marcos normativos evidencian la dificultad de la acción colectiva manifiesta en esta no cooperación; tanto sea en la

ausencia de cumplimiento de un pacto entre agentes, en la inobservancia de una norma grupal entendida como obligación hacia el conjunto, como en la ausencia de reclamo de derechos legales existentes para los creadores. En el extremo, los agentes consideran que en este contexto de informalidad, las leyes que norman su actividad generan trabas al libre uso o movimiento de las obras o simplemente *entorpecen la actividad*. Esto es así aun cuando acuerden con sus fundamentos, o consideren que el propósito de la ley —allá lejos, en los orígenes de su gestación—, fue *bueno* o *deseable* y por ende, puedan llegar a haber sido concebidas en beneficio de los artistas y sus creaciones (leyes de derecho de autor), o del arte como patrimonio cultural que sale del país (leyes de circulación internacional de obras).

En este entorno donde el incumplimiento y la no cooperación son generalizados, el rol que desempeña la información que circula entre los agentes es clave en el robustecimiento de tales características contextuales. La articulación de proyectos de vida colectivos y personales está fuertemente influenciada por un contexto artístico y social que se sabe permeado por una histórica imprevisibilidad, incertidumbre y crisis de valores tanto sociales como particulares (*cf.* Capítulo 3). Así por ejemplo, se verá cómo reiteradamente la emergencia de una nueva asociación puede verse desalentada por la desconfianza en el funcionamiento de las ya existentes.

En esta *comunidad artística* el conocimiento local genera la certidumbre del incumplimiento, y es un factor coadyuvante en la reproducción de la extendida no-cooperación (Quadri, 2007a, 2007c y 2009). La información que circula entre los artistas descubre una mayoría abrumadora de agentes que no aportan su colaboración por diferentes motivos, y que a su vez son permisivos y muestran una inusitada tolerancia hacia quienes no cooperan y soslayan los acuer-

dos interindividuales o grupales. El lector descubrirá cómo estos modos locales se construyen en la cotidianidad del quehacer de los agentes, en el quehacer artístico día a día. Y entenderá porqué esta consecuencia de la información se aleja de ciertas previsiones teóricas que plantean su utilidad para incentivar la cooperación (Gintis *et al.*, 2005).

Este estudio abre el debate sobre esos y algunos otros tópicos de vieja data.

Desde otro ángulo del análisis, se pone en discusión que la presencia de ciertos agentes pueda asegurar en el grupo la propagación de una actitud cooperativa a partir de su mayor tendencia a cooperar. Ciertos autores depositan en estos “reciprocadores fuertes” la esperanza de que aporten al grupo el equilibrio de una cooperación extendida, pero que estaría condicionada a la información circulante sobre las actitudes del resto del grupo (Gintis, *op. cit.*). Sin embargo, en la comunidad artística no hay tales agentes que encuentren un suelo fértil para desarrollar unas aptitudes fuertemente cooperativas. Aquella información circulante ha demostrado ser el quid de esta retirada, y más aun, ha demostrado ser clave para el análisis del sistemático fracaso de los intentos de acción conjunta, y para dar cuenta de cierta tolerancia a la falta de cooperación. En este punto, cabe señalar que aun cuando esa cierta tolerancia hacia la transgresión se propone desde algunos enfoques como un mecanismo que a la larga beneficiaría y fortalecería las normas grupales (Malinowski 1985; Elster, 2006), no ha sido así en este caso. El lector entenderá cómo y porqué nuestro caso se aleja nuevamente de las predicciones teóricas.

Recombinando la terminología común a este tipo de debate, puede adelantarse aquí que la mayoría de los agentes en esta comunidad se suman a una actitud de no cooperación recíproca o, en otras palabras, construyen en su entorno una reciprocidad no cooperativa. Es así que, como uno

de los aportes más significativos de este estudio etnográfico, se muestra cómo los agentes conforman un universo en donde la reiterada inobservancia se encuentra enquistada en cada intersticio de la vida cotidiana, extendiéndose desde los agentes como artistas frente a su arte, a los agentes como ciudadanos frente a su cotidianeidad. Toda pauta informal o formal se vive como constrictiva y se elude ocasional o permanentemente. Diversos acuerdos de palabra entre agentes no se honran o se descuidan. Y las leyes que rigen la actividad —e incluso ya cualquier otra ley del entorno— repetidamente se desestiman como recurso, como herramienta, como amparo, y aun se menosprecia su validez como acuerdo social fruto de un consenso previo.

A través de este estudio, el lector podrá acercarse a comprender cómo ciertos modos de acción y numerosos caminos (algunos ya normados) para desarrollar la actividad, quedan así librados al azar y deben ser reinventados a cada paso, desviando allí el ingenio creativo de los artistas. Esta preeminencia de la informalidad, como un modo singular de libre albedrío, suboptimiza el desarrollo de la actividad al no contar con un marco de previsibilidad mínima que se reconocería en acuerdos interindividuales, y aun grupales, con posibilidades de ser respetados.

La particular configuración que va adquiriendo así este entorno local conforma un contexto social que por momentos los agentes, afirman, “nos engulle”, “nos hunde”, “es hostil”. Los propios agentes señalan la necesidad de agudizar su ingenio creativo, y eso hacen, *dicen*, para poder mantener en el tiempo su actividad y *sobrevivir haciendo su arte*. Entre el humor sarcástico y la cólera, los agentes bromean o se quejan de un entorno que consideran hostil, y en donde la tolerancia a la transgresión se torna indefensión cuando el transgredir del otro vulnera los derechos de todos a la vez, o de cada uno a su turno.

Cotidianamente se convive, entre las burlas y el pesar, con la inobservancia a cualquier norma por ser considerada *entorpecedora, inadecuada, inaplicable, desactualizada, inservible* o, aun yendo más lejos, cotidianamente se llega a convivir con la inobservancia por la inobservancia misma, simplemente porque “estamos en este país” y no queda otra opción que “hacer las cosas por izquierda”, “por la tangente”, “a tu modo”, “como puedas”...

La dificultad de desarrollar la actividad dentro de un marco de estricto cumplimiento de las normativas que la encuadran ha resultado ser tan antieconómica y real como la escasa voluntad de los agentes de intentarlo, o como la escasa creencia en su posibilidad. En primer lugar, por las propias características de una actividad que en la mayoría de los casos no genera recursos suficientes para sustentarse a sí misma, y menos aun para afrontar costos extras no relacionados intrínsecamente con la producción de las obras. Pero, en segundo lugar, y principalmente por la inmersión en un entorno de informalidad cuyas pautas o normas nadie cumpliría, y por ende “no vale la pena cumplir”...

En este contexto, las leyes que han llegado a formularse a partir de un pacto social previo para protección, contención o control de esta u otra actividad profesional, son vistas por los agentes como *innecesarias* o *inentendibles*, y “francamente, en la práctica no sirven para nada”... Las prácticas de los agentes dan cuenta de una informalidad enquistada como necesidad de supervivencia individual, o como única estrategia posible en ese entorno compartido, cuyas características conllevan en sí mismas la dificultad de revertirlas (Fehr y Fischbacher, 2005). Es así que la representación de una ley que entorpece y dificulta el quehacer es coronada por la tendencia a soslayarla para poder seguir adelante con la actividad; los artistas sobreponiéndose al desencanto, agudizan el ingenio.

No obstante, más allá del caso presente, la tendencia hacia la búsqueda de soluciones individuales es parcialmente compensada, y en ocasiones contrarrestada, por la creencia y confianza en las instituciones que van creando las comunidades. Es así como, a través de la propuesta de algún nuevo emprendimiento, frente a nuevas instancias de cooperación o frente a la constitución de alguna nueva asociación, la expectativa se renueva; aun cuando, tal como se verá, pese sobre estos intentos la amenaza de un fracaso basado en la historia compartida. Los periódicos intentos de “hacer algo juntos”, “los ensayos frustrados” y “los espasmos solidarios”, más allá de los resultados alcanzados, se atesoran como hitos de comunidad. Ellos se conservan en la memoria grupal como la prueba de que en el pasado se pudo hacer algo y por ende, el presente y el futuro albergan aún alguna posibilidad. De allí que los intentos se repitan, en la esperanza de que quizás juntos se logre algo mejor que individualmente, en la ilusión de que quizás en algún momento se logre cambiar el rumbo presente no deseado.

Esta etnografía sobre la comunidad artística da fundamento a una revisión crítica y un giro en las explicaciones corrientes sobre sus prácticas colectivas. Y abre un fértil y novedoso camino para aprehender a los artistas como ciudadanos que se constituyen como grupo de acción respecto de su práctica profesional y, en otro sentido, para aprehender el accionar colectivo de este conjunto de ciudadanos, más allá de su ser artistas.

Presento así esta etnografía sobre los artistas en la que, a través de la palabra escrita, desando y vuelvo a andar un camino recorrido en diez años de trabajo de campo, y reconozco en él una especificidad disciplinar tan apasionante como —parafraseando a Malinowski— llena de imponderables.

Espero me acompañen.

## Organización de la obra

Este libro se presenta dividido en cinco capítulos, en los cuales las curiosidades y anécdotas sobre esta comunidad y sus artistas se hallan entrelazadas hábilmente con las reflexiones teóricas que demanda el análisis de la acción colectiva desde la perspectiva antropológica. En cada capítulo algunas de estas reflexiones se complementan o esclarecen más puntualmente con ciertos temas o referencias a autores con otros puntos de vista, para quien quiera profundizar en ellos.

Los agentes entrevistados se agruparon según ciertas semejanzas entre ellos, respecto de su ubicación en la dinámica del campo, y manteniendo su anonimato; a lo largo del texto se identifican por las iniciales de cada grupo, en mayúsculas y entre corchetes: artista consagrado [AC]; artista emergente [AE]; artista profesor [AP]; artista no consagrado [AnC]; asistente a talleres [AT]; abogado [A]; coleccionista [C]; crítico de arte [Cr]; editor [E]; galerista [G]; asociación de artistas [Aa]; organismo oficial [Oo]; emprendimiento privado [Ep].<sup>6</sup>

Este modo general de organización resulta en un texto de interés para un público amplio, sin menoscabo de su utilidad y su valor para el lector estudioso del tema. Llegar a estos dos universos de lectores ha sido la intención de esta etnografía sobre la comunidad artística de Argentina.

El primer capítulo presenta a los protagonistas de esta etnografía.

Los artistas visuales y su comunidad artística van delineándose como un grupo con características muy propias que lo singularizan respecto del resto de la sociedad de la

---

<sup>6</sup> Las características de cada grupo se detallan en el apartado final del libro, "Sobre aspectos metodológicos".

cual forman parte. El lector podrá vislumbrar el modo en que esta comunidad artística —entendida como grupo de agentes sin autoridad central—, a través de las prácticas cotidianas de sus integrantes dirime sus límites, estableciendo complejos —o simples— mecanismos de inclusión y exclusión intracomunitarios. Se verá cómo y en qué dimensión la pertenencia o no pertenencia a esta comunidad es dinámica y cambiante; y cómo la certificación del ser artista o no serlo, una y otra vez escapa al control de los agentes más allá de sus deseos, de sus logros académicos, de sus logros curriculares y aun más allá de los méritos de sus obras. El *ser artista y pertenecer a esta comunidad artística* es una aventura —una construcción, se dirá desde la teoría— cotidiana.

El segundo capítulo se ocupa de ciertos aspectos de la actividad relacionados con el exterior del país, y con la necesidad o el deseo de los artistas de darse a conocer en el ámbito internacional, global, desterritorializado. Las anécdotas relevadas a partir de este pequeño universo local dan cuenta de las numerosas y heterogéneas estrategias que son puestas en práctica por los artistas en sus denodados esfuerzos por llevar su obra más allá de las fronteras locales. Como corolario, se presenta un relato en primera persona de los avatares y desafíos —organizativos, legales, burocráticos, artísticos y hasta turísticos— en torno a la organización de una exposición de pinturas de mi autoría en Europa.

En el tercer capítulo se reseña un dinámico contexto histórico a partir de situaciones evocadas por los agentes. Los recuerdos que libremente surgieron durante las entrevistas como significativos para la temática propuesta, se remontaron solo hasta los legendarios años '60; esto fue así aun cuando hubo algunos recuerdos aislados que hicieron referencia excepcionalmente a un pasado más lejano. Esta etnografía sobre la actual comunidad artística se recorta contra este peculiar marco histórico —más complejo de por sí de



lo que aquí pudiera entreverse— construido en base a un arbitrario compendio de recuerdos del pasado.

En el cuarto capítulo se retoman ciertas particularidades de estos agentes, los artistas, como grupo frente a su actividad: el arte. Se profundiza en particular sobre aspectos del desempeño de su actividad como labor profesional que los igualan al ciudadano común, tanto en su deber de cumplir obligaciones, como en su posibilidad de reclamar por sus derechos. Se despliegan ciertos hallazgos significativos del caso al analizar el quehacer artístico como una actividad delimitada por marcos normativos específicos, y contextualizada en un entorno caracterizado por los agentes como *hostil*. Se relatan situaciones concretas que desnudan los diferentes niveles de consenso y cooperación asociativa alcanzados o no por los agentes; y se analizan las consecuencias comunitarias y sociales que conllevan unos modos de participación y acción grupal propios de la comunidad artística, pero extensibles desde los agentes como artistas hacia los agentes como ciudadanos. Hacia el final del capítulo el lector podrá entrever cómo en este derrotero hacia la acción colectiva, la articulación entre ciertas prácticas locales y ciertas representaciones de los agentes lleva a la constitución de un peculiar circuito de no cooperación recíproca propio de este entorno.

En el quinto capítulo se presentan las conclusiones de una etnografía cuyo objetivo más amplio ha sido contribuir a la comprensión del mundo contemporáneo en el marco de las teorías antropológicas y, como objetivo más específico, contribuir a enriquecer los estudios sobre los artistas y su quehacer desde una perspectiva poco transitada.

En el último apartado se desarrollan los aspectos metodológicos sobre el trabajo etnográfico realizado entre el año 2000 y el 2009. Este apartado tanto puede leerse al comienzo como al final del texto, como también consultarse en tan-

to surjan inquietudes sobre el *cómo, porqué, quiénes, cuándo o dónde* del trabajo de campo. Se presenta allí a los agentes, los lugares y los espacios temporales. Se presenta brevemente a las asociaciones de artistas, detallando las propuestas de cada entidad y el rol que desempeñan en la comunidad artística local. También en este apartado sobre la metodología se explica el sistema de referencia utilizado para citar las palabras de los agentes, cuya opción mayoritaria por el anonimato se ha respetado a lo largo de todo el trabajo.

Para finalizar, se aproximan algunas reflexiones sobre la construcción del relato antropológico desde diferentes lugares, y sobre algunas implicancias o consecuencias del involucramiento del antropólogo en el campo.



## CAPÍTULO 1

### Otra mirada sobre los artistas

A veces me presento a mí misma como artista y no como antropóloga; depende de la ocasión, depende del interlocutor, depende de muchas cosas casi indefinibles. Pero no para esta investigación. Aquí siempre me presento como antropóloga que investiga sobre artistas. Sin embargo, siempre me siento artista cuando trabajo en mi obra. No sé si tanto como para crearme Artista con mayúscula, no sé si otros creen que lo soy. Quizás alguno lo cree. Quizás alguno también considera que ni siquiera llego a artista con minúscula. Y la mayoría seguramente ni sabe que existo. No importa realmente, son gajes del oficio. Vicisitudes del ser o creerse artista.

El interés por investigar entre artistas visuales (pintores, grabadores, escultores, dibujantes, entre otros) quizás surge parcialmente de mi formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes.<sup>1</sup> Sin embargo, como antropóloga, he hallado en los artistas un universo ideal para indagar sobre la cooperación. Este tema, tan propio de la antropología, reviste

---

1 En 1991 egresé de la Escuela Nacional de Bellas Artes Pridiliano Pueyrredón, de Buenos Aires, hoy Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA).

especial interés entre agentes caracterizados como genios, maestros, personajes excéntricos, creadores o seres excepcionales y, en esta caracterización, también como solitarios, con comportamientos únicos y en general poco devotos de las actividades grupales. Esta definición ciertamente tiene visos de estereotipo que no hacen justicia a la variedad de los artistas de carne y hueso, tan originales ellos; pero también tiene ciertamente una vigencia muy real. Ella se construye en torno a los artistas tanto a partir de comentarios de sus contemporáneos y de ellos mismos, como a partir de estudios académicos o biográficos sobre los creadores. Y se construye también tanto desde planteos teóricos de vieja data, como el de Roger Bastide sobre el *genio occidental*, hasta los ineludibles trabajos de Bourdieu sobre el campo artístico (1996 y 2003), pasando por una extensísima lista de textos académicos y literarios más y menos relevantes sobre los artistas y su actividad creativa.

Desde la modernidad en occidente se tipifica entonces a los artistas como *extraordinarios*, *genios*, *creadores*, *personajes* más allá del común de la gente, con características que los diferencian de algún modo de una masa de no-artistas, ya sea por sus dotes creativas, por sus obras, por sus extravagancias o por una combinación de todo eso simultáneamente. En definitiva: son diferentes por su *originalidad*. Tomada en sentido amplio, esa originalidad abarca —debe abarcar— tanto a sus obras como a ellos mismos, y a su vida cotidiana y su quehacer.

En este sentido, ha sido uno de los desafíos de este trabajo etnográfico entre los artistas aproximarnos a reconocer y aprehender sus modos —originales, si fuera el caso— de cooperación y construcción de consenso frente a las problemáticas que deban afrontar en relación a su actividad laboral creativa. Estas problemáticas en común, más allá de sus originalidades artísticas o personales, los igualan entre sí y respecto del resto de los ciudadanos (los no-artistas). Es en

este sentido que esta etnografía da cuenta de la constitución de los artistas visuales como un grupo de agentes sin autoridad central —entiéndase: autorregulado—, con características muy propias en tanto *comunidad artística* local, pero a la vez con prácticas extensibles a otros grupos similares respecto de la participación grupal y la construcción de consenso.

El párrafo anterior parece fácilmente comprensible y suficiente como introducción a los temas que se investigan aquí sobre estos agentes y desde la antropología; sin embargo, la experiencia me dice que debo aclarar muchas cosas cuando hablo así de los artistas. Inevitablemente, debo precisar que no se analizan las expresiones artísticas de los agentes —*las obras*— en sí mismas, sino a los agentes en tanto productores de esos objetos. No analizo su producción en tanto Obras de Arte, aun cuando crear ese tipo de obras es lo que los caracteriza como los artistas que son.

Las obras, esos peculiares objetos, se desagregan en distintas áreas según las técnicas o conceptualizaciones que se haga de ellas, desde las más tradicionales de la historia de las bellas artes (pintura, escultura, grabado, dibujo) hasta las obras más actuales, algunas de ellas aún no catalogadas con nombres taxativos (como por ejemplo: experiencias, instalaciones, performances, arte ecológico, arte multimedia, arte digital, video-art, arte correo, por citar solo algunas). Dejo en manos de otras disciplinas el abordaje sobre las obras y los artistas según aquellas categorizaciones, o desde aspectos formales, estéticos, de estilo o históricos, centrando mi atención, por el contrario, en los agentes productores por sí mismos y en su dinámica de acción grupal en el presente. No obstante, los protagonistas de esta etnografía son ciertamente los artistas visuales o *artistas plásticos* que producen esas *obras de arte* así catalogadas, y aun aquellas no catalogadas.

Aun cuando indago sobre los artistas, principalmente respecto de su acción colectiva y asociativa, refiero ciertas

características muy particulares que los distinguen como autores, que los diferencian del resto de la sociedad a través de la representación inclusiva de un *nosotros artistas*, frente a *otros no-artistas*. En este camino, reconstruyo la representación local de aquel mito del artista como un genio solitario y poseedor del don de crear obras, así como también la representación de la actividad como rodeada de cierto halo de distinción —cuyas obras se hallan imbuidas de cierta *aura*— a la vez que, alternadamente, se verá sumida en la *marginalidad*, tanto ellos como quizás también sus obras.

Este universo de agentes tiene la propiedad de predisponer la mirada con un sesgo que, si bien se centra en ellos, los mira fundamentalmente a través de su producción. En muchas ocasiones, hay quienes se acercan a los artistas y los atraviesan para mirar sus obras, y en ellas analizan lo estético o lo formal, el estilo o el tema. No es esta mi mirada. Desde otros enfoques, se indaga sobre la biografía de un autor o la historia de un período, sobre su participación social o su compromiso político, tanto desde sus aportes estéticos como desde su silencio creativo. Este tipo de estudios sobre las obras o sobre los autores de esta *comunidad artística*, quedan en manos de aquellas otras disciplinas; no es esta mi área. No obstante esto, develo ciertas particularidades de los agentes estrechamente relacionadas con su condición de creadores, aunque prontamente ellas sean desestimadas en su mayoría como factores determinantes de sus modos de acción colectiva como grupo de agentes autorregulado.

## Es Artista quien dice serlo

A partir de una decisión metodológica, he considerado la autoadscripción de los agentes a la categoría de *artista* como criterio de pertenencia —en términos de los propios agen-

tes— a una *comunidad artística local*. Esta decisión inicial permitió preaver y profundizar en los múltiples criterios de inclusión y exclusión que, se verá, se dirimen denodadamente entre ellos.

A partir del criterio nativo de autoadscripción, es artista visual aquel que así se defina. Este modo de autoadscripción incluye en sentido amplio a todo aquel que se considere a sí mismo parte y perteneciente a un *nosotros artistas*, autores de obras y poseedores del *don de crear*, en contraposición al resto de la sociedad, a los conciudadanos comunes, a los otros no-artistas.<sup>2</sup> Ese resto mayoritario carecería del don, y no se dedica a esta labor enmarcada en las artes visuales dentro del arte contemporáneo.

Quienes autoadscriben a la categoría de artista son: artistas, autores, maestros o creadores de obras, desde los consagrados hasta los pintores de domingo, desde los jóvenes emergentes hasta los desconocidos. Desde los alumnos destacados del maestro hasta los no consagrados. Desde el “yo soy Artista porque lo que hago es Arte y por ello tengo cierto reconocimiento”, hasta “yo soy artista como cualquier otro artista que trabaja en su obra; solamente nos diferencia que yo soy un artista ‘no figurativo’, no figuro en las galerías, no figuro en los museos, no figuro en los libros de arte” [AnC].<sup>3</sup>

---

2 Los agentes que genéricamente denominaré como no-artistas podrían dividirse en dos grupos según la frecuencia de la relación con los artistas y su actividad, aunque la división sea absolutamente permeable. Por un lado, aquellos en relación permanente: críticos de arte, galeristas, académicos, estudiosos, coleccionistas, familiares de los artistas. Por otro lado, aquellos en relación ocasional: personal de instituciones oficiales o privadas, editores, abogados, diputados, legisladores, empleados de gobierno, personal de fundaciones o museos, público en general. Ver el apartado: *Sobre aspectos metodológicos*.

3 Las palabras recogidas en el campo aparecen seguidas de un sistema de referencia que ubica a cada artista o no artista en la dinámica del entorno, tal como se anticipó en la Introducción. Así aparecen de aquí en más, respetando el anonimato solicitado por los agentes, numerosas citas que fundamentan, ilustran o amenizan la argumentación. Las características especiales de cada grupo se desarrollan *in extenso* en el apartado “Sobre aspectos metodológicos”, al final del libro.



Son artistas quienes desarrollan hoy un trabajo creativo cuyo resultado perceptible es un objeto, o quizás una experiencia o una situación. Esa producción resultante es considerada por sus autores como obras de arte dentro de los amplios límites del arte contemporáneo actual; aun cuando eventualmente —se verá— no sea reconocida o valorada como tales por el entorno específico de la comunidad artística de la ciudad de Buenos Aires, o del país, o menos aun reconocidos en el ámbito internacional. Ellos entienden la actividad creativa como un imperativo, como:

Una pasión ineludible por crear. El artista está dotado, y la manera de agradecer que uno haya nacido con ese don es trabajar duro y seguir en el camino del arte. Como siempre hablamos entre colegas, si estás en este camino, es que tenés un don, el don de crear, el don del arte. [AnC]

La principal característica invocada por los artistas como propia es su originalidad, consecuencia de ese *don* especial que los inclina hacia la creación y los diferencia de los no-artistas “desde siempre; desde que tengo memoria, desde chico tengo inclinación por lo artístico, es un camino que te viene marcado y que tarde o temprano se manifiesta” [AC]. La originalidad que vuelcan en sus obras partiría de ese *don* y de su propia originalidad como individuos, ambos aspectos estrechamente imbricados. Cada artista remarca así su ser único, y se diferencia también con respecto a los demás artistas aun compartiendo la pertenencia a un grupo de quienes se dedican al arte, a esa comunidad artística en términos de autoadscripción.

Las múltiples características compartidas por los artistas son, en definitiva, aquellas que cada uno enfatiza en el ansia de caracterizarse como singular; entre ellas está aquel *don* que los compele a ser lo que son, como un deber ineludible

de ser *únicos* y *originales*. En este sentido, ya he mencionado aquel mito del artista que delimita las características que habría de tener todo creador y que, en ocasiones, aquel que no las tenga hará lo posible por adquirirlas para ajustarse al deber ser de ese ideal. Esa imagen es construida colectivamente por artistas y no-artistas y, separada ya de todo sustrato real, opera como una profecía autocumplida (Schneider, 1997). Paradójicamente, algunos artistas perderían la originalidad en su misma búsqueda en tanto aquella imagen puede imponerse a los agentes igualándolos a su pesar y presentando al artista como un *genio solitario*, un *bohemio*, un *excéntrico*, alguien *un poco raro*, un poco *extravagante*, *increíble*; o alguien quizás distraído o abstraído, justificadamente desentendido de los problemas cotidianos que preocupan al resto de los individuos en tanto ciudadanos comunes.

Hay una relación singular entre el artista, su obra y cierta expectativa de originalidad sobre ella y sobre él mismo. La exigencia que pesa sobre las obras del arte contemporáneo de ser únicas, se extiende a la vida misma de cada autor. El verdadero artista debe ser original en sus obras pero también debe ser original él mismo. La demanda de originalidad se traslada de los trabajos a los autores, transmutada en un mandato ineludible para ser un *verdadero* Artista. Es así que se caracteriza al artista como un individuo único por su actividad, pero también por su peculiar personalidad consecuencia de su don. En el extremo algunos dirán que:

La obra, mi obra es original, pero yo también lo soy. No me vas a creer si te digo que la gente me mira cuando voy por la calle. Soy un artista y se nota, me visto como un artista y vivo como un artista. [AnC]

En este sentido, el artista lo es en tanto es original con respecto al resto de la ciudadanía.

Te cuento lo que hace ese pintor amigo mío... cada vez que lo invitan a un programa de televisión se pone una camisa manchada de pintura, la usa solo para eso. Nos reímos junto con él y decimos que se disfraza de artista. Y eso es lo que hace, así alimenta el imaginario popular. La gente espera que el artista tenga manchas de pintura en la ropa. Si conocieran su taller, ¡querrían mudarse a vivir con él! No hay ni una mancha, es un obsesivo del orden y la limpieza. Y no es un cualquiera, es un consagrado, su arte es fantástico. [G]

Y de ser posible el artista debe ser original también respecto de otros artistas:

Los colegas, otros que son Artistas y otros que se creen que son Artistas, no entienden lo que hago, mi obra es diferente, yo soy diferente y no aceptan eso, simplemente porque no entienden. [AnC]

Los artistas deberían tener vidas interesantes, insólitas, originales, si son dramáticas mucho mejor; deberían tener personalidades únicas y excéntricas, costumbres bohemias y actitudes extravagantes. Los *verdaderos* Artistas deberían tener historias pasadas intrincadas y ocultas, que algún medio se ocupará de descubrir y difundir en el momento apropiado, frecuentemente antes de una gran exposición o de un remate de su obra. En algún sentido, esta construcción alejada de la realidad cotidiana de los agentes de carne y hueso, genera que:

Los artistas que tenemos vidas aburguesadas o tranquilas no tenemos tanta prensa como los que escandalizan. Si no te cortás una oreja, o sos un bohemio ermitaño, o un dandi estrafalario, no te prestan atención. [AC]

Sin lugar a dudas, algunos agentes son el mito hecho carne, pero otros se distancian de él absolutamente, y esta diferencia en ocasiones es percibida también por los propios pares como un desvío hacia elecciones que harían los *otros*, los no-artistas.

Él no es un artista, vive de sus obras y de dar clases en el taller pero no se compromete realmente con el arte. Quizás cuando era joven lo hizo, ¡pero ahora está aburguesado! [AC]

Desde la mirada de los no-artistas, el artista es también un *otro* sobre el que se proyectan características diferentes a las de sus propias rutinas, quizás anodinas en comparación con aquella imagen irreal. La *gente común*, los no-artistas, consideran que:

Los artistas no deberían quejarse porque no tienen plata o porque no tiene reconocimiento de la sociedad por lo que hacen. Es el costo que pagan por poder hacer lo que les viene en ganas, ellos tienen libertad. Yo en cambio trabajo diez horas en la empresa, me tengo que vestir de determinada manera aunque no quiera o no me guste. Y hacer siempre lo que me dicen otros. ¡Y a mí quién me felicita! ¡Quién reconoce lo que hago! Nadie. Ni ahora, ni después de muerto. Ellos, quizás cuando se mueren se convierten en un Van Gogh. [Ep]

Los mismos artistas señalan:

Los artistas no tendremos mucha plata o a veces tampoco fama, pero tenemos libertad. Hace unos días con unos artistas amigos nos tomamos el Buquebus<sup>4</sup> y nos fuimos a

---

4 Nombre de la empresa-barco de transporte público que comunica la ciudad de Colonia (Uruguay) con Buenos Aires (Argentina) a través del Río de la Plata.

Uruguay a ver una muestra muy interesante que inauguraría allá. Nos fuimos en medio de la semana, sin rendirle cuentas a nadie... tenemos nuestras libertades. A mí no me gustaría perderlas, a ninguno de nosotros. [AC]

Yo trabajo en el taller desde media mañana, al mediodía hago una pausa para comer algo, o si estoy muy entusiasmado con lo que estoy haciendo sigo de largo. Después dormimos una siesta, ¡porque la siesta es sagrada! Yo soy un poco de la provincia, del campo, así que tengo que dormir la siesta. Después me voy a caminar. Voy a la calle a ver la gente, a mirarles las caras, a sentir la actividad de la ciudad. Quizás tengo algún compromiso que cumplir, me aburren un poco pero no siempre puedo escapar de ellos. Algunos días hay inauguraciones de amigos, otros días hay alguna muestra interesante para ver. Paseo hasta que cae el sol... [AC]

Y sin embargo, algunos enmarcan esa libertad en la exigencia:

Me levanto a las cinco de la mañana y pinto sin parar hasta más allá del mediodía, la inspiración tiene que agarrarte con los pinceles en la mano, sino se pierde. El arte es inspiración y genio y libertad y todo lo que quieras, pero también trabajo y trabajo y más trabajo para que las cosas salgan, para ver resultados. Como dicen por ahí, el arte es noventa y nueve gotas de sudor y una de inspiración. [AC]

Los artistas reclaman que su actividad, tan peculiarmente caracterizada, sea valorada de un modo especial por parte de la sociedad a través de cierto respeto y reconocimiento

para ellos y para ella. Ese reconocimiento no debería expresarse —solamente— en términos económicos, con cotizaciones *acceptables* o *siderales* de las obras, sino —también— en un sentido simbólico. Hay cierta disociación entre los aspectos simbólicos y los económicos implicados en la actividad, de manera tal que el reconocimiento deberá manifestarse dentro de los parámetros del primero y no del segundo, para tener validez explícita dentro de la comunidad artística (Bourdieu, 1997). Porque:

El arte es lo importante. No importa cuánto vale un cuadro, sino que se lo reconozca como una obra fuerte, como una Obra. Porque el arte te permite ver el mundo de otro modo. El arte te abre la mente; y esa es la función del artista en la sociedad, no es cotizar y vender. [AnC]

El arte es vida, no es la venta de las obras. [AC]

La preocupación por lo económico no encajaría dentro del mito de un artista desinteresado de lo material, desprecupado de otra cosa que no sea estrictamente su obra y el proceso de crearla; por ello el éxito económico de los artistas en ocasiones implica apreciaciones negativas aun entre los pares. Baste decir aquí que:

El verdadero artista no piensa en la venta de su obra. Algunos pintan para vender y algunos venden eso que hacen que quizás no llega a ser arte. Yo no. Yo no pinto para vender, yo pinto para mí y por el arte mismo. De hecho vendo muy poco. [AnC]

La realidad es más compleja que un mito. Si bien a algunos creadores solo les interesa su obra, otros aspiran incon-

fesadamente a alcanzar cierta fama en vida, cierta estabilidad económica o aun cierto éxito comercial. Los menos se atreven a decirlo a viva voz ya que “hablar de los aspectos económicos de la actividad es bastardearla, es hablar de cosas sin valor, frente al valor imponderable del arte” [E]. Más allá del real desinterés, de la negación, del ocultamiento o de la reserva, el tema de las ventas de las obras o de cómo financiar la actividad preocupa a todos los artistas en tanto necesitan dinero para vivir, para comprar materiales para sus obras, para pagar el alquiler de un taller. Sin embargo el ser un *verdadero* Artista implica —tanto para artistas como para no-artistas— ser desinteresado, o ignorante de cualquier *tema terrenal*, entendiéndose que el creador es alguien especial que está más allá de lo cotidiano y trivial que preocupa al resto de los mortales.

Cada caracterización va colaborando continuamente en la construcción de aquel mito.

Yo no entiendo nada de papeleos, lo mío es la creación, a mi dejame en el taller. Solo ahí soy feliz. De los papeleos que se ocupen otros. [AC]

No me movilizan para nada los temas alejados del arte, no digo que eso esté bien, pero mi pasión ahora es la pintura, el resto no me interesa. Y ahora que estoy preparando la muestra, ¡menos! [AE]

Pero a la vez que los caracteriza, esta construcción pesa sobre ellos, tanto que:

Cada vez que quiero ocuparme de los impuestos y las cuentas, mi pareja se molesta conmigo y me dice que me vaya a pintar... que no me soporta tan terrenal. [AnC]

El tiempo dedicado concretamente a la tarea creativa no tiene relación directa con el ser artista, creerse serlo o que otros los crean. La mayoría de los artistas de esta comunidad local no lo es a tiempo completo. La actividad artística genera gastos y requiere una inversión que la mayoría de los artistas rara vez o escasamente recupera a través de la comercialización de sus obras. El magro mercado local no logra absorber ni siquiera mínimamente la gran oferta de trabajos de artistas en actividad. Por ello, los artistas deben desempeñar diferentes trabajos extra-artísticos para poder vivir y aun para costear los gastos que ocasiona su arte (materiales, alquiler de taller, traslado de obra, etcétera). Este doble desempeño que “es triple, es cuádruple, es múltiple e infinito”, dirán algunos, contribuye a la construcción de la representación del tiempo escaso y de hecho genera la escasez de tiempo para dedicarse plenamente a la tarea de taller, a la creación (Quadri, 2001 y 2005).

Los artistas suelen tener uno o varios trabajos extra-artísticos que les aseguren un ingreso constante o al menos regular, ya que no muchos pueden *vivir del arte*. Objetivamente son pocos los que viven de los ingresos generados por la venta de sus obras, y menos los que viven de una asignación mensual de una galería a cambio de su producción.<sup>5</sup> Y aun son menos o quizás ninguno los que pueden vivir de las ganancias derivadas de los usos de esas obras, recaudadas como regalías en concepto de derechos de autor. Existen casos aislados de artistas que viven de su arte, pero aun para ellos esa situación no ha sido permanente y, en algún momento de su carrera, han tenido que trabajar en otras actividades para sustentarse. Salvo algún caso muy excepcional,<sup>6</sup>

---

5 Pocas galerías nacionales (y por ciertos períodos ninguna) mantienen esta relación con los artistas. Esto es quizás más frecuente en otros países, por ejemplo Estados Unidos.

6 Hay solo un puñado de artistas que, habiendo obtenido el Gran Premio del Salón Nacional de



puede afirmarse que la mayoría de los artistas visuales debe tener actividades extra-artísticas para mantenerse. Y cada tanto o con regularidad, deben desempeñar algún trabajo económicamente más remunerativo o más estable de lo que ha demostrado ser su arte en estos aspectos.

Hay una variada gama de diversas actividades que permiten a los artistas sustentarse, y aun sustentar o financiar la mismísima actividad creativa cuando ésta no se sostiene por sí sola. Las actividades extra-artísticas pueden ser permanentes o eventuales, y a su vez pueden estar relacionadas con el arte o ser totalmente ajenas a ese mundo. Por un lado, en estrecha relación con el arte, algunos agentes se dedican a la docencia en escuelas de arte o en talleres particulares; también existe la modalidad de clínicas<sup>7</sup> y seminarios dictados en entidades de diferentes categorías y relevancia; algunos son secretarios privados de otros artistas, otros se desempeñan eventualmente como jurados de salones o concursos organizados por entidades de mayor o menor prestigio, por cuya participación quizás pueden recibir un estipendio. Por otro lado, hay quienes tienen cargos administrativos o jerárquicos en instituciones públicas, desde el Congreso Nacional hasta un centro cultural de barrio, o privadas tales como fundaciones, o empresas dedicadas al área cultural o no. También los hay que se dedican a tareas que no guardan ninguna relación con el mundo del arte, por ejemplo, negocios independientes como pequeñas empresas, inmobiliarias, fábricas

---

Artes Visuales hace años, reciben una pensión vitalicia que les permite tener un ingreso regular asegurado. Esta asignación colabora en su manutención, pero los agentes dicen que “no es posible vivir solo de ella y hay que tener otro ingreso”. Actualmente ha cambiado la modalidad del premio. Cfr. Reglamento del Salón Nacional, en línea: <[www.palaisdeglace.gov.ar/SN/2010/reglamento\\_SN2010.pdf](http://www.palaisdeglace.gov.ar/SN/2010/reglamento_SN2010.pdf)>.

7 Las clínicas consisten en encuentros grupales de varios artistas, “artistas-estudiantes” y el “artista-maestro” que dicta la clínica. Allí cada artista expone su obra ante la mirada crítica del maestro y sus pares, y se debate sobre sus características, avances logrados, modificaciones necesarias, etcétera.

o ferreterías; o profesiones liberales como abogados, médicos, escribanos o arquitectos. También hay quienes aseguran que peregrinan y han peregrinado por varios y variados empleos haciendo lo que se presente como posibilidad en cada momento, desempeñando trabajos diversos que impliquen o no sus habilidades de artistas, concretamente: desde escenografías a instalaciones publicitarias, desde estampados de telas a promociones de celulares, desde decoraciones de salones hasta mensajerías. Por último, hay una mayoría —que es mayor al aumentar la franja etaria de los agentes— que describe haber desempeñado una miscelánea imposible de enumerar de changas y oportunidades que transita desde lo heterogéneo hasta lo bizarro. Algunos aducen simplemente tener una pareja solvente que afronta los gastos, o solvencia propia que les permite no trabajar en otra cosa. En el extremo de la difícil supervivencia cotidiana se encuentran unos pocos que viven de la ayuda azarosa de amigos, familiares, o viejos conocidos fruto de una vida dedicada al arte, y están a la espera de alguna jubilación o pensión que los saque de una insolvencia que amenaza con tornarse crónica.

La necesaria dedicación a estos trabajos extra-artísticos indudablemente genera cierta escasez de tiempo para el arte. Los artistas consideran que esta escasez de tiempo es consecuencia de desarrollar la tarea artística en un entorno caracterizado como hostil. En primer lugar, por las condiciones económicas —y generales— permanentemente inestables y cambiantes del país (*cf.* Capítulo 3); “acá empezás algo pero no sabés si vas a poder terminarlo. Seguro, como siempre, te cambian las reglas del juego a mitad de la partida, y ¡ahí sonaste!”; en segundo lugar, por el escaso apoyo estatal que consideran que han recibido históricamente tanto la cultura como los artistas: “los políticos nunca atendieron a los plásticos; todo lo que prometieron, tanto estos como los anteriores, fueron todas mentiras de campaña” [AnC].

Los artistas señalan que “después de trabajar en una o varias otras cosas durante incontables horas, el tiempo que queda para el arte es escaso” [AP]. Y aun este tiempo debe dividirse entre la creación propiamente dicha —o sea, el trabajo en el taller—, y las relaciones con otros agentes de la comunidad “para dar a conocer la obra”. Esquemáticamente, si el artista está en los comienzos de su carrera debe:

Dedicar tiempo a hacerse conocer llevando carpetas con fotos de aquí para allá, contestando y mandando mails, asistiendo a inauguraciones para conocer gente, para que lo vean, para que lo descubran. [AnC]

Si por el contrario el artista ya es conocido debe:

Asistir a innumerables compromisos, invitaciones, convocatorias oficiales o privadas, y aun atender a jóvenes artistas que se acercan a mostrar su trabajo esperando una palabra de aliento, de orientación o de recomendación. [AC]

Es así como el tiempo para estar trabajando en la obra en el taller se va reduciendo por diversas circunstancias, algunas inevitables y otras con posibilidades de ser evitadas. Entre algunas de las situaciones que se representan como “pérdidas de tiempo que pueden evitarse”, los agentes mencionaron, por un lado, la participación en las actuales asociaciones o en emprendimientos grupales que demanden de ellos la inversión de ese, *su* escaso tiempo libre. Y, por otro lado, consideraron una pérdida de tiempo evitable —cuando siquiera fue considerado— el interiorizarse de temas legales, tanto de derechos como de obligaciones asociados con el desarrollo de su actividad.

Si tengo un rato libre ni se me ocurre otra cosa que ir a trabajar al taller. En las asociaciones de artistas lo único que se hace es hablar de bueyes perdidos, discutir y hasta pelearse. En definitiva, es perder el tiempo. [AnC]

¡Para saber sobre leyes y derechos están los abogados!  
¡Que se ocupen ellos, lo mío es el arte! [AC]

La escasez de tiempo se suma de alguna manera a la representación de un artista que estaría más allá de lo mundano y baladí. Ciertamente, la indiferencia que genera en ellos la participación pautada en asociaciones, o los temas legales relacionados con su actividad (autorales, impositivos, gremiales, laborales en sentido amplio) estaría en estrecha relación con la ubicación que se da a estas cuestiones en un más acá absolutamente adocenado y común dentro de las representaciones imperantes entre ellos. La originalidad, cuestión central en las representaciones de los artistas, no es una característica que ellos atribuyan hoy a las actividades grupales organizadas, con funciones anónimas y rutinarias, o a las leyes que igualan a los sujetos bajo una norma común, temas todos estos diametralmente opuestos a la exaltación de la individualidad y originalidad que se construye en torno al artista. En palabras de los propios agentes:

Para participar en grupos hay que deponer muchos egos, soberbias y originalidades, hay que adecuarse a pautas comunes y escuchar a los demás. Eso es algo que a los artistas nos cuesta mucho. Y hoy, mucho más que antes. [AnC]

Esta referencia a la actualidad surge de la comparación con décadas anteriores en que algunos de los mismos ar-

tistas que hoy se dicen individualistas y poco participativos, han participado activamente en propuestas o intentos de acciones grupales (*cfr.* Capítulo 3).

## Es Artista quien es reconocido como tal

Esos *egos*, *soberbias* y *originalidades* se construyen inicial y circunstancialmente a partir de la autoadscripción a la categoría de un artista que puede, desde sí, atribuírselas. Pero luego, esa autoadscripción no alcanza, y esas características u otras deben ser revalidadas por el reconocimiento de los otros (Bourdieu, 1996). La etnografía muestra que ese reconocimiento de ser un artista debe ser logrado primero dentro de ciertos grupos de pares, luego extenderse a una *comunidad artística* ampliada, para después incluir a los no artistas en estrecha relación con ellos. En último lugar, el reconocimiento vendrá de la sociedad en sentido amplio, si se diera el caso, más tarde. Sin embargo, ese reconocimiento que otorga la certificación de Artista es esquivo, no es tan sencillo de agenciar, y menos aun de mantener en el tiempo.<sup>8</sup>

Para los artistas, el reconocimiento y prestigio alcanzado es la medida externa de su éxito como tales; no obstante, muchos que no alcancen ese reconocimiento seguirán igualmente produciendo arte y considerándose a sí mismos *artistas*. El reconocimiento, veremos, se busca o solo se encuentra al mostrar la propia obra a los pares, a la crítica, al curador que decidirá la participación o no en una exposición, al jurado de un salón, o al relacionarse con el público

---

8 Una situación análogamente esquivo a la que se plantearía al aspirar al reconocimiento de la propia condición de artista saliendo del entorno local e ingresando en el mundo globalizado. Más adelante (Capítulo 2) se desarrollan algunas situaciones respecto de quienes salieron —o desean salir— del país hacia *ese mundo globalizado*.

asistente a las exposiciones. Sin embargo, el reconocimiento es más complejo que solo ser reconocido como Artista o no; antes y junto a eso, implica también la delimitación y conformación de los sistemas de clasificación que demarcan qué es reconocido como Arte con mayúscula, arte solo con minúscula, o como directamente fuera del Arte contemporáneo.

Es característico que los artistas consideren que su actividad no es igual a otra que genere un producto cualquiera; ellos hacen Arte y no objetos de consumo comunes. Lo que hacen es fruto de un *don* y no el resultado de una labor cualquiera. No obstante, los atributos que determinan el límite entre aquello que es una verdadera obra de arte y aquello que no lo es, son variados e indeterminados. La obra, según las palabras de los propios artistas, debe ser fuerte o movilizadora, abierta, factible de múltiples lecturas, comprometida consigo misma, íntegra, sólida; y tener magia o energía, un contenido, contener un mensaje, algo, un halo, un misterio, un aura, sostenerse en el tiempo, etcétera.

La indeterminación de los límites está definida por una frase recurrente entre los agentes de esta comunidad artística: “hoy en arte todo vale”.<sup>9</sup> La vigencia de la idea contenida en esta frase permite la emergencia de manifestaciones nuevas a las que aun los propios pares del campo no saben cómo catalogar, y en última instancia ni siquiera llegan a decidir si deben considerarlas obras de arte o no. Algunos las denostan y otros las endiosan. La apertura del arte implicada en el *todo vale* intenta circunscribirse dentro de las características rigurosamente polisémicas atribuidas *per se* a las obras contemporáneas. Aun cuando estas obras y sus características como tales serán aprehendidas, apreciadas y

---

9 En términos de Arthur Danto (1999 y 2002), estaríamos hablando de un arte posthistórico, con posibilidades ilimitadas y que no se puede analizar desde concepciones estéticas tradicionales.

coreadas por un público ávido y amplio, solo son comprensibles y decodificables en su sentido estricto —aunque efímero y cambiante— por los integrantes de la *comunidad artística* —artistas y no artistas— en su función de legitimadores del estatus de Obra de Arte actual.

Desde los márgenes de la comunidad artística, o desde áreas completamente apartadas de lo artístico, el desconcierto que generan determinadas obras no es menor,<sup>10</sup> aunque ese desconcierto sea aceptado como inherente al arte actual.

Ya sabemos que hoy en día en algunos casos la afluencia de público a las exposiciones se multiplica, no por un interés artístico en un sentido tradicional sino porque la gente tiene una cierta curiosidad por lo nuevo, por lo escandaloso, por lo repugnante o por lo que ha sido censurado desde alguna institución. [AC]

La difusión masiva de eventos y obras colaboran en el conocimiento que se tiene del arte actual, y lo construyen también a partir de la participación del público como espectador interesado. El público de estas obras, y algunos artistas también, aún acostumbrados al asombro como la reacción más posible frente a ellas, en ocasiones esperan una palabra orientadora por parte de quienes tienen poder para legitimar aquello que es arte, para orientar e interpretar las obras como Obras de Arte, y para descartar trabajos y autores que no encajan en esa clase. Sin embargo, no siempre esas palabras orientan en el sentido previsto, y el asombro

---

10 Cabe señalar algún ejemplo paradigmático del exterior. Ron Mueck expuso fotos del cadáver de su padre, generando polémicas encontradas y una notable afluencia de público. Damien Hirst expuso animales muertos en posición de copular, que se descompusieron durante la exposición, generando la suspensión de la misma por las autoridades locales. Cfr. "La vanguardia es así", diario *Página/12*, suplemento Radar, 26 de octubre de 2000.

se extiende desde las obras que inauguran o alimentan el desconcierto estético del espectador hacia las palabras que intentan explicarlas. Los mismos artistas pueden comentar respecto de algunas críticas y comentarios de obras que son antológicos que:

No se sabe quién tomó más alcohol, si el artista que se deliró con la obra o el crítico que creyó interpretarla con sus palabras esotéricas y más delirantes aun que la mismísima obra. [AE]

A partir de esta apertura e indeterminación del arte actual, establecer quién es artista y qué es una obra demanda una dedicación sin precedentes en el mundo del arte occidental.

Antes era posible reconocer una obra buena y descartar un artista mediocre; ahora hay de todo, y sobre todo hay mucho chanta disfrazado de artista. Hoy en día es muy difícil separar la paja del trigo. [AC]

Las obras estaban adentro y afuera, había algunas en el patio del centro cultural, y la gente pasaba por al lado sin darse cuenta de que eran obras... ¡si parecían un montículo de desperdicios! Los montículos eran muy artísticos, pero a uno de ellos tuvieron que ponerle un cartel más grande porque los de mantenimiento casi lo tiran a la basura. [AC]

Viste lo que pasó en una galería de Nueva York, fue muy cómico o tragicómico. Creo que la galería era en Nueva York. Los de limpieza tiraron la obra que estaba en el centro de la sala. Después los críticos se deliraron con interpretaciones filosóficas de lo que había pasado. Otros



se hicieron una panzada de risa sobre el arte contemporáneo. [AnC]

Para estos artistas, atareados en su entorno local y sumergidos en la posibilidad ilimitada de la creación actual, el certificado de Artista otorgado por los pares y los especialistas se torna más indispensable que en otros tiempos, ya que difícilmente se obtenga el aval del público, o algún aval, sin la ayuda de esa certificación. Aun cuando se es artista, primero frente a uno mismo, luego frente a otros artistas, luego frente a los no-artistas, esto no es tan sencillo, ni tan lineal como pareciera.

La etnografía da cuenta de cómo en el entorno local se establecería quién es Artista y qué de lo que se hace es Arte, a través de ciertos mecanismos de inclusión y exclusión. No obstante, estos mecanismos de legitimación de la pertenencia y del ser funcionan con múltiples fisuras por donde permanentemente se filtran opiniones disonantes que los cuestionan. La lógica y el fundamento de aquello que es Arte y aquel que es Artista en este entorno local es difícil de desentrañar más allá de aceptar que si bien “hoy en arte todo vale”, solo vale mientras valga.

## Los límites a la pertenencia y al ser: las certezas esquivas

Esta *comunidad artística* es una comunidad en continua reconfiguración: sus límites escapan a toda certeza en la cotidiana puesta en práctica de unos mecanismos de inclusión y exclusión que los transforman permanentemente. No obstante esto, esos límites, aun cuando sean fluctuantes, contienen dentro de sí la acción grupal sobre la que se indaga, la posibilidad de construcción de consenso y el derrotero hacia la cooperación grupal. La comunidad artística, como

un grupo de agentes sin autoridad central, muestra que en ella no hay credencial que acredite la membresía. Por esto mismo ha sido un universo sumamente fecundo para analizar los mecanismos de inclusión y exclusión grupal que se construyen en sus prácticas cotidianas. Son esos mecanismos y las representaciones en juego en ellos, los que dirimen los límites del ser y del pertenecer a *esta* comunidad en *este* entorno local.

Los artistas visuales se consideran a sí mismos miembros de una comunidad, y para autoreferirse a sí como colectivo emplean el término *comunidad artística*. Cabe recordar que este universo de agentes conforma una comunidad que difiere notoriamente de aquellas estudiadas por la antropología clásica, ya que aquí no se comparten los lazos intracomunitarios de aquellas *otras comunidades* familiares a la disciplina.<sup>11</sup> Es justamente por ello que este universo de agentes provee un terreno fértil para establecer la forma en que se dirime la pertenencia a una comunidad, y a la vez permite explorar la capacidad de la noción de comunidad para extenderse hasta abarcar otros grupos, por ejemplo, de profesionales, de académicos o de artistas en la sociedad contemporánea.

Los artistas se presentan como *autores, artistas, creadores de obras de arte*, interrelacionados por su peculiar actividad laboral creativa. Su autoadscripción a una comunidad artística local tiende a singularizarlos dentro de la sociedad a la que pertenecen, y a establecer su diferenciación respecto de ella. Sin embargo, sería inadecuado hablar de la comu-

---

11 No se trata aquí de grupos de parentesco (Levi-Strauss, 1969) o grupos territorialmente interrelacionados (Pritchard, 1986; Malinowski, 1973); tampoco de comunidades en desplazamiento por un mapa desterritorializado (García Canclini, 1990, 1994 y 2000), que conservan o reconstruyen lazos originarios de pertenencia, y que permiten al antropólogo acercarse a ellas sin perder la mirada clásica, siguiendo las rutas de sus desplazamientos, sus diásporas, sus migraciones o sus éxodos.

nidad artística como si se tratara de una entidad compacta, con límites definidos, o como un grupo cuyos integrantes coinciden en intereses y objetivos. La representación sobre *su* comunidad implica para estos agentes una compleja trama de significados coyunturales, de usos estratégicos y de restricciones de los sentidos. Los alcances del sentido de pertenencia a la comunidad artística dan cuenta de una dinámica utilización de esa pertenencia y de heterogéneos criterios puestos en práctica por los agentes para delimitarla, caracterizar su especificidad y aceptar o no como pares a sus integrantes. La aproximación a escala microsocia (Althabe, 1999) permitió construir y reconstruir las representaciones sobre estos sentidos transformados y en transformación, y dar cuenta de cómo a través de la suma de micro decisiones de los agentes (Sperber, 1999) el sentido del *ser artista* o *comunidad artística* se va construyendo o alterando.

En este entorno local, la evolución del contenido de la representación de quién es *artista* y qué es *comunidad artística* varía y a su vez modifica el entorno, estabilizando o conmoviendo el balance hacia uno u otro contenido y sentido de la misma, y por ende, incluyendo o excluyendo agentes. Quedó demostrada la existencia de fuertes condicionantes internos locales de inclusión y exclusión, y la insuficiencia de aquella autoadscripción inicial para moldearlos en beneficio de los agentes que desde sí se autodenominen artistas. Asimismo, se comprobó la ausencia de criterios estables o invariables —externos o internos, en la forma de certificaciones, credenciales, diplomas, títulos o registros— que acrediten la *pertenencia* a la comunidad artística o el *ser artista* de una vez y para siempre.

La representación de comunidad de esta *comunidad* concierne al presente y al entorno concreto en donde se desarrolla la actividad creativa: primero dentro del taller, y luego al salir de él para circular y dar a conocer la obra. Es así

que las variantes de la representación en torno al *ser artista* y *pertenecer* a esa comunidad artística son construidas por la puesta en práctica de acciones concretas, tanto por agentes aislados como por grupos de agentes.<sup>12</sup> La determinación de quién es un verdadero artista aquí y ahora, en el tiempo presente, se establece a partir de las prácticas cotidianas interindividuales y en la conformación de los grupos y de sus relaciones intragrupales e intergrupales. Las variantes que presentan esas relaciones mostraron el dinamismo y la heterogeneidad de criterios por los que se incluye o excluye a los agentes más allá de sus voluntades individuales. La construcción y reconstrucción del límite de esta comunidad concreta es permanente, y depende de la cambiante configuración de estos mecanismos locales de inclusión-exclusión tácitos y/o explícitos, que colaboran en dirimir el *ser artista* y el *pertenecer* a ella.

La comunidad artística podría imaginarse como círculos concéntricos de inclusión sucesiva, atravesados multidireccionalmente por abigarrados nudos en donde la actividad de grupos específicos se vuelve densa en cuanto a productividad, o en cuanto a visibilidad de esa producción. La primacía y relevancia de esos nudos va cambiando en tanto los grupos y sus integrantes adquieren o pierden reconocimiento y legitimidad en el entorno local, y en ocasiones en un entorno internacional que, eventualmente, colabora en definir una posición local. Hacia los márgenes de esos círculos, la participación y la visibilidad de los artistas se tornan laxas, y disminuye el reconocimiento de sus obras o de su condición de artistas: tanto por sí mismos (en términos de autoadscripción) como por parte de pares artistas o terceros no-artistas.

---

12 Cabe señalar que esos grupos pueden ser de artistas exclusivamente, o grupos mixtos constituidos por artistas y no-artistas (galeristas, curadores, personal de instituciones o entidades relacionadas con las artes, etcétera).

No obstante, en ubicaciones periféricas unos pocos grupos gozan de cierta legitimidad reconocida por algunos, aun cuando sea cuestionada o negada por otros, justamente por esa posición marginal. Los artistas se mueven en los espacios que demarca la comunidad artística según diversos factores: las características de sus obras, el avance solo temporal del desarrollo de su carrera, su trayectoria, las relaciones entre pares, las relaciones con no-artistas cercanos a las actividades de la comunidad artística, los contactos con agentes externos entendidos como patrocinadores o posibles benefactores, y las exposiciones locales o del exterior. También se desplazan en ese universo según la participación en eventos como concursos, salones, ferias o bienales que pueden aportar giros —en general positivos— al desarrollo de su carrera artística.

Según el criterio nativo de autoadscripción, *es* artista visual aquel agente que así se define. Pero la pertenencia a la comunidad artística aun en este sentido amplio de autoadscripción, presenta quiebres de significación. La autoinclusión no siempre se ha revelado como positiva y, en ocasiones, se usa estratégicamente para establecer la propia diferencia con los pares, o para establecer distancia respecto de modos y usos con los que se está en desacuerdo, pero a los que necesariamente hay que hacer referencia para diferenciarse luego a partir de la pertenencia. La representación de la originalidad juega aquí un rol decisivo. La actividad creativa se vive como una permanente demanda de originalidad extrema que plantea la disyuntiva entre pertenecer a un entorno igualador que brinda un marco de contención en el arte (en la actividad creativa compartida) o, diferenciarse de él como premisa para ser un artista verdaderamente original aun respecto de otros artistas. Dentro de una autoadscripción amplia, puede establecerse entonces una distinción gradual y sutil entre aquellos que enfatizan su per-

tenencia a un marco contenedor de la actividad, y aquellos que subrayan su diferencia paradójicamente cimentada en su integración a él. Desde esta perspectiva individual, unos pueden considerarse o ser considerados más artistas que otros, apoyándose alternativa e indistintamente en variados argumentos cuya validez es circunstancial: ser autodidacta, tener la certificación de la academia, vender con continuidad, no vender en absoluto, ser aceptado por el público, no ser comprendido por el público, ser diferente, ser como otros artistas, etcétera.

Sin embargo, luego de —y sumada a— esta autoadscripción individual inaugural, la inclusión y exclusión se construye necesariamente desde los *otros*, desde grupos de artistas y grupos conformados por artistas y no-artistas. Desde allí se dirime quiénes son merecedores de pertenecer o no y se generan criterios que cuestionan, suspenden o directamente anulan aquella pertenencia autoapropiada a una comunidad artística ahora en continua reconfiguración. Una compleja trama de significados coyunturales y estratégicos, unos criterios tan dinámicos como heterogéneos, establecen un *nosotros artistas* en contraposición, no ya a unos otros no-artistas, sino en un paradójico antagonismo a unos *otros que se creen artistas pero no son tales*. Las variadas actividades y proyectos individuales y grupales suscitan la emergencia de multiplicidad de microdecisiones que van haciendo fluctuar dinámicamente los límites de la pertenencia según qué agentes otorguen o no su reconocimiento explícito a una obra o a otro agente, qué grupo o grupos se esté catalogando, qué conjunto de agentes pares o no pares dé su aprobación o la niegue.

Se construye así entre agentes y entre grupos de agentes una suerte de pertenencia *ad hoc*. Un conjunto de criterios cambiantes que permanentemente van reinventando la *pertenencia* y el *ser* sustituyendo unos integrantes por otros. Unos

y otros agentes sin solución de continuidad van siendo considerados parte o no parte de esa *comunidad artística* por otros integrantes de ella misma. Cada modificación y cambio coloca un mote diferente a aquellos que se consideraban *dentro* en base a la autoadscripción, y que sin embargo son ubicados *afuera* por otros a su vez autoadscriptos que posiblemente sean, luego o simultáneamente, desplazados por otros, y a su vez también excluidos por otros, y así sucesivamente sin solución de continuidad en el espacio-tiempo local.

La autoadscripción es entonces el punto de partida en primera persona —*soy artista*—, pero no alcanza para ser considerado artista por otros. Una continua reclasificación de no-artista se realiza a través de la adjudicación de una variedad de motes inapelables que, desde quienes los reciben, pueden ser considerados graciosos, agresivos, realistas, ingeniosos, frutos de la envidia, falsos, o directamente injustos. Estas fluctuaciones entre *ser* y *no ser*, incluyen y excluyen implacablemente a unos u otros agentes.

En términos de los propios agentes, no son artistas quienes se correspondan con alguna de las siguientes categorías:

- » Los pretendidamente artistas, que se erigen en artistas sin serlo.
- » Los marketineros<sup>13</sup> que solo saben venderse.
- » Los señores con ínfulas de artista por hacer una sola exposición con difusión.
- » Los que no están en la movida del arte actual.
- » Las señoras aburridas que se creen artistas por asistir al taller de un consagrado.
- » Los que hacen artesanías o manualidades que no llegan a Obras.

---

13 Modismo local derivado del inglés *marketing*, refiere a quienes solo se interesan por vender o mostrar una imagen comercial de sí y de su obra.

- » Los que hacen trabajos por encargo.
- » Los que solo piensan en vender y venden sin ningún disimulo.
- » Los que no pueden vender nada porque su obra no llega a Obra.
- » Ese que dibuja con cuatro tonos de grises y se cree un gran artista.
- » Los que hacen flores y pajaritos porque no quieren comprometerse.
- » Los que ponen una silla atada con piolín y creen que han hecho una instalación.
- » Los que hacen un curso de escultura en cera para hacer velas navideñas.
- » Los que ganan premios en salones y concursos de barrio.
- » Los que dan clases en un centro cultural suburbano.
- » Los jóvenes que con una exposición se creen genios.
- » Los que tienen mas de cuarenta años y aún no figuran entre los conocidos.
- » Los estudiantes de la academia que se creen Da Vinci a los diecinueve.
- » Esa que ya tiene más de cincuenta años.
- » Ese ya viejo, que a su edad hace lo mismo que hace veinte años.
- » Ese que se cree el último de los modernos.
- » Los que se autofinancian las notas y las críticas en una revista.
- » Los que pagan para figurar en libros de arte de dudosa excelencia.
- » Los que solo le agradan al público lego pero no a los pares.
- » Los que se mueven solo entre artistas pero no llegan al público.
- » Ese que tuvo que alquilar la galería.
- » Ese que sacó el subsidio porque tiene contactos.
- » Los que copian experiencias ajenas.
- » Ese que me copió porque no tiene ideas propias.
- » Los que se repiten a sí mismos.



- » Los que hacen lo mismo desde que salieron de la academia.
- » Los que no tiene una línea de trabajo coherente.
- » Los que no pueden hacer dos obras relacionadas entre sí.
- » Los que se la creyeron muy temprano.
- » Los que empezaron ya muy tarde.
- » Los que siguen el camino del arte porque está de moda.
- » Los que se disfrazan de artista con una camisa salpicada de pintura en las entrevistas.
- » Los que se dicen artistas porque es chic.
- » Los que nunca van a llegar.
- » Los que no saben o no pueden ser.

Este listado desde luego podría proseguir, en una infinita sucesión de opiniones encontradas sobre el ser artista (“los que...”, “esos que...”, “ese que...”, etcétera).

Desde cada grupo se establece un límite que se superpone a otros, que es cuestionado o desplazado en diferentes situaciones coyunturales del entorno. Sin embargo, aun cuando el límite vaya cambiando, no disminuye la pasión por defenderlo en su nueva y efímera posición. Son continuas las pujas hacia dentro de la comunidad por ocupar los escasos lugares de privilegio desde donde sentirse Artista y desde donde —mientras dure— dirimir o establecer, o simplemente *vivir* algunos criterios de inclusión-exclusión hacia los demás. Esas pujas se manifiestan en críticas veladas o explícitas, destierros simbólicos, ostracismos impuestos, alabanzas o peleas. Todo ello acompañado de consideraciones éticas, estéticas, políticas, personales, o bien, con una mezcla compleja de atávicos argumentos y contraargumentos que estratégicamente van construyendo la frágil representación de *nosotros artistas* frente a aquellos artistas *que se creen tales pero no lo son*.

Esta permanente construcción y reconstrucción del límite puede desagregarse en distintos aspectos que, aun cuando

con fines expositivos estén aquí arbitrariamente divididos, participan los unos de los otros y necesariamente se interrelacionan, se mezclan, se refuerzan o se anulan entre sí.

### La democratización de la creatividad: “todos somos artistas, el arte es para todos”

El ser artista se extiende como posibilidad abierta a todo aquel que se lo sienta, que se atreva o que quiera serlo. Como un signo de que el arte es para todos, se enfatiza el aumento de alumnos de las escuelas de arte y la profusión de artistas en actividad; pero también se señala la gran cantidad de ámbitos particulares de enseñanza de arte, de talleres y cursos en centros culturales, en programas de extensión cultural en museos o salas y la oferta variada en centros barriales. En un alarde políticamente correcto de la democratización de la creatividad, desde dentro mismo de la *comunidad artística* se caracteriza al arte como una actividad libre y liberadora para toda persona. No obstante, se defiende con un énfasis sustantivo la prerrogativa de dirimir realmente quién es y quién no es artista de esa masa que ha elegido *la libertad del ser artista*. La aparente apertura del arte a cualquiera que desee crear, se cierra en el ingreso a una *comunidad de verdaderos artistas*; porque el sujeto en cuestión debe tener *algo más* que la sola aspiración de ser un artista. Aun cuando desde algunos agentes se enfatice que “el arte es para todos”, la vehemencia de la afirmación está paradójicamente atenuada por la insinuación de que:

El ser artista no es para cualquiera, porque todo el que quiera puede tratar de seguir el camino liberador del arte, pero en definitiva solo algunos lograrán, no ya destacarse o ser buenos artistas, que es decir mucho, sino simplemente mantenerse en ese camino. [AC]

## La vocación irrenunciable: “quien es artista simplemente no puede dejar de serlo”

Otro modo de dirimir el *ser* artista del *no ser*, se basa en la premisa de la posesión de un *don* que solo algunos tienen, y al cual no podrían renunciar. El ser artista no se elegiría sino que viene dado desde el nacimiento, es un *ser* y *haber sido* desde siempre. Esta vocación, que también es *pasión*, se caracteriza como un llamado ineludible, que puede manifestarse en cualquier momento de la vida. Sin embargo, aun cuando pueda descubrirse en la edad adulta, deberá reconstruirse biográficamente su origen remontándose hacia el pasado, buscando y encontrando las señales y los signos (antes ocultos) que retrotraiga ese *llamado* a las primeras etapas de la vida, a un haber sido artista desde siempre aun sin haberlo sabido. Esta fuerte caracterización del ser artista queda limitada solo a un puñado de agentes que son considerados y se consideran a sí mismos como los *verdaderos* Artistas. Ellos *son*. Y ellos pueden voluntariamente ampliar la inclusión a otros pocos no reconocidos que pudieran estar ocultos a la espera de ser descubiertos o revalorados. Sus obras no llegan al rango de Obra por el hecho de ser fruto de un *don* que está en ellos desde siempre, y necesariamente despierta para manifestarse en ellas. Asimismo, otros agentes pueden ser Artistas sacados de la oscuridad y el anonimato, por el solo señalamiento luminoso de sus palabras de alabanza o, en un sentido más pragmático, de su recomendación. Una masa mayoritaria de agentes que se piensan incluidos en la categoría de artista no son reconocidos como tales por este grupo selecto poseedor del *don*, sino que son considerados *gente común* que se acerca al arte como *hobby*, como una actividad secundaria en sus vidas, como un *entretenimiento* para el tiempo libre y que, a diferencia de ellos, podrían abandonarla sin perjuicio alguno. El verda-

dero artista se construye como aquel que no puede dejar de serlo, so pena de traicionarse a sí mismo y traicionar su *don* connatural.<sup>14</sup> En este sentido, pueden citarse frases como:

Yo no solo pinto porque me gusta, sino que pinto porque no puedo hacer otra cosa, no puedo dejar de hacerlo.  
[AnC]

Desde chico tuve sensibilidad por estas cosas, pienso que el arte es un llamado. Es el arte el te elije a vos y no al revés. [AnC]

### El desinterés económico: “el verdadero artista piensa en su obra y no piensa en el auto último modelo o en la casa del country”

La manifestación de desinterés por lo económico tiene un patrón que ha sido definido como un *mundo económico invertido* (Bourdieu, 1997), donde el éxito económico puede tener implicancias negativas, y la sanción positiva de los mercados puede considerarse perjudicial para lograr el reconocimiento entre pares o aun entre críticos, académicos o estudiosos. Es frecuente que los artistas que cotizan bien y bien venden sus obras sean criticados por adecuarse a un mercado que los favorece y, en ese favor, los fagocita y les

---

14 Hay quienes se dedican a la tarea creativa en situaciones atípicas en ámbitos tales como cárceles, instituciones de detención u hospitales mentales. Allí, en situaciones de encierro, se permite o estimula a quienes se hallan bajo cierto control o tutela, a desarrollar tareas artísticas bajo la consigna explícita de *distracción* o *terapia*. Este estudio no alcanza a esos agentes, no obstante podría afirmar que las representaciones sobre el *ser artista* frecuentemente los excluyen. No son excluidos exactamente por estar privados de su libertad, sino porque optarían por el arte como un paliativo o una terapia impuesta por terceros debido a su situación de encierro, y no como un llamado vocacional, como un *don* previo a su actualidad. En este sentido, los artistas que se asumen como tales consideran que el quehacer creativo tiene una carga importante de angustia, responsabilidad y compromiso que no se impone desde otros sino que viene desde adentro por esta posesión del *don*.

quita la libertad necesaria para la creación. El éxito económico suscita dudas sobre el compromiso del autor con la libertad creativa, con la originalidad demandada por el arte, o con su habilidad como creador. La frase “ojalá yo vendiera como vende tal o cual”, se atenúa con la exaltación de la propia libertad, respaldada por la alusión a los *grandes* Artistas de una comunidad atemporal e imaginada a los que sus contemporáneos no reconocieron como tales y, por ende, nunca tuvieron éxito comercial. Aquellos son los artistas malditos que nunca o casi nunca pudieron vivir de su arte y que hoy son reconocidos como *grandes*; aquellos que han debido sufrir en vida para llegar al merecido reconocimiento póstumo (Bourdieu, 1996, 1997 y 2003). Son quienes han sido malmirados o denigrados por sus contemporáneos, quienes se han extinguido solos y olvidados en sus buhardillas, enfermos o hambrientos sin poder vender su arte para salir de la miseria. Sin embargo, hoy algunos de ellos son los *grandes* Artistas de la historia. No obstante estas historias, no todos los agentes hoy autoadscriptos a la categoría de artistas tienen el estoicismo, la paciencia o la soberbia de ubicarse a sí mismos en el lugar de aquellos “malditos” en la esperanza del reconocimiento y a la espera de las glorias póstumas.

Una encomiable incompreensión de los contemporáneos para con las obras que crean los artistas se construye como la raíz y la razón de la ausencia de reconocimientos y glorias en vida para los autores. *Los artistas son incomprendidos en su arte porque se adelantan a su tiempo*, ven más allá, y plasman en sus trabajos aquello que los otros, los no-artistas, no ven ni pueden comprender; aquello que ni siquiera sospechan por estar sumergidos en su vida cotidiana, por carecer del *don*. En esta lógica, tener éxito económico es de alguna manera ser aceptado por el tiempo presente, por los legos, por los

no-artistas, por el público, aun por los coleccionistas y otros agentes del medio artístico, aunque no por los pares. Los pares no compran obra:

Los colegas no te compran nada, no tienen plata, o no la gastan en eso... pero sí podemos intercambiar obra entre nosotros, entre amigos, yo tengo cosas interesantísimas de fulano y mengano, y tengo obra de cuando tal era joven, y tal otro hacía lo que ya no hace. [AC]

Entre artistas el arte se regala de unos a otros como una ofrenda de amistad y de entendimiento mutuo en el crear.

Es frecuente escuchar entre los agentes frases como: “yo sé lo que se vende. Se vende lo que la gente entiende fácilmente: flores y pájaros. Eso no es verdadero arte” [AnC]. En un cierto sentido el aplauso del público acompañado de la aceptación del mercado se entiende como la comprensión y aceptación de las obras por parte de los *otros* no-artistas. Esta aceptación enmascara el haber develado el misterio de las obras elogiadas —compradas— haciéndoles perder parcialmente su característica de anticipación, de visión de lo que no está y de lo que aún *no es*, de lo que nadie sabe ni puede aceptar fácilmente. La bendición del mercado anularía, en parte, ese plus del arte de ser aquello que los otros no ven o no entienden, y que solo se entenderá cuando el paso del tiempo traiga aquello que el artista anticipó; y entonces él sea reconocido.

Entre artistas, el *verdadero* Artista difícilmente tenga éxito económico, y quien lo tenga tiende a minimizarlo para evitar suspicacias entre los pares. En ocasiones quien *bien venda obras* es blanco de críticas y sospechas de haber alcanzado el éxito con una campaña de marketing, con patrocinadores poco entendidos en arte, con dinero previo que

compró espacios de difusión, lugares de exposición, o con una apropiada red de relaciones y valiosos contactos. Los que así construyen su éxito *no son artistas*: son meros comerciantes de objetos, no pertenecen realmente a una *comunidad artística* entendida como integrada por quienes hacen arte por una *vocación visceral*. Aun cuando todos, en mayor o menor medida, utilizan estas estrategias habituales en el entorno, no se perdona a quien tiene un éxito explícitamente basado en ellas, ya que esto demostraría que para tener éxito económico no sería necesario ser un Artista ni tener una buena Obra; y revelaría que ese éxito podría encontrarse fácilmente cuando se trata a las obras como lo que no son, como una mercancía cualquiera que se promociona, se cotiza y se vende.

Sin embargo hay excepciones.

Una de ellas se da cuando el éxito económico le llega a uno de *nosotros* los Artistas, a uno que está incluido dentro del grupo de quienes han llegado a tener un nombre de relevancia entre los pares locales. En ese caso, los agentes imperiosamente hablan de una excepción, una merecida excepción hacia el Arte, para luego matizar la aceptación con comentarios sobre la especificidad de la obra vendida:

Él vende las cosas que hizo hace tiempo, y las vende muy bien, se lo merece porque es un *grande*, su obra se sostiene, pero lo que hace ahora no se lo compran, no entienden que haya cambiado, le compran aquello que representa las viejas décadas. Igual me alegro por él. [AnC]

Otras excepciones se dan cuando el triunfo económico viene junto con la salida al exterior del país. En estos casos sí es perdonado y considerado una justa reivindicación de históricos olvidos e indiferencias hacia lo local desde un exterior indefinido. Los artistas nacionales con éxito económico

en mercados más promisorios que el exiguo mercado de arte local se presentan como parte de una comunidad *nuestra* que ha podido conquistar *otros mercados internacionales* y a *otros públicos*. Eventualmente, con su éxito han enmendado un agravio legendario mantenido unilateralmente con aquellos centros del arte cuya supuesta indiferencia hacia *lo nuestro* justifica un desquite que se logra alcanzando, casi *usurpando*, un lugar de reconocimiento en su propio territorio local.

Al dirimir sobre el ser artista de estos agentes locales en el exterior, se desplaza el foco de atención y el mérito por la sola conquista de lugares lejanos hace que las diferencias locales se pasen por alto para avalar directamente el *ser Artista* de ese autor *nuestro* que logró visibilidad entre *ellos*. Se deposita en estos agentes cierto orgullo de *comunidad propia* que ha conquistado un lugar en una *comunidad artística internacional*, frecuentemente tildada de, como mínimo, desatenta respecto de lo que ocurre fuera de sus propios contornos locales.

Él tiene éxito allá, le puso la tapa a todos: a los de acá y a los de allá también; ahora lo idolatran porque vende en los remates internacionales y se cotiza en las galerías del mundo. Es nuestro Maradona del arte. Lo conocen en todos lados porque su obra realmente se sostiene y se viene sosteniendo en el tiempo. [AE]

**El arte por el arte: “el arte es libertad, las obras no deben someterse a nada más que a las necesidades de ellas mismas”**

La expresión *el arte por el arte* resume la caracterización de una actividad que se erige autónoma:<sup>15</sup> con sus propias reglas

---

15 Algunos autores cuestionarían la capacidad o el derecho del arte y los artistas de autoarrogarse esta autonomía (Clair, 1997).



internas, tanto en cada obra como en la actividad entendida como un espacio autónomo privativo de quienes producen dentro de él. El verdadero artista debe —*naturalmente*— saber descubrir esas reglas, respetarlas y reverenciarlas so pena de ser considerado *inauténtico, agiornado, poco original* o, en el extremo, *sometido por los designios del mercado*. Pocos artistas escapan a la inclemente crítica de los pares que alternativamente culpa a unos u otros de someterse a alguna constricción exterior, y de no respetar la autonomía suprema del arte dentro de los parámetros del arte actual. Estas críticas por no hacer un arte *comprometido solo con el arte* se sostienen con argumentos que varían según las coyunturas del entorno local y los intereses particulares de agentes y grupos de agentes que así se incluyen o excluyen. Alternativamente, y en diversas circunstancias, no serán artistas los que rompan esas reglas: aquellos que mantienen una línea de trabajo por mucho tiempo, o que la cambian repentinamente; aquellos que hacen un trabajo por encargo, o que ganan un concurso con una temática pautada; aquellos que repiten un tema, o quienes pretenden reinventar una técnica. Los agentes que a vista de los otros no respetan

estas reglas internas inherentes al arte y las obras de arte, invariablemente sienten esa exclusión como injusta:

Ya no me consideran Artista porque cambié mi estilo, y lo nuevo que hago no se acepta, me he peleado con todos hasta que de a poco algunos empezaron a aceptarme nuevamente. [AC]

Me critican porque hago obras por encargo, pero el encargo solo establece el lugar donde se va a emplazar la obra, después de eso la obra la hago yo. [AC]

Al público le gusta mi obra, pero muchos artistas, los colegas, no me lo perdonan. [AC]

Se excluye así a quienes se considera que no respetan al *arte por el arte*, pero al no haber pautas claras de lo que ese respeto implica, cualquiera puede ser incluido o excluido por imprevistas causas contra las que difícilmente pueda defenderse.

### Acceder o no acceder al grupo: “entre artistas, sabemos quiénes son artistas”

Hay una mayoría de agentes autoadscriptos a la categoría de artistas que no ocupan lugares de relevancia o visibilidad en el entorno local, no son los consagrados locales, ni tampoco tienen un lugar en el arte internacional, aunque puedan exponer sus obras afuera del país. Tanto en el exterior como aquí, circulan por lugares de jerarquía variable o menor aun cuando en ocasiones acceden a espacios de legitimación (físicos y/o simbólicos) tales como museos, instituciones o galerías de renombre. Estos numerosos artistas no tienen el reconocimiento de los consagrados locales, ni de la crítica local, ni aun del público en general. En términos de aquellos pocos consagrados, serían una masa de gentes que desarrolla la actividad sin llegar a ser *verdaderos* Artistas. Son un cúmulo cuantioso que desde cierto anonimato, con intermitencias de visibilidades intrascendentes, acecha los lugares de visibilidad de las *firmas* y aspira a acceder a aquellos pequeños grupos de Artistas ya reconocidos.

Hay una constante puja por acceder a lugares y a redes de relaciones que implican una pertenencia a una elite exclusiva, certificada local y momentáneamente. Solo quienes ya pertenecen, pero solo en el fugaz presente de su pertenencia, tienen la facultad circunstancial de dirimir, con

su señalamiento, los criterios de inclusión y exclusión para esos otros muchos que ahora quieren acceder. Esta mayoría periférica respecto de los grupos consagrados de turno considera que “nosotros somos artistas aunque ellos sean y no nos consideren”. Y aquellos grupos de consagrados consideran que “nosotros somos artistas porque debemos ser, porque tenemos el don y una obra que se sostiene en la trayectoria, y los otros, el resto no son porque no pueden, no son porque no tienen ese algo, no son porque no saben ser, simplemente no son”. Hay matices diferentes en la autoadscripción entre quienes reconocen a otros la categoría de *artistas* pero no son reconocidos por ellos como tales, y quienes se consideran Artistas sin importarles la sentencia de esos otros. Unos *otros* que pertenecen a un resto de la *gente que no es* o a un resto de *aspirantes a artistas que aún no son*, que aún *no logran acceder*. Sin embargo ese resto, desde su exclusión y justamente *no siendo* y por *no acceder*, colabora en la definición del ser artista de esos pocos que sí son.

Mas allá de las diferencias entre unos y otros, en ambos conjuntos de agentes, tanto entre consagrados como entre no consagrados, pueden escucharse estas palabras:

Entre artistas siempre vamos a las inauguraciones de unos y otros y tratamos de estar todos;<sup>16</sup> o no vamos a todas las inauguraciones pero siempre sabemos qué está haciendo cada uno, sabemos lo que hacen los colegas, los amigos. [AnC, AC o AP]

Sin embargo las diferencias se hacen presentes más allá de las similitudes:

---

16 Ese “todos” tiene un significado diferente para cada grupo respecto de a quiénes incluye o excluye. *Cfr.* Capítulo 3.

Hago exposiciones cada tanto y los invito a todos, pero los *grandes* no te dan bola, no vienen a ver qué hacés, van a las inauguraciones de sus amigos, de otros consagrados, van a verse entre ellos, solo van a sus exposiciones, son un grupete cerrado al que no te dejan entrar. [AnC]

Desde otro ángulo:

Muchos alumnos o artistas que ni conozco me envían invitaciones para sus inauguraciones, quieren que vea su obra, que les de mi opinión... pero yo no tengo tiempo de ir a todos los lugares a los que me invitan, así que tengo que seleccionar. Directamente no voy a las inauguraciones de los que no conozco. No tengo tiempo y quizás tampoco me interesa mucho. Quizás alguno tiene algún valor artístico, si es así ya me enteraré cuando haga algunas exposiciones más. Eso a la larga se sabe. [AC]

**El ámbito de desarrollo: “los de la academia no son artistas, son solo profesores de arte”**

Habría una puja explícita entre profesores de la academia, profesores de talleres de arte, artistas que eventualmente dan clases en sus talleres particulares y artistas que no se dedican a la docencia. En su mayoría, los profesores de la academia no forman parte del grupo de artistas con reconocimiento y visibilidad. Hay una representación dicotómica entre aquellos que *han llegado a ser* y los que *simplemente son profesores*. Los que *llegaron*, los de mayor *visibilidad*, no tienen tiempo —en ocasiones tampoco interés— o no necesitan dedicarse a la enseñanza dentro de los límites que la academia impondría al arte. Ellos tienen sus propios talleres con sus propias reglas, en estrecha relación con aquella imagen de un verdadero artista, original en sus obras y

en sí mismo, que no se somete a reglas externas a su propia esencia. En este contexto, algunos profesores de la academia o aun de talleres se consideran *dejados afuera* por esos otros que no se dedican a la docencia, o por quienes, habiendo obtenido algún premio o subsidio, han podido seguir un camino diferente en sus carreras artísticas sin la necesidad de asegurarse un ingreso por medio de la enseñanza. Dentro de los que pertenecen a la academia, si bien muchos han escogido la docencia como vocación para transmitir sus conocimientos en arte, otros consideran la tarea docente solo como un medio necesario o imprescindible —quizás el único disponible— para vivir.

Desde estos grupos dicotómicos, tanto desde dentro como desde fuera de la academia, se construye la representación de ella con paradójicas contradicciones. Por un lado, es manifiesta la discrepancia con los intentos de encerrar el arte en cánones estrechos y pautados que, a través de la enseñanza académica, limitarían la libertad creativa de los alumnos aspirantes a ser artistas. Se piensa que por este camino nunca llegarán a serlo. Por otro lado, es significativo y revelador de una honda contradicción el desacuerdo con criterios de enseñanza laxos de profesores que estimulan a los alumnos a hacer libremente lo que deseen, sin reglas ni pautas, en la creencia de que el arte *es fácil y todo vale*.

Como consecuencia de esta ausencia de orientación, los alumnos tendrían una falsa imagen que minimizaría las dificultades que entraña la tarea creativa; y se estimularía en ellos la creencia de que ya son *genios* y Artistas por solo haber hecho un mínimo esfuerzo dentro de las laxas exigencias de esta metodología de enseñanza. Esto los llevaría demasiado pronto a optar por abandonarla pretendiendo ya saber todo lo que pueden aprender o, en un extremo, considerar que no necesitan en absoluto aprender aquello que libremente surgirá, en tanto se consideren poseedores del *don*.

Es una vergüenza ver a los profesores que les dejan hacer cualquier cosa a los alumnos. Algunas chicas llevan unos hilos y agujas y presentan a fin de año un tejido sin ninguna fuerza, como “La Obra” que realizaron en la cursada. Otros acumulan dos o tres objetos y presentan una escultura. Eso no es arte, eso es un engaño a los alumnos. Para hacer arte también hay que aprender a manejar materiales, a dominar técnicas y mucho más. Después vendrá, o no, el genio creativo. Pero tenés que saber cómo agarrar el pincel o qué ácido ponerle a la plancha para hacer un grabado en chapa. Tenés que saber qué materiales mezclar para que la textura del cuadro no se te caiga a pedazos al mes. Hay mucho profesor que no tiene interés en enseñar y les hacen creer a los alumnos que ya saben todo cuando en realidad no saben nada de nada. Otros profesores son ellos mismos los que no saben nada de nada. Ellos mismos no hacen arte, mal podrían enseñarlo porque no se puede transmitir lo que no se sabe. No tienen ni idea, pero se creen que sí, ¡porque están al frente de una cátedra! [AC]

### La autoexclusión: “yo pinto y doy clases en el taller de mi casa, pero no soy Artista, los Artistas tienen otro tipo de vida”

Un grupo mayoritario de agentes se autoexcluyen del *ser artista* paradójicamente a partir de una previa autoadcripción. Estos agentes son desconocidos o no reconocidos como artistas por los grupos centrales. Sin embargo, desarrollan la tarea creativa con continuidad y eventualmente realizan exposiciones en los innumerables lugares alternativos que se les ofrecen (salas de exposición, pasillos o recintos varios de entidades; lugares no dedicados al arte específicamente, desde empresas, organizaciones, bancos, instituciones o centros barriales hasta negocios, consultorios médicos, inmobiliarias u oficinas varias, etcétera). Este amplio grupo de

agentes pueden ser alumnos de los consagrados, o, al igual que ellos, pueden dar clases de arte para otros aspirantes, aunque la difusión de sus talleres se realiza por canales diferentes. Estos artistas no consagrados que son profesores en sus talleres, pueden tener sus anuncios en revistas de arte, pero mayormente difunden la información en publicaciones barriales o a través de volanteadas en los negocios de los alrededores de sus casas o talleres. Muchos no pretenden ser artistas con mayúscula, ni se consideran a sí mismos pertenecientes a cierta *movida cultural* de Artistas de renombre local o, menos aun, internacional. No obstante, algunos se confiesan a la espera de ingresar algún día como protagonistas a esa *comunidad artística* entendida por ellos como una elite de consagrados que circulan por lugares específicos de reunión y de exposición de sus obras y de ellos mismos, en el entorno local. Otros de estos numerosos artistas sin reconocimiento, alejados aún del deseo o de la aspiración de esta participación protagónica, consideran su arte como un *hobby*, como *habilidad*, como *distinción* respecto de sus conocidos poco creativos, pero sin posibilidades de destacarse en aquellos ámbitos. Ellos también son considerados así (cuando siquiera son tenidos en cuenta) por los Artistas del momento.

Sin embargo, su autoexclusión, su falta de aspiración a pertenecer a determinados circuitos del entorno local, no obsta para que en muchas circunstancias se sientan artistas. Esto es así tanto en los momentos de *trabajo apasionado* o de *entusiasmo creativo*, como cuando muestran sus trabajos y son considerados y se consideran creadores de esa, *su* producción. En este sentido, aun cuando se consideran o se sienten fuera de un circuito artístico de renombre y visibilidad local, se sienten parte de una comunidad imaginada de artistas sin tiempo ni lugar, con quienes coinciden en el hacer arte.

Yo no soy realmente un artista. No participo de nada de nada con otros artistas, hago mis acuarelas. No es que sea mala, soy realmente muy buena copiando lo que veo, siempre tuve predisposición hacia lo artístico. [AnC]

Yo hago retratos y otras cosas que se me ocurren o que me encargan. A veces vendo algunos cuadros entre gente conocida. Hice algunas exposiciones y la gente que me conoce me dice que debería dedicarme más a esto. Pero no estoy en la movida del arte ni nada de eso, no soy una artista, no me dedico a esto. Hice talleres con algunos maestros. Ahora estoy preparando cuadros para llevar a Miami, allá hay una amiga que me va a ayudar a exponer. En realidad, siempre estoy con algún cuadro en el atril. [AnC]

Estos artistas frecuentemente son considerados *el artista de la familia*, tanto como también son considerados así los consagrados en sus propios entornos familiares.

Dentro de este grupo de agentes que se autoexcluyen, están también los artistas desconocidos que solo son alumnos de los consagrados. Se consideran a sí mismos como atentos espectadores de lo que los Artistas *hacen y son*, con una participación especial que los acerca a ellos y los diferencia a su vez de quienes no tienen un contacto cercano con ese mundo *tan especial* del arte. Paradójicamente, aspiran a ser considerados artistas por ese entorno del taller, aunque explícitamente se autoexcluyen de lo que ellos consideran *la comunidad artística* o *el mundo del arte local*. Algunos de estos asistentes a talleres de artistas consagrados son público asiduo de galerías, museos y por supuesto de las inauguraciones de sus *maestros*. Sin saberlo, o sabiéndolo, son una pieza clave del mecanismo de supervivencia de aquellos a los que consideran Artistas. Son quienes pueden pagar los



costos de asistir a sus talleres, y con ello colaboran de un modo fundamental con la posibilidad de que esos Artistas sigan siéndolo, financiando su actividad cuando la venta de obras no alcanza para hacerlo. Este grupo de agentes no se considera a sí mismo Artista sino más precisamente aspirante, o, los más seguros de sí, *aprendiz del maestro*; y en ocasiones se presentan a sí mismos como alumnos de tal o cual artista. Participan intensamente de las experiencias de taller y en eventuales exposiciones colectivas en las cuales el nombre sus maestros garantiza el éxito de cada exhibición en tanto *convocatoria de calidad artística*. Su participación en la comunidad artística a través de talleres, exposiciones grupales y certámenes de arte de importancia menor otorga a estos agentes un conocimiento acabado de infinidad de detalles y situaciones intra-comunidad. Algunos de ellos, con una posición social acomodada, son a su vez compradores de las obras de sus maestros o de colegas del *maestro* cuya calidad de Artista es garantizada por traslación. Los *maestros* consideran como futuros artistas solo a unos pocos de estos alumnos de sus talleres, y en ocasiones a ninguno en absoluto. La masa de aspirantes frecuentemente es caracterizada como compuesta por “gente interesada y con alguna habilidad”, pero “sin verdadera vocación por el arte” o “sin madera de artista”. Es posible escuchar que:

Esa gente no es realmente artista. Hacen cursos de arte porque les da prestigio o placer estar cerca de un gran maestro, pero no son, ni van a ser realmente artistas. Solo les gusta acercarse a todo este mundo del arte, algunos piensan que es chic. Pero por más que uno trate de enseñarles y por más que tengan alguna destreza, no llegan a ser artistas: les falta algo. Son capaces de seguir todo el taller de escultura en cera, y después aparecen con una obra que será una vela para su mesa navideña, o van a un

taller de pintura y usan esos conocimientos para decorar una caja de té. Otros hacen una imitación de lo que hacen sus maestros. No les da para más. Pero les interesa el arte, y se esmeran y en cierto modo son seguidores fieles porque siempre te acompañan en las exposiciones. [AC]

Dar clases en el taller es en ocasiones la única manera de financiar la actividad. Los artistas consagrados mayormente la caracterizaran solo como una actividad necesaria para *sobrevivir* en tiempos difíciles; también, como una tarea que desearían evitar para dedicar su tiempo completo a la creación de sus obras.

Hoy en día ya no doy clases, aunque antes tenía que hacerlo. Pero te confieso que en aquellas épocas, después de las clases, cuando tenía que trabajar en mis obras, no podía sacarme de la mente la imagen de las cosas terribles que hacían los alumnos. Tengo una sensibilidad especial para lo que veo, y esas imágenes plásticamente horribles me perseguían hasta en pesadillas, me costaba limpiar la mente para hacer mi obra. Algún alumno bueno habría quizás... ¡Pero el resto!... ¡Lo que hacían era un atentado contra el arte! Por suerte ya no doy más clases, soy afortunado “por poder elegir” no dar clases. Me puedo dar ese lujo. Pero algunos colegas están obligados por la situación económica. Tienen que hacerlo, tienen que dar clases, no ya para poder seguir pintando sino para poder comer. [AC]

Contrariamente, otros han expresado beneplácito con la tarea docente en el taller: creen que su tarea docente es un camino idóneo para comunicar su arte de un modo diferente y a su vez una actividad enriquecedora; sin embargo, las opiniones sobre los aspirantes son coincidentes.

Dar clases es conectarte con los alumnos, es enseñarles, pero también es aprender de la creatividad que ellos traen adentro. Algunos no van a llegar nunca a ser artistas, quien sabe, pero son igualmente muy creativos y tienen derecho a probar. [AC]

Por otro lado, numerosos artistas que aseguran que no lo son o no esperan serlo tienen a su vez alumnos en talleres propios. Su tarea docente en el taller adquiere un sentido diferente a aquel sentido que implica para los consagrados. Para estos artistas que se autoexcluyen —o los excluyen— de toda visibilidad en galerías o salas, en la academia o los museos, y aún excluidos de cierta visibilidad “farandulesca”, la enseñanza en el taller es vivida como una posibilidad más de acercarse al arte, de acercarse a sentirse ellos mismos maestros de otros aspirantes. En tanto ellos a su vez quizás han asistido o asisten al taller de un consagrado o de la academia, reproducen en sus propios talleres las situaciones vividas en aquellos otros ámbitos.

### Las certificaciones inservibles: “le dieron algunos premios importantes, pero eso no significa nada”

Los premios obtenidos en certámenes locales de arte no garantizan un acceso sin vuelta atrás, ni aun un acceso directo a la categoría de artista dentro de esta comunidad artística local. Tampoco las certificaciones académicas o los títulos obtenidos. Si bien los premios (locales) dan un espaldarazo positivo al reconocimiento de los artistas dentro y principalmente hacia afuera de la comunidad artística, no son una garantía permanente para el *ser*. Aquellos que hayan obtenido algún galardón pueden ser denostados por sus colegas por haberlo obtenido de forma espuria y no por los méritos de la obra, o por haberlo obtenido por *la obra*

*que hacían*, pero no por *la que hacen ahora*. Múltiples razones esgrimidas por lo bajo o a viva voz deslegitiman el poder de los premios para establecer el *ser artista* de modo durable, y en ocasiones lo deslegitiman aun para establecerlo puntualmente en el tiempo presente. El valor de tal o cual premio se minimiza en —y por— variadas situaciones.

Se dice entonces que tal premio no vale porque: “los premios no significan nada de nada”; “el jurado no es nada imparcial”; “es poco serio el criterio aplicado”; “los jurados están cegados por el mercado”, o “digitados por los organizadores”, o “coartados por sus relaciones y compromisos adquiridos”. Tal otro premio puede no valer porque: “el artista es conocido o amigote de los jurados”; “los jurados, aunque quieran, no logran ver como corresponde la excesiva cantidad de obras presentadas”; “no hay criterios de selección que determinen qué es una buena obra”; “se los dan a los artistas de trayectoria aunque haya nuevos talentos mejores que ellos”; “no puede haber imparcialidad en la selección porque se sabe de quiénes son las obras, porque se reconocen los estilos de cada artista que participa”. En fin, porque “no es más que un premio: el arte, el verdadero arte pasa por otro lado”. Un premio no vale, por último, porque “un premio no te hace artista: es algo circunstancial, es una suerte y una alegría, pero no vale, lo que vale es la obra”.

Por otro lado, un título otorgado por una escuela de arte tampoco garantiza que quien lo ostenta pueda llamarse “artista” a sí mismo. Podría ser así frente a algún no artista que se rinde ante la evidencia de una certificación académica que él no ha logrado y que quizás considera parte de un mundo del arte ajeno a su cotidianidad; pero entre pares no se es más artista por cursar una carrera o por tener un título. Y en ocasiones, tal proceso de aprendizaje implica todo lo contrario, ya que el *don* viene dado y no se adquiere con un diploma. Esgrimir un diploma puede convertirse en la

prueba de la carencia del *don*, ya que el verdadero artista lo es más allá de cualquier título dado por alguna institución.

En definitiva, ni un premio ni un certificado son un indicador cierto o incuestionable de que *se es artista*.

### El paso del tiempo: “una obra que se sostiene en el tiempo, será una Obra de Arte”

Todos los criterios antes mencionados, para dirimir el *ser artista* o *no ser artista*, el pertenecer o no pertenecer, se podrían desglosar de alguna otra manera, minimizando unos, enfatizando otros y quizás anulando más de uno. Sin embargo, hay un criterio con el que todos los entrevistados estuvieron unánimemente de acuerdo y que, en última instancia, es considerado el único valedero: el tiempo, *el paso del tiempo*.

Todo el universo de agentes señaló el paso del tiempo como un factor definitorio para dirimir qué es Arte y permanece, y qué no lo es y pasa al olvido. En este sentido, una obra, para ser catalogada como tal, debe permanecer en la memoria de los pueblos a través de la historia del Arte, más allá de la indiferencia o del aval de los contemporáneos que se consideraron *coyunturales*, *cambiantes* y sobre todo *incontrolables*. Cabe señalar que esta aceptación del *paso del tiempo* como criterio de selección entre obras y Obras de Arte revisite tal unanimidad porque se halla inmersa en una trama de significados culturales que implican la historia occidental del Arte y de *las artes*, en la cual los agentes abrevan.<sup>17</sup> Aun cuando algunos agentes, desde el desacuerdo o desde el escepticismo intenten hacer tambalear la misma historia del Arte desnudándola como una construcción arbitraria, no

---

17 Como señala Bourdieu (2003), el arte y su historia es una construcción colectiva de agentes que acuerdan en la creencia básica de que el arte es “Arte”.

logran con su cuestionamiento deslegitimar plenamente la lista de artistas inmortalizados por ella; porque, en definitiva, “más allá de cualquier construcción y reconstrucción histórica o académica, un Miguel Ángel sigue siendo un genio, y su obra perdurará como la Obra de un gran maestro”.

La frase “el tiempo dirá si la obra es realmente una Obra de Arte” resume una representación que atraviesa toda la comunidad artística, y a la cual los agentes adhieren con firmeza o creen en ella con fe ciega. La significativa heterogeneidad de criterios puestos en práctica en esta comunidad artística y entre estos artistas para delimitar la delgada línea entre Artista y no-artista, entre Arte y no-arte en el día a día de los agentes, adquiere unanimidad frente a este criterio de *el paso del tiempo*. Sin embargo, aun cuando él cuenta con la aquiescencia de los artistas y aun de los no artistas, no sirve para dirimir los límites entre Arte y no-arte en la cotidianidad de los agentes. No puede ser utilizado para establecer esos límites en el presente, en el día a día en el que los artistas desarrollan su tarea. El *paso del tiempo* ciertamente no puede utilizarse para determinar qué es una Obra de Arte hoy, y solo podrá zanjar esta cuestión en el futuro y hacia atrás, hacia las obras del pasado. Es por ello que este criterio, aunque sea aceptado por todos, no logra disipar la incertidumbre del presente. El día a día demanda otros mecanismos.

## Artistas en tiempo presente

En este grupo de agentes la autoadscripción inicial a la categoría de *artista* es permanentemente jaqueada por aquellos mecanismos de inclusión y exclusión que emergen de sus prácticas en la cotidianidad de este entorno. En este sentido, es manifiesta la complejidad y eventualmente la

imposibilidad o inadecuación de hablar de esta comunidad como de una entidad compacta, con límites definidos, o como un grupo con intereses u objetivos compartidos entre unos integrantes permanentemente amenazados de dejar de serlo.

Sin embargo, aun a pesar de esta indeterminación, existe la representación de una *comunidad artística* local y en tiempo presente que, agrupando a los agentes en torno a una actividad concreta, los une de un modo peculiar, y hace que todos se sientan *artistas hoy*. La autoadscripción da cuenta de la pertenencia en la contemporaneidad, en tanto muchos agentes, desde el anonimato y la ausencia de visibilidad, se sienten tan artistas como aquellos pocos que tienen el reconocimiento del público, la crítica, los pares o de todos ellos juntos. Y tanto desde el anonimato como desde el reconocimiento público, todos se dedican a la tarea creativa y son incluidos necesariamente para dirimir los criterios que explican su inclusión, su exclusión o su autoexclusión.

En el día a día de la comunidad artística, la postura extrema del arte contemporáneo de que *en arte todo vale* complejiza la delimitación en el entorno local entre artistas y no artistas, entre artistas buenos y malos, entre valiosos y de poca relevancia, en definitiva, entre Arte y no-arte. Aquel mandato obliga a redefinir y reestablecer constantemente los límites. La etnografía entre los artistas visuales, entendidos como un grupo de agentes sin autoridad central, da cuenta de cómo se va delimitando un grupo —este grupo— autorregulado, en el cual no hay una autoridad, consensuada o no, que establezca reglas para dirimir la pertenencia al conjunto. En este sentido, subrayo como un aporte substancial a las discusiones teóricas en torno al tema, la adecuación de este caso particularmente más que otros, para esclarecer cómo los agentes individuales van construyendo los límites a la *pertenencia* y al *ser* a través de la suma de sus prácticas

cotidianas. Trabajar con la categoría de autoadscripción a este grupo permitió, en ausencia de criterios preestablecidos de inclusión-exclusión, analizar las representaciones y prácticas cuya articulación en el día a día generan criterios *ad hoc* para establecer los porosos límites y los heterogéneos criterios de pertenencia a esta *comunidad artística*.

La *comunidad artística* carece de lazos que la sostengan más allá de la voluntad de los propios implicados y más allá de la actividad creativa —el arte— en torno a la que se conforma como tal. Paradójicamente, esa actividad inaugural que enlaza a los agentes es permanentemente cuestionada y redefinida por ellos. En tanto las definiciones de lo que es *arte* y *artista* se vayan modificando desde adentro y desde afuera, la representación de los límites de *los que hacemos Arte*, o los límites de *comunidad artística* van a ir desplazándose, desapareciendo o eventualmente conviviendo en diferentes niveles de apropiación y utilización por parte de los agentes. Los artistas se consideran parte de una comunidad que los engloba, y utilizan estratégicamente esa pertenencia cargada de sentidos diversos. La autoadscripción es condición *sine qua non* para pertenecer por sobre la cooperación o la participación activa en las diversas coyunturas del entorno; ella es necesaria en primera instancia, para luego integrarse o diferenciarse, para luego ser incluido o excluido. En ese proceso continuo de inclusión y exclusión de la *comunidad artística*, los límites se flexibilizan contrayéndolos para recibir solo a algunos Artistas, y extendiéndolos hacia todos los que quieren ingresar a ella, pero que sin embargo solo logran ingresar como *aspirantes*, *aprendices*, *aficionados*, *amateurs*, solo *habilitados* o en definitiva carentes del *don*. Entre todos ellos, no obstante, prima el sentimiento de una pertenencia que permanentemente debe actualizarse, quizás con algunas prácticas concretas de participación, pero principalmente con la producción constante de objetos, en términos nativos:



*la creación de obras.* La reafirmación del *ser artista* se basa prioritariamente en el quehacer creativo concreto, aun cuando, como se demostró, para ser Artista y para que las obras sean Obras de Arte en la actualidad de su existencia, deban obtenerse unos avales tan diversos como incontrolables.

Algunas de las nuevas comunidades cuyo estudio aborda la *antropología del mundo contemporáneo* están configuradas en torno a actividades profesionales o laborales, y es precisamente esa actividad la que define y posibilita la construcción de la representación de una comunidad integrada por quienes se dedican a ella. En el caso de los artistas, la aparente apertura extrema del arte contemporáneo<sup>18</sup> desdibuja los contornos de la figura del artista y su arte, obligando a esa continua redefinición. Como ya quedó demostrado, haber estudiado en la academia y tener un título relacionado con las artes no implica ser, creerse o ser considerado artista. Tampoco lo es haber cursado talleres de artistas consagrados en el medio local o en el exterior, ni haber hecho un camino individual como autodidacta. Tampoco es indicador cierto de que se es artista el haber obtenido un premio de relevancia o haber expuesto las obras en un museo de renombre. No hay acreditación valedera establecida que otorgue el título de artista de un modo permanente o al menos duradero o incuestionable.

En estudios sobre otras comunidades del mundo contemporáneo (científicos, estudiantes, grupos profesionales, grupos de desocupados)<sup>19</sup> este fenómeno es quizás soslaya-

---

18 En el aparente *todo vale* del arte actual, se oculta un puñado de criterios que establecen lo que es considerado hoy verdadero *arte contemporáneo*. Siempre, para cada período de la historia del arte, necesariamente han existido criterios de selección y delimitación. La diferencia en la actualidad es que se pretendería que la apertura es total, y que no hay tales criterios. Nuevamente, *el tiempo dirá...*

19 Remito otra vez al grupo de investigación de antropología del mundo contemporáneo de Hidalgo y Schuster, en el marco de los proyectos UBACyT.

do por una definición profesional o laboral en base a diplomas, credenciales y/o categorizaciones que allanan el camino para dirimir quiénes pertenecen a ella o no. De aquí el novedoso aporte de este caso de los artistas, para develar mecanismos de inclusión y exclusión basados principalmente en la suma de microdecisiones de numerosos agentes y grupos de agentes, en permanente redefinición en el seno de grupos sin autoridad central. El análisis llevado al extremo permite concluir que la *pertenencia* a la *comunidad artística* y el *ser* Artista no tiene una existencia previa a la dinámica local más que como una autoadscripción individual en suspenso. Los límites a esta *comunidad artística* local y su *pertenencia* a ella se dirimen y se actualizan en las propias prácticas de sus integrantes, los *artistas visuales*.

En otro sentido, el caso de los artistas visuales da cuenta de una dinámica peculiar en la construcción de criterios aparentemente irrevocables que se desarrollan en entornos locales en la búsqueda del dirimir límites entre *nosotros* y los *otros*. En este universo de agentes, esa dinámica construcción cotidiana es justamente la que establece de modo inaugural la arbitraria pertenencia al grupo —*la comunidad artística*— y el ser —*el ser artista*—. El caso es idóneo para indagar sobre la continua construcción, consolidación o quebrantamiento de esa arbitrariedad.

No obstante esto, la representación de la pertenencia a esta comunidad artística local, a una pequeña elite de verdaderos creadores, gravita en torno a la aspiración a integrar una comunidad imaginada de grandes creadores de tiempos remotos; esa comunidad de grandes Artistas de la historia del Arte, con la promesa de recibir en su seno a los creadores de hoy, jerarquiza su existencia actual aun en su indeterminación local. A continuación se verán los *cómo* y los *porqué*.

## Una comunidad atemporal

La representación de *comunidad artística* más acabada ha resultado ser aquella en la que unos pocos pertenecen y comparten esa pertenencia, y otros muchos quedan fuera. Pero esa pertenencia compartida se refiere ahora, no al entorno local, sino a una comunidad que trasciende el tiempo y el espacio para agrupar a los *verdaderos* Artistas de la historia del Arte (los ya reconocidos y aquellos por descubrir). Una comunidad imaginada y atemporal en la que muchos aspiran a ser incluidos con el tiempo, aquel *dictamen del tiempo*. Ese tiempo futuro, recién cuando se torne pasado, será consagradorio; pero para serlo deberá estar necesariamente inscripto en una *historia del arte* que lo organice y organice a sus protagonistas, y en ese momento sí será el *único criterio* realmente valedero para saber y establecer si una obra es Obra y un artista es Artista.

Es así que coexisten simultáneamente dos dimensiones de la representación de esta comunidad. Por un lado, una dimensión actualizada hoy, en el desarrollo concreto de la actividad enmarcada en el entorno local, donde impera aquella variabilidad y la sistemática falta de certeza ya referida. Por otro lado, una representación de una comunidad artística cuya dimensión es atemporal e imaginada.<sup>20</sup> En ella sí existiría la certidumbre de la pertenencia y la certeza de que se es Artista y se crean Obras de Arte; en ella existe de hecho la posibilidad de perpetuidad de estas certezas.

Esa comunidad atemporal —compartida a su vez en el

---

20 Aquí podría ampliarse la investigación hasta abarcar los diversos aspectos simbólicos involucrados en esta representación del *mundo del arte*. Aspectos sobre influencias o predominios de estilos, técnicas o individuos que trascienden las fronteras y los tiempos, o sobre el derrotero que ha llevado a la constitución de un *ser artista* dentro de esa "Historia del Arte". Una investigación así excedería la intención y los alcances de este trabajo sobre cooperación y consenso, pero no por ello deja de mencionarse aquí su posibilidad.

presente de cada uno— se sustenta en la reconstrucción histórica de períodos y autores, como premisa para conocer y reconocer los estilos y sus *grandes maestros*. Los artistas del presente, más allá de la posición como excluidos o incluidos que ocupen hoy en su entorno local, compartirían con ellos, con los *grandes maestros*, la *pasión por el arte* y la *posesión del don de crear*. Cada uno se siente artista hoy por crear obras, al igual que tantos otros conocidos a través de la historia del Arte, o a través de biografías, documentales, novelas, o aun a través de filmes cinematográficos basados en ellos y en esa historia. Con esos Artistas de otras épocas se compartiría la *angustia* frente a la obra, la *excitación* del hacer, la *fiebre* creativa, o las *desventuras* de artista *no reconocido* a la espera de aquel reconocimiento póstumo. En estrecha relación con cierta atemporalidad de la consagración lograda por los protagonistas de esta historia —en el sentido de su permanencia—, se reconoce y refuerza el factor *tiempo*, el *paso del tiempo*, como aquel único criterio para dirimir en última instancia, a través del perdurar, qué es una verdadera Obra de Arte y, por ende, qué autor es un *verdadero* Artista. Pero ese *tiempo* se mide en décadas o en siglos a partir de la muerte del autor, y no sirve para dirimir si se es o no artista en el tiempo presente.

Quedó demostrado que la cotidianeidad de los agentes demanda, y a la vez pone en práctica, modos más eficaces —o al menos más rápidos— para reunir el *ser artista* y el pertenecer a una *comunidad artística* en el día a día. Pero, no obstante esto, la representación del ser artista hoy se apoya ciertamente en el compartir un vínculo particular en la actividad creativa con quienes históricamente han sido creadores. Los agentes en el presente se sienten realmente cercanos a un Leonardo o a un Warhol, un Picasso o un Van Gogh; comparten con ellos las pasiones y las emociones que desencadena el *hacer* Arte: aquellos sentimientos de *entusias-*

mo, de *excitación*, de *iluminación*, de *euforia creativa*, de *confianza* o *disfrute* de la *destreza técnica* o de la *imaginación creativa*. Pero también sienten que comparten los sentimientos de *desazón*, de *angustia*, de *incertidumbre*, de *inquietud existencial* frente al *hacer arte*. En ocasiones, los artistas se sienten más cerca de estos arquetipos de la historia del arte que de cualquier conciudadano contemporáneo no artista<sup>21</sup> y, aun más, se sienten quizás más cerca de aquellos *genios del arte* que de algunos pares, quizás no considerados realmente artistas.

La historia del Arte colabora —es decisiva— en la constitución y desbroce de largas listas de consagrados y *genios del arte*, estableciendo un proceso de canonización de los artistas que merecen ser recordados; y a su vez, propiciando —con su desatención, su señalamiento deslucido o directamente con su olvido— la exclusión de aquellos que no formarán parte de esta población de eternamente consagrados.

Algunos artistas del presente se sienten tales también como futuros posibles integrantes de aquella comunidad de bendecidos con el don de crear, de *febriles hacedores de arte*. Y esto se siente más allá de la posición que ocupen hoy en su entorno local, y más allá de que se sientan excluidos de él. En este sentido, pertenecerían a una comunidad imaginada vivida como el sentimiento de cada individuo que, sin conocer en el presente ni en el futuro a todos los integrantes de un conjunto, se siente parte del mismo. Cada uno se siente hoy artista por crear obras al igual que tantos otros conocidos a través de la historia del arte, principalmente, y a través de los otros medios —biografías, novelas, películas, documentales— que también abrevan en ella.<sup>22</sup>

---

21 Es frecuente que los artistas expresen que ningún amigo o un familiar llega a comprender plenamente las circunstancias y emociones que se viven en el proceso creativo, nadie las comprendería cabalmente salvo quizás otro artista, pero difícilmente un no-artista.

22 Nadie negaría la relevancia de estudiosos y teóricos del arte que coadyuvan también en la configuración y establecimiento de criterios de legitimación, inclusión y exclusión para pertenecer a

Cada artista se siente así parte de un mundo peculiar de la creación y de los *artistas de todos los tiempos*, de una comunidad que excede lo espacial y local, pero necesariamente también lo temporal. Se trata de esa dimensión atemporal que se apoya en la minuciosa reconstrucción histórica de períodos y estilos, como premisa para conocer y poder establecer la comunión de experiencias y la aproximación a otros artistas. Esta atemporalidad se manifiesta en la conexión que se establece entre los que *hoy son* y los que *han sido y serán*, y en ella paradójicamente el factor tiempo refuerza su atributo de ser el único criterio para dirimir si se es un *verdadero artista* y sí, por ende, se pertenece a esa comunidad imaginada y atemporal. Cada artista, en su tiempo presente, siente una afinidad y una conexión especial con *todo* artista, más allá de los tiempos, en la común posesión del *don* de crear. “En la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 1992: 23), y es así como cada uno en la soledad del taller, frente a la tarea creativa, se siente en cierto modo acompañado, en comunión y en estrecha conexión con esos artistas de otras épocas cuyas vidas, obras y emociones son conocidas, reconstruidas e idealizadas —y también supuestas y quizás inventadas— a través del tiempo y el espacio. Esa representación social del arte y los artistas es también el referente necesario para establecer la singularidad de las nuevas creaciones respecto de aquellas grandes Obras del Arte universal, y para establecer ser Artista hoy *tal como* aquellos lo fueron.

Es en este sentido que los autores del presente ansían lograr un lugar en esa historia del Arte. Ella permanentemente bendice, selecciona, consagra e incorpora a nuevos

---

esa *comunidad de grandes artistas* que es actualizada, reproducida y eternizada en los libros, para luego ser consultada, conocida y reconocida por los futuros aspirantes o por los legos (Bourdieu, 1997 y 2003).

protagonistas, para simplemente rescatarlos de un olvido indigno o quizás para convertirlos, de forma intrincada, en los arquetipos necesarios para los artistas de épocas venideras. A ellos se atribuirá el haber concebido un cambio de rumbo en un estilo, o el haber inscripto una ruptura, o creado un nuevo modo de mirar, o aun haber sintetizado el modo de ver o el pensamiento de su época. Serán las nuevas leyendas que emular o admirar, que negar o superar.

Pero esas certezas de su genialidad solo vendrán con el paso de las décadas o, mejor aun, de los siglos. En el efímero aquí y ahora son las prácticas intragrupalas e intergrupales entre artistas las que incluyen y excluyen agentes estableciendo quién es artista y quién no. Son ellas las que sustituyen implacablemente unos integrantes por otros, con independencia de con cuánta convicción se hayan autodenominado artistas a sí mismos, o cuán cerca de los *grandes maestros* se sientan mientras crean sus obras.

## CAPÍTULO 2

### Otra mirada sobre el exterior

#### Otra mirada sobre el mostrarse en el exterior

La fuerza de aquella representación sobre la cercanía respecto de los *grandes* Artistas de una comunidad atemporal puede presentarse como inversa a la fuerza que tiene, en el ámbito local, la representación de la lejanía respecto de los circuitos internacionales del arte. En este sentido, los agentes en ocasiones se sienten más cercanos a un Turner, un Goya, un Dalí o un Warhol, antes que a un artista actual con visibilidad en Londres, Madrid o Nueva York. Aun cuando las obras de estos artistas del presente puedan ser conocidas y sus nombres reconocidos como los de los *grandes contemporáneos* o los Artistas *exitosos hoy*.

Esta etnografía se centró en agentes que desarrollan su actividad dentro de un universo acotado espacial y temporalmente y, en este sentido, han ocupado en un lugar subordinado los aspectos relacionados con los circuitos internacionales del Arte en donde se hallarían aquellos *exitosos*, y un “Mundo del Arte” con mayúscula, más allá de las fronteras nacionales. No obstante esto, reconozco la cierta influencia que aquellos ámbitos pudieran tener en este entorno local.



Se ha aseverado que los procesos de globalización se manifiestan en los entornos locales con diferentes intensidades, generando transformaciones más y menos significativas en las prácticas de los agentes. En este estudio se revela cómo se manifiestan algunas de esas transformaciones en este entorno local, tanto respecto de ciertas prácticas individuales y grupales de los artistas como en el hacer sus obras, ambas áreas en estrecha relación con las condiciones concretas locales —foco de este estudio— en que los agentes desarrollan la tarea creativa.

Son numerosas las posibilidades, pero más numerosas aun son las limitaciones que se viven desde este entorno local respecto del ingreso al mundo del arte globalizado. Frente a las muchas aristas que muestra esa posibilidad de ingreso deseado por muchos, florecen unos agentes hábiles y activos en el desarrollo de estrategias para *acceder*. Ellos ponen en marcha y a prueba una multiplicidad de prácticas: desde ingeniosos modos de desplazamiento, hasta cambios en los materiales de las obras; desde curiosos embalajes hasta riesgosos traslados a lugares inciertos. La mayoría de estas prácticas son respuestas individuales orientadas hacia la búsqueda de oportunidades para ingresar a ese ámbito que se presupone más próspero que el propio entorno local. Ese destino global es considerado promisorio, de mayor y mejor visibilidad que el medio local, pero lejano y de difícil acceso, ahora más que antes (*cf.* Capítulo 3). Allí, allende las fronteras, una vez obtenida la certificación del *ser* Artista, se esperaría que ella se imponga y perdure, y que tuviera una legitimidad mayor que aquella tan inestable como difícil de conquistar en el entorno local.<sup>1</sup> Se espera quizás que una vez alcanzada *allá* esa legitimidad, podría favorecer la

---

1 Cabe suponer que en ese exterior también se dirimen denodadamente los límites entre sus integrantes locales. Determinar el *cómo* sería materia de otro estudio.

adquisición de un lugar de privilegio y reconocimiento *acá*. No obstante, estas expectativas han demostrado no siempre tener un asidero real. Algunos artistas que pudieran haber logrado esa meta señalan que, una vez de regreso al entorno local, aquel reconocimiento del exterior en breve vuelve a sumergirse en una cotidianeidad que lo jaquea permanentemente o que directamente anula su vigencia. Las certezas no dejan de ser esquivas y el éxito en el exterior no siempre —ni por siempre— garantiza la consagración en el ámbito local para quienes logran un regreso triunfal o moderadamente célebre, y menos aun para quienes apenas logran un retorno modestamente digno.

Por otro lado, una gran mayoría de los agentes viven ese exterior —podría decirse, la globalización— desde un *acá* sin desplazamiento. La mayoría de los artistas no ha salido nunca a desarrollar su actividad fuera del país, o viven la Argentina como lugar de residencia permanente para su quehacer, aun cuando algunos de ellos hayan viajado o viajen actualmente a causa de su arte o por otras razones. Mayoritariamente los agentes construyen sus representaciones sobre ese exterior desde este, *su* lugar, con los retazos que les llega sobre el arte y los artistas del mundo globalizado, como anécdotas personales de aquellos que viajaron, o como información que tenga difusión internacional o que aparezca —y se la encuentre— en la red Internet.

Los artistas de ese mundo globalizado no se reducen a aquellos que circulan con una visibilidad transnacional, sea en Internet o a través de otros medios. Tampoco se reducen a aquellos cuyas obras cotizan en los miles de dólares barajados en un mercado difundido globalmente que encandila los valores alcanzados en cotizaciones periféricas —*las nuestras*—, sino que hay muchos más que permanecen físicamente en sus respectivos entornos locales —tal como los artistas de esta etnografía— viviendo la globalización

de modo absolutamente tangencial, en una activa invisibilidad.<sup>2</sup>

Desde su ámbito local, tanto aquellos artistas del exterior como nuestros artistas locales acceden a información abundante sobre un arte liderado por las galerías y museos de las ciudades globales.<sup>3</sup> Nombres tales como Nueva York, Londres, París o Tokio *suenan* y se asocian a artistas que circulan con un publicitado y difundido reconocimiento internacional. Estos artistas exponen su obra y/o aparecen ellos mismos en esos determinados lugares estratégicos. Estos lugares y ciertos medios aliados estratégicamente manejarían en forma concentrada el mercado mundial de ese arte.

La Ciudad de Buenos Aires, si bien se destaca entre las ciudades de Latinoamérica como un centro de importancia y notable movimiento cultural, no cumple los requisitos necesarios para ser una ciudad global como aquellas mencionadas. Tampoco parece cumplir los requisitos para satisfacer las ansias de reconocimiento y venta de obras de los numerosos artistas en actividad en ella. La mayoría de los agentes entrevistados aspiraban a salir del país hacia el exterior<sup>4</sup> ellos mismos, o al menos sus obras, para darlas a

---

2 El acceso a la información sobre ese *arte internacional*, en el mundo globalizado, varía según el lugar que ocupen los agentes en sus respectivas sociedades, y el lugar que ocupen sus sociedades en el contexto global. García Canclini plantea que para las mayorías, la globalización es no irreal, sino imaginada y tangencial en tanto no tienen un real acceso a la información, que solo unos pocos poseen. Sin embargo, ni aun ellos tendrían una imagen acabada de lo que implica la globalización, puesto que la información a la que acceden es igualmente fragmentada e incompleta. La amplitud o estrechez de los imaginarios y la competencia inequitativa entre los imaginarios daría cuenta de que la globalización es y no es lo que promete (García Canclini, 2000).

3 Las llamadas "ciudades globales" serían aquellas grandes metrópolis —Nueva York, Londres, Tokio, París— y otras de dimensión menor —entre ellas, Madrid o Barcelona— con características específicas tales que conformarían la "malla decisional del conjunto del planeta" (Sassens, 1991).

4 Cabe observar un cierto paralelismo entre los intentos de algunos artistas del interior del país de acceder a las posibilidades que ofrece la Ciudad de Buenos Aires, y los intentos de los artistas de Buenos Aires, respecto de las ciudades globales.

conocer en aquel circuito ampliado, o quizás para permanecer en ese exterior representado como más favorable, más benigno o más próspero que el propio entorno.<sup>5</sup> No obstante, los agentes señalan que salir del país hacia aquellas lejanas posibilidades:

...se convierte en una odisea burocrática, y a veces hay que elegir entre subsistir y pagar el alquiler del taller acá, o enviar las obras allá. La mayoría de las veces, y para la mayoría de los artistas, estas son opciones excluyentes.  
[AC]

Hay coincidencia entre artistas y no-artistas en la importancia que se atribuye al acceder a aquellos lugares de renombre internacional. Algunos consideran que el artista que no accede a estos ámbitos simplemente *no existe*, nadie sabe de su quehacer. Aunque muchos lo consideren dentro de sus propios imaginarios como representativo del arte del país, esos *muchos* nunca serán *tantos* ni tan *exclusivos* o tan *entendidos* como el público de una mega-exposición itinerante internacional, o como el público de una galería de Nueva York, de una Feria de Bilbao o de una Bienal de Barcelona. La importancia de las exposiciones locales no es comparable a lo que significa para los artistas tener en el currículum una o varias líneas que contengan los nombres escritos con mayúscula por la globalización: Londres, París, Bilbao, etcétera. No obstante, los agentes destacan las dificultades que entraña llegar a tener esa referencia en la biografía, y acuerdan en que la posibilidad de circulación de las obras es tan compleja *allá* como *acá*; y, por otro lado, enfatizan

---

5 Aquellos artistas que habían vivido las épocas de exilio político diferenciaron las nuevas razones, ahora económicas, para irse del país, o bien señalaron las razones de siempre relacionadas con la representación de “un exterior, a diferencia del acá, respetuoso y favorable para la actividad artística y para la cultura”.

que ciertamente “no es lo mismo llegar a exponer en el exterior, que llegar a ser conocido y reconocido en los circuitos internacionales” [AE].

Las exposiciones, ferias y bienales de las ciudades del mundo global se han acercado notablemente en los últimos años con el avance de la tecnología y las comunicaciones y se han alejado con los vaivenes económicos del país. Para algunos artistas, esos eventos se han transformado en metas inalcanzables y pruebas de la propia limitación para salir de sus fronteras nacionales. Para otros se han convertido en un objetivo que *debe* ser alcanzado para poder ser considerado artista en el mundo global. Los artistas nacionales que participan en esos contextos son una minoría. Los propios agentes señalan que esto se debe en parte, en primer lugar, a que en los últimos años la vida de la clase media argentina (a la cual pertenecen mayoritariamente los artistas) se ha visto perjudicada por medidas tomadas tanto por los gobiernos elegidos como por los de transición o, más lejos en el tiempo, por los de facto, impidiendo a los artistas salir por sus propios medios; y en segundo lugar, en parte debido a la falta de “un apoyo económico continuo y real por parte de las instituciones y el Estado” para financiar esta salida, como pudo haberlo quizás en décadas pasadas. El acceso a información y publicaciones sobre el arte internacional, y las posibilidades de viajar de las que dicen haber gozado los artistas durante la década del ‘90 —la época del “uno a uno”—<sup>6</sup> decayeron al desencadenarse la crisis de diciembre de 2001 (*cfr.* Capítulo 3). Desde entonces, la posibilidad de salir al exterior no ha vuelto a ser lo que era.

La información sobre el arte en el mundo globalizado ciertamente circula con fluidez y llega a los agentes de modo

---

<sup>6</sup> Modismo local que alude al valor del dólar establecido por la Ley de Convertibilidad del ministro de economía Domingo Cavallo: un peso, igual a un dólar.

continuo. Internet ofrece un panorama amplio, aunque necesariamente incompleto, de la profusa producción del arte internacional, y más incompleto aun respecto de las producciones menos relevantes de lugares accesibles virtualmente, aunque lejanos territorial y económicamente. Algunos artistas señalan la dificultad del acceso a una información amplia por no poder acceder a catálogos de museos, ferias o bienales extranjeras, tanto por los costos como por la falta de disponibilidad de tales ediciones en el mercado local. Otros artistas señalaron la imposibilidad de viajar para ver directamente los eventos y las obras de relevancia internacional. Otros consideran que “esta información, aun siendo incompleta, es inabarcable”, y algunos dirán: “innecesaria”.

No obstante estas u otras consideraciones, es un hecho que la globalización ha ampliado, más allá de lo imaginable en épocas anteriores, la posibilidad de acceder a la información sobre lo que se hace *hoy en arte* en lugares distantes del propio entorno. Frente a estos flujos de información, y con ellos, se construyen diferentes representaciones sobre ese exterior y sobre las obras y el arte que circula en él. A continuación se verá en qué consisten.

De cara a esa profusa producción artística internacional, global, desterritorializada o como queramos llamarla, los artistas reaccionan de diferentes maneras: desde abrumados hasta indignados, desde fascinados hasta indiferentes. Numerosos artistas se manifiestan abrumados por la inabarcabilidad de la cantidad de obras y artistas a los que potencialmente podrían conocer (principalmente a través de Internet); tener esa disponibilidad de acceso genera cierta exigencia de estar al tanto de lo que se hace en el mundo: para “no repetir algo hecho”, para “abrir la mente”, o “no quedar aislados de la actualidad artística” de escenarios de mayor relevancia que el local. Por otro lado, hay artistas que, frente a ese torrente información, se indignan ante la varie-

dad de manifestaciones catalogadas de Arte, y reniegan de ese arte sin reglas ni límites que se anularía a sí mismo:

Hoy podés entrar en tu computadora, conectarte y ver de todo. Páginas de galerías y de artistas, obras de las bienales y las ferias que se hacen en cualquier rincón apartado del planeta... ¡se ven cosas increíbles! Los artistas hacen cualquier cosa por tratar de hacer algo distinto que se destaque entre tanta oferta: lo más original, lo más escandaloso, lo más repugnante, lo más de algo. ¡Es para indignarse! Pareciera que todo está al mismo nivel de Obra de Arte: se puede poner la propia materia fecal en un frasquito, o teñir un conejo vivo, y eso es arte. Se puede hacer una denuncia de injusticia social poniendo una pancarta callejera dentro de una galería, o se puede hacer una instalación con dos camas con mugre de días pasados, y eso es arte. Hasta podés armar un esqueleto con huesos robados de un cementerio, ¡y también es arte! Ver todo eso me hace pensar que nada vale nada. En vez de estimularme pienso que nada tiene sentido. Prefiero no mirar tanto y solo hacer lo mío. [AnC]

Aun cuando pareciera que este artista opta por el aislamiento, esta opción es posterior a la inserción que le permite conocer lo que se hace, indignarse con ello y decidir ignorarlo para buscar su propio camino, que a su vez intenta ser original en sí mismo.

Por el contrario, otros agentes consideran que *ver ese arte sin límites* los libera para crear según nuevos cánones.

Internet es sorprendente, podés ver lo que hacen artistas de todo el mundo. A mí, eso me libera, me da la pauta de que cualquier cosa que se me ocurra, por descabellada que parezca, puedo hacerla. Yo tuve una formación muy

clásica, muy académica, se podría decir. Ahora veo que otros se atreven a hacer cosas locas y aciertan. Ver lo que se hace, te hace participar de la época y esta época te libera de trabas. Creo que esa es la consigna del arte de hoy en día: la libertad. [AE]

## La construcción de la marginalidad

La variedad de manifestaciones que perciben los artistas a partir de las obras en circulación se relaciona con dos aspectos complementarios de la globalización, entendida como un proceso que homogeniza y a la vez acentúa las diferencias y particularidades. El énfasis en la originalidad y en la diversidad de las obras seleccionadas para ser exhibidas en bienales, ferias y exposiciones, estaría guiado y envuelto por un tejido homogenizador de los criterios, que permite y exige que dentro de un conjunto todo se exprese en la exacerbación de la individualidad (Ortiz, 1996). En este sentido, más allá de aquellas otras reacciones mencionadas frente a los flujos de información —indignarse, sentirse abrumado o liberarse— muchos artistas locales sostienen que ese mundo globalizado limita la diversidad del arte y la contiene institucionalizándola tanto como se lo haría en el ámbito local, ya que ciertos centros internacionales establecerían las pautas que generan un acceso desigualmente repartido a los principales lugares de reconocimiento, exhibición o visibilidad que se van construyendo en torno a ellos.

Los agentes consideran que en ese reparto de las posibilidades, la Argentina, *su país*, estaría en un lugar marginal; de forma similar, tanto como los artistas sienten que están marginados, ellos o su arte, en su propia sociedad dentro de él. Algunos artistas no estarían dispuestos a adoptar un canon impuesto desde afuera solo para “figurar internacio-



nalmente”, ni tampoco estarían dispuestos a adaptar la obra traicionándola solo por hacer “lo que se hace afuera”, por “acceder”, alejándose de la originalidad que demanda y a la vez emana de *ella*.

Algunas cosas que se presentan hoy en día como obras de arte son casi delictivas. Son estafas y nadie lo dice: una silla pintada de verde en un rincón amarillo, ¿no es arte! Que lo haya hecho Duchamp como un gesto original en su momento... ¿poner un mingitorio! Puede tener su valor como cosa revolucionaria. Pero vale para hacerlo una sola vez. No se puede repetir y repetir, seguir poniendo mingitorios, y mesas y sillas y bombitas de luz, y más mingitorios, y más sillas. No le veo el sentido estético o poético, ¡ni nada! Son gestos vacíos y repetidos. ¡Eso no es Arte! ¡Eso es una estafa! Yo no voy a caer en ella, ni voy a ser partícipe de ella solo por figurar y ser aceptado en una galería o una bienal internacional. [AC]

Se ha planteado que los protagonistas del Arte *internacional* actual son unos pocos artistas, críticos, curadores, galeristas y museógrafos, que combinan lo local con lo global: los denominados *glocales* (García Canclini, 2000). Ellos integrarían en sus obras —o en sus gestiones— rasgos de diversas culturas, sin arraigo en una sola estética ni en un proyecto único, pero sin embargo con un hilo conductor que permitiría hablar de una *obra glocal*, la obra de un artista plural que no se circunscribe a un solo canal creativo (Danto, 1999). En este sentido, los artistas del país —los *locales* de esta comunidad artística u otra— que no acceden a esos ámbitos, serían aquellos que no han logrado o no han querido buscar o emular esa mágica combinación glocal que les abra las puertas del exterior.

Este planteo se relaciona también con la presunta existencia de preferencias o gustos estéticos locales, y, en este senti-

do, con la existencia de obras que no lograrían salir de los límites de su territorio y su público para ser bien acogidas por ese *gusto* del ámbito internacional.<sup>7</sup>

Acá hay pintores, que están trabajando bien, que hacen cosas que gustan mucho y venden y tienen éxito, pero a nivel internacional no existen, no tienen ninguna chance. Son artistas de acá, y solamente de acá. Nunca van a cotizar en un remate de Christie's o de Sotheby's, por ejemplo. En esos grandes remates, de los nuestros, solo están los muertos: Berni, Spilimbergo, Quinquela, y en muchas ocasiones los compradores son los propios argentinos nostálgicos, ¡y con plata!, que viven en el exterior. [G]

El haber llegado a tener reconocimiento y aceptación en el entorno local no implica tenerlos en el ámbito global. Y esta situación suscita diferentes interpretaciones por parte de los coterráneos más allá de aquella supuesta inadecuación *de lo nuestro* al gusto del público globalizado. Unos plantean la *identidad artística indefnida* del arte argentino como la razón del poco éxito en el mercado del arte internacional.

Salvo alguna excepción, los argentinos no tenemos suerte afuera, básicamente porque no tenemos una identidad así como los mexicanos o los centroamericanos, o los brasileños. Todos ellos hacen obras más típicas de sus países; acá no tenemos nada así de típico... entonces no nos compran en los mercados internacionales. No les interesamos, ellos buscan algo diferente a los que ellos tienen. [AnC]

---

<sup>7</sup> La suposición de que cierta adecuación al gusto local implicaría un impedimento para el acceso al mundo global, abre interrogantes que demandan una investigación aparte.

El planteo de la carencia de identidad del arte nacional se relaciona con cierto “folklorismo” atribuido a otros países latinoamericanos, que les serviría para posicionarse en un lugar específico dentro del esquema global. Hay cierta representación de una constricción externa que, originada en las construcciones de sentido que emanan de países del primer mundo —ahora los *otros*—, pesa sobre los creadores del tercer mundo —*nosotros*—, e instaría a los artistas a desarrollar obras enmarcadas en lo étnico, lo folklórico o lo autóctono de cada lugar. Algunas de las puertas de acceso a los circuitos internacionales solo se traspasarían con estas obras, subsumiendo a grupos diversos en una homogeneización de sus diferencias. Desde ciertos análisis se sostiene que las exposiciones internacionales, los museos, las revistas y el mercado del arte global, ordenados por estéticas de origen metropolitano, esperan del resto del mundo cierta marginalidad folklórica —tanto casi como nosotros mismos la esperamos o la atribuimos a nuestros vecinos latinoamericanos—. Las experiencias artísticas de Latinoamérica que pasan exitosamente esos umbrales suelen quedar así normalizadas bajo los estereotipos de lo mexicano, lo andino, lo caribeño o el realismo mágico. Salirse de ese canon sería pecar de inauténtico u occidentalizado. En este sentido, esos artistas no lograrían ser artistas locales, sino solo artistas nacionales cuyas obras circulan internacionalmente, como fiel testimonio nativo o tradicional de su territorio (García Canclini, 2000; Quadri, 2005).

En tanto en el ámbito local los artistas se consideraban inscriptos dentro de aquel mito del artista que los posiciona un tanto marginalmente en su sociedad, ahora, frente a la globalización y a los circuitos del arte internacional, se consideran encasillados y marginados respecto del *gran* Arte, dentro de un mito diferente: el de *deber* hacer un arte que se oriente hacia la tradición y lo autóctono, hacia la búsqueda de una identidad relacionada con los orígenes y las raíces ancestrales.

Esta representación se construye en oposición a un exterior donde un *nosotros* que nos excluye generaría las nuevas pautas artísticas del mundo globalizado, dando origen a la innovación en el arte y a las nuevas corrientes artísticas alejadas de un arte étnico o folklórico abocado a respetar lo tradicional, atribuido a *otras culturas*, a *nosotros*. Frente a estas dos representaciones construidas a partir de diferentes ámbitos, local-global, sobre sí mismos o su quehacer, unos artistas se revelan y otros se adaptan a las características que se les atribuyen.

Al fin parece que solo ellos generan los nuevos rumbos y las innovaciones del Arte actual, y a nosotros nos toca trabajar sobre los orígenes, aunque no esté claro cuáles son esos orígenes nuestros o mejor dicho, cuáles piensan ellos que son. [AnC]

No obstante cualquier posible caracterización del arte nacional desde afuera, entre los artistas locales existe una amplia heterogeneidad de voces y elecciones.

Lo que yo hago tiene que ver con las raíces nuestras, trabajo con materiales de la tierra, con imágenes de las culturas que estuvieron acá desde el principio. No he tenido éxito en la movida artística de la ciudad. Nadie se me acerca, los otros artistas y la gente de acá parece que no me ven. Sin embargo sí me ven los extranjeros que circulan por esta zona, tengo clientes y tengo seguidores. Ellos se dan cuenta del valor de rescatar nuestros orígenes más que nosotros mismos. Es un problema que tenemos en este país, que nadie mira atrás, ni respeta el pasado. [AnC]<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Esos turistas, viajeros de un mundo globalizado, son parte de un público desterritorializado que participa en el juego de asignación de valor y legitimación de las obras (García Canclini, 2000). Dentro de sus imaginarios construyen una tipología del arte que esperarían ver en cada región o

Algunos de los pares que desmerecen este arte igualan estas ventas a las de un *souvenir*:

Por esta zona, algunos hacen esas cositas que les gustan a los turistas, las compran más como recuerdos exóticos de un país periférico que como obras de arte. [AC]

A ese no lo conozco, no, no me suena el nombre. Igual hay muchos así por acá, esta zona es muy turística, y se venden muchas cosas pseudo-autóctonas que gustan mucho, pero eso no es arte. Pero... cada uno tiene derecho a hacer lo que pueda. A ese no lo conozco. [AC]

En un sentido diferente, otro artista enfatizó:

Yo antes hacía obras en donde quería expresar mi identidad en consonancia con lo aborigen del país. Trabajaba con colores y formas que tenían relación con esa historia. Hasta que hace un tiempo cambié. Cambié porque yo ni siquiera tengo antepasados aborígenes, ni nada de eso, mis tataras, tataras, tataratataras abuelos bajaron de los barcos, eran tanos o gallegos... Pero eso no importa, ¡cambié porque me di cuenta que yo vivo en Buenos Aires! Buenos Aires que es una ciudad enorme y no me siento nada aborigen, soy bien urbano, soy un bicho bien de ciudad. Así que ahora estoy incluyendo en mis obras cosas del entorno, señales, anuncios, cosas de las calles que me rodean como semáforos y carteles. Yo no tengo ni siquiera un antepasado aborigen, ni mapuche, ni toba, ni nada de eso. Dejé eso que estaba haciendo, y ahora sí mi obra está empezando a moverse y a ser aceptada. [AnC]

---

país; quizás busquen una obra innovadora en Nueva York, y difícilmente buscarían eso mismo en aquel barrio porteño.

En este sentido, muchos artistas entrevistados, lejos de pensar que se les impone o que deben ser *étnicos* o *folklóricos*, consideran que la trama actual del arte valoriza solo las experiencias que llevan al extremo las propuestas de permanente ruptura, de originalidad en constante búsqueda de nuevos gestos.

Las elecciones temáticas o las búsquedas estilísticas manifiestas en las obras no son las únicas razones mencionadas como causa del no acceder o del sentirse marginados de aquellos circuitos internacionales. La dificultad para mostrar e incorporar la propia obra en ellos se sustenta también en la construcción de una representación de cierta marginación del país respecto a las posibilidades de acceso al mundo globalizado; ahora ya no por la ausencia de una temática tradicional o por la audacia indebida de las obras, sino a causa de la ubicación poco favorable del país en una escala de valores de desarrollo también *establecida por otros*. Los artistas señalaron como un *lastre* el pertenecer a un país ubicado en latitudes donde el desarrollo no ha llegado con la fuerza deseada, donde las posibilidades de acceso al mundo se ven coartadas por limitaciones tecnológicas o económicas, y aún algunos creen, también culturales. El ser sudamericanos los marginaría y no facilitaría la entrada a las ciudades globales, donde se encontraría el *gran Arte* y la posibilidad *real* del éxito artístico. La Argentina como país está ubicada tan desfavorablemente frente al mundo, como ellos mismos como artistas frente a su propia sociedad en donde no se respetaría su arte, su actividad. De cara al *mundo globalizado y exitoso*, los artistas argentinos consideran que, al intentar ingresar a tierras más prometedoras, se los considerará *sudamericanos* antes que artistas y, en el extremo, quizás *sudacas*<sup>9</sup> antes que ciudadanos extranjeros. Entienden

---

9 Término despectivo por "sudamericano".

esto como una limitación y como un principio de exclusión. Esta limitación, por un lado, es considerada impuesta desde afuera; desde un exterior cuyo poder para cerrar las puertas de acceso, o entornarlas selectivamente, nadie negaría. Y por otro lado autoimpuesta, a fuerza de devastar el país con una histórica suma de erradas decisiones unilaterales o conjuntas de los gobiernos o de los votantes. Los artistas rememoran sucesos rocambolescos y crisis memorables que forman parte “no ya solo de la historia nacional sino más bien del folklore local de lo que somos, del pato criollo... a cada paso una cagada”. Estos eventos vividos o conocidos colaboran en la construcción de una imagen poco ventajosa del país en sí mismo y frente al mundo.

La *comunidad artística* refleja esa situación desventajosa en sus propios términos, y pone en marcha estrategias diversas e insólitamente creativas para poder seguir desarrollando la actividad artística a pesar de las condiciones cotidianas que se consideran adversas. La creatividad de los artistas se expande también para idear formas de mostrar las obras fuera del país.

La representación negativa de la situación del entorno local se contrapone a una idealización, por parte de quienes permanecen en él, de las condiciones de desarrollo de la actividad en los centros del arte internacional. No obstante, algunos artistas que han viajado comparten sus *conocimientos de primera mano* de ese exterior —no tan “ideal”— con sus pares locales que no lo han conocido.

Afuera todo es más caro que acá, pero a veces podés vivir de tu arte. Podés, pero tenés que trabajar y trabajar, no como acá que hacés una exposición cada año o cada dos. Allá tenés que tener una producción constante, tenés que hacer mucha, mucha obra. Los artistas, para vivir de esto, están todo el día en el taller trabajando, no pueden hacer

otra cosa. Si un galerista te va a tomar, tenés que demostrarle que podés producir y producir. Si no, no invierte en vos. Es estimulante pero a la vez es un ritmo muy difícil de sostener. Hay que estar creando en el taller, diez o doce horas por día. [AnC]

Allá, los precios que se manejan son parejos; si a tu obra la tiene una galería de Europa y otra de EE.UU., se comunican entre ellas y acuerdan el precio, y lo mismo con las pocas galerías de Buenos Aires que trabajan con el exterior. El precio de tu obra, una vez que cotizás en el mercado, es parejo en todo el mundo y no son precios muy altos, pero te permiten vivir de la venta. Acá, el que llega a consagrarse en el medio local se quiere salvar con la venta de un solo cuadro al año. Quizás justamente porque acá se vende poco, realmente, ¡se vende un solo cuadro al año! Allá hay más continuidad, pero a menores precios, por eso se puede vivir del arte, pero tampoco es tan fácil. [AnC]

Afuera también hay que pagar comisiones igual que acá, las galerías se quedan con un 40 o un 60%. Admito que los galeristas de allá se ocupan más y mejor de sus artistas, pero hay que trabajar realmente mucho para ganarse un lugar y mantenerse en él. Los artistas se dedican solo a eso y no tienen dos o tres trabajos más, como acá. Bueno, algunos... [AE]

Para cada exposición hay varias reuniones previas con críticos y compradores que la galería invita para hablar con el artista. Ellos quieren escucharte hablar sobre tu obra y verla antes que el público. Es todo muy exigido y muy exigente, en un punto es desgastante. Yo preferiría hacer mi pintura, que la cuelguen en la galería, que la miren y que la obra hable por sí sola, así como acá. Pero allá no es así:



hay que hablar, explicar, contar lo que hiciste, y lo que vas a hacer. Es muy agotador. Pero es el precio de estar ahí. Mientras te la bancás y te parece que vale la pena te quedás. Y de última te volvés acá. Yo volví. A veces también de allá, diplomáticamente te invitan a que te vayas. [AE]

Afuera las condiciones para desarrollar la actividad también son duras, y la posición alcanzada —con méritos, esfuerzo, suerte o dinero— puede ser perdida tanto como en el entorno local. Sin embargo, desde *allá*, algunos artistas consideran que pueden retornar *acá* con un *halo de éxito internacional* que les dura un tiempo —*solo un tiempo*—, y les ayuda a reubicarse en un mejor lugar en el entorno local.

Cuando volví después de diez años afuera, me llamaban de la radio para hacerme entrevistas. ¡Yo era el artista que había estado en Nueva York! Nadie conocía mi obra, pero les parecería interesante que sí la conocieran afuera, y por eso me entrevistaban. Ahora se les pasó el entusiasmo, soy uno más de acá, y ya no me llama nadie. [AnC]

La mayoría, por el contrario, regresan sin haber llegado a obtener algún reconocimiento afuera, y rescatan las ventajas de permanecer en el país.

Yo viví en España, y allá es tan difícil como acá o quizás más difícil, todo es carísimo. Acá pude alquilar este taller por mucho tiempo y ahora pude comprarlo: es mío. Es una casa vieja, pero como taller es más de lo que podría soñar con tener en Madrid. Vivir allá es más caro, hay menos espacio, y tener un taller así sería imposible. Como mi obra es de gran formato, allá no podría desarrollarla como acá. [AnC]

Otro aspecto de ese exterior mencionado como contrastante con el entorno local, se refiere a la *prolijidad* que se requería en algunos países con relación a temas normativos, contractuales y hasta impositivos concernientes al desarrollo de la actividad. Estos diversos requisitos eran exigidos tanto por Estados como por instituciones o galerías, principalmente en aquellos países catalogados como de primer mundo, tanto de Europa como de Norteamérica. La obligatoriedad de adecuarse y cumplir normas preestablecidas se consideró como una exigencia o una imposición que algunos no estarían dispuestos a cumplir, otros la veían como innecesaria, y la mayoría se mostró indiferente hacia ella. Fue explícita la preferencia de muchos por cierta *informalidad*, o cierta *desorganización local*, que se vive como aquel modo peculiar del libre albedrío en donde cada uno seguiría su propio camino *sin rendirle cuentas a nadie*, aunque también *sin apoyo de nadie*. En este sentido, se establece un contraste entre aquel exterior con *algunos beneficios pero rigurosamente pautado* y nuestro entorno, el *acá*, con un *modo muy nuestro que nada ofrece* pero a cambio nada exigiría. Aquel exterior se representa con mejores posibilidades de desarrollo que el entorno local, pero con varias y variadas exigencias como contrapartida de esas condiciones mejores.

Allá, si sos artista, el Estado te asigna un sueldo para que te dediques a pintar, a hacer tu arte. Pero tenés que hacer unas cuantas exposiciones pautadas al año. Tenés que participar de actividades a las que te convocan y tenés que ir. No tenés mucha opción. Te dan ese sueldo pero tenés que hacer un montón de cosas. Son muy estrictos y, si no cumplís con las exposiciones o si ven que no producís obra, te sacan el sueldo. Por un lado está bueno, pero por el otro no sé si tanto. [AnC]

Yo estuve mucho tiempo afuera y es muy diferente de acá. Allá los galeristas se ocupan de sus artistas. Eso, si tenés la suerte de que alguno se interese en tu obra, y te tome como “su artista”. Te representan y te promocionan, te pagan un dinero mensual y tenés que dedicarte solo a hacer tu obra. ¡Pero cuánta! Ellos te piden tantos metros cuadrados de pintura. Por ejemplo, vos podés hacer obra chiquita o grande, pero tenés que llegar a esa cantidad de metros cuadrados pintados. A veces es imposible, no te alcanzan las horas del día o la imaginación... pero firmaste un contrato, o arreglaste de palabra, y no te queda otra que matarte pintando o irte. Muchos, después de un tiempo, se van. Y los galeristas te exprimieron y se quedaron con toda esa obra tuya, que seguro vale mucho más cuando se venda que lo que ellos te dieron como mensualidad mientras la producías. Ellos te la compraron por casi nada a cambio de ese sueldo. También se puede dar el caso de que le pifien con el artista, que su obra no se venda y pierdan plata. Cosa de ellos, ¡es su negocio! [AnC]

No obstante las anécdotas sobre las estrictas normativas o los comentarios de advertencia, en general persiste cierta idealización de las condiciones y la repercusión de la actividad artística desarrollada en las ciudades globales o aun en ciudades de menor importancia de esos otros países. El valor de ser visto en aquellos proscenios con un público desterritorializado, imaginariamente compuesto por millares de espectadores idealmente interesados en el arte, no es comparable a la expectativa generada por las tablas locales.

Sin embargo, hay más que solo esa idealización del ser visto y valorado afuera. Los agentes reconocen múltiples posibilidades de circulación de las obras en ese amplio exterior, y no solo el movimiento estelar de las que —tan afortunadas como minoritarias— llegan a instalarse en los principales

centros del mercado del arte. Además de aquellas pocas que llegan a verse circular en esos centros, están las obras que salen del país pero ingresan a circuitos menores, *alternativos*, de *poca monta*, exponiéndose en galerías o lugares *del exterior* pero no de los más importantes. Los propios artistas diferencian entre lo que consideran llegar a *ser conocido internacionalmente* y aquello que no es lo mismo, que sería *solo exponer en el exterior*. Esta última opción implica una salida del ámbito local al mundo pero no una integración a lo que los artistas interpretan como *estar entre los cien primeros*. Algunos artistas, considerando esta deslucida posibilidad (más real y más factible que lograr la fama internacional), optan solo por aquellas tablas locales, y aspiran a convertirse en consagrados nacionales manifiestamente conscientes y conformes con su inexistencia e invisibilidad en el mundo del Arte *global*.

Sin embargo, para muchos *hay que exponer en el exterior*, so pena de no existir como artista. Para la mayoría esta posibilidad queda solo en los deseos, ya que las limitaciones son múltiples y complejas. Las oportunidades son escasas y están al alcance solo de algunos *bien informados* o *bien conectados*, o se limitan a aquellos pocos con una férrea voluntad de afrontar la empresa, o simplemente con fondos necesarios para financiar el lanzamiento.

Salir del país es difícil porque hay pocas galerías argentinas que realmente financien a sus artistas. Casi te diría que sobra una mano para contar las que te lleven la obra y se ocupen de montar la exposición. Y casi diría que hoy ya no hay ninguna. Desde la crisis del 2001 son cada vez menos las que arriesgan su capital para apostar a la obra de algún creador local. A lo sumo te llevan a las bienales o a las ferias. Y eso ya es bastante. Muchas veces hasta hay que compartir gastos con ellas y pagar parte del costo del

espacio para exponer. Salir solo del país es otra cosa, y no tiene el mismo valor que si te lleva un representante o un galerista. [AC]

La mayoría de los artistas no tiene una galería que lo represente ni un representante que lleve su obra al exterior, salvo unos pocos, pero estamos en extinción. [AC]

Por otro lado, “el Estado no se ocupa para nada de mostrar a sus artistas afuera; quizás lo hizo en alguna otra época, pero no ahora” [AC].

## Adecuar las obras, adaptar las prácticas

Más allá de las opiniones encontradas sobre los beneficios o las ventajas que se obtendrían al ingresar las obras al mundo globalizado, y aun con las dificultades que conlleva exponer en el exterior, la mayoría de los artistas lo ha intentado, lo intenta, o intentará hacerlo. La diversidad de estrategias individuales puestas en práctica para dar a conocer las obras en el exterior es tan amplia como las insospechadas consecuencias que se generan tanto en nuevas prácticas y estrategias como en las obras propiamente dichas. Con ese objetivo en mente, *salir y ser vistos en el exterior*, los artistas llevan y traen las obras por los medios más variados, las adaptan y modifican de los modos más convenientes o más insólitos. Invierten un tiempo, una energía y un dinero que en la mayoría de los casos admiten nunca recuperar totalmente. En ocasiones tampoco recuperan las obras, y lo asumen como un costo inevitable para mostrarlas y mostrarse en aquellos escenarios.

Con el objetivo de exponer en el exterior, las necesidades intrínsecas de las obras pueden ser relegadas a un segundo

plano, priorizando las características que faciliten el envío, ya sea en los aspectos materiales o en los formales. La inestabilidad de la Argentina, resultante de vaivenes políticos y económicos, ha enfatizado en muchos artistas la tendencia a migrar de un género a otro, a migrar de unos materiales a otros, o a modificar los formatos de las obras. Estas características, entendidas como la capacidad de innovar y migrar de estilos o técnicas, antes asociada a un artista plural (Danto, 1999), tienen aquí otro fundamento. Tanto es así, que la necesidad de sacar la obra del país por sus propios medios lleva a numerosos artistas a dirigir esa innovación y esa migración hacia materiales más accesibles económicamente, más livianos o más fácilmente transportables: telas que puedan enrollarse o desmontarse del bastidor, pigmentos que no se cuarteen al enrollar las telas, texturas que no pesen, obras en papel, grabados, esculturas en telgopor,<sup>10</sup> cartón o papel de fabricación propia, etcétera. La necesidad lleva a los artistas a modificar el formato de las obras: hacerlas más livianas o más pequeñas, de materiales que no se rompan fácilmente, o adaptadas al tamaño de los embalajes, las valijas, bolsos, o de los tubos de cartón que se consigan para transportarlas. Sin embargo, algunas de estas modificaciones son riesgosas para las mismas obras, y los artistas no saben a ciencia cierta si llegan a destino en condiciones. Estas modificaciones se hacen para poder afrontar los costos de los envíos internacionales que se establecen en una moneda extranjera frente a la cual, hoy, el peso argentino está en desventaja. Las limitaciones a la participación en los circuitos globales se incrementan para quienes no adaptan así las obras. En disciplinas como escultura o instalaciones estas limitaciones

---

10 Denominación comercial por la cual se conoce coloquialmente en Argentina al poliestireno expandido, un material plástico espumado utilizado principalmente como envase para diversos productos comerciales, y como aislante en la construcción.

son mayores debido a las características de obras grandes, informes o pesadas, que aumentan los costos de embalaje, envío y seguro.

Las estrategias son diversas: se llenan bolsos con pliegos de papeles ilustrados o grabados, se apretujan libros de artistas o se embalan objetos entre medias y remeras; se llevan al hombro bolsos rebosantes para no pagar sobrepesos en las aerolíneas, se despachan en las bodegas sin los recaudos debidos, o se apela a la amabilidad forzada de los conocidos que viajan y llevan “alguna obrita” como “favor personal”.

Yo siempre enrolló las telas y las envío en un tubo de cartón rígido para que no se aplasten. Pero realmente no sé cómo llegan porque no las vuelvo a ver. Quizás llegan agrietadas y el que las compra piensa que la obra es así. [AnC]

Para la última exposición me llevó meses mandar todas las obras entre varios conocidos que viajaban en diferentes fechas; así armé una exposición completa. [AnC]

En última instancia, se hacen los trámites aduaneros reglamentarios para enviar las obras por medio de un transporte internacional con un seguro incluido; “no tuve más remedio que mandar las obras cumpliendo los papeleos” [AC].

En numerosas ocasiones los artistas no viajan con sus obras ellos mismos, sino que alguien les organiza una exposición en el exterior. En muchos de estos emprendimientos los autores pierden sus trabajos en complejos itinerarios de exposiciones organizadas por terceras personas que se desentienden de su compromiso de retornarlas, dejando las obras abandonadas a su suerte.

Este señor organizó todo, el grupo de pintores le pagamos para costear el catálogo y el lugar de la exposición, pero

después se borró y nunca más pudimos contactarlo para recuperar las obras. Era un chanta como tantos otros. Es la segunda vez que me pasa. [AP]

Algunas obras se pierden luego de exponerlas, por no querer o no poder costear el gasto de traerlas nuevamente al país. Muchos artista afrontan el costo de llevar o enviar las obras sin tener en cuenta el costo de regresarlas, con la secreta esperanza de que se vendan y no regresen. O simplemente las dejan en manos de alguien que vive en el exterior y se ocupará de buscar un sitio para exponerlas nuevamente. Esto, sin tener limitación en el tiempo para conseguir un lugar adecuado para una exhibición —o solo un lugar—. En estos casos, las obras quedan *allá* con destino incierto y por tiempo indeterminado. El envío de los trabajos se realiza “con la sensación de arrojar una botella al mar, sin saber cuándo o cómo volverán, ni siquiera si realmente retornarán” [AnC].

Las anécdotas que circulan en torno al *desafío* de *mostrar el arte argentino en el exterior* alimentan la representación del ingenio creativo puesto al servicio de todos los aspectos de la actividad.

Siempre se cuenta la historia de ese artista —que ni sé quién es, pero no importa— que expuso sus obras afuera y vendió algunas de ellas. La cuestión es que, como había hecho todos los trámites en artes visuales y en la aduana, tenía que traer las obras de vuelta o declarar que las había vendido. Creo que si declaraba la venta tenía que pagar algo y hacer más papeleos. En fin... para no complicarse con los trámites volvió a pintar unos cuadros iguales a los que había vendido. Como tenía una copia de las fotos de las obras en el expediente que llevaba consigo, los hizo bien parecidos unos a los otros. Y, bueno... también confió



en que nadie prestaría demasiada atención a la similitud entre las fotos y el cuadro. Tampoco es que sea un famoso, no lo conoce nadie... No tuvo problemas, ni miraron sus fotos. Al final quedó hecho porque con esa venta, solo recuperó la plata que había puesto para hacer los cuadros y llevarlos. [AnC]

La representación del exterior como dotado de todas las bondades de las que Argentina adolece —aun con sus excepciones—, se invoca como razón para justificar algunas estrategias de evasión o aversión hacia las reglamentaciones del propio país en diversos aspectos del desarrollo de la actividad. Han sido frecuentes las quejas por la *necesidad* —reiteradamente puesta en duda—, la *complejidad* o, simplemente, por la *existencia* de los trámites requeridos para llevar obras al exterior, tanto de los artistas individualmente como de galeristas o representantes que se ocupan de hacer circular los trabajos de los autores. Con un conocimiento inevitable y convenientemente incompleto, se ignora que afuera los trámites son similares.

En otros países vos te llevás tus cuadros a donde vos quieras y no tenés que rendirle cuentas a nadie. Los cuadros son míos, yo los hice y no veo porqué tengo que estar diciendo a dónde los llevo o los dejo de llevar; o si los vendo o no los vendo, no veo porqué debería darle algo al gobierno que a mí no me da nada cuando estoy matándome para sobrevivir y seguir pintando y creando “el arte nacional”. [AnC]

Esta consideración sobre los límites a la ingerencia del Estado sobre la propia obra se relaciona con la representación de cierto derecho a no aportar a la sociedad por el fruto del propio trabajo (*cf.* Capítulo 4). La creencia local

sobre la ausencia de requisitos aduaneros en otros países es errada: afuera hay muchos requisitos similares a los de Argentina. Si bien hay algunas pocas excepciones en donde la circulación tiene escasas restricciones, en general deben hacerse algunos trámites o cumplirse diversas reglamentaciones.

Aquella representación de la potestad absoluta sobre el destino y los movimientos de la propia obra, sumada al desinterés o la aversión por las normativas, genera una amplia diversidad de prácticas y estrategias insólitamente creativas a la hora de evitar costos extra-artísticos, tanto de transportes y seguros como de impuestos o gravámenes que pudieran pesar sobre las obras o sobre la actividad. Sin embargo, esas estrategias tienen en común la tendencia a buscar resultados particulares sin atender a las implicancias para la comunidad como conjunto respecto del cumplimiento de normativas, entendidas como acuerdos sociales. Los agentes activa y creativamente buscan y encuentran diversas alternativas a las trabas que pudieran el entorpecer el acceso a los circuitos internacionales del arte, tanto sean las limitaciones económicas, las normativas locales o extranjeras, o aquel encasillamiento en la marginalidad que los ubicaba en un lugar periférico. Un lugar que se caracteriza desde afuera —pero también desde adentro— alternativamente como *marginal*, *subdesarrollado*, *en vías de desarrollo*, *sudaca*, *inestable*, *imprevisible* o *típicamente argentino*. Estas prácticas arraigadas en la *comunidad artística* —esta inquebrantable búsqueda del *camino alternativo* o informal— se justifican en estos casos por la representación de un exterior *a donde es necesario ir*, y en donde las condiciones generales son relatadas y construidas como más favorables hacia los artistas que en el ámbito local.

## Mi gira europea

Muchos artistas me habían comentado sobre las complicaciones que suponía cumplir con todas las reglamentaciones para sacar obras del país y realizar en el exterior una exposición de dibujos, grabados, pinturas, y ni hablar de las complicaciones extra en cuanto al transporte que suponía llevar esculturas o instalaciones. Luego de la época en que se pudo viajar con cierta continuidad con la relativa estabilidad económica del “uno a uno” (*cfr.* Capítulo 3), “las cosas —decían— se complicaron más”.

Yo quise hacer mi experiencia como artista y llevar mis cuadros a Europa.

En el transcurso de innumerables charlas, los artistas compartieron conmigo *cómo hacían* o *cómo habían hecho* para llevar sus obras a otros países, y me advirtieron sobre las dificultades que esto suponía cuando cada uno debía afrontar solo los costos de tal *hazaña*. Algunos habían participado de exposiciones colectivas organizadas por un individuo o un grupo que, sin ser una galería o institución, armaba un itinerario de exhibiciones de las obras de varios artistas, y prorrateaba los costos entre los participantes cobrándoles un canon acordado por ese servicio. En ocasiones, bajo esta modalidad, las obras se perdían y no regresaban nunca al país. En otros pocos casos las exposiciones eran organizadas por terceros y el traslado se hacía como una inversión comercial o desde una institución, como una de las funciones dentro de un organigrama a cumplir.<sup>11</sup>

---

11 Cabe señalar que el interés de esta investigación no está centrada en quienes tienen montada su actividad comercial o institucional en torno a la actividad de los artistas (sin desestimar que incentiven y complementen la de los artistas). En aquellos casos, esos organizadores —*dealers*, galería o una institución— realizaban los trámites aduaneros en nombre propio como exportadores de las obras, o contrataban a un despachante de aduana. O quizás algunos también llevaban los cuadros igual que los artistas: bajo el brazo. No me ocuparé de esos casos.

A raíz de mi posible exposición en Europa, los artistas me advirtieron, aconsejaron, aleccionaron y compartieron conmigo experiencias y anécdotas tanto propias como ajenas sobre las múltiples complicaciones y soluciones asociadas a tal empresa: sobre el formato de las obras, los traslados acá y allá, los modos de embalar, los lugares, los trámites, etcétera. Algunos artistas habían hecho los trámites que exige la normativa aduanera para sacar sus obras del país, otros los desconocían, otros los habían sorteado, pero todos habían desarrollado variadas e ingeniosas estrategias para poder trasladar las obras y abaratar los costos de su participación en el ámbito internacional.

Luego de este sondeo antro-po-práctico, yo misma cumplí los trámites de rigor para, como bien dijo un amigo, “sufrir en carne propia el estresazo de exponer afuera y el peso de la Ley de Circulación de Obras de Arte N° 24.633”. A partir de aquí, relato las circunstancias y preparativos en torno a mi viaje, e intercalo los relatos de algunos agentes y sus advertencias sobre “las oscuras consecuencias que sobrevendrían si yo cumplía a rajatabla con las normas de exportación temporal”.

Café de por medio, un artista me contaba su historia de hacía ya unos años.

—La cosa fue así. A través de una conocida que tenía allá, me invitaron a exponer mis cuadros, pero ellos no se encargaban de trasladarlos: yo debía llevárselos. Era un lugar muy lindo en una ciudad bastante importante. Yo estaba muy contento porque se comentaba que allí se vendía obra, que la gente iba a la exposición y compraba. No como acá que no vendés nada de nada... Entonces me decidí a llevar los cuadros, hice especialmente unos cuadros más chicos de lo que hago siempre, para que no fuera tan complicado ni tan costoso mandarlos en el avión. Hice

todos los trámites que hay que hacer en artes visuales, con las fotos, los precios de las obras y el papeleo sellado. Al final, no fue tan difícil pero había que tener varias cosas. Te conviene empezar con tiempo. Empezás ahí en Artes Visuales en la calle Alsina y después te mandan a la Secretaría de Cultura en avenida Alvear. Ahí te completan un permiso, y después con eso vas a la aduana para hacer la exportación temporal de obras de arte. Así se llama el trámite. Hasta ahí todo bien. La cuestión es que te dan un plazo de un año, y después tenés que traer los cuadros de vuelta al país. O tenés que pedir que te autoricen por un tiempo más largo, creo que son seis meses más. Después de eso, sí o sí tenés que traer las obras de nuevo a la Argentina. Si no lo hacés, se supone que los cuadros se quedaron allá porque los vendiste y, ahí, tenés que pagar. No sé cuánto tendrás que pagar, no sé qué impuestos y esas cosas. Bueno... yo no pude viajar para mi exposición. Mandé los cuadros con un transporte internacional. Me salió bastante caro porque tenía que pagar el seguro de los cuadros y todo eso... Averiguá bien antes de meterte. La cuestión es que mandé las obras con el transporte y allá las recibió mi amiga y armó la exposición. Fue muy lindo, ella me mandó fotos y el catálogo, parece que asistió mucha gente. Después de eso, como los cuadros ya estaban allá, ella consiguió otros lugares en algunas localidades de por ahí, para exponerlos otra vez. Lo interesante es que los cuadros se expusieron en varios lugares, los vio muchísima gente, aunque no eran lugares tan, tan importantes.

—Entonces todo salió muy bien.

—No, no todo. Iba bien hasta ahí. Lo terrible sobrevino después. La verdad es que el tiempo pasó volando. Yo me olvidé de los cuadros, seguí con mi vida acá. Cada tanto

mi amiga me mandaba noticias de alguna exposición que había logrado armar, pero después de un tiempo, no sé cuánto, no recibí más noticias y me olvidé del tema. Después de una última exposición, acordamos que ella guardaría en su casa los cuadros que le quedaban. Algunos se vendieron a precios no muy altos, porque parece que allá compra la gente común, no compra muy caro pero se vende algo. Así fue que vendí algunos cuadros y me mandaron los euros con un conocido que venía para acá. Otros cuadros los regalé, a mi amiga y a la gente que ayudó con las exposiciones... Y después me olvidé de esos cuadros y de los que quedaron.

—¿Y qué ocurrió?

—Bueno... Mucho después, no sé cuánto tiempo después, recibí una carta de la aduana reclamándome por las obras que no habían vuelto al país, después de ese tiempo que me habían dado. Me di un susto bárbaro con esa carta. Estaba llena de sellos, era impresionante, sellos oficiales y con escudos. Estaba escrita con un vocabulario que asustaba con terminar en la cárcel o con un juicio.<sup>12</sup> ¡No sabía que hacer! Imaginate que yo solo quería exponer los cuadros allá. Y después no los pude traer porque el transporte me costó carísimo para llevarlos, y no recuperé ni la mitad con los cuadros que vendí. La cuestión es que ahora no puedo pagar esa suma de dinero otra vez. Así que tuve que

---

12 Un artista contó que una vez hizo una exposición en una sala del Congreso Nacional, y los organizadores enviaban la invitación a una lista de invitados fijos y a aquellos que el artista quisiera invitar: "Las invitaciones a la inauguración de la muestra eran enviadas por correo postal en un sobre oficial con el escudo y membrete del Congreso de la Nación Argentina. Algunos de mis amigos que la recibieron me comentaron que se habían intranquilizado al ver el escudo oficial, pensando que era una multa o una citación judicial, o que significaba algún tipo de documento no solicitado y por lo tanto podía significar problemas" [AnC].

ir a aclarar la situación y hacer más y más trámites de oficina en oficina, cosa que detesto hacer. [AnC]

Se le exigía una declaración que explicara porqué las pinturas no habían regresado al país habiéndose vencido el plazo previsto. Si se habían vendido, el artista debía presentar comprobantes de la transacción y pagar lo que correspondiera en concepto de impuesto a las ganancias (este impuesto no tiene que ver con tasas aduaneras, pero implica otro tipo de *complicaciones burocráticas*), o sino, debía retornar las obras. El monto que se le reclamaría por un concepto o por otro no importa realmente, porque ya desde el vamos, él no podía traer las obras ni tampoco demostrar unas ventas por las que no tenía ni facturas, ni boletas, ni comprobantes de ningún tipo. Por lo demás, algunos cuadros habían sido regalados a particulares, otros donados a alguna entidad y la mayoría estaban guardados en algún rincón de la casa de su amiga. En las oficinas de la aduana le dijeron que si los cuadros no iban a regresar al país, debía aclarar la situación y tenía que transformar la carátula del expediente. Cambiaría de la categoría de *exportación temporal* a una *exportación definitiva*, con todo lo que ello implicara —o no— en costos extras. Estos costos extras podrían generarse con las ventas de las obras o con el incumplimiento de los plazos, a pesar de que las obras de arte de artistas vivos están exceptuadas del pago de gravámenes por exportación.

Así de simple, o así de complicado.

El caso es, que este artista debió apersonarse en las oficinas de la aduana que están ubicadas en el aeropuerto de Ezeiza. Allí fue con la carta que había recibido y los papeles de la exportación temporal que comprobaban su buena predisposición hacia el cumplimiento de la ley desde los inicios del trámite. Supe después que, con el transcurrir del tiempo y varias idas y vueltas, logró “sanear” su situación.

En sus fundamentos, la Ley de Circulación Internacional de Obras de Arte<sup>13</sup> declara su doble finalidad de *contribuir a la difusión del arte nacional* no imponiendo impuesto alguno a los artistas que exporten sus obras al exterior, y de *preservar el patrimonio cultural de la Nación* fiscalizando la circulación de las obras de artistas nacionales para evitar la salida ilegal de obras declaradas pertenecientes a este patrimonio, en cuyo caso la ley establece otros requisitos y restricciones.

El artículo 3° de esta ley dispone:

La exportación definitiva —destinación aduanera para consumo en el exterior— y la exportación temporaria —destinación suspensiva para exhibición fuera del país aun cuando se convierta en definitiva por vencimiento del plazo de retorno u otra causa legal— estarán exentas del pago de todo recargo y/o tasa aduanera o portuaria, incluyendo las tasas por servicios estadísticos y por almacenaje, el impuesto sobre fletes y los gastos consulares.

Y su artículo 6° dice:

Los beneficios indicados en los artículos 3° y 4°, se extenderán a todos los poseedores o tenedores de buena fe de obras de artistas argentinos o extranjeros vivos o fallecidos durante el término de 50 años a contar desde la fecha de deceso del autor, excepto cuando la obra sea declarada por la autoridad de aplicación como perteneciente al patrimonio artístico de la Nación.

Cabe señalar que ninguna de las obras de la mayoría de los artistas que hacen este tipo de exposiciones en el exte-

---

13 Ley 24.633, Boletín Oficial del 12 de Diciembre de 1997. Modificada por el Decreto Reglamentario 1044/98, Boletín Oficial del 16 de Septiembre de 1998.



rior —ni las mías, ciertamente— entraban en la categoría de *patrimonio nacional*. En ese caso, seguramente no seríamos nosotros quienes lleváramos las obras por nuestros medios, y menos aun, para exponer en lugares de incierta relevancia. Estas son obras de otra categoría, obras de artistas consagrados y no consagrados que viajan bajo la modalidad de traslado de: “me las llevo bajo el brazo para no pagar transporte” [AnC], o “las mando de a poco con todos los conocidos que viajan” [AnC], o bajo el lema “me las llevo porque son mías y quiero mostrarlas” [AnC]. No éramos famosos ni “patrimoniales”, pero al menos esto significaba que estaríamos exentos del pago de recargos y tasas aduaneras para circular con nuestros cuadros por el amplio mundo globalizado.

Las anécdotas sobre los viajes al exterior circulan y circulan.

Otro artista me contó que le habían contado que otro artista había pasado por una experiencia peor. Aquel otro conocido de un conocido de un conocido había terminado por declarar que sus obras habían sido estropeadas en el lugar en donde las guardaba y por eso no podía —ni quería— traerlas nuevamente al país. El aseguraba: “no las puedo traer, ni me interesa hacerlo, están arruinadas, esas obras ya fueron”. Aquel artista estaba ya acostumbrado a perder obras por el mundo. Aquella no había sido la única vez que había recurrido a esta modalidad de *obras perdidas o estropeadas* para poder exponer en el exterior y evitar el gasto de ir a buscar los trabajos o de transportarlos de vuelta al país. Ya fuera que las obras estuvieran estropeadas o no, aquel era un gasto que afirmaba, no podía costear. El deseo de mostrarse en otros países en busca de ser visto y conocido anulaba cualquier prurito frente a la consecuencia que se conocía de antemano, de que quizás no podrían regresarse las obras. Las de aquella historia hacía ya algunos años que

estaban “arrumbadas en el desván de un desconocido, arruinándose seguramente con la humedad y el polvo” [AnC].

Circulan en la comunidad artística numerosas anécdotas sobre el ingenio de los autores para mostrar en el mundo unas obras:

... sin valor, más allá del que cada uno les pusiera. Hace un tiempo me contaron que un artista llevaba sus dibujos y acuarelas envueltas en papel celofán como si fueran regalos y algunos terminaban realmente siéndolo. Allá donde los llevaba siempre se encontraba con el problema de enmarcarlos para exponerlos porque los marcos son carísimos. Cada ventaja tiene sus desventajas, si llevás cuadros en bastidores entelados, los colgás y ya está, pero son incómodos para transportar. En vez, los dibujos son fáciles de llevar, podés llevar muchos, pero tenés que enmarcarlos de alguna manera. No en todos los lugares te dan los marcos o los vidrios. Llevar las obras en papel implica el problema de cómo exponerlas de un modo presentable. [AnC]

A medida que conversaba con más gente, más me convenía de que tenía que hacer mi propia experiencia con los trámites aduaneros y con una exposición en el exterior. Y, mientras entrevistaba a los artistas, simultáneamente mandaba correos electrónicos a lugares y más lugares —galerías, museos, fundaciones, instituciones, etcétera— para ver si conseguía quién me facilitara el lugar para exponer mis obras.

—*Contame sobre tus exposiciones en el exterior*—le pedí al entrevistado mientras recorríamos su taller y miraba las fotos de una inauguración.

—Hice varias, pero hace ya un tiempo. Cuando estaba el uno a uno de Cavallo. En esa época yo podía viajar y fui

una o dos veces a Europa, también viajé a EE.UU. Y llevé obra para exponer. Llevé unas pinturas enroscadas en un tubo de cartón, me daba miedo despacharlas por si se perdían, así que las llevé conmigo arriba del avión.

—¿Hiciste algún trámite con la aduana, o en Artes Visuales?

—No, no hice nada de nada, no hay que hacer nada, si a mí no me conoce nadie, no soy un consagrado ni nada; muchos artistas llevan así sus pinturas. ¡Un rollito abajo del brazo y listo! Nadie me preguntó nada. Igual son mis cuadros, quién me va a decir algo. Yo los pinté y yo me los llevo. Allá, un amigo me ayudó a preparar la exposición y a montar nuevamente las telas en bastidores. Hicimos varias exposiciones yendo de un pueblito a otro. Alquilamos un auto. Cruzamos fronteras y fuimos de un país a otro. Fue fascinante, porque paseamos por un montón de lugares. Viste que en Europa todo está cerca, no es como acá que tenés que hacer miles de kilómetros de una provincia a otra. Allá cambiás de país y de cultura con solo hacer cien kilómetros o menos.

—¿Vendiste algo?

—Muy poco, en algunos lugares se vendía, en otros no se vendía nada de nada. Pero las muestras las veía mucha gente, gente de los pueblos a los que íbamos. ¡Había cada pueblito! Algunos parecían sacados de un folleto turístico. Colgábamos la obra en los salones o en los ateneos de cada pueblo y en algunas ciudades más grandes. La gente se acercaba a mirar y te hacían preguntas. Alguno que otro compraba un cuadrito para su casa. Fue un viaje bárbaro, también fue muy duro; tanto viaje y tanto montar y

desmontar las muestras. En algunos lugares había alguien para ayudarte, pero en otros lugares teníamos que hacer todo solos. Cuando yo viajé no vendí casi nada, pero me habían contado que antes se vendía mucho más. Te digo que ni siquiera quedé hecho, puse más plata de la que recuperé. Igual no me arrepiento porque el viaje estuvo fantástico. Aunque no lo volvería a hacer porque fue agotador, son locuras para hacer de joven. [AnC]

Entre tanto, yo continuaba con incontables idas y vueltas de correos, y muchas horas de navegar por páginas web. Fui ampliando mi criterio de búsqueda y, aparte de galerías y salas, fundaciones e instituciones, incorporé en la pesquisa cualquier lugar con clavos en las paredes para colgar cuadros. Finalmente conseguí un lugar para exponer mis pinturas en Europa. ¡En Europa! Nada menos que el “viejo continente”. Mi familia estaba fascinada con la noticia e impresionada por la hija artista. Y, a la vez, seguros de que había llegado el momento en que, “como era lógico”, alguien se daba cuenta al fin de mi talento. Lo que no sabían ellos es que una exposición en cualquier lugar, en un lugar así, solo suma una agradable línea en el currículum y cierta reafirmación del *ser artista* —tan efímera como necesaria— entre amigos y familiares, pero no hace diferencia sustancial en cuanto al *reconocimiento del genio artístico*, en el caso que hubiera tal cosa para reconocer.

Hay días en que después de mucho charlar con los artistas, me vuelvo cáustica y pienso que la diferencia entre ser *el artista del barrio* o *el artista de la familia*, y ser un *gran Artista*, llega de la mano del impulso mediático o de una muerte repentina y espectacular, acompañada a posteriori y necesariamente del espaldarazo mediático o académico. Otros días me emociono hasta la médula con una obra o con una anécdota de un artista sobre su obra, y vuelve a mí la idea

del aura mágica e indeterminada de toda Obra de Arte. Esos días reconozco que en algunas obras hay algo más, algo que difícilmente se puede expresar con palabras, y que realmente trasciende a la obra y a su autor. Después leo alguna crítica o algún comentario verboso sobre una exposición o un autor en boga, y vuelve a mí la corrosiva malicia de la falta de fe en el arte y en el Arte con mayúscula. Voy oscilando entre la más profunda emoción estética y el mayor escepticismo. Y mientras, sigo haciendo lo mío.

Mi exposición en el exterior, sin llegar a ser el espaldarazo y el *reconocimiento a mi Arte* que mi entorno privado esperaba que fuera, significó para mí un desafío artístico y organizativo. Como dicen los agentes, “organizar tu propia exposición es tanto un placer como un estrés absoluto” [AE]. La sala destinada a exposiciones de arte, del lugar que finalmente se rindió ante los méritos de mi obra, se veía impresionante en las fotos que aparecían en la página web. Obviamente, yo nunca había estado allí.

Felizmente, había en el lugar una encargada de organizar las muestras que sabía hablar español; quizás la posibilidad de comunicarnos en el mismo idioma fue un factor decisivo a la hora de coordinar la aceptación y puesta en marcha de la exposición. Las comunicaciones en inglés, y aun peor en cualquier otro idioma, me tenían desvelada hasta altas horas de la noche, intentando redactar resúmenes del currículum, solicitudes y respuestas sin ambigüedades o equívocos idiomáticos. Si bien es sabido que “las obras hablan por sí solas”, para montar una exposición desde donde ellas solitas puedan *hablar*, hay que coordinar y atender innumerables detalles. Ciertamente, la autogestión de los artistas es en extremo laboriosa.

Después de ser aceptada para exponer mis obras, hubo mucho que hacer y mucho que dialogar para llegar a concretar la muestra. Ahora que tenía el lugar de destino de

mis pinturas —el ansiado clavo en una pared extranjera—<sup>14</sup> podía seleccionar qué obras se adaptaban al lugar (en tamaños y cantidad). Luego podía comenzar los trámites en Artes Visuales, ya que uno de los requisitos era especificar en las planillas a dónde iban a exponerse las obras y qué obras eran.

—¿Te enteraste lo que le pasó a un artista con sus esculturas? —me preguntó el artista, conocedor de mi proyecto de viajar y exponer.

—No, ¿qué le pasó?

—Fue increíble. Siempre se comenta en el medio lo que le pasó. No te puedo decir quién es porque ni lo conozco, ¡pero su historia es famosa! Parece ser que una vez lo invitaron a exponer en Europa. ¡Estaba eufórico! Estuvo meses preparando las obras para la muestra, armó la exposición con algunas cosas que ya tenía en el taller, y mucha, mucha obra nueva. Dicen que trabajó durante meses y que mandó las obras con un transporte internacional para que llegaran sanas y salvas. Imaginate que las esculturas son complicadas de embalar y trasladar. Así que las mandó con ese transporte internacional y tuvo que hacer todos los trámites y papeleos de una exportación temporal —lo hizo él o el transporte, no me acuerdo—... Tenía que hacerlo legal porque sino para la empresa que transportaba sus obras, era como si se llevara obras de arte robadas o algo así. Finalmente hizo la exposición en

---

14 Lo de un clavo en la pared es una rémora del pasado. La sala de exposición, como la mayoría hoy en día, tenía un moderno sistema de rieles contra el techo. En el riel calzaba un agarre del cual pendía un largo alambre muy fino y flexible en cuyo extremo tenía un gancho con el que se sujetaba el cuadro. Así cada obra se podía desplazar de derecha a izquierda o subir y bajar según fuera necesario.

el lugar donde lo invitaron y parece que fue un éxito, dicen que hubo mucha gente en la inauguración. Después, aprovechando que las obras estaban allá, le organizaron exposiciones en tres lugares más. Como si fuera una muestra itinerante, algo así. Él no pudo viajar, no sé porqué, creo que por problemas de salud. Pasó el tiempo y parece ser que se le venció algún plazo del trámite, creo que le llegó una carta de la aduana avisándole; no sé bien cómo se fueron encadenando los hechos... La cuestión es que en algún momento pidió a la gente que lo invitó a exponer que le mandara las obras, o simplemente de allá se las devolvieron, no me acuerdo bien cómo fue la cosa. Pero la complicación es que de allá se las mandaron para acá y la aduana se las confiscó al reingresarlas al país. Se las dejó en un depósito en Ezeiza hasta que regularizara la situación por el vencimiento del plazo aquel. O hasta que arreglara no sé qué papeleo.

—¿Se las guardaron en un depósito? —pregunté, mientras mentalmente evaluaba las múltiples consecuencias posibles del proceso en el que iba a meterme para exponer mis cuadros e ingresar a la fama internacional.

—Sí. Dicen que en esa época andaba en la lona, como no tenía la plata para pagar la multa por el vencimiento del plazo. Dejó las obras ahí donde estaban en el depósito de la aduana, en el aeropuerto. Hasta donde yo sé, todavía están ahí. Ahora cada día que pasa parece ser que le suman un día más del costo del depósito, y cada vez, debe más plata. La última vez que me comentaron algo, parece que debía como cien mil pesos, así que no sé qué hará en el futuro. Cada vez le es más imposible pagar y cada día que pasa es un día más que se le suma por el costo del depósito. Las obras siguen ahí. Cada tanto parece que le

mandan una carta recordándole que debe llevárselas, hacen bromas diciendo que colecciona las cartas... Así que pensá como vas a hacer para llevar tus cosas porque a veces la cuestión puede complicarse. [AnC]

Algunos me dicen que necesito un despachante de aduana, otros me dicen que puedo hacer la exportación yo sola tramitando una “licencia de exportación temporal de obras de arte”. Opto por hacerla yo. Los honorarios de un despachante son elevados, y quiero comprobar si, tal como me dijeron en la aduana, puede hacerse personalmente. De hecho sí se puede, y lo hice.

El primer paso comienza en la Dirección de Artes Visuales, presentando una solicitud y unos formularios<sup>15</sup> acompañados con dos fotografías a color de cada obra a exportar. Me informo en la página web de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.<sup>16</sup> Ahí está todo. Pero deseo escuchar un sonido humano que me confirme que las cosas realmente deben hacerse como dice el mundo virtual —una actitud que delata mi dudosa confianza y aceptación del mundo tecnológico local, y mi aun rudimentaria adaptación a las nuevas maneras “online”—. Una voz al otro lado del teléfono me recita con tono monocorde y un poco hastiado:

Lo dice claramente en la página, imprima desde allí los formularios, deben ser completados por duplicado, con letra de imprenta, sin enmiendas y firmados en cada hoja por el solicitante, que es usted, o sea el interesado propietario o poseedor en exportar las obras. No se olvide de las fotos.  
[Oo]

---

15 Los formularios son: el E111 con los datos del exportador, el E112 con los antecedentes del autor, y el E113 con la descripción de los objetos a exportar.

16 <<http://www.cultura.gov.ar>>.



No fue fácil decidir qué obras llevar. Finalmente me decidí y llevo las fotos y los formularios. Voy de una oficina a otra, pregunto en mesas de entrada, me asomo a unas oficinas equivocadas, subo y bajo pisos por escaleras y ascensores antiguos como jaulas panorámicas.

Al fin encuentro el lugar correcto.

Un empleado, con una actitud anodina que no se condice con mi emoción al iniciar el trámite, recibe mis papeles. En el momento los revisa y me da el visto bueno para seguir adelante e ir a la Mesa de Entradas de la Secretaría de Cultura de la Nación, en otro edificio, en otro barrio. Cada paso siguiente que debía dar me era indicado por los mismos empleados de cada dependencia, unas veces con amabilidad, otras con indiferencia, algunas veces con impaciencia. Debo ir desde el antiguo y descascarado edificio de la calle Alsina en Monserrat, a un palacete un poco venido a menos, con pasillos oficinescos y despachos señoriales en la muy chic avenida Alvear, en el barrio de Recoleta. Siento el viaje en colectivo de un lugar al otro como una metáfora de mi viaje hacia los escenarios del arte europeo. Pura sensiblería.

“En un plazo de diez días”, me dicen, se evaluará si mi pedido está dentro de la ley, y si mis obras valen lo que declaré. Si no es así, el mismísimo Director de Artes Visuales, me advierten, podrá requerir “informes periciales y valuaciones, solicitando, de considerarlo necesario, la asistencia del Consejo Consultivo Honorario y/o la intervención de otros organismos” [Oo]. Me parece impresionante que pueda llegar a intervenir un “Consejo Consultivo Honorario” u otros organismos para valorar unas pinturas —*mis pinturas*— que seguramente no tienen valuación en ningún mercado. Casi deseo que lo hagan para ver cuánto estiman que valen mis obras, pero finalmente parece que no consideran necesario tomarse la molestia, y tal como me advirtieron otros artistas:

Ponés cualquier precio y está bien. Si no sos un consagrado o alguien muy, muy conocido, que vende en galerías y tiene una cotización reconocida, a nadie le importa qué valor le pongas a tus obras. Y hasta ellos, los consagrados, ponen un precio que tampoco es muy real, siempre ponen algo menor, o quizás algo mayor, depende de la situación... Solo se necesita un importe para completar la planilla, no conviene poner un número muy alto porque en base a eso se calcula el seguro del transporte. Pero tampoco podés poner un número muy bajo que parezca un chasco. ¡Pensá que son Obras de Arte! Te digo que el precio que anotes en la planilla tiene que ser algo así como una mentira creíble. Si bien da lo mismo qué valor pongas, ¡ojó!, como queda anotado, puede traerte consecuencias. [Oo]

Decidí que llevaría las obras conmigo bajo la modalidad de “equipaje acompañado”. Como si fueran una valija más, aunque declaradas como obra de arte. Aunque la oferta de servicios de un transporte internacional era tentadora, decidí no enviarlas por ese medio porque hacerlo suponía un costo en dólares que tendría como mínimo tres ceros. Tiempo más tarde, inmersa en el papeleo, recordaba con nostalgia la lista de temas y problemas que ellos me hubieran solucionado si los contrataba. Una lista<sup>17</sup> que ahora debía afrontar sola:

- » Presupuesto inmediato.
- » Retiro de su obra en cualquier punto del país.
- » Embalaje de alta calidad bajo estándares internacionales.
- » Tramitación ante la Secretaria de Cultura y el Banco Ciudad para que su obra deje el país en forma legal.

---

17 Esta es una lista de servicios posibles de las empresas que consulté. Con sus más y sus menos, todas ofrecían una maravilla similar.

- » Aseguro de su obra en compañías internacionales de primer nivel.
- » Tramitación de su expediente de exportación ante la Administración Nacional de Aduanas.
- » Seguimiento constante de su envío a través de Internet.
- » Servicio de retorno de su obra al país.
- » Servicio profesional, cordial y personalizado.

Al parecer, al elevado costo del traslado se le sumaba el costo de un embalaje especial que, precisamente por ser Obras de Arte lo que se trasladaba, debía cumplir unas normas de calidad y seguridad muy estrictas. De los folletos se desprendía que el embalaje para mis obras sería el mismo que utilizarían para las grandes obras de un museo nacional o para aquellas que transportara una galería de renombre. Yo, cruelmente, solo las envolví con telgopor y cartón corrugado. Ellos las tratarían como Obras de Arte, mientras que yo las trataba como *obras* a secas. Además, se sumaba el costo del seguro de las obras. Al leer los términos del contrato de una de las empresas de transporte, recordé lo que me había dicho un artista:

Casi te conviene que te las roben así cobras el seguro. Es como haberlas vendido todas en una exposición al precio que uno les puso, una venta así nunca ocurriría. ¡Sería fantástico! Encima: ¡Un robo! Una noticia así que aparezca en la prensa, ¡quizás te lanza directo a la fama! A la gente le encantan esas cosas. [AnC]

Las planillas se llenan rápido.

Sin embargo, antes y después hay todo un profuso pero casi invisible despliegue de decisiones mínimas o trascendentes que hay que afrontar. Grandes decisiones tan trascendentes como el arte mismo, sobre qué obra llevar, qué

temática presentar, qué formato: si grandes o pequeñas; qué técnica: si en tela o en papel; y mínimas decisiones tan profanas como por ejemplo cuántas llevar y, junto a eso, cómo llevarlas: si enrolladas o enmarcadas, si enviarlas solas o acompañarlas; cómo sacar las fotos para adjuntar al trámite, si pagar un fotógrafo profesional o tomarlas uno mismo —a riesgo de que no se reconozcan los matices de color y textura de las obras—. Y nuevamente grandes decisiones para elegir, descartar y seleccionar de entre todas las obras producidas durante meses de preparación y expectativa, cuáles se quedaría aquí y cuales irían a Europa. Y, al hacer esa selección, pensar, simultánea y dolorosamente, que lo más probable era que no volvería a ver esas obras.

¿Me preguntás cómo decidir qué obra llevar? No es tan simple de responder. Yo di muchas vueltas antes de decidirme. Uno intuye, y de hecho sabe por las cosas que se escuchan que quizás no ves más las obras. Sabés que no las vas a recuperar. Y entonces se te presenta la disyuntiva entre enviar algo un poquito mediocre para perderlo y que no te duela, o enviar algo bueno para impactar al público transoceánico y global. Yo me decidí por un camino intermedio. [AnC]

Finalmente yo utilicé un criterio parecido, siguiendo la teoría de copiar la estrategia más exitosa o al menos más frecuente entre los demás.

Todo estaba encaminado. Obras, fotos, planillas, sellos, firmas y cotizaciones.

Diez días después llegó el momento de ir a la aduana con los papeles que había juntado entre Artes Visuales y la Secretaría de Cultura. En teoría, según mis averiguaciones virtuales y telefónicas, un pobre mortal, de quererlo, debía poder adaptar el rol transitorio de exportador y hacer todo el trámi-

te solo y sin complicaciones, sin necesidad de un despachante de aduana ni un gestor, y sin costo alguno (“la solicitud y formularios serán firmados por el exportador, y su presentación y trámite serán realizados por él mismo en forma personal, salvo que otorgare mandato para ello a una tercera persona mediante poder ante escribano público”).<sup>18</sup> No le otorgué el mandato a nadie. Pero tuve que informarme para saber qué hacer. Llamé varias veces a la aduana para verificar los pasos a seguir y para tratar de deducir las implicancias del trámite en el que me sumergía. Cada llamado que hice fue atendido por una persona que me derivaba a otra, que a su vez me derivaba a otra, y a su vez a otra, hasta que aprendí: no lo que tenía que hacer sino llanamente cuál era el vocabulario correcto para preguntar lo que quería averiguar y para encontrar mi rumbo en un mar de trámites posibles. Esto también me llevó un buen tiempo, de aquel tiempo escaso que tenemos *nosotros los artistas*. A partir de ahí, a partir de saber cómo preguntar lo que quería averiguar, cada llamado atendido por una persona me derivaba a otra y allí quedaba. Así fue, hasta que conseguí un nombre. Un nombre casi de poderes mágicos de quien se encargaba de cada tema y podía asesorarme directamente sin pasar por el laberinto de llamados telefónicos. Aprendí que para poder preguntar, básicamente tenía que saber qué quería averiguar, qué oficina o dependencia se encargaba de cada cosa, y qué palabra correspondía a cada trámite en un mundo aduanero hasta entonces totalmente ajeno a mí. Adquirí así un conocimiento básico para poder presentar y *tramitar mi solicitud*, pero también para saber qué camino tomar para averiguar por otros trámites.

El trámite es personal. Llegué a las cabinas de acceso del enorme estacionamiento del Aeropuerto Ezeiza. Luego de re-

---

18 Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación. Fragmento sobre licencia de exportación de obras de arte, <[www.cultura.gob.ar](http://www.cultura.gob.ar)>.

tirar mi ticket y preguntar, me dirigí al sector de los edificios de la Aduana, “allí a la izquierda del predio, gire por la curva aquí a unos metros y siga la calle”. Había dos entradas con las barreras bajas y dos cabinas con personal de vigilancia. Entré por la barrera equivocada. Un hombre de uniforme se acercó a mi auto con paso firme, seguro y amenazante. Cuando bajé la ventanilla y vio que yo era una mujer con un pequeño en el asiento trasero, sus maneras parecieron transformarse, de aquella estudiada actitud, hacia un nuevo talante de una superioridad condescendiente llena de una perspicaz comprensión.

—¿A dónde se dirige? —preguntó correcto.

—*A tramitar una exportación temporal* —dije concisa y con aire de saber de qué hablaba.

—Por la otra barrera —me aclaró con tono cansino como si fuera una obviedad, aunque los dos accesos eran idénticos. Luego me devolvió una sonrisa ya suelta, cuando me disculpé por meterme en la vía equivocada.

Con mi hijo pequeño a cuestas, sé que desentonaba un poco en el lugar. En las laberínticas veredas que encerraban y unían los edificios, la gente circulaba a paso animado y se saludaba al pasar. Yo me sentía observada. Mi pequeño acompañante de ochenta centímetros de altura, saltando por el pasto y pidiéndome caramelos, era un factor más que decisivo para que me observaran.

Llegué a la Mesa de Entrada de Temporales. Era una extraña en esa larga oficina con numerosas ventanas en donde, al parecer, todos se conocían, se saludaban, se hacían bromas desde un lado y desde el otro del mostrador. Evidentemente, la necesidad de ir y venir con las carpetas desde unas

dependencias a otras, desde unas ventanillas a otras, innumerables veces, día tras día, hacía que la gente y el lugar fueran familiares para todos, o casi todos. Las veces que fui (tres hasta ahora, y aún me faltan una o dos, o quizás más, nunca se sabe), tuve la sensación de que presenciaba una puesta en escena con entradas y salidas de gente siempre diferente, pero siempre haciendo lo mismo.

Los había de este lado del mostrador mediando o, quizás, terminando trámites con carpetas rebosantes de papeles, con sellos y membretes, con firmas y avales. Había gente iniciando trámites con sonrisas seductoras hacia los empleados para bien predisponerlos, dialogando sobre afinidades reales o ficticias con ellos. Y había quienes terminaban trámites y cerraban expedientes con sonrisas y palabras de triunfo, o con el agobio del inminente nuevo comienzo de la rutina. También había numerosos empleados del otro lado del mostrador, cada uno con su computadora portátil, sentados tras los numerosos escritorios o parados, mostrador de por medio, frente al tropel de gestores, cadetes y despachantes de aduana. Algunos parecían concentrados en su computadora, otros miraban al vacío con cara de aburridos. Unos recién llegados se saludaban entre sí, algunos comían galletitas, otros tomaban un café. Algunos hablan con la gente de detrás del mostrador, entregando o retirando papeles con explicaciones e intercambios con un vocabulario, para mí, cifrado. Cada tanto se escuchaba un apellido vociferado por un empleado y alguien se acercaba al mostrador con el placer de haber sido *el elegido*. Cada tanto se escuchaba alguna broma que, dicha a viva voz, arrancaba las sonrisas de casi todos. La más frecuente, cuando había un amontonamiento, era el “¡atrás!, ¡atrás!” de Gasalla.<sup>19</sup>

---

19 Referencia a la parodia de una empleada pública del programa televisivo del actor y humorista argentino Antonio Gasalla.

Más allá de mi trámite, el resto del funcionamiento oficioso de la aduana permaneció en una compleja nebulosa, y probablemente así seguirá. Lo mío era un trámite de rutina para ellos, era uno más, insignificante, entre miles y miles de expedientes que se veían desmoronándose de las estanterías. Yo solo terminé mi presentación, y me retiré triunfal con un número de *actuación* de trece cifras y dos guiones.

Ciertamente, el trámite podía hacerse. Y francamente, si fuera posible, evitaría hacerlo otra vez.

Admito que fue de mucha utilidad tener alguien a quien llamar por su nombre para preguntarle qué hacer. Pero no fue necesario como me decían, “tener un contacto adentro que te haga las cosas por izquierda, porque si conocés a alguien de adentro te saca las cosas más rápido” [AC]. El trámite, *por derecha*, siguió el curso normal que debía seguir y en los plazos previstos —que no fueron tan extensos—, y me autorizaron a sacar mis obras del país con la obligación de retornarlas antes de un año. Haber cumplimentado el trámite no obstaba para que no siguiera escuchando en mi cabeza a los muchos artistas que me dijeron, “no te metas con el tramiterío que es un lío infernal” [Ep]; “si empezás los trámites, te mandan de acá para allá y siempre te falta algo, llevate las cosas así nomás, sin tanto papeleo” [AnC]. No los comprendí plenamente hasta que más tarde debí afrontar el regreso de las obras. Pero por ahora vivía en la euforia previa.

Y llegó el día de subir al avión con mis pinturas a cuestras.

Me habían avisado que la *licencia de exportación* otorgada sería requerida en la aduana de salida para el embarque de la obra. Presenté los papeles, con partes iguales de dudas sobre si todo estaría en orden y si había valido la pena hacer todo el papeleo. Tal como me habían avisado, abrieron mis paquetes para verificar que las fotos del expediente coincidieran con las obras que llevaba. Coincidían. Me sentí como en una pelí-



cula de contrabandistas. Había llevado cinta de embalaje para volver a pegar y cerrar el doméstico envoltorio de los cuadros. Los dos paquetes de los cuadros eran enormes, aunque respetaban las medidas límites para el equipaje que se informaba en la página de la aerolínea. Para no pagar un plus por los bultos, adapté mis cuadros al tamaño permitido por la empresa, y luego limité la cantidad de obras que pondría en cada uno para no excederme en el tamaño y peso de cada bulto.

Es evidente que la creación nunca es totalmente libre de las constricciones externas más impensadas.

*—Hace mucho que no nos cruzábamos. ¿Cuándo participaste de esa exposición en oriente? ¿Cómo llevaste tantas obras? —pregunté asombrada mientras ojeaba el extenso catálogo (en inglés y japonés) que sacó de su mochila el artista para lucirlo.*

*—Y... ¡me adapté a las necesidades! Me invitaron a través de un conocido que había viajado mucho antes que yo. Primero estuve dándole vueltas al asunto, porque tenía que llevar mucha obra y no tenía plata para viajar, imagínate que Japón no es un destino económico. Pero quería exponer allá, aunque no me alcanzaba ni para mi pasaje. Así que un día caminando por esa avenida llena de negocios de coreanos, creo que también hay chinos, no sé bien.... Mirando y mirando los negocios vi unos dibujos colgados en unas paredes, que estaban hechos en un papel diferente. ¡Y ahí tuve la solución y la inspiración! Se me ocurrió hacer los trabajos en papel de arroz. Así solucioné el tema del peso. Básicamente el papel de arroz no pesa nada. Envié una pila de trabajos por correo y no me salió tan caro. Hice muchísimos dibujos y mandé un montón de obra para exponer. Fue todo muy movilizador, fui descubriendo maneras de trabajar el papel que con otros papeles no había probado. Fue todo un descubrimiento. Además, pienso que fue interesante hacer algo desde acá*

con un material que es más utilizado allá. O era utilizado...  
en realidad no sé casi nada del arte actual en Japón. [AnC]

Al despachar mis bultos, resultó evidente también que la creación nunca está totalmente segura de los peligros externos más impensados.

La joven empleada perfectamente maquillada, de trajecito con los colores de la aerolínea y el pelo tenso en un impecable rodete, me confirmó que ellos “podían garantizar la seguridad de mis cuadros al igual que la de cualquier otro bulto que fuera en la bodega; no habría diferencia en los cuidados”. Eso era lo que me preocupaba: que no hubiera una respetuosa diferencia hacia mis bultos. Añoré aquello que había descartado: “le ofrecemos su embalaje según normas internacionales y un seguro para sus obras de arte”.

Los bultos tenían numerosos “FRÁGIL” en mayúsculas, en varios idiomas y en diferentes gráficos convencionales (copas, paraguas, etcétera), para que no hubiera dudas respecto del trato que debían recibir. Sin embargo, la cinta transportadora no sabe leer ni decodificar convenciones internacionales. El paquete de cuadros más chico, con un desplazamiento lento y continuo, pronto desapareció de nuestra vista. Pero el más grande se deslizaba vacilante hasta que cayó pesadamente sobre un lado. Una mitad del bulto quedó suspendida en el aire afuera de la cinta transportadora, trabado en una curva del recorrido. Con impotencia lo observamos dando golpes rítmicos contra una pared, desobedeciendo el avance de la cinta sin fin, hasta que una elegante y prepotente valija lo destrabó de un empujón. Como otra metáfora de mi trayectoria, mi arte siguió avanzando a los tumbos y deslizándose con engañosa estabilidad, pronto a ser desplazado por una cruel Samsonite<sup>20</sup> último modelo que, tras él, avanzaba firme

---

20 Marca clásica de valijas.

y segura de estar en su terreno. Desapareció de nuestra vista tras la cortina de listones de plástico. En breves instantes los amontonarían junto a decenas de valijas en el remolque que los llevaría a la bodega del avión. No quise pensar en qué estado encontraría los cuadros al abrirlos luego de veinte horas de vuelo y un trasbordo de avión en París.

Al llegar a destino, nadie nos pidió los formularios y la licencia que con tanto esmero había tramitado. Retiramos los paquetes de la cinta sin fin antes de que se desplomaran o escaparan nuevamente hacia afuera. Hicimos un artístico túmulo de bultos y un concienzudo recuento verificando que estuviera todo: varias valijas, algunos bolsos de mano, mi mochila, una cartera, dos grandes paquetes con mis pinturas, seis camperas, un oso de peluche, tres hijos, una suegra, mi marido y yo. Faltaba una valija. Se había ido a Frankfurt en el cambio de avión, pero si dejábamos la dirección donde estaríamos, al día siguiente ellos nos la mandarían. Pensé que tranquilamente podrían haberse perdido los cuadros, y reconsideré mi opinión respecto de la importancia del seguro. Con casi todo auestas, sin que nadie prestara especial atención a la desatinada pila de bultos que se levanta sobre los carritos, salimos caminando del pequeño aeropuerto directo a la vereda.

Bajo el agradable sol de la mañana, pisamos suelo europeo.

Ya instalados, cálidamente recibidos por nuestros anfitriones y habiendo conversado lo suficiente sobre los pormenores del viaje, me aboqué a la nueva etapa de la empresa: desembalar los cuadros, coordinar el traslado, contactar con las personas encargadas de la sala, conocer personalmente a mi contacto bilingüe, montar la exposición, verificar todo lo referente a la inauguración y los detalles que surgieran imprevistamente.

La inauguración de la exposición fue una instancia emocionante y con mucha más gente de la que esperaba. Gente deseosa de ver y conversar. El resto de los días en Europa fueron para pasear y conocer el país donde estábamos. Y eventualmente, durante alguna tarde de la semana, pasé brevemente a visitar la solitaria sala de mi exposición. El viaje concluyó pronto, y más pronto aun pasó todo un año después de que regresáramos.

Tal como me habían advertido, casi sin darme cuenta llegó el momento de traer los cuadros o presentar los papeles para pedir la extensión del plazo por un año más. Opté por esta segunda posibilidad, con la esperanza de hacer alguna otra exposición antes de regresarlos. Me presenté en las oficinas de la aduana explicando esos motivos, y extendieron el plazo de mi licencia por otro año.

Las repercusiones de una exposición en el exterior son insospechadas. Yo no esperaba de ella más de lo que ya había obtenido: la aventura de ir con los cuadros y que llegaran sanos y salvos, la satisfacción de la exposición en sí misma, los paseos en familia por un país remoto y el material para mi etnografía. Sin embargo, cada tanto se manifestó alguna otra consecuencia o interpretación que otros hicieron de mi experiencia. Un día cualquiera en la escuela de mis hijos, alguien me presentó como “la artista plástica que recientemente había regresado de su gira europea”. Fue demasiado irreal para rebatirlo.

Al finalizar la exposición, doné algunas obras al lugar en donde las había expuesto, y otras las regalé a conocidos y colaboradores. Las obras que aún me quedaron, no obstante aquel reparto indiscriminado, estaban bien guardadas en el sótano de la casa de una amiga. Mi intención era volver a viajar y traerlas conmigo de vuelta al país, pero no me fue posible hacerlo.

El segundo año también pasó volando, y aún no había podido viajar. Otra vez llamé a la aduana, preguntando qué podía hacer para regularizar mi papaleo antes de que me llegara un aviso, una citación, una multa. Me dijeron lo que yo ya sabía pero no podía: simplemente debía traer los cuadros. Finalmente presenté otra carta explicando que los cuadros no volverían porque unos los doné y otros los regalé; y con eso transformé la exportación temporal en una exportación definitiva. Así de simple fue el proceso por el cual perdí los cuadros de *mi gira europea*. Ya no podía traer los que me habían quedado, porque en teoría los había regalado. Tal como muchos artistas me advirtieron, “llevar las obras es una cosa, y regresarlas es otra muy diferente”. Los cuadros que en realidad aún no regalé, los dejaré allí para regalarlos a alguien en las próximas navidades. Cuando me acuerdo de ellos, me da pena saberlos abandonados en algún rincón, pero ya no puedo traerlos, y la posibilidad de volver a exponerlos no me seduce porque después de tanto tiempo, ya no sé en qué estado están, y quizás se han arruinado.

Ayer recibí un mail:

Tengo todavía algunos de tus cuadros acá en casa, es una pena que estén ahí envueltos y nadie los vea, ¿vos pensaste qué se podría hacer con ellos?

No tengo respuestas. Quién sabe hasta cuándo seguirán ahí.

Si bien esta experiencia no es extensible a todos los artistas, sí lo es a la mayoría de ellos. Con sus más y sus menos, en diferentes lugares y circunstancias, solos o en grupo, todo aquel que se autodenomine “artista” y se dedique a la actividad artística por un período de tiempo prolongado, ha vivido alguna experiencia similar. Unos viajando con sus

obras, otros enviándolas solas, algunos participando de exposiciones colectivas, otros participando de algún certamen internacional. Los que hoy son consagrados han pasado por experiencias similares en los albores de su carrera; hoy quizás sus obras viajan de otra manera, aunque no siempre. En ocasiones ellos mismos deben organizar el envío de sus trabajos cuando los invitan a exponer desde una galería del exterior que no desea afrontar el costo del transporte y solo ofrece el ansiado lugar, el *vernissage*, quizás el catálogo, y quizás con suerte se encargan de la difusión. Por otro lado, quienes no han podido exponer en el exterior sueñan con hacerlo algún día, aun al costo de perder sus obras tal como *saben* que puede ocurrir.

Cierro así estos dos primeros capítulos, tras haber presentado a esta *comunidad artística local* en continua reconfiguración y a sus creativos integrantes, los *artistas visuales*; y tras haber relatado algunas peripecias y avatares de una actividad con características muy propias.

Propongo a continuación un breve recorrido hacia el pasado y la historia compartida en su entorno.



## CAPÍTULO 3

### El contexto histórico a través de la memoria de los agentes

La etnografía implicó numerosas entrevistas y charlas informales con los artistas. En el transcurso de aquellas extensas o breves conversaciones con ellos surgieron incontables recuerdos y comentarios en torno a la *escasa práctica de la democracia en el país*, tema que los artistas consideraron en estrecha relación con el *cooperar, reclamar, cumplir, consensuar y lograr objetivos comunitarios*. Habiendo planteado a los artistas un interés sobre esos temas y no sobre sus obras, los recuerdos sobre el pasado se refirieron en primer lugar a los vaivenes de la política y la economía nacionales, y en segundo lugar a las eventuales respuestas a ellos por parte de los artistas como comunidad. Azarosamente aparecieron referencias a los años '90 y los '80, a las décadas del '70 y del '60. Aun cuando hubo alguna que otra referencia aislada a un pasado más lejano, los recuerdos mayormente llegaron solo hasta allí, hasta *los legendarios años '60*. Hubo recuerdos cargados de sentimientos sin ninguna intención de mesura, con poco optimismo y mucho sarcasmo. Hubo evocaciones encadenadas como un profuso ejercicio de autocrítica, pero mucho más como una gimnasia de continua recriminación



hacia otros. Los recuerdos más recurrentes y a la vez más lejanos en el tiempo fueron sobre las *interrupciones al estado de derecho*, sobre los *militares golpistas* y los *civiles cómplices*. Recuerdos de una sociedad caracterizada como compuesta por una *masa de ciudadanos ciegos o desinteresados*, muchos *violentos* y otros muchos más, *atemorizadas*.

Posteriormente aparecieron recuerdos sobre gobernantes *atados de pies y manos*, sobre políticos *tornadizos* o *ineficientes* y sobre ciudadanos *disconformes* o *intolerantes*, *demandantes* o *incumplidores*. Luego hubo recuerdos más cercanos sobre la democracia reinstaurada, sobre la esperanza puesta en ella y sobre los episodios que la empañaban: la *eterna disconformidad de las mayorías y las minorías*; la *tendencia a aprovechar políticamente la caída del otro*, la *falta de esfuerzo de cada uno en pro del conjunto*, la *impaciencia* para esperar y construir un resultado. Y por último, hubo recuerdos sobre la recurrente dificultad, dentro de los límites de la comunidad artística o en la sociedad toda, de *caminar hacia adelante* de un modo cooperativo y mínimamente sostenido en el tiempo.

Para construir este marco histórico reorganicé los hechos evocados con un orden cercano a su aparición cronológica. Retrocedí más de cuatro décadas hacia el pasado respecto del momento de la investigación, y reconocí en el relato terminado la arbitrariedad y heterogeneidad que el azar de los recuerdos fue generando. Es así como construí esta breve e inusual reseña del contexto histórico desde la década del '60 hasta el presente.

No hago una reconstrucción cronológica estricta de acontecimientos relacionados exclusivamente con el arte argentino o con la vida de los artistas argentinos, ya que esa tarea no es un objetivo central, ni tan siquiera un propósito secundario de esta etnografía. Lo que hago es recuperar de la memoria de los agentes —a partir de su *hacer arte en este país*— aquellos hechos y momentos que ellos han evocado

y considerado como significativos de alguna manera, para conversar y reflexionar sobre los temas propuestos en esta etnografía.

## **1960. “Los ‘60 fueron, y siempre serán, únicos”**

Ciertos hechos de aquellos años ‘60 son recordados y comentados con una mezcla de reverencia y desazón. Los recuerdos comienzan con un presidente elegido democráticamente en 1958 que, en un clima de creciente inestabilidad social, busca la unidad alrededor de ideas desarrollistas. El gobierno de Arturo Frondizi, con un poder restringido y presionado por la cúpula militar, finaliza con el golpe de estado de 1962. En las entrevistas, el *golpe de estado* será caracterizado por los agentes como “un estilo nacional, que compartimos también con otros países subdesarrollados” [AC]. Una modalidad de interrupción de los gobiernos democráticos, tan inconstitucional como frecuente, inaugurada en 1930, reiterada en 1943, en 1955 con la llamada “Revolución Libertadora”, y ahora en 1962.

Sin un sucesor para Frondizi propuesto de inmediato por los militares golpistas, la Corte Suprema consideró un caso de acefalía e instó a José María Guido a ocupar el sillón presidencial. Fue aceptado por los militares a condición de que ejecutara diversas medidas políticas decididas por las Fuerzas Armadas, tales como: anular elecciones, prohibir la participación del peronismo, clausurar el Congreso Nacional, intervenir las provincias y diversas instituciones, entre otras. En 1963 se retomó parcialmente el camino democrático, pero con un partido peronista aún proscrito. Ese año, el radical Arturo Illia se impuso en las urnas y ocupó el sillón presidencial, hasta que fue depuesto por un nuevo golpe de estado en 1966.

Los artistas de hoy recuerdan la década del '60 como un período turbulento políticamente, pero activo y movilizador para el arte nacional. Quienes vivieron ese tiempo sienten que como “artistas de aquellos años únicos, empujábamos juntos y con fuerza en pos de ideas e ideales” [AC]; pero agregan que el empuje no habría sido de tal magnitud si no hubiera estado encauzado por el apoyo financiero de instituciones oficiales y privadas. Los artistas recordaron el rol preponderante desempeñado en este sentido por el Instituto Torcuato Di Tella, las actividades del Centro de Arte y Comunicación (CAyC) y la presencia especialmente activa de algunas otras entidades y museos oficiales. Definen la década como un período en el que las metas consensuadas, y aun aquellas contrapuestas, eran perseguidas con un tesón y una esperanza de la que hoy carecerían. Los artistas señalan que el arte de esos años se manifestaba con fuerza en la cotidianidad a través del impacto de las exposiciones y las polémicas que algunas de ellas generaban. Aquel, recuerdan, “era un arte comprometido con la búsqueda del cambio social o aun con la defensa del statu quo, pero en todos los casos era comprometido”. Y como tal, marcó un cambio en la acción artística de individuos y de grupos. Se recuerdan las obras que se emplazaron en la calle y la participación del público, la presencia del arte en la prensa escrita y las apasionadas discusiones de los teóricos. Pero también se recuerda la experiencia de “Tucumán arde” y la censura. Se recuerda el apoyo oficial y privado a las artes, pero también se recuerdan los golpes militares de 1962 y 1966, el temor por la violencia creciente, subrepticia o manifiesta en los atentados, el estado de derecho intermitente, los exilios de algunos artistas, los artistas olvidados y los que dejaron de serlo.

En aquellos años, un arte argentino con apoyo oficial y privado intentaba conquistar *su* lugar en los escenarios del arte internacional. El ambicioso proyecto, concebido como

un proceso de modernización e internacionalización, mostraría un arte de vanguardia que buscaba ser valorado y aceptado más allá de nuestras fronteras. Estos intentos coexistían y se beneficiaban parcialmente de las políticas culturales de EE.UU. tendientes a promocionar el arte latinoamericano, aunque integrándolo a un lenguaje universal: el *arte abstracto*.<sup>1</sup>

Dentro de la comunidad artística nacional creció con ímpetu el deseo de superar el ámbito local para lanzarse al exterior y ser reconocida allí con valores propios. Por primera vez esto pareció posible. En este contexto, se recuerdan las exposiciones itinerantes que llevaron el arte argentino al exterior, y a su vez numerosas exhibiciones de colecciones extranjeras que acercaron al país lo que se hacía en los centros internacionales. Coordinadamente y aún de manera aislada, diferentes instancias y agentes propiciaron que la visibilidad del arte y los artistas argentinos se incrementara. En el novedoso despliegue de creatividad en el ámbito nacional, la obra de arte comenzó a escapar de ciertos cánones tradicionales, eligió formatos inéditos y fue expuesta en lugares antes impensados. Las pinturas y esculturas se exhibían ahora transformadas en *collages*, *assemblages* y objetos; se multiplicaban los *happenings*, las ambientaciones, las instalaciones, las *performances* y el video-arte. Los artistas se permitieron cruzar fronteras rehaciendo los límites entre arte y diseño, entre arte y moda, entre arte y medios. Y, hacia el final de la década, entre arte y política. Era el fin de lo “artísticamente correcto”. La obra de arte dejaba de parecerse a una Obra de Arte. Se materializaba o desmaterializaba en textos, gestos, situaciones, procesos, cosas e ideas; se exhibía en museos,

---

1 La propuesta de este lenguaje se manifestaba lejos de cualquier implicación política, y tendió a diferenciarse de la producción de algunos otros países de la región, tal como el realismo socialista del muralismo mexicano, ejemplo por antonomasia.

galerías, instituciones privadas, premios y espacios públicos callejeros; además viajaba y se mostraba en el exterior (Pacheco, 2007). Fue un período de posibilidades abiertas. Una época de incesantes intentos de inserción en un ámbito internacional que *antes se mostraba* indiferente hacia *lo nuestro* y ahora parecía dispuesto a *darnos un lugar*. La década del '60 se siente como el momento del despegue del arte argentino de vanguardia que quería internacionalizarse, mostrarse en el mundo con una marca que lo diferenciara. La fe en la posibilidad de lograrlo actuaba como catalizador para la acción. Con esa meta, se vivió un período pleno de pequeñas y grandes acciones con resultados auspiciosos tanto en términos de logros concretos como de posibilidades abiertas y a la vez lleno de esperanzas y contradicciones (Giunta, 2001). Esas contradicciones en un principio no lograron debilitar la energía de una comunidad artística hiperactiva, impulsada y solventada económicamente por instituciones oficiales y privadas o autofinanciada por los mismos artistas.

No obstante, en el transcurrir de la década las contradicciones se exacerbaban. Por un lado, se hizo evidente la paradoja de la relación entre la vanguardia y lo institucional. En algunos círculos se cuestionaba la fidelidad a sí misma de una vanguardia —con lo que ella implicaba o debería implicar en términos de ruptura— y su condición de estar patrocinada y respaldada por un marco institucional, ya fuera oficial o privado. Por otro lado, ciertas contradicciones se profundizaron desde artistas y obras que se comprometieron de un modo diferente con la realidad que los rodeaba. Algunos de ellos llevaron al límite las posibilidades de su arte como acción transformadora de esa realidad, produciendo un quiebre sin retorno dentro del campo artístico local.

En diferentes grupos de artistas y no artistas que acompañaban el desarrollo de esos años, el anhelo de borrar las fronteras entre arte y vida, y luego entre arte y política, su-

puso un compromiso y un ímpetu que impulsó y afianzó la producción artística nacional como un todo. Muchos artistas y sus obras se exhibían como un arte nacional reconocido y en alza en los mercados y vidrieras internacionales. Pero solo unas pocas obras y artistas lograron ese reconocimiento; otras obras con menos visibilidad —relegadas por la crítica o por las instituciones que financiaban la salida al exterior— se centraban en estrategias de resistencia cultural. Se presentaban como manifiestos a favor o en contra de unas u otras ideas políticas, y mostraban caminos ideológicos posibles, inviables o hasta utópicos, en un entorno social que los agentes caracterizaron primero como *conflictivo* y luego decididamente *violento*.

En esos años, diferentes corrientes intelectuales apoyaban diferentes estilos de artistas comprometidos, que podrían dividirse en tres grandes grupos. Por un lado, aquellos que se presentaban como artistas “modernos”, como hacedores de un arte de vanguardia agrupados principalmente en torno al Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) e instituciones más o menos afines a su programa. Los agentes hoy afirman que no nombrar al ITDT<sup>2</sup> sería inadmisibile —debido a la relevancia que adquiere en la escena local y a que logra también que su nombre *suene* en el exterior—, pero consideran también que su existencia estelar, promocionada eficazmente por su mentor Romero Brest, y luego por artistas, estudiosos y académicos desde el ‘60 hasta hoy, opacó otras manifestaciones artísticas y otros circuitos del arte local.

Por otro lado, había artistas agrupados en otros polos, por ejemplo aquellos que de una u otra forma adherían a alguna manifestación de izquierda y que llegaban al público y a estudiosos del país y de Latinoamérica, en parte, a través

---

2 Cfr. reseña: <[http://www.utdt.edu/ver\\_contenido.php?id\\_contenido=1454&id\\_item\\_menu=3065](http://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=1454&id_item_menu=3065)>.

de las ediciones de la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA).<sup>3</sup>

Por último, están los artistas individuales o agrupados, que no adherían a filiaciones políticas declaradas, que decidían actuar sin la financiación salvadora del ITDT u otras instituciones, y aquellos otros artistas que aun deseándolo no lograban encajar en su órbita de apoyo estético-económico. Ciertamente, todos ellos contribuyeron con su quehacer a la efervescencia de los años '60.

La vida política nacional de aquellos años se halla inmersa en un contexto mundial de turbulencia política contagiosa. Hoy, algunos agentes señalan como una paradoja el hecho de que se intentara mostrar en el exterior la fachada de un arte nacional pujante, mientras en el país se sucedían los golpes de estado con pasmosa y regular intermitencia, mientras se proscribían partidos políticos, se anulaban las libertades y los derechos civiles, se agudizaban los conflictos sociales y aumentaba el número de artistas (y no-artistas) que partían al exterior. En 1966 un nuevo golpe de estado destituye al presidente Arturo Illia. Asume el poder el General Juan Carlos Onganía, respaldado por algunos sectores sociales y por parte del sindicalismo en plena crisis. Una de las facciones de los sindicatos que quería separarse de la figura de Perón —quién lideraba su movimiento desde el exilio— apoyó el golpe y celebró ciertas coincidencias coyunturales entre ellos y los militares golpistas. El error de apreciación se vio rápidamente. El gobierno de facto, auto-denominado de la “Revolución Argentina”, implementó un plan de racionalización de la estructura productiva, redefinió el papel del Estado, anuló todo sistema de negociación política con los grupos sindicales excluyéndolos de las áreas

---

3 Se multiplicaron en aquellos años las carpetas de reproducciones, los libros ilustrados y los pósters de artistas como Basaldúa, Corner o Carpani, que circulaban entre gentes interesadas en la cultura (Herrera, 1999).

de decisión, y congeló paulatinamente el poder de presión de los grupos sociales. A un mes de haber ocupado la casa de gobierno, se intervinieron las universidades dando lugar a la llamada “Noche de los bastones largos”, un episodio recordado por los artistas por su saldo de violencia, muerte y exilio.

El autoritarismo del gobierno militar se manifestó en cada medida tomada, y proveyó el elemento coagulante para un vasto y explosivo movimiento que fue minando los cimientos del propio régimen. Los conflictos de los sectores obreros se incrementaron en todo el país aunque con diferencias entre el interior y la capital. En el litoral y la provincia de Córdoba la agitación creció centrándose en torno a las fábricas. En Buenos Aires y su cordón industrial los aparatos sindicales actuaron como atenuantes, debido al control que aún ejercían en medio de las fracturas, intervenciones y reestructuraciones de sus organizaciones. El descontento y los episodios de violencia institucional e institucionalizada se sumaron al deterioro de las asociaciones representativas y al deterioro mismo de la representatividad de las asociaciones. La inestabilidad dentro del régimen se manifestó en una sucesión de golpes internos. Onganía (1966-1970) fue sustituido por Roberto M. Levingston (1970-1971), y este por Alejandro A. Lanusse (1971-1973). Diferentes sectores comenzaron a cuestionar abiertamente la autoridad del gobierno, y se desencadenó un malestar que, debido a aquel debilitamiento de la representatividad de las entidades, se expresó de forma inorgánica con motines populares y huelgas ilegales, hasta desembocar en la guerrilla (Torre, 2004).

Algunos artistas e intelectuales se hicieron eco de aquel malestar. Hubo un acercamiento a los sectores obreros, y fue surgiendo un arte que, diferenciándose del tradicional realismo socialista, intentaba desplazar la atención de la obra como *producto*, a la obra como *praxis* transformadora de la



realidad. Surgió así un arte político que criticaba tanto al arte experimental como al considerado arte burgués. Hacia finales de los años '60, en determinados grupos que irán adquiriendo cada vez más protagonismo en la escena nacional, la identificación entre arte y vida cambió. El sentido del compromiso del arte se tornó más agresivo políticamente, y se alejó de las instituciones culturales en boga que aún impulsaban aquella anhelada internacionalización del arte argentino iniciada a principios de la década. Estos artistas se distanciaron de lo institucional e institucionalizado del arte local oponiéndose tanto políticamente como en el formato de sus obras y en los lugares y modos en los que las exhibieron (Giunta, 2001; Farina, 1999).

En la nueva coyuntura política de la segunda mitad de la década, el exterior se tornará sinónimo de dependencia e imperialismo y ya no será un destino tan buscado o tan promisorio para el Arte *nacional*. Sin embargo, al mismo tiempo muchos artistas debieron irse a ese exterior a causa de un exilio voluntario, necesario u obligado. “Muchos nos fuimos porque acá la situación era insostenible, peligrosa” [AC], “muchos ‘tuvimos’ que irnos, pero a muchos ‘los fueron’” [AnC]. Muchos de aquellos que manifestaron plásticamente su oposición no ya solo a lo institucionalizado del arte local, sino a la política de los gobiernos de facto, debieron irse del país. Allá, en España, Francia, EE.UU. o donde fuera, algunos continuarían su carrera artística insertos en una *otra* institucionalidad que, enmarcada en sistemas democráticos, era diferente y a la vez similar a la que se oponían en su propio país. Otros, yéndose o aun quedándose, abandonaron el camino del arte para volcarse directamente a una praxis política partidaria.

El malestar crecía. El año 1968 es recordado como plagado de pequeños y grandes sucesos que pusieron de manifiesto en el arte y la política la desintegración social que estaba gestán-

dose. Algunos artistas recordaron en particular la expulsión de un participante del “Salón Ver y Estimar ‘68” de Buenos Aires. El artista en cuestión había presentado un retrato de John F. Kennedy, y el día de la inauguración lo destruyó con un hacha. A raíz de esta acción fue expulsado en medio de las protestas de los demás artistas presentes. Al poco tiempo, en el ITDI se exhibieron las “Experiencias 68”. Allí, entre otras obras, había una que mostraba un baño público simulado. La policía clausuró esta instalación debido a que en sus paredes exhibía graffitis en contra del gobierno militar, escritos en el transcurso de la muestra por el público asistente. El resto de los artistas participantes, como respuesta a la acción policial, clausuraron por su cuenta todas las experiencias e instalaciones expuestas y, a modo de protesta, las sacaron a la calle para armar un gran túmulo. Este gesto provocó una nueva intervención policial (Romero Brest, 1992).

Los artistas reconstruyen una interminable lista de sutiles o groseros atropellos y arbitrariedades respecto de las libertades personales y artísticas, y recuerdan que algunos artistas centrales de la década *decidieron* o *debieron* exiliarse. Entre quienes se quedaron, unos cambiaron el tenor de sus obras, algunos optaron por darle la espalda a la financiación institucional, y otros directamente abandonaron el trabajo artístico considerando que era el momento de fijar posiciones y asumir compromisos no solo en el terreno del arte sino en el campo de lo político-social.

Hoy, los agentes se sorprenden o conmueven al recordar aquellos días, y aquellas exposiciones clausuradas con vehemencia o violencia. Las palabras dibujan la foto del pasado y cristalizan la diferencia —para bien o para mal— respecto del presente:

En algún punto estamos mejor, los tiempos han cambiado y hoy hay que hacer mucho más que eso para que se

clausura una muestra. El cierre de la muestra de Ferrari en Recoleta fue un caso único, hacía rato que no pasaba algo así, y fue por la mojigatería de cuatro viejas porteñas de Barrio Norte. [AnC]

Y en otro sentido:

Las reacciones de los artistas hoy no son tan solidarias, ni tan radicales, si a uno le pasara algo así (en referencia a la clausura) ya nadie destruye sus obras en la vereda; eso también te habla de la poca pasión que hay hoy por las cosas, todo da igual. [AC]

Nos manifestamos en contra de la censura de la muestra de León, éramos bastantes, pero no tantos como hubiéramos querido, o como deberíamos haber sido. [AC]

Por otro lado:

Hoy no hay exilios por cuestiones políticas o ideológicas como en esos años, todo es más chato, ya no hay ideales fuertes como en los '60. Hoy en día hay pocos que se vayan por defender una idea, hoy en día directamente nos vamos porque en el país no hay las oportunidades para que los artistas vivan de su arte, o porque nadie se quiere morir pintando en una buhardilla, todos querían su atelier con vista al Soho. [AC]

En este contexto, los artistas recuerdan la creación de Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CEAC) que a partir de 1969 se conocerá como Centro de Arte y Comunicación (CAyC). Bajo la dirección de Jorge Glusberg el centro organizó numerosas exposiciones y charlas, se abocó al patrocinio de algunos artistas locales y extranjeros, e

invitó a disertar a diferentes teóricos. Con estas actividades el CAyC intentó posicionarse en un lugar de relevancia, y a la vez diferenciarse respecto del ITDT, que con otro fundamento teórico-estético reflejaba en su éxito el amplio apoyo económico que le brindaba la Fundación Rockefeller —hasta que ese apoyo desapareció en 1969 y el ITDT interrumpió parte de sus actividades—. Todos los convocados al CAyC, en términos de su director, compartían de una manera u otra el signo de la época: hacer un arte comprometido (Glusberg, 1992).

Paralelamente a esas actividades de Buenos Aires surge en Rosario la experiencia de “Tucumán Arde”, de la cual algunos dirán que *trastoca* el *modo de hacer arte* del momento. Desde comienzos de la década el arte podía aparecer emplazado en calles y lugares públicos, pero con Tucumán Arde el gesto se desplazó a una arena diferente, al montarse la muestra en un enclave sindical. El trabajo de los artistas vanguardistas politizados, en coordinación con una central obrera disidente, elevó la tensión del gesto artístico y redefinió los propósitos de la obra. La práctica artística ya no fue solo soporte sino que intentó ser acción para *incidir en la conciencia colectiva* a través de la *intervención en la realidad*. Los artistas se enfrentaron en este gesto a los límites del arte como agente de transformación, un paso a la acción que se ha relacionado con la muerte del arte. Algunos de los artistas que participaron de la experiencia optaron luego por alinearse en la lucha política directamente desde otro lugar, y no ya desde el arte.<sup>4</sup>

---

4 El 3 de noviembre de 1968, en Rosario, en la disidente central de trabajadores argentinos, se inauguró la Primera Bienal de Arte de Vanguardia y Tucumán Arde. Los artistas involucrados intentaron un arte comprometido políticamente con las problemáticas sociales, que transformara la realidad a partir de su denuncia activa. El proyecto colectivo fue convocado por un grupo de artistas plásticos rosarinos, porteños y santafesinos. “Esta acción estético-política utilizó estrategias de los medios de comunicación para crear una contra-información que denunciara y diera a conocer la

Tucumán Arde supuso un quiebre en la modalidad de arte-intervención. Generó numerosos manifiestos en torno a él, así como también generó un vertiginoso giro en la vida de los artistas involucrados; pero, sin embargo, no generó una continuidad de su programa estético-político. No obstante, hoy este gesto se recuerda como un hito, tanto entre quienes adhieren a él como entre quienes no lo hacen. Para unos fue el *summum* del trabajo colectivo y comprometido que mostraba el camino a seguir en lo social y en lo artístico:

Después de Tucumán Arde no hubo nada igual, yo estuve y te lo puedo asegurar, nada de lo de hoy se compara con la fuerza que tuvo aquello, ahora nadie se arriesga a nada. [AnC]

Para otros, fue una movida interesante pero acotada a un pequeño grupo de artistas de izquierda o de pseudoizquierda.

En esos años casi todos éramos un poco de izquierda, o éramos idealistas o éramos medio bobos, no podías ser otra cosa. Ahora todo es diferente, no es que nos pusimos viejos y de derecha, pero estamos bastante desencantados de la izquierda que resultó ser un fiasco. [AC]

Muchos de los que habían participado en Tucumán Arde debieron exiliarse, algunos abandonaron la práctica artística por varios años, otros siguieron en el arte pero “por cuestiones de seguridad callaron sobre lo que hacían”

---

situación crítica que atravesaba la provincia de Tucumán a raíz del cierre de numerosos ingenios azucareros y el consecuente despido masivo de sus trabajadores” [AnC]. Los resultados de este gesto aún se analizan y evalúan en numerosos estudios académicos (Longoni y Mestman, 1994; Longoni, 1995; Farina, 1999; Giunta, 2001; Leonardi y Verzero, 2006; entre otros).

[AnC]. Sin embargo, ha quedado material suficiente para la reconstrucción textual de aquella experiencia artística que se mistifica como una instancia única del arte nacional, que supera con su magnitud y virulencia a cualquier otro gesto artístico que intente o haya intentado ser política y colectivamente comprometido.

Otro recuerdo ineludible de la década, aunque fuera de la esfera de las artes, es el “Cordobazo” de 1969, un violento episodio de repudio al gobierno militar protagonizado por un movimiento obrero estudiantil, la denominada CGT de los argentinos y una facción de la Iglesia tercermundista que convocaban a una *alianza popular y rebelión social para enfrentar al dictador Juan Carlos Onganía*.<sup>5</sup> La represión de sus acciones dejó como saldo: muertos, heridos, encarcelamientos y la evidencia palpable de que el descontento popular se encauzaría hacia la violencia.

A partir de ese año el caos se generalizó. Por un lado, desde diferentes sectores sociales se generalizaron las acusaciones y los cuestionamientos a la autoridad de los militares, hubo protestas obreras sin precedentes, se desencadenaron motines regionales y manifestaciones estudiantiles y se exacerbó la violencia de la guerrilla. Por otro lado, se agudizó la fractura de la unidad militar que hacia fines de los años ‘60 desembocó en un golpe interno.

En medio del caos social que marcó la década se inscribieron aquellas manifestaciones artísticas inéditas en el país. Muchos artistas abandonan la soledad del *taller*, y el arte salió a las calles. La necesidad o la decisión de enca-

---

5 Participaron en el Cordobazo, por un lado la CGT de los argentinos, que actuaba separada de la central obrera en el marco de las fracturas y las crisis de liderazgo que jalonaron al sindicalismo de la época, y aglutinaba a los sectores más duros del sindicalismo peronista junto a un amplio sector de la izquierda; y por otro lado, el naciente Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo de Córdoba, enmarcados en el cristianismo de liberación en la Argentina. Ambos grupos convocaron a los estudiantes y a la población en general.

rar grupalmente algunas de las experiencias artísticas de la década —aun cuando participaran solo algunos grupos de artistas— dejó en algunos un sabor de *acción grupal*, de *consenso logrado* y de *cooperación* entre los artistas, que se embandera como característico de aquellos años. Las memorias de la comunidad artística sobre la década del '60 llevan como marca, por un lado, la posibilidad de *actuar en conjunto*, de *lograr otro arte* o de lograr un *cambio social* a través de él. Pero por el otro lado, cada gesto de aquellos años se recuerda marcado por antagonismos, con las mayores aspiraciones de cambios sociales pero a la vez acotados a parcelas ideológicas irreconciliables. La posibilidad del trabajo grupal y colectivo en la comunidad artística de los sesenta se evoca estancada en el sesgo ideológico que unió a cada grupo y definió sus diferentes modos de acción artístico-social separándolo de los demás grupos, ignorándose o desmereciéndose entre sí, o directamente anegándose en la violencia del entorno. La sensación de que a través del arte y en el arte todo era posible, se desvaneció en ese antagonismo.

## **1970. “La euforia de los ‘60 nos duró poco, la fueron apagando a fuerza de censura, persecución y exilios”**

La década del '70 es recordada por los artistas por la continuidad de la caótica situación política y económica heredada de los sesenta. Sin embargo, consideraron que esa herencia reeditó el caos con una violencia creciente, sin el atenuante de la esperanza puesta en los ideales en su versión sesentista y sin la fuerza de la movida artística que, más allá de todo, marcó los años anteriores como *únicos*. Los años '70 se rememoraron marcados por fugaces gobiernos democráticos sistemáticamente interrumpidos por golpes de estado, con presidentes de facto a su vez destituidos por

golpes internos de los mismos militares. Se recuerda un país asolado por una guerrilla feroz y con una población sumida en el temor o la ignorancia. La sociedad argentina traqueaba entre la brevedad de gobiernos constitucionales considerados débiles, ineficaces o con intereses espurios y su interrupción por los gobiernos de facto peores aún. El país oscilaba entre *radicales ineficientes*, *peronistas gorilas*, *guerrilleros violentos* y el *terrorismo de estado* de los *dictadores militares autoritarios*. Todo ello conformaba un cóctel nefasto que se imponía sobre la *gente atemorizada* envenenando la sociedad.

Los recuerdos y las anécdotas personales recrearon un cuadro heterogéneo de situaciones referidas al arte, a la acción grupal de los artistas y a sus asociaciones, pero también ciertamente referidas a la inestabilidad política y el caos que marcó esta década tanto o más que la anterior. Con desiguales implicaciones personales —ya fuera desde el enojo, la ira o la decepción, y tanto desde la derecha o la izquierda como desde el *no haberse metido en nada*, o *no haberse enterado de nada hasta mucho después*— aparecieron en los recuerdos diferentes hitos de los años '60: los golpes militares, el retorno y la muerte de Perón, la violencia de la triple A, el Rodrigazo, el temor en las calles, las madres de Plaza de Mayo, la farsa del mundial '78, los intentos fallidos de crear un sindicato de artistas, la persecución ideológica, el descontento con las asociaciones de artistas, con su actividad y su inactividad, y el exilio de muchos artistas e intelectuales. Pero también se recuerdan: las fabulosas ventas de obras en algunas inauguraciones, el apoyo del estado peronista y/o militar a ciertos sectores de la cultura, la costumbre entre profesionales de clases medias y medias altas de comprar obras para colecciones particulares, y la idea en boga de que *tener arte*, *obras de arte en la casa* confería cierta distinción.

La década se inicia con una sociedad civil convulsionada, atravesada por el temor y el descontento general, con or-



ganizaciones armadas clandestinas que se tornan cada vez más violentas a partir del Cordobazo de 1969. Onganía es reemplazado por Roberto Levingston, quien a su vez sería depuesto y reemplazado por Lanusse en marzo de 1971. Los desacuerdos y las luchas intestinas entre los diversos sectores castrenses crecen junto a un caos social que se extiende a todos los ámbitos. Los intempestivos reemplazos de los dictadores militares no atenúan la crisis ni la insurrección popular creciente. En unos sectores de la sociedad crece el temor, en otros la violencia.

El ala izquierda del peronismo, los Montoneros, con el apoyo de Perón desde el exilio, busca desestabilizar al gobierno de facto de la Revolución Argentina y lograr el regreso de su líder. Los atentados, secuestros extorsivos y asesinatos recrudecen en la puesta en práctica de tácticas guerrilleras. El gobierno de facto responde con el terrorismo de estado. Se suma a Montoneros el accionar del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), de orientación marxista. Aun cuando estas agrupaciones diferían en sus objetivos, compartían la estrategia guerrillera y la violencia sistemática como modo de acción.<sup>6</sup>

En 1973 la dictadura intentó escapar al caos social llamando a elecciones nacionales, y puso fin a la proscripción del peronismo pero sin permitir la candidatura de Perón. Desde el exilio y en contacto con sus seguidores incondicionales se organiza la candidatura de Héctor Cámpora, quien tras triunfar en las urnas renuncia para posibilitar la candidatura del líder. Algunos artistas recuerdan los episodios

---

6 Sintetizando en extremo: Montoneros quería con el regreso de Perón la instauración en Argentina de un sistema político al que denominaban "socialismo nacional", considerado como la evolución histórica natural del peronismo. Por el contrario, el ERP deseaba una revolución socialista que tomara el poder mediante la lucha armada y se extendiera a toda Latinoamérica. Ambos grupos coincidieron en algunos de sus atentados y ataques contra la dictadura militar, y luego contra el propio gobierno peronista.

vivididos aquel 20 de junio de 1973, cuando Juan Domingo Perón regresa al país luego de dieciocho años de exilio. Los Montoneros habían comenzado a ser objetados por Cámpora. Ahora serían abiertamente rechazados por el mismo Perón, y el día de su arribo se produce la llamada “masacre de Ezeiza”, un enfrentamiento armado con el sector más conservador y de derecha del peronismo, sobre el que se apoyará el movimiento de allí en adelante.

Perón gana las elecciones con el 62% de los votos, con el apoyo de los dirigentes sindicales y sus allegados. Los artistas recuerdan su alejamiento de las corrientes de izquierda de su propio partido. Montoneros, ahora desde una nueva clandestinidad, redirige sus ataques contra el mismo gobierno peronista y contra los dirigentes sindicales o empresarios afines a él. Perón se encuentra enfermo al asumir el poder y muere antes de terminar su primer año de mandato, dejando el gobierno en manos de su segunda esposa, la vicepresidenta María Estela Martínez de Perón, recordada popularmente como Isabel. Al comenzar su mandato, Perón había propiciado un pacto social entre sindicatos y empresarios, suspendiendo temporalmente las negociaciones colectivas. Al asumir Isabel, este Pacto aún vigente era sistemáticamente transgredido y los sindicatos reclamaban la recuperación de su limitada independencia. Se agudizan los conflictos con las empresas y simultáneamente aumentan las manifestaciones y huelgas obreras. Los grupos guerrilleros se involucran en estos conflictos.

Los sindicalistas aspiran a retomar su lugar como grupo de presión en el escenario social; se acercan a la arena política al tiempo que se alejan parcialmente de su ámbito de incumbencia sindical en donde su liderazgo era incuestionable. En esta jugada se distancian y oponen a las políticas del gobierno pero a la vez generan la desorientación de la masa de trabajadores que esperaba de ellos la dirección y or-

ganización de sus luchas gremiales y no su involucramiento político (Torre, 2004). Las fracturas se profundizan y, ante la crisis social que se agrava, el gobierno de Isabel inicia un plan represor de todo aquello que considere opositor cualquiera sea su signo. Se recuerda la creación de aquella fuerza parapolicial conocida como Alianza Anticomunista Argentina, la Triple A, como respuesta del gobierno ante el caos interno. Esta fuerza fue organizada por José López Rega, apodado “el brujo”, quien desde su puesto en el Ministerio de Bienestar Social ejercía una fuerte influencia sobre una presidenta a quien se tildaba de “inoperante”. En este contexto el gobierno declaró ilegal a la agrupación Montoneros, intentó un acercamiento a los sectores de derecha (empresarios y militares) y precipitó una encarnizada persecución sobre aquellos que fueran o parecieran de izquierda, y sobre los dirigentes sindicales opositores. Se desencadenó una violencia generalizada que se manifestó en atentados, secuestros, torturas y asesinatos tanto públicos como clandestinos, perpetrados tanto por un bando como por el otro. Se declaró estado de sitio. Se intervinieron las gobernaciones de las provincias disidentes y numerosas universidades, sindicatos y canales de televisión privados. En un clima de represión y persecución con un signo diferente de los gobiernos de facto, pero en definitiva igual de violento y arbitrario, el gobierno peronista intensificó también la censura de libros, diarios y revistas.

La situación económica traslucía el caos político. A mediados de 1975 la constante impresión de billetes sin respaldo desencadena una devaluación de la moneda sin precedentes recordada como “el rodrigazo”. Los sectores sindicales se distanciaron totalmente del gobierno y se vivió una recordada primera huelga general convocada en contra de un gobierno peronista. Los artistas recordaron la “inoperancia del gobierno de Isabel” y la comprometida

“aceptación de apoyo de un exterior que buscaba su propio interés”. La violencia crece junto a la inestabilidad económica, hasta que aparece “nuestra solución de cuño latinoamericano: el golpe de estado”. En 1976 Isabel fue destituida y encarcelada por el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. El General Jorge Rafael Videla asumió la presidencia hasta el fin de la década.

Las medidas socioeconómicas del gobierno de facto llevaron al aumento de la pobreza, la desindustrialización y la especulación financiera. Simultáneamente la violencia y el temor crecieron con el recrudecimiento de la guerrilla y con la puesta en marcha de medidas de represión y persecución sistemática a diversos grupos sociales. Hubo persecución a los integrantes de grupos guerrilleros, reales o supuestos; se reprimió a los activistas civiles contrarios a medidas impuestas por las fuerzas armadas, y se intervinieron o suspendieron las actividades de los sindicatos. Los artistas mencionaron en este contexto el nacimiento en abril de 1977 de la organización Madres de Plaza de Mayo.<sup>7</sup> El pequeño grupo inicial crece y su existencia adquiere difusión cuando unos periodistas extranjeros que asisten al mundial de fútbol del '78 entrevistan a *las madres*. Los motivos de sus reclamos se difunden en el exterior y a partir de allí, paradójicamente, trasciende en el país el conocimiento de su existencia y sus marchas de los jueves en la plaza. Estos hechos, junto al mundial de fútbol de 1978, se recuerdan como una muestra más de la ceguera de un pueblo que “no veía, no podía ver o no quería ver lo que pasaba” hasta que los medios internacionales comienzan a hablar de ello. El mundial mismo se recuerda como un oneroso espectáculo de “propaganda

---

<sup>7</sup> En sus orígenes, un grupo de madres se reúne en la emblemática plaza para solicitar una entrevista con Videla y reclamar por el paradero por sus hijos detenidos y desaparecidos durante un operativo del gobierno.

nacional montado por el gobierno de facto” para ocultar el caos imperante.

La suerte del arte y de los artistas como grupo social corrió paralela a la del país, con las desapariciones forzadas de algunos autores, el exilio de otros y la censura de las obras (Pacheco, 2007). La persecución ideológica ponía en riesgo físico a los participantes de las actividades con un signo político real o sospechado de contrario al régimen, tanto fueran manifestaciones artísticas individuales, de colectivos de artistas o aquellas pocas enmarcadas en las actividades de las asociaciones de las cuales muchos artistas comenzaron a alejarse. Las asociaciones de esos años se recuerdan por la inactividad, la oferta de actividades anodinas, o directamente la anuencia con el régimen. Se esperaba de ellas que fueran centros vitales de actividad y creatividad, de oposición y de encuentro, tal como a la tenue luz de los recuerdos se las veía en los años ‘60 y antes. Los artistas hoy consideraron que a partir de fines de los ‘60 sus asociaciones se tornaron centros vaciados de contenido y cooptados por comisiones directivas grises, funcionales a los gobiernos militares, poco comprometidas, o simplemente temerosas de adquirir un protagonismo que pusiera en peligro a sus miembros, algunos de ellos ya camino al exilio.

Hoy, a treinta o cuarenta años de distancia se juzgan aquellas décadas y surgen recuerdos cargados de pasión, exaltación o enojo, con o sin referencias a experiencias personales, y tanto de un lado como del otro de ese inconciliable espectro político-ideológico local. La vida cotidiana se describió caracterizada por una violencia irracional puesta en práctica por ambos extremos de aquel espectro. El entorno llevaba al retraimiento; más allá de excepciones aisladas, se recordó la disminución de las actividades conjuntas en general y en pro de mejoras para la comunidad artística en particular. Hubo intentos frustrados de formar un sindicato

de artistas al comienzo de la década del '70. El fracaso se atribuyó, por un lado, a la escasa tendencia de los artistas a reclamar como grupo por sus derechos laborales, pero por otro lado, se responsabilizó a un clima social que dejaba poco espacio para la construcción y el establecimiento de vías de acción democráticas colectivas: “simplemente no nos dejaron”.

El resquebrajamiento de lo institucional generó una multiplicación de manifestaciones de oposición al autoritarismo de los gobiernos de facto, pero a tal punto disgregadas por sectores o directamente inorgánicas, que difícilmente llevarían a la construcción de lo colectivo (Torres, 2004). Sumado a esto, la actividad sindical en el país se recuerda como viciada —ya desde sus logros en la primera era peronista allá por la década del '50— por una mecánica de funcionamiento basada en intrigas, prerrogativas y pactos: “un sindicalismo servil y a la vez dependiente de los favores del poder de turno”. Este sindicalismo con escasa experiencia realmente democrática se anegó en el desmantelamiento de lo institucional, a la espera de pactos y contubernios, jugando un rol cuya dudosa o precaria búsqueda de beneficios para la masa obrera encajaba perfectamente con la desarticulación de lo social.

En este contexto, muchos artistas descreyeron de los beneficios de formar un sindicato para ellos y no apoyaron la iniciativa frente a la complejidad de las luchas internas y externas que se veían en los sindicatos de larga trayectoria. Estos fluctuaban entre aquel servilismo a un líder carismático, las luchas intestinas por la dirigencia gremial, las intervenciones de gobiernos de facto y no de facto, y la imposibilidad de escapar a su propio perfil histórico de larga data (Del Campo, 2005), en un escenario donde la anulación de los derechos se reeditaba en cada cambio de elenco de la Casa Rosada. Los artistas hoy recuerdan la dificultad o la

ingenuidad de querer crear “nuestro pequeño sindicato en aquellos años ‘70, que por un lado no pudimos, y por otro, realmente no nos dejaron” [AP].

Respecto a la producción artística de aquellos años, los agentes se muestran menos entusiastas que sobre la década anterior. Fue permanente el contrapunto con los recuerdos de un arte de los ‘60 que marcó cambios profundos y ofreció mecanismos inéditos de producción, circulación, visibilidad y comercialización abriendo caminos para los años venideros. A principio de los ‘70 ese amplio panorama que había quedado planteado continuó en un arte efímero e inmaterial que coexistió con la revalorización de la tradición del dibujo y la pintura figurativa. No obstante, los desarrollos creativos no manifestaron la riqueza prometida por la década anterior. Algunas obras que salían al mundo con la anuencia o el apoyo de los gobiernos de facto eran mayormente de arte geométrico. Los agentes hoy encuentran la razón de aquel apoyo en la utilización de imágenes que no conllevaban críticas veladas ni menos aun denuncias explícitas respecto de la dictadura que domesticaba la sociedad. Algunos artistas hoy consideran que el tenso clima social que se vivió durante el Proceso obstruyó aquellos caminos abiertos y su posibilidad de expresión plena sin censura. Otros no aciertan a encontrar una razón única para la ralentización que percibieron de aquel auge creativo que, suponían, debía continuar desde los ‘60.

Muchos artistas deben exiliarse, muchos otros quedan en el país. La disparidad de recuerdos pone en evidencia las diferentes vivencias entre unos u otros. Algunos recuerdan a los ‘70 como una época dorada en la que no solo se multiplicaban las exposiciones en las numerosas galerías de Buenos Aires, sino que además, el público asistente compraba las obras, y en ocasiones se vendía toda una exposición. Los profesionales, gente de negocios o empresarios, las cla-

ses medias y medias altas compraban arte porque otorgaba “distinción” y muchos artistas aseguran que:

En aquellos años casi se podía vivir de la venta de las obras, eso hoy es impensable porque ya no se vende como antes, la gente ahora cambia el auto antes de comprar un cuadro. [AnC]

Es así, en los '70 había artistas que después de una exposición se compraban un departamento o ampliaban el taller. [AP]

La gente de plata te compraba un cuadro y un mes después te mandaba una invitación para cenar en su casa y mostrarte cómo quedaba tu cuadro en su sala, y además... lucirte con sus otros invitados. [AC]

Otros, por el contrario, recuerdan principalmente la censura que los limitaba, y cómo ciertas temáticas debieron esperar hasta los años '80 para salir a la luz:

Fue una época para borrar de la historia, no se podía hablar de nada o terminabas en un zanjón, yo me fui a España, como tantos otros. [AnC]

Muchos amigos se fueron y literalmente ya no están con nosotros, otros todavía están en el exterior, no podían quedarse porque corrían peligro, se fueron para alejarse de este caos. [AC]

La primera mitad de la década, con el retorno de un presidente elegido en la urnas y las pujas y delimitaciones de poderes entre el peronismo y los sindicatos, muestra una movilización e hiperpolitización que disminuye hasta ha-



cerse invisible con el Proceso. La violenta represión ejercida por la dictadura militar de la segunda mitad de la década tiende a generar la *despolitización* y *privatización* de las vidas, justificando su accionar con la promesa de la reducción de la incertidumbre y el caos, y con el apoyo pasivo o temeroso de una sociedad en marcha hacia su *desciudadanización* (O'Donnell, 1984). Tiempo después se conocería el saldo que dejaron esos años desde 1976 hasta 1983. Los secuestros y las ejecuciones en enfrentamientos o en centros clandestinos de detención llevaron a la muerte o desaparición de miles de personas, tanto los *desaparecidos* cuya cifra se estima en 30.000<sup>8</sup> vidas, como otras tantas víctimas aún sin determinar.<sup>9</sup>

Los agentes recuerdan, por un lado, una extrema izquierda encarnada en los grupos guerrilleros que comprometió la posibilidad de convivencia pacífica. Aun cuando diversos grupos provenían de diferente raigambre, coincidían en su modalidad de acción violenta y su autoritarismo respecto del tipo de sociedad que deseaban imponer al resto del país. Y por el otro lado, recuerdan una extrema derecha encarnada en los militares de los gobiernos de facto y algunos sectores de la sociedad civil que los apoyaban, que respondió con los mismos métodos violentos e ilegítimos que utilizaban aquellos de los que se quería rescatar a la sociedad. La nación quedó anegada en aquella *guerra sucia*. El desquicio inexcusable de ambos bandos, sumado a la ineficiencia de los breves gobiernos democráticos para afrontar la problemática económico-social del país, dicen, “nos sumergió a todos en aquella oscura etapa”.

---

8 Cfr. Informe “Nunca Más” de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP).

9 Cfr. Informes del Centro de Estudios Legales sobre el Terrorismo y sus Víctimas (CELYV), Asociación de Víctimas del Terrorismo en la Argentina (<[www.victimasdeargentina.com](http://www.victimasdeargentina.com)>), Comisión de Homenaje Permanente a los Muertos por la Subversión.

Reconozco que la brevedad de las referencias que presento sobre la vida del país en estas dos décadas es incompatible con la complejidad de los sucesos que acaecieron en esos años, y con la gravedad de las consecuencias que acarrearón y aún hoy acarrearán. Las referencias no pretenden ser exhaustivas. No es el objetivo de esta investigación profundizar en las causas y circunstancias que configuraron esta etapa de la historia del país. No obstante esto, la etnografía —situada tres y cuatro décadas más tarde— da cuenta de las secuelas que aquellos años dejaron en la memoria de los artistas: miedo, dolor, rabia, impotencia, vergüenza, incertidumbre, desconfianza en la continuidad democrática, desconfianza en la capacidad de los dirigentes de todo signo político, aversión a la derecha, aversión a la izquierda y la desaparición de miles de argentinos de diferentes ideologías.

### **1980. “En los ‘80 hubo muchas cosas, aunque algunos dicen que no tantas”**

Los comienzos de los ‘80 se rememoran inevitablemente marcados por la guerra de Malvinas en 1982. Los artistas recuerdan de este episodio la vanidad de la euforia colectiva, la gran mentira de las noticias que se difunden en los medios locales sobre el operativo militar y la pequeña gran corrupción de los chocolates donados a los soldados que se descubren a la venta en los quioscos. Luego, recuerdan la ilusión del retorno a la democracia. La libertad de expresión recuperada y la cultura —de una manera diferente a los ‘60— de nuevo en las calles. Otros recuerdan también la embriaguez del triunfo del Mundial de 1986, el sentimiento del nacionalismo popular exacerbado con la victoria frente a los ingleses y el endiosamiento de Maradona. Como otra

cara de la moneda, y adentrándose en la década, los artistas rememoran también la hiperinflación, la pérdida del poder adquisitivo, las corridas tras el dólar, el austral,<sup>10</sup> los saqueos a los supermercados, las numerosas huelgas. Y hacia el final, el paso del poder de los radicales al peronismo, las internas y los pactos oportunistas entre políticos.

La década comienza con los militares aún en el gobierno. En 1981 Roberto Viola reemplaza a Videla, y al año siguiente Leopoldo F. Galtieri asume la presidencia hasta 1982. Durante su brevísimo gobierno, el enfrentamiento bélico en las islas logra eclipsar la profunda crisis socioeconómica heredada de los '70, hasta que el oscuro desenlace del conflicto la deja al desnudo.

La exorbitante deuda externa y el estado de pauperización creciente certifican la ineficiencia de las Fuerzas Armadas (FF.AA.) para liderar el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Galtieri, repudiado ante su inminente fracaso militar, pierde el respaldo de los propios sectores castrenses y se precipita el principio del fin del Proceso. Se generaliza el descontento de la gente que comienza a hacerse evidente en las calles y en los medios. Los sindicatos reaparecen organizando paros generales y manifestaciones de repudio a la dictadura, y se intensifica el reclamo de la *multipartidaria*<sup>11</sup> por una vuelta a la democracia sin condicionamientos. Reynaldo Bignone reemplaza a Galtieri hasta 1983, cuando la cúpula castrense opta por llamar a elecciones. La decisión de entregar el gobierno a un presidente elegido democráticamente en las urnas genera un vertiginoso giro del clima político. Aun cuando

---

10 Moneda de curso legal en Argentina entre 1985 y 1991.

11 Grupo de partidos políticos que se formó en 1981 con el objetivo de presionar a la dictadura militar para que llamara a elecciones democráticas. Participaron: el Partido Justicialista, la Unión Cívica Radical, el partido Demócrata Cristiano, el Intransigente (PI) y el Movimiento de Integración y Desarrollo (MID).

se vive un momento histórico, marcado por el retorno a la democracia y las expectativas que ello generaba, la sociedad se encontraba sumida en cierta desafección colectiva y apatía que sería una herencia difícil de superar, una marca irremediable del período dictatorial y su penetración social (Romero, 1999).

Con el retorno a la democracia y la asunción de Raul Alfonsín tras haber ganado las elecciones, el país vive un clima de cauto optimismo. Optimismo por el retorno a la democracia, la reinstauración del estado de derecho y la recuperación de la libertad de expresión. Cauto, por las derivaciones que pudieran tener los enjuiciamientos iniciados a la cúpula militar, que como una caja de pandora se abría con la investigación de los crímenes cometidos durante la dictadura. En este contexto, se sabía la difícil tarea que implicaría mantener esa democracia en el tiempo y a la vez recuperarse del caos social, económico e institucional en el que el país se había sumergido.

Artistas y no-artistas rememoran diversos sucesos de la década y los incorporan al diálogo espontáneamente y al azar. No denotan la dureza o el temor que traslucían los recuerdos sobre los acontecimientos de las décadas anteriores, pero expresan una innegable indignación ante una democracia que no lograba —que *aún no logra*, dirán algunos— cumplir con todas las expectativas puestas en ella. Al referirse a los comienzos de aquella democracia incipiente los agentes citan la frase que Raúl Alfonsín monopolizó durante toda la campaña electoral y que, aun luego durante su gobierno, se repitió como reaseguro de sus promesas o como reproche por lo incumplido: “con la democracia se come, se educa y se cura”. Y pegada a esta expresión de deseo aparece la otra frase entre las sonrisas cómplices y el infaltable sarcasmo local: “un médico por allá por favor”, o refiriéndose a otros momentos: “la casa está en orden”.

Raúl Alfonsín, candidato de la Unión Cívica Radical (UCR), asume la presidencia en 1983. Su victoria, tras una reñida campaña, deja afuera al candidato peronista Ítalo Lúder. Una de sus primeras medidas al asumir fue propiciar el enjuiciamiento tanto a los dirigentes de las organizaciones guerrilleras ERP y Montoneros como a los integrantes de las tres juntas militares del Proceso. Se formó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) con el objetivo de investigar las violaciones a los derechos humanos durante ese período. Sus resultados se conocieron al año siguiente en el emblemático informe *Nunca más*. Los artistas también recordaron de sus primeros días de mandato algunas medidas respecto de los sindicatos, que fueron determinantes para la futura relación con ellos.<sup>12</sup> Los diferentes sectores sindicales opuestos a estas medidas, y los sectores peronistas que los apoyaban, se unieron en su oposición contra el Estado. Hubo trece huelgas generales que, desarrolladas en un corto período de tiempo, abrevaron en —y a su vez coronaron— la crítica situación laboral de las masas y la hiperinflación descontrolada.

En 1984, cumpliéndose un año de gestión, esa hiperinflación arrasó las economías familiares. El peso, la moneda nacional, pierde valor de la noche a la mañana y los comercios grandes o pequeños se lanzan a una carrera contra reloj para trasladar los aumentos de precios a los productos. Crece el caos y la especulación. Se generaliza la compra de dólares en el mercado paralelo. Los artistas recuerdan que se consideraba que el dólar era la única manera de mantener el valor de la plata y llegar a fin de mes. Los “arbolitos”,

---

12 Por un lado, intentó implementar sin éxito un proyecto de reforma sindical, la llamada “Ley Mucci” —que nunca llegó a ser ley—, que aspiraba a incluir a las minorías en las áreas de dirección de las organizaciones sindicales. Por otro lado, se negó a restablecer los mecanismos de negociación colectiva que permitieran negociar los salarios autónomamente en paritarias.

vendedores callejeros del dólar “negro” o “paralelo”, se incorporan al paisaje del microcentro porteño con su rítmico susurro a los transeúntes: “cambio, cambio, cambio”. Al finalizar 1984 el salario real había aumentado un 35%, pero la inflación había llegado a más del 600%. En 1984 se alcanzó un 625% anual de inflación, en 1988 se llegó al 343%, y a comienzos de 1989 se estimaba que la cifra rondaría, hacia fines de año, el 3000% anual.

En un intento por paliar el hambre de los sectores más castigados de la sociedad, se implementa el Plan Alimentario Nacional (PAN). Las cajas del PAN evidencian la herencia de pobreza y desocupación que el gobierno no lograba vencer, y en algunos casos se convierten en pruebas de una corrupción enquistada que soterradamente corroe diferentes sectores. Se recuerdan las numerosas denuncias o rumores sobre productos del PAN que no llegaban a quienes los necesitaban, que se distribuían arbitrariamente o que se comercializaban allí —en almacenes improvisados o no tanto, dentro de las villas del conurbano— donde debían repartirse gratis.

Mientras las sospechas desestabilizan la confianza, la hiperinflación adelgaza los bolsillos de muchos y engorda los negocios de algunos otros que se sumergen en una arriesgada pero eventualmente lucrativa especulación financiera. En este contexto, se recuerda el llamado “Plan Austral” de 1985 como la implementación de una nueva política económica que atacaría el problema de la inflación. Este plan ponía en circulación una nueva moneda: el austral, quitándole varios ceros a la moneda anterior. Se congelaban todos los precios, y se establecía un mecanismo denominado “desagio” para desindexar los contratos. El conjunto de medidas se recuerda como un intento fallido de hallar una solución a la creciente pérdida de valor del peso. Y como un despilfarro de dinero en el rediseño e impresión de una nueva mo-

neda que permanecería muy poco tiempo en circulación; “yo me guardé unos billetes antes que desaparecieran, justo a tiempo para tenerlos de recuerdo, ahora o algún día serán de colección” [AnC].

Más allá del ineludible tema de la hiperinflación del gobierno de Alfonsín, hubo otros muchos recuerdos. Por un lado, se recordó con ambiguos sentimientos la firma del tratado de paz y amistad entre Argentina y Chile en 1985. Con él se cerraba el conflicto sobre el canal del Beagle, cuyo punto álgido había sido en diciembre de 1978. Por otro lado, con mayor agrado, se recordó la formación del Mercado Común del Sur (Mercosur), un acuerdo que promovió inicialmente la integración bilateral entre Argentina y Brasil, y que se extendería luego a otros países de Latinoamérica. El gobierno de Alfonsín incentivó la creación de mecanismos multilaterales que aunaran los esfuerzos de los países latinoamericanos para tratar la cuestión de la deuda externa y la paz en la región. Sus intentos de formar un “club de deudores” fueron un anticipo de los procesos de integración subregional y regional que se producirían luego en la década del ‘90. Desde 1984, Argentina participó en grupos de discusión y acción multilateral, luego conocidos popularmente como el “Grupo de los ocho”.<sup>13</sup>

Otras muchas evocaciones exhibieron un diferente tenor. Se recordó el “Proyecto Patagonia” de 1986, que proponía trasladar la capital al sur del país, en un intento de descentralizar el poder político y económico. Aun cuando

---

13 El país colaboró y participó en el “Grupo de Cartagena”, que comenzaría a tomar forma en enero de 1984. Al año siguiente participó en la formación del grupo de apoyo al “Grupo Contadora”. Se aspiraba a fortalecer la acción multilateral junto a Colombia, México, Panamá y Venezuela que en 1983, reunidos en la isla Contadora, propendían a garantizar la paz y la democracia en la región. El grupo fue iniciado principalmente frente a los conflictos armados en El Salvador, Nicaragua y Guatemala.

se convirtió en ley<sup>14</sup> las opiniones y las voluntades estaban divididas, y el proyecto fue aplazado indefinidamente. Se recordó el triunfo de Argentina en el mundial de fútbol de México de 1986, y los chistes que circulaban en diversos medios gráficos sobre la venta masiva de televisores que generó a pesar del hambre de algunos sectores, y aun con la hiperinflación. Se recordó el endiosamiento de Maradona por su desempeño, y la polémica que desataron en los medios dos de sus goles a los que se les puso nombre propio: “la mano de Dios” y “el gol del siglo”. Se recordó la densa carga emotiva que implicó el enfrentamiento con Inglaterra, no tanto por las rivalidades futbolísticas sino por la cercanía de los acontecimientos vividos con la guerra de las Malvinas tan solo cuatro años antes. Se recordó el regreso triunfal de la selección recibida en Ezeiza por multitudes, y el posterior saludo de Maradona desde el tradicional balcón de la Plaza de Mayo. Algunos agentes señalaron con desazón las similitudes de este encandilado júbilo popular con aquella alegría vivida casi una década atrás, con el triunfo del Mundial ‘78 que “se había manipulado para distraernos del caos latente”.

Hubo otro tipo de recuerdos con una carga más positiva o menos irónica. Durante el gobierno de Alfonsín se profundizaron los intentos de mejorar la educación del país mediante un programa de alfabetización masiva, y se implementaron profundas transformaciones del sistema universitario y del sistema de investigación científica. Pero sobre todo, se recuperó la libertad de circular y expresarse, con la supresión del estado de sitio y la ausencia de censura en las actividades artísticas y culturales en general. Algunas áreas de la cultura recibieron apoyo del Estado para reencaminar

---

14 Ley 23.512, que establece como nueva Capital Federal al Distrito Federal de Viedma, Carmen de Patagones.



un desarrollo que había sido interrumpido por los gobiernos de facto. Se recuerda el orgullo del cine nacional, que con la película *La historia oficial* obtuvo premios nacionales e internacionales, tales como el Oscar y el Globo de Oro. Algunos de los científicos y artistas exiliados durante las sombrías décadas anteriores optaron por regresar ahora al país. Mientras que unos retornaron a las áreas de trabajo que habían dejado al partir, otros se reinsertaron desempeñando labores en las nuevas posibilidades abiertas por el retorno de la democracia.

El conjunto de las diversas medidas del nuevo gobierno fueron recibidas —más allá de los desacuerdos en el cómo, cuándo o quiénes— con un entusiasmo democrático generalizado. Y como un anhelado contraste con el oscurantismo de la década anterior. Se vivía un clima de caos hiperinflacionario mezclado con la euforia por la recuperada libertad de expresión, que se manifestaba en una rotunda aversión a la mínima posibilidad de volver al pasado.

En este contexto, gran parte de la sociedad demandaba abiertamente la continuidad de una investigación exhaustiva sobre lo sucedido durante la dictadura, ya enmarcado judicialmente como delitos de lesa humanidad. Algunos sectores de las FF.AA. disconformes presionaban al gobierno nacional para tomar un camino diferente. Es así como, en 1986, la Ley de Punto Final fija un plazo para los procesos judiciales contra los militares, y paraliza el inicio de nuevas causas. La medida restó popularidad al gobierno de Alfonsín, indignó —y dividió— a la opinión pública, y tampoco alcanzó para contener el descontento que crecía entre los militares. Los artistas recuerdan el levantamiento militar de semana santa de 1987 protagonizado por los carapintadas al mando del teniente coronel Aldo Rico, y reivindican la participación de la comunidad artística en las manifestaciones masivas de apoyo a la democracia, que se desencadenaron a

partir de ese episodio. La CGT declaró una huelga general en defensa del gobierno constitucional. La sombra del pasado se cernió sobre el país.

Alfonsín logró aplacar la insurrección militar, pero la sanción en junio de ese mismo año de la Ley de Obediencia Debida esclarecía a qué costo lo había logrado. Esta ley eximía a los militares por debajo del grado de coronel, de la responsabilidad por los delitos cometidos durante la dictadura bajo órdenes de sus superiores. La opinión pública se inquietó y se dividió nuevamente. Las medidas desataron exaltados debates y manifestaciones tanto a favor como en contra de ellas y de quienes las apoyaban. Luego de esa semana santa de 1987 la popularidad de Alfonsín comenzó a decaer, y paralelamente la UCR fue derrotada en las elecciones para gobernadores y las parlamentarias de ese mismo año.

En el campo económico la situación no había mejorado con las diversas medidas que ensayaba el gobierno, entre ellas el “Plan Primavera”, que no solo no logró contrarrestar ni aun atenuar la hiperinflación de 1988, sino que además, al ser rechazado por algunos sectores claves de la economía del país, generó mayor desconfianza e inestabilidad. A comienzos de 1989, aquellos hechos se sumaron a la suspensión de la ayuda económica al país por parte del Banco Mundial. El gobierno y su equipo decretaron un feriado bancario que se extendió por cuarenta y ocho horas para poder implementar nuevos cambios en la política económica. La hiperinflación siguió en alza, el clima social se enrareció. El descontento se instaló en las calles. Una ola de saqueos y robos sin precedentes se difundieron en los noticieros durante varios días de tensión social. Numerosos comercios y supermercados fueron violentados por asaltos multitudinarios e inorgánicos. Las cámaras registraban en vivo tanto el vaciamiento de los locales como las improvi-

sadas —o no tanto— declaraciones de los participantes, y sus saludos a amigos y familiares a través de los medios. La infaltable mordacidad popular acuñó la frase “vamos de saqueo”, parafraseando una vieja canción infantil. Paralelamente, la desconfianza ante la ineficacia de las medidas que implementaba el gobierno propició una corrida masiva hacia la adquisición de dólares, una práctica reeditada en cada crisis, cada vez más extendida y arraigada. En este contexto se desarrollan las elecciones presidenciales de 1989, en las cuales, con más del 47% de los votos, triunfa Carlos Saúl Menem, apodado popularmente “el turco”. Con el país inmerso en la crisis hiperinflacionaria, Raúl Alfonsín entrega la presidencia seis meses antes de la finalización de su período.

En otro ámbito de la vida del país, los recuerdos de la década referidos específicamente al arte comparten sin duda la euforia de la libertad de expresión recuperada. Cerca del inicio de la década, a partir de 1983, el retorno de la democracia se vivió con un despliegue de actividad febril y expectante por la posibilidad de este nuevo comienzo político y social del país. Regresaron algunos artistas desde el exilio, aun cuando muchos prefirieron quedarse en el exterior. Algunos de quienes retornaron mostraban cierta desconfianza en la continuidad democrática, “la verdad es que pensábamos que en cualquier momento iba a haber un nuevo golpe de estado, y... otra vez íbamos a tener que hacer las valijas”. Hoy, aseguran, se alegran de haberse equivocado. No obstante aquella euforia inicial, hacia el fin de la década, las consideraciones sobre el arte del período dejaban entrever cierta disconformidad tanto con los logros individuales como con los colectivos de la comunidad artística como conjunto. En algunos sentidos los artistas consideraron que no habían estado a la altura de las posibilidades que la recuperada libertad les brindaba; e, ineludiblemente, comparaban

su arte con “aquellos años”, los ‘60 y los ‘70. Fue frecuente escuchar que “en los ‘80, en el arte, no pasó nada”.

No obstante, las actividades y exposiciones cobraron un nuevo impulso. En este resurgir de la libertad de expresión se rememora el regreso de la pintura con la marca de la historia y la contemporaneidad. La historia personal y colectiva fue el punto de partida para una práctica artística que en muchos casos se abocó a denunciar aquel oscuro pasado inmediato, tanto a partir de recuerdos colectivos como a partir de la propia biografía de los artistas. Son paradigmáticas en este sentido obras tales como “Identidad”,<sup>15</sup> el “Parque de la Memoria” o el “Homenaje a los desaparecidos”, y aun también los murales y esculturas anónimas o colectivas emplazadas en centros clandestinos de detención, entre otras muchas obras.

Si bien se establecen nuevas rupturas, el arte de los ‘80 se considera a la sombra de la experimentación de los años ‘60 (Pacheco, 2007). Muchos de los propios miembros de la comunidad artística consideraron que “no existió nada relevante en aquella década como para merecer ser recordado especialmente” [AnC]. Algunos teóricos y aun los propios artistas señalan que sus obras quedaron reducidas a un *im-pass* entre la producción de aquellos *dorados* años ‘60 y la *renovación* que vendrá con los ‘90 (Usubiaga, 2002 y 2003). Dentro de esta caracterización, se desmerecen los atractivos de la producción de toda una década, tanto de aquellas representaciones artísticas que referencian los traumáticos sucesos y vivencias en el marco de las dictaduras, como de aquellas otras obras que se ocupan de contextos diferentes (Katzenstein, 2003; Verlichak, 1998). En este sentido, desde

---

15 Conjunto de fotos y espejos realizado por trece artistas argentinos: Carlos Alonso, Nora Aslan, Mireya Baglietto, Remo Bianchedi, Diana Doweck, León Ferrari, Rosana Fuertes, Carlos Gorriarena, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé, Daniel Ontiveros, Juan Carlos Romero y Marcia Schwartz.

otras perspectivas se resume la década resaltando valores de autores individuales, presentando por ejemplo a la figura de Guillermo Kuitca como modelo del artista de los '80, como emblema, como “el último de los modernos” [AnC].

Los recuerdos de los agentes toman diferentes rumbos. Van más allá de las consideraciones sobre el grado de creatividad u originalidad individual y colectivo de la época, y también van más allá del reencuentro con la libertad de expresarse:

...sin el temor que había durante la dictadura a desaparecer en una zanja debajo del puente Alsina o en el río Matanza, por hacer una obra que dijera algo, o solo por hablar. [AnC]

Surgen en las entrevistas remembranzas de una comunidad artística lanzada a un proceso de reapropiación de un nuevo escenario local. Entre los ingredientes que participan de este proceso debe destacarse el rol que jugó la reacomodación en el pequeño espacio local, entre quienes permanecieron en el país durante los gobiernos de facto y quienes se habían ido y regresaban. Este reencuentro se convirtió en un fértil terreno para la creación o la acción artística en unos casos, y resultó francamente espinoso en otros. En particular, se recordó la compleja situación que se generó respecto de la inactividad de las asociaciones de artistas durante las dictaduras, y la posibilidad de renovarlas en el nuevo escenario democrático. Muchos de los artistas que retornaron al país desde el exilio tuvieron intenciones de participar en esta renovación, y señalaron con vehemen- cia qué o quiénes creían que habían obstaculizado esa posibilidad. Animados por el recuerdo de lo que habían sido las actividades de un pasado sesentista no tan lejano, con aquella feliz relación entre instituciones y arte; y, anima-

dos por las expectativas de las renovadas posibilidades de acción dentro de la nueva democracia, muchos artistas se acercaron a las viejas asociaciones. Sin embargo, se encontraron con que debían ser socios activos (en algunos casos al menos por tres años) para poder presentarse como postulantes a los cargos en las comisiones directivas de las entidades, y para poder influir así en el perfil de la entidad y en sus futuras actividades. Ante esta perspectiva, un grupo de potenciales nuevos socios, no tan importante por su número sino quizás por sus integrantes, se alejó de ellas. Las asociaciones de mayor trayectoria en el país permanecieron en manos de quienes habían soportado los embates de una década difícil. Entre unos grupos y otros, no prosperó ni aun mínimamente la intención de trabajar juntos. Tanto quienes se acercaban después de un período de alejamiento como quienes habían permanecido al frente de las asociaciones durante la última dictadura, se distanciaron debido a desacuerdos ideológicos, éticos, estéticos y aun simplemente por “una cuestión de piel” y por enemistades personales nuevas o de vieja data reeditadas en el nuevo escenario. Sin embargo hubo intentos, o promesas de participación, pero solo si las asociaciones se renovaban y reorganizaban bajo nuevas direcciones. En la mayoría de los casos esto no fue posible. No hubo integración ni intención de esperar esa transformación por algún lapso de tiempo bajo el mandato de las comisiones existentes (uno, dos, tres años). Los potenciales nuevos socios se alejaron de las asociaciones antes de lograr algún cambio. Los artistas consideran hoy que esa falta de recambio en la gente y en la agenda de las entidades impidió la recuperación de un protagonismo que habían ido perdido progresivamente. Algunos de los artistas más conocidos, algunos de los que eran considerados representativos del medio local:

Las firmas, quienes tenían una carrera consolidada, se alejaron de ellas y les quitaron con su alejamiento la legitimidad que sus nombres podrían haberles aportado.  
[AC]

Otros menos reconocidos también se alejaron. Unos pocos quedaron como gestores o como satélites de unas actividades rutinarias o deslucidas que no llegaron a reconstruir la renovada presencia que se esperaba de las entidades en el nuevo contexto democrático.

## **1990. “Los ‘90 son la pizza y el champagne, la fiesta menemista y el arte light”**

La década del ‘90 se recuerda con pasiones encontradas. Aun cuando la cercanía multiplica los recuerdos, ellos se presentan tan abundantes como incompletos y heterogéneos. Por un lado, hubo quienes la veneraron por una estabilidad económica que resultó cuanto menos ficticia aunque beneficiosa para muchos; por otro lado, hubo indignación por el despilfarro que supuso esa estabilidad a costa de “vender las joyas de la abuela” y dismantelar la industria y el trabajo nacional. Se recordaron las marcas de un gobierno peronista que lideró el país durante casi toda la década, y que difícilmente pudo ser encuadrado dentro de la tradicional línea de acción pregonada por el partido. En este contexto se recordaron: la novedosa exposición mediática del presidente Carlos Menem, las privatizaciones, la desregulación laboral, la Ley de Convertibilidad de Cavallo, el pacto de Olivos, las sospechas o certezas de corrupción del entorno presidencial, las sospechas y denuncias de contratos fraudulentos y sobornos, la sospechas sobre el lavado de dinero entre la parentela del presidente. Y, con el carac-

terístico sarcasmo local, se recordó la presencia exponencial y farandulesca de la vida política nacional y los políticos de turno. Unos y otros *personajes* invadieron los medios en la forma de entrevistas, cámaras ocultas, parodias y debates. En el extremo hubo más de un medio que se ocupó de repetir hasta el cansancio los actos fallidos de Menem, las declaraciones con palabras equivocadas o frases irrisorias, y hasta hubo quienes los recopilaron en antologías. “La pizza y el champagne”<sup>16</sup> fue la metáfora del despilfarro desde un paradójico populismo de corte neoliberal. Se recordaron las fotos de María Julia Alsogaray con su tapado de piel, y los gastos de Zalemita, la hija de Menem. Se recordó también la consternación nacional que desencadenó la expulsión de Maradona del mundial, su confesión de adicto a la cocaína y su posterior participación en una campaña estatal contra la drogadicción. En las antípodas de aquel sarcasmo y del humor, se recordaron tanto los atentados a la Embajada de Israel y a la sede de la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA), como los indultos y los *escraches*<sup>17</sup> a militares y luego a civiles; se recordó tanto la explosión de Río Tercero y el asesinato de José Luis Cabezas, como el caso de María Soledad. En otro tenor, se recordaron las valijas de dinero, los escándalos por los alimentos comercializados en mal estado, la carpa blanca de los docentes y los cortes de ruta de los piqueteros; los decretos presidenciales, la oscura muerte de Carlitos, el hijo de Menem, antes de las elecciones de 1995, y los rumores sobre las responsabilidades en el hecho del entorno mismo del presidente.

---

16 Cfr. Silvia Walger (1995): “Pizza con champagne. Crónica de la fiesta menemista”. Se reúnen allí sus artículos de la primera mitad de la década publicados en el diario *Página/12*.

17 Modismo local acuñado para definir una manifestación de descontento y denuncia popular que consiste en sentadas, cánticos, insultos o pintadas frente al domicilio particular de quien se trate, o en lugares públicos en donde esa persona circule. Inicialmente se realizaron estos actos en contra de personas acusadas de violación a los derechos humanos o de corrupción.



Los recuerdos sobre el arte, lo tildan de un *arte light* respecto del arte de los '80 que se había concentrado mayormente en denunciar los excesos de las dictaduras.

Cuando volví en los '90 me di cuenta que acá los artistas estaban un poco con el exitismo de Menem, buscaban el negocio y no el Arte. [AnC]

Las exposiciones se multiplicaron, varias fundaciones privadas y algunas entidades oficiales apoyaron económicamente la realización de heterogéneos proyectos artísticos. Los artistas aceptaron entusiastas las posibilidades, a la vez que se volvieron críticos con el contexto y el gobierno que se las brindaba en el marco de la estabilidad del “uno a uno”. Se recuerdan las mega exposiciones, el comienzo de la feria de galerías de arte arteBA que se desarrollará anualmente sin interrupción durante toda la década, las exposiciones de artistas nacionales en el Museo Nacional de Bellas Artes, los viajes y la participación en las ferias y exposiciones del exterior facilitados por el dólar barato.

Los recuerdos de los '90 fluctúan desordenadamente entre las anécdotas y los sucesos de la vida político-económica sumamente mediatizada y los acontecimientos de las artes, la cultura y los artistas, algunos de ellos también con una alta presencia en los medios. Muchos comentarios de los artistas sobre los sucesos de la década se cierran —con reverencia o con sarcasmo, para bien o para mal— con la frase popularmente difundida: “Menem lo hizo”.

Carlos Menem gobierna durante toda la década. Durante su primera presidencia (1989-1995) intentó tenazmente introducir las reformas en la Constitución, que finalmente le darán la posibilidad de una reelección presidencial inmediata. En medio de las discrepancias de opositores y aun de peronistas, y tras denodados esfuerzos en negociaciones,

plebiscitos, consultas y alianzas, logró formalizar una serie de acuerdos con el ex presidente Raúl Alfonsín. Esta instancia, el “Pacto de Olivos”, habilitó el camino para convocar a una convención donde se concretaría la polémica reforma de la Constitución Argentina en 1994. Menem se presentó nuevamente como candidato, y el 14 de mayo de 1995 fue reelecto para un segundo mandato que se extendió hasta 1999. Los agentes recuerdan esa elección, como “una histórica jugada política del turco” y como un voto popular a la estabilidad del “uno a uno”. Los dos períodos de gobierno se recuerdan marcados por una permanente exposición mediática del propio presidente y todo su entorno. Los medios de difusión se ocuparon de él con avidez, otorgándole un tipo de protagonismo sin precedentes en el país para una figura presidencial. Es así que muchos de los recuerdos de la vida nacional durante esta década están estrechamente relacionados con su figura y su gestión. Es *la década menemista*, saturada de anécdotas tanto sobre las medidas de gobierno que tomó como sobre los avatares de su vida privada; tanto sobre el desdibujado perfil peronista de su gestión, como sobre su entorno, sus colaboradores, su gabinete y aun sus parientes.

En este nuevo contexto histórico, las dictaduras militares de los años ‘70 vuelven a tener protagonismo en las polémicas, por un lado, desatadas por dos decretos presidenciales. En uno de ellos, el indulto a civiles y militares que habían cometido delitos durante el “Proceso de Reorganización Nacional” incluyó a militares jerárquicos que habían sido condenados en el Juicio a las Juntas de 1985. Esto desató en la sociedad encendidos debates y reacciones virulentas tales como los escraches de la organización HIJOS (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) a los militares indultados, entre otras. Por otro lado, se recuerda una declaración del entonces jefe del ejército, el General

Martín Balza, denostada por algunos sectores de la sociedad, pero considerada por otros como un primer paso de las FF.AA. en el camino de la autocrítica y de la reconciliación del país.

En el ámbito internacional se recordaron ciertos intentos de integración regional como la ampliación del Mercosur con la incorporación, en 1991, de Paraguay y Uruguay como miembros y de Chile, Colombia, Ecuador y Perú como países asociados. Al respecto, los artistas esperaban que a partir de este tratado se incentivara el desarrollo de actividades culturales interrelacionadas en la región, y se facilitara la circulación de autores y obras entre los países miembros. Muchos artistas participaron en reuniones donde se trabajaba en los alcances de un sello cultural del Mercosur. Con el correr del tiempo, consideraron excesivas las expectativas que se habían forjado respecto del intercambio y la circulación cultural entre estos países: “al final no pasó nada”. Desde otro lugar, se recordó el reestablecimiento de las relaciones con Inglaterra, que habían quedado suspendidas desde la guerra de Malvinas de 1982. No obstante, respecto del ámbito internacional los recuerdos de aparición más recurrente fueron referidos a las estrechas relaciones con EE.UU., que, pregonadas desde la misma presidencia, fueron tildadas de “carnales”. Un estilo de opinión mordaz y abierto que marcó la caracterización del gobierno durante toda la década.

El perfil de la gestión de Menem se salió de la horma peronista esperada y se implementaron numerosas reformas de corte neoliberal. Los agentes recuerdan los pormenores de las primeras privatizaciones de numerosas empresas estatales, cuyos orígenes se remontaban en algunos casos a principios de siglo, como por ejemplo YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales). Las primeras empresas privatizadas fueron la telefónica Empresa Nacional de Telecomunicaciones

(ENTel) y Aerolíneas Argentinas, paradójicamente creada por Perón en 1950. Las privatizaciones se realizaron en el marco legal de la Ley de Reforma del Estado, que fue una de las primeras leyes aprobada durante la gestión de Menem allá por 1989. Luego se privatizaron también la red vial y parte de las redes ferroviarias, Gas del Estado y la empresa YPF, creada allá por el año 1922. También se privatizaron los diferentes canales de televisión, a excepción de ATC (Argentina Televisora Color), que aún hoy sigue transmitiendo como el canal oficial del Estado bajo la nueva denominación de Canal 7. Los artistas recuerdan las privatizaciones como un proceso acompañado de encendidas polémicas, el aumento de la desocupación y despidos masivos de los empleados de empresas públicas ahora privadas. También señalan como marcas de la década en este camino neoliberal, la tendencia a la tercerización de los servicios y las sucesivas medidas de flexibilización y desregulación de las relaciones laborales.

Entre las medidas adoptadas por Menem para detener el proceso hiperinflacionario heredado del gobierno de Alfonsín, la de mayor impacto fue la implementación de la Ley de Convertibilidad a partir de 1991. Se recuerda con tanto entusiasmo como aversión el desempeño de Domingo Cavallo y su papel protagónico al frente del Ministerio de Economía desde donde se delineó e implementó esta ley. Con ella se instauró un tipo de cambio fijo que establecía el valor del dólar en uno a uno respecto del peso argentino. La denominada época del “uno a uno” se prolongó durante once años, aquietando el valor de peso que hipotéticamente contaba con el respaldo suficiente como para igualar el valor del dólar en el mercado cambiario. La economía del país tendió a primarizarse y desindustrializarse. La estabilidad económica alcanzada demostraría hacia el final de la década que era solo aparente.

Numerosos establecimientos industriales cerraron y la desocupación creció ante la incapacidad del sistema de crear nuevos puestos de trabajo y aun de absorber la mano de obra que quedaba fuera de las empresas privatizadas o cerradas. El desempleo, el subempleo y la precariedad laboral fueron aumentando durante la década por estas causas internas, y agravándose bajo la influencia de crisis externas que afectaron directamente la situación del país, tales como la “crisis del tequila” en México, entre otras. Los agentes recuerdan también las cifras astronómicas que se barajaban en los medios sobre el aumento de la deuda externa nacional. La deuda, que aumentaba ininterrumpidamente desde antes de los gobiernos militares, no perdería su impulso ascendente durante el mandato de Menem. La prensa escrita denunciaba que se había triplicado respecto de los montos alcanzados durante la gestión radical.

El conjunto de medidas adoptadas por la gestión de Menem difícilmente se conciliaban con la imagen de un gobierno peronista. Sin embargo tuvieron indudable popularidad, aunque desde diferentes sectores esto no se admitía. Los artistas recuerdan que “al final mucha gente estaba conforme y lo reflejó en las urnas votando al turco para el segundo período de gobierno. Nadie lo quería admitir, pero al final la mayoría lo votamos, perdón, lo votaron”. Aun así se bromeaba la idea de que “el Turco era yeta” y de que “con él otra vez en el poder se iba a terminar por vender el país en pedacitos”. A fines de la década la vulnerabilidad de la economía fue haciéndose evidente y quedaría amargamente expuesta con la crisis del 2001.

En otra esfera de la vida nacional, se recordaron con pesar algunos episodios de aquella década tales como los ataques terroristas a la Embajada de Israel en 1992, y dos años más tarde el ataque perpetrado contra la Asociación Mutual Israelita Argentina (AMIA). Hasta el día de hoy, tanto las

causas como las responsabilidades de ambos ataques no han sido esclarecidas. Por otro lado, se recordaron los escándalos sobre sobornos, valijas de dinero, alimentos en mal estado, contrabando de armamento y desvíos de fondos públicos, acompañados de la permanente aparición de pruebas y contrapruebas sobre la corrupción del entorno presidencial que nunca llegaban a ratificarse. Entre ellos, el caso conocido como “Swiftgate”, en el que la empresa estadounidense Swift había denunciado verse perjudicada en una operación comercial ante su negativa a aceptar un ofrecimiento de soborno. Al respecto, desde el entorno presidencial se difundió la frase “yo robo para la corona”. Dentro de este amplio contexto, los artistas recordaron el caso del conscripto Carrasco de 1994 y la indignación de la opinión pública al conocer algunos de sus pormenores y suponer muchos más.<sup>18</sup> También se recordaron los cambios introducidos por ley en el número de integrantes de la Corte Suprema de Justicia que fueron elevados de cinco a nueve miembros. Siguiendo una línea de interpretación del accionar del gobierno, se le llamó a esta modificación la “mayoría automática”, ya que permitía a los cinco jueces afines al gobierno votar positiva y exitosamente las medidas que aquel propusiera.

Durante el segundo mandato, las políticas económicas de la primera etapa de gobierno fueron tornándose progresivamente menos efectivas para detener la recesión que se avecinaba. Esto, sumado a las cada vez más frecuentes denuncias de sobornos o malversaciones de fondos públicos, provocó un descenso en la popularidad del gobierno. De hecho, en 1995 el mismo ministro de economía Domingo Cavallo denuncia en el Congreso nacional irregularidades respecto

---

18 Aquel conscripto, el soldado Carrasco, tras haber recibido una golpiza que lo llevaría a la muerte, fue ocultado y declarado desaparecido. Una de las consecuencias de este oscuro episodio fue la posterior abolición del servicio militar obligatorio en el país.

de algunas privatizaciones y la corrupción del entorno de gobierno implicado en ellas. Como consecuencia, debe renunciar a su ministerio. Más tarde formará un partido que quedará en tercer lugar en las elecciones de 1999. No obstante todo esto, la gestión de Menem gozó de aceptación debido al éxito de la estabilidad económica del “uno a uno”, de cara a los recuerdos de las hiperinflaciones de la década anterior.

Los artistas recuerdan la producción artística de los años ‘90, marcada por una tendencia expresamente antipolítica, con una buscada escisión de la esfera política y la artística en la estética de las obras (Giunta, 2009). Algunos autores entienden esta reacción como una manera de diferenciarse de un modelo de artista comprometido de los años ‘80. Pero también fue un arte antipolítico como diferenciación de las obras que se habían generalizado en aquellos años, centradas en la recuperación de la memoria sobre lo ocurrido en los años ‘70 durante la dictadura (Katzenstein, 2003). En un sentido fue un arte crítico respecto de los escándalos, la corrupción o el exhibicionismo del gobierno, pero a la vez, recuerdan los artistas, algunos de ellos también se beneficiaron de “la fiesta menemista, compartiendo la pizza y el champagne en las inauguraciones” [AC].

Por otro lado, los artistas recuerdan que la estabilidad del uno a uno les permitió acceder a nuevos materiales, pigmentos y pinceles importados y una mayor variedad de papeles y materiales para las obras. Evocan con nostalgia los catálogos que podían autofinanciarse con papel ilustración o con papel fotográfico, impresos con mayor definición en los colores y con mejor calidad de lo que habían sido antes de lo que serían después de la crisis. Estas ediciones fueron emprendimientos tanto individuales como institucionales, tanto autofinanciadas por los autores como patrocinadas por empresas o fundaciones, o financiadas por el Estado. También aparecieron en el mercado publicaciones inde-

pendientes organizadas por terceros que, financiadas por la suma de autores incluidos en ellas, se presentaron (algunos dirán, con dudosa legitimidad) como libros de Arte argentino, de Arte contemporáneo, de Arte nacional, etcétera. Durante la década, en la capital y en algunas ciudades de relevancia del interior, fue aumentando el número de galerías de arte que ofrecían sus salas en alquiler para los artistas noveles o no tanto que pagaban por una quincena de esperanzada visibilidad. Varias de estas galerías se aventuraron a participar de exposiciones y ferias en el exterior llevando a algunos de estos artistas argentinos. A muchos de ellos les cobraban un canon para financiar esta participación en los eventos, y a algunos pocos los llevaban bajo su ala protectora a la espera de las ventas internacionales. El tipo de cambio estable permitió que estos emprendimientos fueran económicamente viables para unos y otros, y, por otro lado, la estabilidad permitió que pudieran planificarse.

Las charlas sobre las reuniones y convocatorias de los artistas en la actualidad avivaron los recuerdos sobre algunas instancias consideradas “memorables” [AnC] de la comunidad artística de los años ‘90.

Volviendo a los comienzos de la década, a la luz de la continuidad democrática que el cambio de gobierno había asegurado, los artistas intentaron aunar esfuerzos como comunidad para debatir y reflexionar sobre el funcionamiento de las instituciones artísticas y sobre los caminos a seguir para reactivar y modificar aquellas situaciones heredadas del pasado, que se quisieran transformar. Se consideró que el *estado de emergencia* de la cultura del país y de la comunidad artística requería actuar de modo colectivo y solidario para lograr la ansiada transformación. Se recordó particularmente el éxito de la convocatoria denominada “Encuentros en la Cumbre” de 1991. En ella se reunieron cerca de trescientos creadores. Un pequeño grupo promotor de la



idea, compuesto por artistas de Córdoba, Capital Federal y algunas otras provincias, realizó la convocatoria inicial. Los organizadores de las reuniones plantearon algunos objetivos y el modo de alcanzarlos. Por un lado deseaban que “Encuentro en La Cumbre sea reconocido como punto de partida para generar proyectos y acciones de difusión del arte plástico nacional, comprometiendo a sus participantes a generar la organización necesaria que fomente gestiones tendientes a la consecución de tales logros”. Por otro lado, trazaron el modo de lograr esos objetivos con el trabajo conjunto de los artistas, convocados a participar *en red*. Esta propuesta descartaba desde el comienzo la intención de constituir algún tipo de entidad o asociación que se ocupara del logro de sus objetivos. Por el contrario, la propuesta para los artistas era dar la espalda a cualquier tipo de organización sistemática. En este sentido, se planteaba el trabajo *en red*:

...que constituye una “herramienta”, a diferencia de un “servicio” o una “organización”, en que el usuario es un sujeto pasivo. Esta herramienta llamada red constituye el hilo que teje lazos entre los seres humanos, y da acceso a toda una gama de informaciones que se pueden designar como instrumento de crecimiento. (Documento interno del grupo “Encuentros en la cumbre”, citado en Herrera, 2000)

En consonancia con la propuesta, los días del encuentro se organizaron mesas de reflexión y debate, con algunos temas planteados como punto de partida que versaron sobre: la inserción social y profesional del artista, la relación con las galerías de arte y con los críticos, la identidad del arte nacional, la difusión del arte en la sociedad, el futuro del arte en el contexto de la posmodernidad y de la globalización, el individualismo y el aislamiento de los artistas, y los

temas legales que atañen a la actividad en el país. En 1992, al año siguiente de esta primera experiencia, se realizó en la provincia de San Juan un segundo encuentro denominado “Encuentro Nacional de Artistas Plásticos”, al que sumaron actividades variadas tales como exposiciones y conciertos. Esta vez se planteó como prioridad, atendiendo a las definiciones alcanzadas en el encuentro del año anterior, de acuerdo con el documento interno del grupo, “implementar los mecanismos para pasar de las ideas y propuestas elaboradas a su realización”. Sin embargo, ese pasaje no se materializó y se recordó con desaliento que aquel segundo encuentro no logró viabilizar la concreción de las propuestas que, con una euforia contagiosa, se habían debatido y propuesto en el primero. Mas allá de esto, los “Encuentros en la Cumbre” se atesoran como episodios valiosos, *memorables* de la vida de la comunidad artística porque, si bien demostraron la dificultad de poner en práctica soluciones conjuntas a problemas comunes, se convirtieron en una auspiciosa muestra de la posibilidad cierta de compartir esas problemáticas y reunirse a debatir sobre ellas.

Los objetivos que surgieron de los debates en esos encuentros solo quedaron en algunos escritos que los documentan y en la memoria de “algunos artistas que participamos”. Algunos de esos objetivos fueron alcanzados parcialmente por diferentes agentes de la comunidad artística y de fuera de ella, en el transcurso de un tiempo y de un modo ajenos a lo esperado como fruto de los encuentros. Una de las propuestas había sido la de crear una base de datos de los artistas argentinos. En la actualidad hay varios ensayos para desarrollarla, tanto desde instituciones como desde agentes particulares.<sup>19</sup> Otros objetivos que se habían debatido en los

---

19 La etnografía da cuenta de varios emprendimientos para conformar bases de datos de artistas, que hoy se desarrollan desconectados unos de otros y con criterios disímiles de catalogación y de re-

encuentros se relacionaban con la posibilidad de la comunidad artística de incidir en la elaboración de proyectos de leyes y normas que ya regulaban o regularían en el futuro la actividad. Esta participación se ha logrado en diferentes instancias y momentos y, aun cuando los resultados no conforman plenamente a muchos artistas, la comunidad artística ha participado a través de agentes individuales y de grupos de agentes en las discusiones sobre las leyes, por ejemplo, de mecenazgo,<sup>20</sup> de circulación de obras de arte, y sobre la creación y alcances del sello cultural del Mercosur, entre otras de menor difusión o impacto.

Otros recuerdos de los vaivenes del arte durante la década menemista se relacionaron con el rol fundamental que tuvieron algunas entidades para la financiación de las actividades artísticas. En especial, se recuerda a la Fundación Antorchas y sus programas de apoyo económico a las artes. La sede de la calle Chile en el Barrio de San Telmo, “era bien conocida por todos”. La Fundación financió ampliamente capacitaciones para artistas y profesionales del área cultural tanto para el interior del país como para la capital. Las convocatorias se publicaban periódicamente y los artistas en masa acudían esperanzados para obtener la necesaria

---

cogida de datos sobre autores y obras. La falta de articulación de los emprendimiento entre sí ha llevado a que se desaprovecharan tanto los datos obtenidos como las energías puestas en cada uno, obteniéndose como resultado bases de datos rudimentarias cuando no inexactas. Muchas de las bases de datos de artistas o diccionarios de artistas que hay en la actualidad (principalmente en la web) no resisten la más mínima exigencia de rigurosidad en la cantidad, calidad o actualización de sus datos. La mayoría de ellas, con sus más y sus menos, son sumamente incompletas.

20 La ley Nacional de Mecenazgo ha tenido sus vaivenes. A fines del 2001 el Congreso de la Nación aprobó por unanimidad una versión de ley de mecenazgo que, ante el rechazo de la comunidad artística, fue luego vetada por el ex presidente Duhalde a principios de 2002. A mediados de 2005 el Senado de la Nación había otorgado su aprobación a un nuevo proyecto, pero luego al no tratarse en Diputados perdió estado parlamentario. Por otro lado, en diciembre de 2008 se aprobó una Ley de Mecenazgo de la Ciudad de Buenos Aires (Ley 2.264, Dec. 889-07).

financiación. Estos programas permitieron la realización de numerosos proyectos artísticos que abarcaron diferentes áreas.<sup>21</sup>

Un rol similar fue desarrollado por el Fondo Nacional de las Artes con fondos nacionales. Y también, aunque con fondos dedicados a proyectos más diversos, por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. También se recordaron otros eventos distintivos de la década. En 1991 se desarrolla la primera edición de arteBA, la feria de galerías de arte que a instancias de la intendencia de Buenos Aires se realizó en el Centro Cultural Recoleta. La Fundación arteBA conformada a tal efecto continuó organizando anualmente la feria, y de hecho continúa haciéndolo en el presente. La feria fue creciendo cada año en relevancia, en cantidad de galerías y artistas participantes y público asistente, debiendo mudarse para sus últimas ediciones al Predio Ferial de Palermo. Dentro de la comunidad artística se la compara e iguala, con orgullo local, a las ferias internacionales como las de Madrid, Frankfurt, Miami o Bonn. En segundo lugar, se recuerda la activa y polémica gestión de Jorge Glusberg como director del Museo Nacional de Bellas Artes desde 1994, bajo cuya gestión se organizaron numerosas exposiciones de artistas nacionales vivos en las salas del museo:

Esas exposiciones fueron memorables, pero había que moverse para poder exponer, tenías que conseguirte todo, desde quien pintara la sala hasta el sponsor para

---

21 Entre ellos, entre 1991 y 1993, se desarrolló el primer programa de las becas Kuitca, recordadas como centrales en la década ya que marcaron una novedosa modalidad de trabajo en el medio local e imprimieron una especial visibilidad y un futuro promisorio a los pocos artistas seleccionados para participar. En 1994 y 1995, con el auspicio de la Fundación PROA, participaron dieciséis artistas. La tercera edición se desarrolló en 1997 financiada por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, el Centro Cultural Borges y el Centro Cultural Español.

financiar el catálogo-libro de la muestra. Pero todo el crédito de eso se lo llevaba el museo, o su director... es como que te invitaran a tomar el té, pero tenías que llevar las masas. Tenías que juntar como cien mil masas. [AC]

El hizo las cosas a su modo, pero abrió el museo para nosotros, para los consagrados nacionales, eso nunca se había hecho. Muchos lo critican o le tienen bronca... pero bien que les gustó exponer ahí. [AP]

Algunos teóricos y aun artistas consideraron que durante la década de los '90 el rol del artista se amplió hasta alcanzar fluida e intermitentemente las funciones de gestor, curador, organizador y cazador de financiación para sus propias exposiciones. En tanto la organización de cada exhibición implicaría a su vez el control de los espacios y la administración de los significados transmitidos, los mismos artistas con sus prácticas de autogestión se apropiaron en cierta medida de este control. En su hacer fueron retirando parcialmente a las instituciones la potestad exclusiva de esta administración de los significados a través de la autoorganización de sus exposiciones de arte. En este sentido, los artistas reivindicaron y no resignaron su participación activa en la producción de estos significados (Herrera, 2000). Pero, sin embargo, en la adopción de estos nuevos roles los artistas se diversificaron en sus actividades, dividieron su tiempo que de por sí consideraban escaso para dedicar a la creación, y adquirieron nuevas —o no tan nuevas— tareas respecto del desarrollo de su carrera y de la difusión de su obra. En los '90, los artistas “tuvimos que conseguir los sponsor, negociar con los directores de galerías, museos e instituciones, discutir diseños con los diseñadores de las invitaciones, pelear los precios con las imprentas y los editores de los catálogos, acercarnos a los críticos para encomendarles y negociar con ellos los

comentarios sobre las obras, ¡y hasta pintar las paredes de las salas en donde íbamos a exponer!” El uno a uno, en tanto mantuvo un dólar barato y estable, favoreció también este tipo de inversión en la propia carrera.

En otro sentido, la anhelada administración de los significados tuvo sus límites en la búsqueda de fondos para realizar los proyectos artísticos. Mucha de la producción que mostró la década fue el resultado de la libertad de ciertos artistas elegidos, pero enmarcada en los criterios de selección de las entidades que financiaban la realización efectiva de sus proyectos, ya fueran privadas como Antorchas u oficiales como el Fondo Nacional de las Artes o la Secretaría de Cultura. Otros muchos —*como siempre*— quedaron fuera de los circuitos de financiación, debiendo llevar adelante la carrera con recursos propios.

La década llegaba a su fin con el país sumido en una profunda recesión, con un extraordinario aumento de la deuda externa, con la desocupación y la precariedad amenazando la estabilidad artificial del uno a uno, con las privatizaciones en pleno auge, y con las sospechas de corrupción extendidas a todos los niveles de gobierno y a muchos sectores sociales por debajo de él. La frase “Menem lo hizo” se generalizó tanto para ensalzar los logros de su gestión como para denunciar las numerosas irregularidades que a cada momento ocupaban los medios. En 1999 termina su segundo mandato, y, luego de haber ocupado el sillón presidencial durante diez años, Menem entrega el poder al candidato radical triunfador en las elecciones: Fernando de la Rúa.

## 2000. “Que se vayan todos”

Los sucesos que refiero de esta nueva década, la primera del siglo XXI, son contemporáneos a las entrevistas. Ya no

constituyen estrictamente recuerdos lejanos sino que en muchos casos son versátiles comentarios sobre la cotidianidad de los agentes. Los artistas rememoran los comienzos de la década signados por las esperanzas de inscribir un cambio en la línea neoliberal que había marcado la década anterior. Esas esperanzas depositadas en el triunfo electoral de la Alianza, con De la Rúa en la presidencia, se vieron prontamente frustradas. Al respecto recuerdan la inminente crisis económica, la renuncia de “Chacho” Álvarez a la vicepresidencia, las manifestaciones callejeras de descontento, y el retorno de Cavallo y de los saqueos.

La crisis político-económica que se va avizorando a fines del gobierno de Menem tiene su punto de quiebre durante el gobierno de De la Rúa, en diciembre de 2001. El gobierno de la Alianza no consigue cumplir la promesa pilar de su campaña, de sostener la estabilidad económica del uno a uno, y la convertibilidad cae luego de once años. La implementación del llamado “megacanje” para reestructurar la deuda externa, entre otras medidas, agrava la situación económica y genera desconfianza en una ciudadanía que corre a retirar su dinero de las cuentas bancarias y se lanza nuevamente hacia el dólar. En este contexto, Domingo Cavallo sucede a Lopez Murphy en el Ministerio de Economía y anuncia la confiscación de los plazos fijos bancarios. Las quejas aumentan exponencialmente ante el popularmente llamado “corralito”.<sup>22</sup> Los artistas recuerdan los cacerolazos<sup>23</sup> de aquellas jornadas, que expresaban el descontento de la sociedad y en especial de las clases medias que “nunca antes en la historia del país habían salido a la calle a manifestar

---

22 Así se llamó popularmente a la restricción al retiro de dinero de depósitos bancarios, cuentas corrientes, plazos fijos y cajas de ahorro, establecida por el ministro Domingo Cavallo en 2001.

23 Manifestaciones callejeras en las que se golpean cacerolas y latas generando bullicio en señal de protesta. Fue la modalidad que se vio en las calles de Buenos Aires y ciudades del interior, durante y luego de la crisis de 2001.

de esta manera. Salieron ahora solo porque les metieron la mano en los bolsillos”. Resurgen los saqueos a los comercios y algunos analistas del momento consideran que están orquestados por la oposición para precipitar la inminente caída de De la Rúa. Las manifestaciones se multiplican con la participación de distintos sectores: “los de siempre, y otros”, que hasta el momento habían permanecido fuera de esos escenarios. Salen a las calles los vecinos congregados en asambleas, los ahorristas manifestando en las puertas de los bancos, las clases medias con sus ruidosos golpes a latas y cacerolas con la novedosa modalidad con nombre local: el “cacerolazo”. Salen a la calle también los movimientos obreros, los de desocupados y los trabajadores que cortan nuevamente las rutas con el “piquete”, agrupándose bajo la denominación de “los piqueteros”.<sup>24</sup>

Mientras, el ex presidente Menem recupera esporádicamente un lugar de protagonismo en los medios, que lo utilizan tanto para informar, como para entretener o distraer (“el turco da material para todo”). Se lo entrevista tanto para hablar de la situación del país que dejó en herencia, como de su casamiento con “la (Cecilia) Bolocco”. Su pasado como presidente retornará con periódicas noticias sobre las irregularidades de su gestión: el tráfico de armas a Ecuador y Croacia, o las causas por la tenencia de abultadas cuentas bancarias (“como tantos otros políticos, como todos”) no declaradas en Suiza.

Sin embargo todo pasa a un segundo plano, frente a los sucesos del 19 y 20 de diciembre de 2001. Estos días se recuerdan como dos jornadas atípicas y violentas que, en medio de los cacerolazos y las manifestaciones en diversos puntos del país, dejaron como saldo numerosos muertos y

---

24 Manifestación o protesta popular que cierra o interrumpe una vía pública de circulación (calles o rutas). Piquetero: se le dice al integrante o protagonista del piquete.



miles de heridos. El 19 de diciembre renuncia Cavallo y varios colaboradores del presidente. El 20 de diciembre De La Rúa instaura el estado de sitio en un intento infructuoso de detener el caos. Los gremios declaran una huelga, la gente sale a las calles y a la Plaza de Mayo. La renuncia del presidente se atribuye, entre complejas especulaciones, a la crisis en ciernes, a la ausencia de respaldo aun de sus partidarios, a las maniobras de la oposición y al descontento popular. Los agentes recuerdan las imágenes del helicóptero que lleva al presidente, despegando del helipuerto de la Casa Rosada en medio de una multitud de manifestantes que, por sobre el estrépito del golpeteo de las cacerolas, vociferan cánticos repitiendo una y otra vez “que se vayan todos, que se vayan todos”, refiriéndose a los políticos en general. Tras la renuncia de De la Rúa se inaugura un inaudito desfile de efímeros mandatarios por la Casa Rosada.

Los artistas recuerdan que los reemplazos al presidente se suceden tan velozmente que por momentos en los medios se bromeaba admitiendo no saber a ciencia cierta, quién ocupa el sillón presidencial. Ramón Puerta asume desde el 20 al 23 de diciembre, luego Rodríguez Saa ocupa su lugar desde el 23 hasta el 30, Caamaño asume el mando el 31 de diciembre, para dejarlo tres días más tarde en manos de Eduardo Duhalde, quien permanecerá unos meses gracias al apoyo de diferentes sectores políticos, aun cuando no logrará estabilizar la situación del país.

En otro contexto de las evocaciones se recordó la muerte de dos piqueteros durante una manifestación en el puente Avellaneda en 2002, el enfrentamiento de los manifestantes con agentes de la policía bonaerense, se recordó como la “masacre de Avellaneda” y se asoció a la decisión de Duhalde de adelantar las elecciones, aun cuando originalmente había sido elegido con un amplio apoyo de diputados y senadores de los diferentes partidos políticos para terminar el período

de mandato que correspondía a De La Rúa. Las elecciones del 27 de abril de 2003 arrojan el resultado previsto por las encuestadoras, poniendo a dos de los tres candidatos peronistas, Carlos Menem y Néstor Kirchner, en la necesidad de ir a un balotaje para definir la presidencia. Al retirarse la fórmula Menem-Romero, Kirchner asumió la presidencia junto a Daniel Scioli como vicepresidente. Su mandato se extenderá hasta el 10 de diciembre de 2007, y, en las siguientes elecciones, asume la presidencia su esposa Cristina Fernández de Kirchner.

Retornando a aquellos primeros años de la década, los agentes destacaron respecto del arte la relevante participación de los artistas en las manifestaciones callejeras que se desarrollaron los días anteriores, durante y posteriormente a la crisis de diciembre de 2001; se mencionó la aparición de algunos colectivos de artistas que se manifestaron en las calles para luego pasar, algunos de ellos, a mostrarse en ámbitos institucionales. Esa presencia no implicó un cambio sustancial en la producción de los artistas respecto de lo que se venía haciendo en los años '90. En este nuevo escenario de la participación artística en las calles, las comparaciones con la politizada década del '60 parecían obligadas. Algunos teóricos que ven la década del '60 como paradigma del compromiso político de los artistas consideraron que aquella tendencia no había sido retomada por los artistas en este contexto contemporáneo (Giunta, 2009). La participación de estos colectivos de artistas se concentró puntualmente en torno a la crisis de 2001 y luego se diluyó.

Simultáneamente, se rememoraron otros episodios y escenarios del arte local. Se recordó la primera edición de Expotrastiendas en 2001, una feria de galerías de arte con un perfil más localista y de menores dimensiones respecto de la ya reconocida arteBA, que para ese año cumplía su décima edición. Se recordó el comienzo en el 2000 de los *Gallery*

*nights*,<sup>25</sup> un recorrido por galerías de arte, anticuarios, museos y centros culturales de la ciudad de Buenos Aires, organizado por la revista *Arte al Día* con una regularidad que continúa actualmente. Se mencionó nuevamente a los talleres de arte dictados por Guillermo Kuitca, como modalidad relevante tanto hacia adentro como hacia afuera de la comunidad artística, y considerados instancia de despegue de artistas emergentes y de legitimación del maestro.<sup>26</sup> En mayo de 2004 se presenta ARTECLASICA en el Palacio San Miguel en Buenos Aires, una nueva feria de arte para galerías, *dealers* y artistas individuales. Dentro de la comunidad artística fue considerada una opción para la exhibición de un arte que quedaba fuera del circuito de galerías que participaban de arteBA, un arte “para otro público, un arte para otro tipo de artistas, dirían algunos”.

En otra área de iniciativas, de o para los propios artistas, se recuerda el proyecto Trama que mantuvo sus actividades desde 2002 hasta 2005. Trama comenzó como un programa de cooperación y confrontación entre artistas, mediante la organización de debates, talleres, conferencias y proyectos de intercambio artístico en la web. El objetivo buscado era conformar una red cooperativa para proveer e intercambiar información y formación principalmente en relación al análisis e investigación conceptual con nuevas tecnologías, y en relación a modos de comunicación y creación que pudieran generarse en la web, tanto entre artistas como entre organizaciones de artistas. El novedoso proyecto buscaba desarrollar herramientas virtuales para vincular artistas, y colaborar en la difusión del arte nacional a través de con-

---

25 <[www.gallery-nights.com.ar](http://www.gallery-nights.com.ar)>.

26 Estos talleres se desarrollaron durante 2003 y 2005 enmarcados en el Programa de Talleres para las Artes Visuales del Centro Cultural Rojas, de la Universidad de Buenos Aires, seleccionando a solo 27 artistas de los casi 500 postulantes.

xiones en red con la escena de arte internacional. Durante los tres años de su existencia los resultados alcanzados se volcaron con regularidad en su sitio web y eventualmente en una serie de publicaciones impresas. A partir de 2006 cambió el perfil de Trama, transformándose en una red de iniciativas de artistas formada solo por cinco de las organizaciones más vinculadas inicialmente a su historia.<sup>27</sup>

También se recordó, especialmente, el proyecto Venus —llamado simplemente el “proyecto V”—, que junto a la revista *Ramona* fue lanzado alrededor del año 2000 por Fundación Sociedad, Tecnología y Arte (START). El proyecto Venus se presentó como una microsociedad interesada en la experimentación y el intercambio de proyectos compartidos, bienes, servicios, habilidades y conocimiento, utilizando como medio su sitio web, pero apuntando a que la gente se conociera cara a cara en los diferentes eventos organizados. Este proyecto fue caracterizado por sus organizadores como:

...un juego económico y un experimento político en cambio continuo, gracias a las imprevisibles combinaciones de los proyectos y deseos de casi 500 miembros, la mayoría artistas. El proyecto incluía una moneda propia, el venus, que opera como medio de intercambio y comunicación.<sup>28</sup>

Los organizadores se consideraron un grupo *catalizador* más que *regulador*, cuya función fue promover y facilitar las iniciativas de los miembros y asesorar técnicamente sobre el uso del sitio y el modo de integrarse al “mundo venusino”. En el año 2002 obtuvo la beca Guggenheim y luego una ayu-

---

27 <[www.proyectotrama.org/redtrama](http://www.proyectotrama.org/redtrama)>.

28 <[www.proyectovenus.org](http://www.proyectovenus.org)>.

da de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. El proyecto concluyó luego de seis años de trabajo. Sus organizadores declaran en el sitio web de la Fundación START:

El proyecto V sobrevivió a todo. Menos a sí mismo. En este momento, debido a su propia dinámica de autoresponsabilidad, normas laxas de sentido común y a la política de ingreso irrestricto, el proyecto V ha colapsado. Ya los contenidos, valores y responsabilidades vigentes no se corresponden con los propósitos para los que fue creado y no tiene sentido seguir sustentándolo.

Otro tema que surgió en las entrevistas fue la creación de las dos nuevas sociedades para los artistas. En 2002 se formó la Asociación de Artistas Visuales de la República Argentina (AAVRA) y más tarde, en 2008, se creó la Sociedad de Artistas Visuales de Argentina (SAVA). Volveré sobre ellas más adelante (*cf.* Capítulo 4).

Durante esta década surgieron con abigarrada simultaneidad muchos de los temas de *actualidad*, que contemporáneamente a las entrevistas se instalaban en los medios de comunicación. Esa profusión y la heterogeneidad de las referencias a los acontecimientos cotidianos es aún demasiado cercana para aislar y resaltar los hechos que cristalizarán en la memoria de los agentes como característica de esta nueva década. Al cerrar el trabajo de campo, innumerables hechos cotidianos de mayor o menor relevancia, referidos a la vida política y económica del país, están desarrollándose aún y dibujando el perfil de esta “década kirchnerista”, la “década K”.<sup>29</sup> No obstante esto, algunos de los sucesos referidos marcaban ya fuertemente el escenario del quehacer de los artistas.

---

29 En referencia al matrimonio Kirchner, que, entre uno y otro, gobernará ocho años de la década.

Tal como los artistas han señalado reiteradas veces, la vida política y económica del país, sencillamente “la vida en este país, provee un excesivo material para el asombro, para la indignación o para el escándalo”. Los hechos más sorprendentes compiten entre sí por no desaparecer de la memoria y por no ser reemplazados cíclicamente por otros hechos más impensados aún. Los artistas han recordado, y recuerdan con resignado sarcasmo, en estos términos: los escándalos, las crisis, los golpes de estado, la violencia, las medidas de gobierno sorpresivas o inesperadas, las medidas opuestas a las líneas partidarias o contrarias a las promesas de campaña, las medidas basadas en intereses de corto plazo que inutilizan los esfuerzos de la gestión anterior o aquellas que entorpecen el camino para la gestión posterior. Rememoran con una dócil aceptación —que dicen, “se ve en las urnas”— las medidas inescrutables de sus políticos y gobernantes, que atribuyen a la *connivencia interna* o a las *presiones externas*, en ambos casos “sin grandeza de espíritu”, y ciertamente, aseguran, sin visión ni previsión para el futuro del país como conjunto. La vida de los argentinos, creen los agentes, se encuentra desde tiempos remotos en manos de dirigentes que van desde inoperantes a llanamente necios, desde títeres hasta caudillos delirantes, desde maliciosos o ambiciosos, a estrictamente corruptos o inconstitucionales. En las entrevistas los agentes aseguran que en este entorno hostil ni los honestos, ni aun los solo eficientes, llegan al poder. Se compadecen de aquellos que para llegar deben, según dicen, negociar o caer, resignar sus valores o retirarse de la contienda. Y en definitiva, aseguran los agentes, “a los llegan democráticamente al poder nos los merecemos porque somos nosotros quienes les damos el voto. Todos ellos son parte del gran pueblo argentino, salud”<sup>30</sup>;

---

30 Fragmento del Himno Nacional Argentino. Modismo de uso coloquial para referirse irónicamente al país, a los ciudadanos como conjunto.

“ellos son lo que son, porque nosotros, todos nosotros, somos lo que somos”.<sup>31</sup>

Con esta ácida representación del *entorno país*, los agentes afrontan la tarea artística y trabajan cotidianamente contra viento y marea para sostener en el tiempo su actividad. Con un humor tan cáustico como fértil en este, *su* entorno, tan imprevisible como *sabido*, los agentes construyen su ser *comunidad artística* en el día a día. A continuación veremos cómo lo hacen.

---

31 Este capítulo puede parecer una versión demasiado simplificada de los acontecimientos del país, o quizás su contenido puede asociarse a una visión reducida al sentido común de la clase media argentina; en tal caso, si lo parece, ciertamente se debe a que los artistas mayoritariamente pertenecen a lo que sería esa *clase media*, y los acontecimientos relatados a partir de sus recuerdos y comentarios muestran las características del entorno desde su óptica. Más allá de esto, al comienzo del capítulo he dado las razones del estilo utilizado.

## CAPÍTULO 4

### Una comunidad en su entorno

En este capítulo presento a los artistas cooperando o no cooperando en diversas conformaciones grupales según la cantidad de agentes involucrados y el tipo de acuerdo alcanzado entre ellos. Se verá cómo la articulación entre ciertas prácticas y representaciones de los agentes, en su derrotero hacia la cooperación, lleva a la constitución de lo que he dado en llamar un *círculo de reciprocidad no cooperativa*. Asimismo se verá cómo ciertas características de participación y acción grupal propias de esta comunidad artística son extensibles desde los agentes como artistas hacia los agentes como ciudadanos.

Para presentar tal cooperación entre los artistas elaboro una sencilla distinción en tres niveles de acuerdo grupal según: a) la cantidad de agentes implicados; b) el tipo de acuerdo al que llegan o pueden llegar; c) el tipo de compromiso o cumplimiento que demanda el acuerdo logrado. Esta distinción es significativa desde lo teórico y a la vez es reveladora de particulares características empíricas del contexto. Ellos son: *acuerdo entre agentes* —por ejemplo, un pacto de palabra entre pocos—; *acuerdo grupal*, de un grupo gran-



de que podría ser tanto desarticulado —por ejemplo, una movida de protesta—, o autoorganizado —como una asociación de artistas—; y *acuerdo social*, entendido como una ley, que puede por ejemplo abarcar a toda la sociedad o a un grupo de agentes dentro de ella. Esta distinción permite desgranar la acción colectiva y asociativa de los agentes, desplegando la variedad y a la vez la variabilidad de prácticas y estrategias locales en la cotidiana construcción del consenso, la cooperación y el compromiso en cada caso.

## Acuerdo entre agentes: los pequeños grupos de pares

Los artistas visuales participan en pequeños grupos de pares en etapas iniciales o intermedias del desarrollo de su carrera artística y, eventualmente, también después. Estos grupos temporarios de socialización (Berger y Luckman, 2001) pueden tener de cinco a diez integrantes o quizás algunos más. El límite a la cantidad de agentes implicados lo establece la posibilidad del conocimiento personal y del trato continuo entre ellos, es decir, el trato cara a cara entre sus miembros. Los agentes que así se agrupan lo hacen para alcanzar objetivos puntuales y de corto plazo que, consensuados previamente, beneficiarán de una manera u otra a todos y cada uno de los integrantes de ese pequeño conjunto. Casi la totalidad de los artistas ha participado en algún momento o participaba aún en estos grupos.

Nos juntamos para armar la muestra y después nos quedó la costumbre de reunirnos para hacer cosas juntos. [AC]

Hace rato que no ando en grupitos, antes andaba, era estimulante... ahora no tengo tiempo. [AC]

Antes me juntaba con un grupo de artistas, ahora ya no, porque vivo lejos del centro. [AnC]

Una lista de actividades en primera persona del plural compendia los objetivos posibles de estos grupos: “organizamos exposiciones, alquilamos un taller para trabajar, compartimos experiencias propias de la actividad, compartimos información sobre certámenes y convocatorias, mandamos juntos las obras al exterior, intercambiamos datos sobre materiales, sus cualidades, los lugares para adquirirlos, comparamos los precios, nos pasamos datos sobre galerías o salones”, etcétera.

Como característica general de estos pequeños grupos de pares, puede decirse que la participación activa en ellos implica estrategias y prácticas que se presumen y de hecho se tornan exitosas para los objetivos específicos que se establezcan de modo consensuado. Los intereses compartidos que agrupan a los integrantes facilitan el consenso en torno a objetivos y a estrategias de acción para lograrlos. El trato cara a cara brinda un detallado conocimiento del accionar de los demás y facilita las negociaciones sobre metas, medios y responsabilidades compartidas. Los artistas conforman o forman parte de estos pequeños grupos de pares frecuentemente agrupándose entre quienes se dedican a una misma área creativa (varios grabadores, varios pintores, solo fotógrafos, o solo escultores) aunque también eventualmente se suman integrantes de diferentes áreas.<sup>1</sup> En el seno de

---

1 Eventualmente hay grupos que se presentan como colectivos de artistas, en torno a una propuesta estética particular, quizás con un manifiesto. No considero esta modalidad exactamente como el grupo de pares que he definido. No es un grupo de acompañamiento y contención sino de producción de obras, y entre ellos puede haber también diferencias de acuerdo a las propuestas, a la modalidad de trabajo y a cómo se presentan; en una simplificación extrema podría decirse que los *colectivos de artistas* son una agrupación de artistas que consideran sus obras como una co-realización sin autoría individual, y los *grupos de artistas*, son conjuntos de artistas que consideran sus

estos grupos se comparten vivencias, se intercambian experiencias e información sobre la actividad o se debate sobre la obra de cada uno. Cada artista integrante conoce la relevancia de su participación individual, y su individualidad se mantiene aún dentro del conjunto. La representación de un artista *único y original* no estaría en contradicción, transitoriamente, con la participación en estos pequeños grupos de pares que, vale la aclaración, no tienen como objetivo compartir un proyecto estético-artístico grupal.

Esta modalidad de cooperación es habitual en etapas iniciales de la carrera artística, y al superarse esta fase frecuentemente se abandona el grupo (Quadri, 2001). Los motivos (dejando al margen el abandono de la actividad) pueden relacionarse con los vaivenes de cada *historia personal*, con un *ascenso* dentro del ambiente artístico, con *cambios* en la propia trayectoria, con un aumento del reconocimiento, o con factores tales como *nuevas o diferentes inquietudes*, nuevas redes de relaciones o una mayor escasez de tiempo.

El grupo funciona en tanto el acuerdo se logra en torno a objetivos puntuales cuyos beneficios llegarán a todos los integrantes; su continuidad está subordinada a esos objetivos, a la capacidad de cooperar para lograrlos y a la posibilidad de ir consensuando nuevas metas grupales. Algunos grupos se disuelven luego de haber alcanzado una meta específica. En ocasiones ella es el único factor aglutinante, y una vez alcanzada los integrantes se desvinculan.

Alquilamos juntos el taller y empezamos a compartir muchas cosas en las horas de trabajo, hicimos algunas exposiciones juntos. Dos veces al año compartíamos el

---

obras como realización individual pero bajo alguna pauta de trabajo creativo. Dejo estos grupos para ser abordados desde otras perspectivas teóricas. Algunos ejemplos: Escombros, Mondongo, Fosa, ArDetroy, GAC, Oligatega Numeric, entre otros.

flete para mandar las obras a los concursos. Al principio éramos seis, después quedamos tres, y al final nos separamos. Cada uno siguió su camino, y ya no pudimos mantener juntos el taller. Unos alquilaron su propio taller, otro se mudó, y yo me instalé en un rincón de mi casa porque tenía que reducir gastos. Solo nos queda el fletero como nexo. [AnC]

Otras veces, el grupo se dispersa antes de lograr sus objetivos o por carecer de renovadas metas a futuro. Excepcionalmente algún grupo perdura más de unos años, compartiendo un lugar físico o reuniones esporádicas para compartir información y experiencias, o para compartir “un vino con empanadas, un mate con facturas, una birra<sup>2</sup> con pizza o un té con masas”, según quienes lo integren. La pertenencia al grupo va acompañada del conocimiento cabal de todos los integrantes y de su real participación en los objetivos grupales. Estos, salvo alguna excepción, se ajustan a los intereses individuales de cada uno, y los beneficios de cooperar van directamente a cada agente. El trato cara a cara posibilita una información cierta sobre el accionar de los demás, siendo posible conocer las actitudes pasadas y presentes de esos pocos integrantes. Este conocimiento reduce la incertidumbre sobre la conducta futura de cada miembro e incentivaría la confianza mutua que, en tanto no es defraudada, facilita la dinámica del grupo. La información de primera mano sobre el otro, fruto de la cercanía y el trato continuo, actúa aquí como incentivo para llegar a la acción colectiva. Las negociaciones entre los miembros son más exitosas o al menos más claras que en un grupo más grande. Los acuerdos sobre objetivos a encarar, los medios para lograrlos y las responsabilidades compartidas o repartidas, son acordadas

---

2 Denominación popular de la cerveza.

y conocidas por todos. Se ha afirmado que la facilidad de acceso al conocimiento sobre lo que el otro *hace y deja de hacer* respecto de los objetivos grupales permite cierto monitoreo intragrupal de bajo costo para detectar a quien no coopera como debiera (Olson, 2003; North, 2001; Axelrod, 2003 y 2006). En parte por ello, se afirma que en estos pequeños grupos el incumplimiento de lo pactado es escaso, ya que es rápidamente detectado y penalizado en la relación cercana y la recurrencia en el trato que se establece entre los agentes. Aquel que no cumpla con su parte tácita o explícitamente pactada puede ser sancionado por uno o todo el resto de los miembros. En estos grupos pequeños las sanciones morales basadas en diversas pautas informales tienen un bajo costo de implementación. Pueden ir desde el simple señalamiento hasta la expulsión del grupo, tal es así, que el rol de penalizar al defector puede ser asumido por todos y cada uno de los integrantes del conjunto. Quien no cumple con el grupo puede ser dejado de lado y condenado a cierto ostracismo, o excluido —o autoexcluido— del grupo al momento o para futuras acciones conjuntas.

Esta modalidad de acuerdo entre agentes es funcional a intereses inmediatos del pequeño grupo; no se buscan beneficios que involucren a la comunidad artística como conjunto; no es esa la finalidad, sino que son grupos de apoyo mutuo en sentido amplio. Son funcionales a los agentes en determinado momento de su desarrollo personal o de su trayectoria profesional como un ámbito para interactuar con pares, informarse y compartir. Es una herramienta más para dar a conocer la propia obra cuando se piensa que hacerlo solo es menos efectivo, o cuando se considera que individualmente no se puede acceder a ciertos lugares y personas. En este entorno local conocer a alguien “abre puertas”, que quedan cerradas para otros artistas quizás con los mismos méritos curriculares pero sin los *contactos*.

Más o menos somos siete los que nos juntamos con este proyecto, pero la que tiene los contactos es ella, conoce mucha gente, el resto colaboramos de otras maneras. [AnC]

Concretamente, el grupo “te amplía las posibilidades de contactar gente” bien ubicada para exponer la obra u obtener una crítica. Por otro lado, permite prorratar y disminuir los costos de catálogos y vernisagges, provee de un espacio de discusión de temas de interés mutuo que solo atañen a la especial condición de artistas; es un ámbito para compartir experiencias, y una fuente de informaciones sobre aspectos de la actividad. La participación en estos grupos no se siente como una pérdida de tiempo respecto de aquella representación sobre el tiempo escaso, sino como una necesidad para paliar las dificultades de aislamiento y desinformación que genera el encierro en el taller en la relación obra-creador.

Estoy en el grupo de grabadores para no sentirme tan sola haciendo lo mío; además siempre surgen exposiciones colectivas y trabajamos todos juntos, hacemos muchas cosas. Básicamente, estoy en grupo para estar acompañada e informada, creo que es algo bueno para no aislarnos, porque los artistas estamos muy solos con nuestro arte. El grupo me acompaña y también me incentiva. [AnC]

Yo vivo lejos del centro, trabajo solo, pero se que los artistas se juntan, algunos amigos míos que son artistas también, siempre están en algún grupo de trabajo y hacen juntos las exposiciones. A veces me invitan a participar, para el año próximo creo que ya tienen un proyecto y yo me voy a enganchar. [AnC]

Los beneficios de pertenecer a estos grupos autogenerados y ajustarse a lo acordado en ellos son palpables en tanto las acciones conjuntas proyectadas se concretan, pero también implican acuerdos tácitos de acompañamiento y apoyo en la tarea artística.

Todos asistimos a las inauguraciones de cada uno, o nos recomendamos mutuamente y participamos de determinadas redes de contacto, o simplemente compartimos actividades.<sup>3</sup>

La mayoría de los artistas no consagrados participan o han participado de estos pequeños grupos de pares. Por otro lado, los estudiantes de arte de la academia<sup>4</sup> o los asistentes a talleres de artistas encuentran el equivalente de estos grupos dentro mismo de ese ámbito de estudio-taller. Sin embargo, esta participación grupal dura siempre que puedan costearse los aranceles del taller en cuestión, o en tanto dure la cursada; por ello, no lo considero un grupo de pares autogenerado en sentido estricto.

Los artistas emergentes y los consagrados en general se mueven solos, tienen numerosos compromisos y poco tiempo para otras actividades que no estén estrictamente relacionadas con las demandas de su posición. En particular los emergentes, saben que esta etapa puede ser fugaz y se entregan a ella con empeño:

---

3 Hay un calendario anual en lo referente a certámenes, salones y ferias de importancia menor o principal, que se repite con regularidad y con algunas variantes y novedades año tras año. En muchos sentidos este calendario expresa "el ritmo de la actividad colectiva al mismo tiempo que tiene por función asegurar su regularidad", como señalaba Durkheim (1968).

4 Algunos participan en los centros de estudiantes o agrupaciones políticas estudiantiles, pero bajo ciertas pautas específicas de estas agrupaciones que implican diferencias tanto organizativas como en cuanto a los objetivos respecto de los grupos de pares a los que refiero.

Me parece muy piola juntarse pero no ando en nada que tenga que ver con grupos de artistas o agrupaciones. No tengo tiempo ahora. Cada tanto tengo que viajar afuera, y allá es todo muy exigente y exigido y tengo cosas que preparar y gente que contactar. Y cuando estoy acá estoy trabajado en el taller. Ahora para la muestra del año próximo. [AE]

Ando a mil, no me meto en nada de nada más allá de mi obra. [AnC]

Manejo los talleres viniendo cada tanto a hablar con los alumnos que participan, no estoy todo el tiempo con ellos porque no es esa la modalidad que se propuso y porque no podría hacerlo. A veces estoy afuera por un período de tiempo, ellos trabajan solos y cuando regreso comentamos lo que hicieron. No me junto tanto con otros artistas, solo tengo ese tipo de contacto acá cuando estoy con los alumnos. Ellos, los alumnos, creo que a veces se juntan para algunas cosas. [AC]

Cabe señalar que, aun cuando los artistas consagrados en general ya no participan en estos grupos, conservan algunas amistades originadas en una participación pasada. En esta etapa de su trayectoria como consagrados, la información y la coordinación de emprendimientos conjuntos que estos artistas podrían obtener de la participación en los pequeños grupos de pares ya no les es tan funcional como en los comienzos de la carrera. Pocas veces se reúnen a trabajar juntos, debido a que cada uno ya tiene su lugar: su taller o su casa-taller. Diversas situaciones asociadas a su posición alcanzada les restan tiempo para la tarea creativa, y ya no les quedaría tiempo para participar en estos pequeños grupos como tampoco, se verá, en las asociaciones de



artistas. No obstante, numerosos artistas señalan que han participado activamente en estos grupos en su juventud aunque ahora no lo hagan con la misma intensidad. En la actualidad los encuentros adquieren la forma de reunión informal, azarosa e irregular para verse con viejos amigos, estar en contacto, “ver en qué anda cada uno” y charlar.

Antes nos juntábamos más que ahora, ¡cuando éramos jóvenes! Teníamos un grupo, hacíamos, hablábamos y discutíamos... pavadas o cosas serias sobre las obras, sobre la vida. Nos interesábamos unos en otros. Había inquietudes, había conexión entre artistas. Hoy yo ya no participo de algún grupo formalmente, pero en definitiva... igualmente como vos ya sabés, los artistas siempre nos juntamos para tomar un tintillo. Antes y ahora, y siempre lo haremos. Los amigos son siempre los que te acompañan en esta tarea. [AC]

En mi taller, que es también mi casa, llegamos a juntarnos casi cincuenta amigos a tomar un tinto y charlar. Era muy bueno vernos. Venían todos los amigotes de años, y años. Nos juntábamos regularmente una vez por mes o cada dos meses. Unas veces venían unos y otras veces, otros. Cada tanto adoptábamos a alguno más nuevo, más joven. Ahora ya no hago más esas reuniones, te aseguro que las extraño. Pero ahora ya no es lo mismo, mi situación personal cambió y nadie tomó la posta. Quizás algún día retomamos la costumbre. ¡Habrà que apurarse antes que algunos pasen del otro lado!, y se los lleve la parca. [AC]

No obstante, entre consagrados el pequeño grupo de pares puede adquirir nuevas funciones o resignificar las viejas frente a situaciones puntuales. Tal es el ejemplo de aquel

remate<sup>5</sup> suspendido por un grupo de artistas (y galeristas) que se reunieron y se organizaron para intervenir y detenerlo. Los artistas implicados señalan que:

Reaccionamos rápidamente y, tras varias llamadas telefónicas entre colegas, nos juntamos a decidir qué íbamos a hacer frente a esta situación. El remate solo nos afectaba a un puñado de artistas conocidos, con firma. [AC]

Los beneficios puntuales, efectivamente logrados, actuaron en este grupo pequeño como recompensa y reaseguro de la cooperación de cada integrante en esta situación concreta. No hubo intención de afrontar alguna situación que afectara al conjunto de los artistas:

Esta modalidad de acción no es extensible a otros temas dentro de la comunidad artística, dadas las diferentes problemáticas de los artistas según su lugar y momento en el campo artístico local.<sup>6</sup> Esta cuestión nos afectaba solo a nosotros. Hay artistas que tienen unos problemas que otros no llegan a tener, lo nuestro era un problema por el precio alcanzado de nuestras obras... un artista joven ni siquiera tiene una cotización que defender, ¿para qué se juntaría a reclamar algo con nosotros? [AC]

Podría interpretarse que generaron indirectamente un beneficio para la toda la comunidad artística al hacer respetar el valor comercial de los trabajos, en tanto lograron la suspensión de un remate que subvaluaba la cotización al-

---

5 *Cfr. La Nación*, 20 de septiembre de 2000 ("El día que el Ciudad detuvo su martillo"). Los artistas involucrados consideraron que los precios de base del remate asignados a las obras por la entidad organizadora estaban por debajo de la cotización de mercado de sus obras. *Cfr. Quadri*, 2001.

6 Algunos artistas también leen a Bourdieu.

canzada por los autores. Tanto fue así, que se consideró que el episodio representó:

...la prueba del poco respeto que hay por el arte, porque se baja el precio que duramente ha logrado establecer cada artista con años y años de carrera. Sin embargo, es un problema que nos afecta a los pocos que vendemos a ese precio. [AC]

El grupo funcionó como un pequeño grupo de intereses con un objetivo puntual que beneficiaría directamente a sus pocos integrantes. En este sentido, su accionar generó posiciones contrarias dentro de la comunidad, tanto desde algunos no-artistas como desde otros artistas.

Lo que hicieron fue una intromisión en la libre oferta y demanda, ya que el mercado del arte no se maneja así. Si los precios de base eran bajos debían subir naturalmente con la puja del remate, y si no subían es que las obras valían y valen menos de lo que pretenden los artistas o sus galeristas. [E]

Desde otros artistas se consideró que:

...se juntaron solo porque estaban en juego las cotizaciones de sus obras, si no fuera por eso, no se hubieran expuesto a pelearse con nadie, ¡cada uno defiende su parcela! Nadie se pelea por el otro. [AnC]

Más allá de la disparidad de lecturas en cada situación, el pequeño grupo de pares actúa de hecho en beneficio directo de sus integrantes. Entre los artistas, en tanto esos beneficios son reales en el presente o posibles a futuro, el grupo

funciona y perdura pero, por otro lado, si esos beneficios no se ven o no existen, el grupo se diluye.

## **Acuerdo grupal: el grupo grande**

Al pasar de un grupo pequeño a un grupo grande de agentes, los modos de acción, construcción de consenso y cooperación colectiva van cambiando. En un grupo numeroso los integrantes pueden llegar a no conocerse entre sí, o pueden mantener un trato esporádico o discontinuo, o hasta nulo entre algunos de ellos.

Las consecuencias para la acción colectiva derivadas del aumento del tamaño del grupo de agentes han sido ampliamente estudiadas desde diferentes abordajes y autores. Ya desde los trabajos de Mancur Olson se ha afirmado que los grupos grandes están menos capacitados que los grupos pequeños para alcanzar un bien grupal, y que en ellos la acción colectiva no prospera de igual modo. Debido a las características del grupo en su nueva escala, las relaciones entre los miembros son impersonales: el trato ya no es cara a cara sino que se da entre desconocidos que se tratan entre sí unas pocas veces, solo una vez o quizás nunca. A esto se asocia una mayor dificultad para lograr consenso, para negociar los objetivos y las estrategias a seguir, así como luego, un aumento significativo del costo para lograr su cumplimiento, detectar a los defectores y eventualmente penalizarlos.

La discontinuidad en el trato entre los numerosos integrantes conlleva un conocimiento incompleto de sus actitudes pasadas o presentes respecto de su participación y su compromiso con el grupo. Aunque la información sobre el otro es el vínculo que establece la membresía respecto del

grupo. Esa información —en términos de Elster: plataforma de la *ignorancia racional*— da a conocer la mucha, poca o nula cooperación de cada uno respecto del conjunto, aun cuando sea incompleta o fragmentada, rudimentaria o sesgada. En el grupo grande, esta información incompleta contribuye a generar incertidumbre sobre los modos de proceder de los otros: no se sabe ciertamente qué han hecho o hacen. Asimismo, para cada uno se genera la sensación de que lo que haga puede permanecer oculto a los demás al diluirse en el anonimato grupal, tanto para bien —si nadie advierte que no se coopera y se evita una sanción—, como para mal —si nadie advierte la colaboración y no se reconoce el esfuerzo hecho por el grupo—.

La etnografía presenta una peculiaridad al respecto. Entre los artistas *se sabe* lo que hace y opina un número elevado de colegas. Se sabe sobre muchos, qué actitud tienen respecto de los temas que se van instalando en el grupo ampliado, en esta, *su comunidad artística*. En este sentido, ciertamente se conoce el proceder de muchos más que en un grupo grande de no-artistas, de “gente común”. Aquí, el conocimiento se extiende a un núcleo que supera el pequeño grupo de seis o diez personas, y se amplía a un grupo grande, llegando a tenerse noticia de lo que hacen quizás cien, doscientos o más artistas consagrados y/o muchos otros de menos renombre. Dadas las características de la comunidad artística, aun siendo un grupo grande, los artistas tienen un trato continuo con un número muy elevado de agentes y numerosas posibilidades de encuentros recurrentes con muchos más. Esta recurrencia en el trato en las diferentes instancias y eventos de un calendario de actividades profuso y abierto permite un acercamiento y un conocimiento amplio sobre la conducta del otro, y en este caso concreto, de muchos otros. En tal contexto, la circulación de información entre ellos y sobre ellos a través del boca a boca es,

aunque siempre incompleta, abundante y detallada sobre lo que muchos agentes hacen o dejan de hacer respecto de la participación grupal. Esto es en parte así debido al valor que se atribuye en el medio a la búsqueda de la visibilidad y del reconocimiento individual, y debido a la relevancia de las *firmas*, cuyos pareceres y acciones son observados o comentados, como se verá más adelante.

De este modo, se saben los modos de cooperar o no, de cumplir o no, de comprometerse o no respecto de algunos pactos entre agentes (entre galerista y artista, entre editor y artista, entre artista y artista, etcétera), y aun respecto de ciertas normativas o derechos legales. La información, en base a la cual los agentes modelan sus estrategias, construyen y reorientan sus preferencias, llega fragmentada a través de conversaciones directas o indirectas, de rumores o chismes, de notas en medios especializados o aun en el participar de situaciones y eventos en ese entorno inmediato compartido (inauguraciones, salones, eventos).

Entre artistas este amplio conocimiento sobre el proceder del otro se relaciona, por un lado, con el desvalor atribuido a la participación anónima, y por el otro, con el valor atribuido a la exposición pública de las conductas —*extravagantes, bohemias, creativas*—, y las posturas frente a los temas —*originales, únicas*— asociadas a los nombres de sus autores.

Entre artistas nos conocemos, este es un mundo muy pequeño en donde todo se sabe; casi te diría que en este mundillo local de las artes no hay secretos por mucho tiempo. Uno sabe qué esperar de unos y de otros. Yo actualmente no espero nada de nadie. [AC]

Paso ahora a otros aspectos de la cooperación en grupos de agentes. No obstante las dificultades que tiene este

tipo de grupo para lograr consenso en torno a objetivos colectivos, eventualmente se llega a un acuerdo y se establece un objetivo común. Superada esta etapa, surge el problema de cómo alcanzarlo, cuánto esfuerzo o colaboración debe aportar cada integrante y cómo hacer para que cada uno aporte lo debido y que no se convierta en un defector antes de haber logrado ese objetivo, o en un *free rider*<sup>7</sup> después, y cómo detectar y penalizar al defector. Entre los artistas ese conocimiento que alcanzan a tener unos de otros, aun siendo un grupo grande, les permite monitorear un gran número de individuos y quizás detectar a quien no coopera, con mayor éxito que en otros universos de agentes. Sin embargo, persiste el problema de cómo sancionar esa falta de colaboración que aumenta debido al aumento mismo del tamaño del grupo. En el grupo grande, los costos de detectar y penalizar a quien no coopera son mayores —también entre artistas—, y frecuentemente nadie quiere asumírselos personal y voluntariamente. El elevado número de integrantes y la multiplicidad de relaciones torna improbable que la reputación o las normas informales funcionen como sanción suficiente o con la misma efectividad que en el grupo pequeño, en donde la simplicidad y efectividad de su implementación reducía su costo y aumentaba la probabilidad de ser aplicada por cualquiera.

Por otro lado, este tipo de grupos no genera por sí mismo incentivos suficientes para colaborar. A diferencia del grupo pequeño, en donde los beneficios potenciales que llegarían a cada uno actuaban como premio seguro a la cooperación, en este caso esos beneficios son inciertos, o posdatados en el tiempo o considerados proporcionalmente escasos respecto de la cooperación demandada en el presente. La sola pro-

---

7 Así se denomina al maximizador individualista que, evitando los costos de su aporte individual al grupo, obtiene los beneficios al igual que quienes cooperaron y se esforzaron (Olson, 1998 y 2003).

mesa de estos bienes a futuro no alcanzaría para sostener en el tiempo la cooperación hasta lograr el bien colectivo.

La cuestión de la situación precaria de los artistas nunca logra encaminarse. Los artistas estamos estancados con estos temas que nos afectan y nos preocupan. Yo siempre digo que hay que trabajar ahora para cosechar más adelante. Esto que hago, esto que hacemos es para los nietos, nosotros no vamos a ver los resultados, pero es difícil mantenernos juntos en el tiempo. Ya hubo varios intentos de armar algo bueno para los artistas, las asociaciones, una ley, un sindicato. Nada. Nada de nada. Todos se van bajando del tren en el camino, al final no queda nadie y no se hace nada. Y otra vez hay que volver a empezar. Siempre estamos empezando, a veces ni siquiera eso, siempre nos estamos quejando. A los artistas nos gusta quejarnos. [AC]

Aquella nutrida información sobre los demás genera aquí la certidumbre del abandono de la cooperación.

Los beneficios de una acción grupal enmarcada en el grupo grande —de lograrse aquel bien común— beneficiarían en alguna medida a todo integrante del grupo, a quienes han participado activamente y también a aquellos que no. En este caso, el deseo de no beneficiar a quien no haya cooperado se expresa de diferentes maneras.

Lo que me molestó, y siempre es lo mismo... es que nosotros nos matamos trabajando para organizar todo y después todos se enganchan cuando la cosa sale bien. [AnC]

No estoy de acuerdo con que el proyecto esté abierto a todos los artistas y no sea solo para nosotros que somos los socios de esta entidad, ¿qué ventaja tenemos de ser socios



y pagar la cuota, si lo que organizamos como asociación es para cualquier artista? [AnC]

Pero, aun cuando algunos muestren ese desacuerdo, en la dinámica de este tipo de grupos cada agente que decide no cooperar igual recibe su parte del bien colectivo alcanzado:

Yo no me hice socio, no me interesa estar en una asociación; pero sí participé de algunas movidas y proyectos que organizaron desde la asociación. Hicieron algunas cosas interesantes, fue bueno ser parte de eso. Pero solo de eso. [AC]

En este sentido, se ha hablado de la segura aparición de la conducta del *free rider*, que sin aportar su esfuerzo cooperativo al grupo obtendrá los bienes colectivos logrados con el esfuerzo ajeno.

La gente se enganchó con el proyecto, tuvimos una recepción increíble, más de lo que esperábamos. Los que organizamos todo tuvimos que movernos como locos para que saliera todo tan bien como salió. Los resultados fueron fantásticos. Pero, tuvimos que perseguir constantemente a los artistas para una cosa y para la otra. Todos quisieron participar, pero después nos costó horrores que terminaran sus obras a tiempo, que entregaran las cosas en término o que retiraran sus obras después. ¡Yo todavía tengo algunas cosas guardadas en mi taller esperando que vengan a buscarlas! Todos se entusiasmaron con el proyecto pero la mayoría se borró de todo lo que había que hacer antes, durante y después. [AC]

Frente a la complejidad del grupo para sostener la cooperación, se busca respuestas a los interrogantes sobre quién

asume el costo de detectar al no colaborador entre un número enorme de miembros, quién asume el costo de señalarlo como tal, quién afronta el costo de penalizarlo una vez que se lo ha detectado, o eventualmente quién asume el costo de expulsar el excedente de miembros. Las cuestiones involucradas en esta serie de preguntas, y cómo el grupo encuentra la solución a ellas, se agrupan bajo la denominación de: *problema de segundo orden de la acción colectiva*. Desde los diferentes abordajes teóricos que intentan encontrar respuestas, hay coincidencia en que en el grupo grande un tercero deberá hacerse cargo de velar por el cumplimiento de lo acordado. Eventualmente deberá ejercer un control que detecte al no-cooperador, imponer una sanción que reduzca la incertidumbre sobre la cooperación y propender a eliminar la defección. Luego de esta coincidencia como punto de partida, diferentes autores plantean heterogéneas soluciones enfatizando diversas posibilidades: desde el estímulo a la cooperación hasta el control punitivo de la defección, pasando por diversas tentativas o combinaciones intermedias de solución.<sup>8</sup>

---

8 Olson (1998 y 2003) analiza el tema a partir de los incentivos selectivos: los positivos para estimular a los agentes a cooperar, y los negativos para castigar al que no coopera. Otros autores enfatizan el rol del *entrepreneur*, quien asume los costos de iniciar o incentivar la acción en tanto obtiene un beneficio extra por hacerlo. North (2001) sostiene que ese rol es apropiado por un grupo privilegiado que asume un costo extra porque, al asegurar la continuidad del grupo como tal, obtiene más beneficios que el integrante promedio. Boyd y otros, desde la perspectiva de la antropología evolucionista, consideran la actuación de un penalizador altruista que asumiría el costo de sancionar a quien no coopera. Su presencia en el grupo sería evolutivamente favorecida pues, dado que su actitud reduce la defección y aumenta la cooperación, el grupo resulta fortalecido y tiene más posibilidades de perdurar (Boyd *et al.*, 2003; Henrich y Boyd, 2001; Panchanathan y Boyd, 2003 y 2004). En un sentido similar, Axelrod señala la existencia de una metanorma extendida en el grupo que reduciría el costo de detectar al que no coopera: en tanto todos y cada uno actúan como delatores y penalizadores, se disminuye y hasta diluye el costo de penalizar en la diseminación de esta responsabilidad en todo el grupo. No obstante, aparece un costo adicional, el de penalizar a los que detectan al defector y no lo delatan, lo que da lugar a un problema de tercer orden de la acción colectiva (Axelrod, 2003). Cabe señalar que desde todas las perspectivas sigue habiendo un costo

Propongo dirigir la mirada a las instancias previas a aquella necesidad de penalizar, y explorar en la comunidad artística las condiciones en que los agentes deciden cooperar o no. Autores como Gintis, Bowles o Boyd presentan en algunos de sus trabajos un análisis sobre esta fase inicial del cooperar. A partir de modelos de cooperación basados en los agentes (Gintis *et al.*, 2005; Herbert, Bowles, Boyd y Fehr, 2003) plantean que los grupos que perduran en el tiempo se han visto favorecidos evolutivamente por la presencia de individuos con características favorables al conjunto, a los que denominan *strong reciprocators* o cooperadores condicionales fuertes. Las características de estos individuos se manifiestan en una fuerte tendencia a reciprocarse generosamente la cooperación que ven en el entorno. La cooperación en el grupo se sustentaría y reproduciría por esta actitud de los *strong reciprocators* que, mantenida en el tiempo, generaría en el grupo una evolución adaptativa favorable a la cooperación, y por ende beneficiosa para la continuidad del grupo como tal. La existencia y aumento — por imitación— de los individuos con estas características sería evolutivamente persistente: su presencia mayoritaria se multiplicaría porque su cualidad cooperadora haría que el grupo en el que ellos son numerosos, estuviera mejor preparado para perdurar que aquel grupo en donde no hubiera ese tipo de agentes, si se quiere, más altruistas. El beneficio que aportan al grupo habría posibilitado que su comportamiento fuera una conducta evolutivamente capaz de perdurar, a pesar de asumir ciertos costos grupales en detrimento personal, por ejemplo como *conditional punishers*, al penalizar al que no coopera cuando otros no lo hacen. En síntesis, estos agentes optan por cooperar más veces que el promedio

---

incrementado que de una u otra manera termina pagando el grupo, eventualmente en la forma de beneficios extras para algunos en detrimento de otros.

de los integrantes de su grupo y prefieren perdonar alguna no cooperación —lo que constituye también su particularidad—. La disposición de estos agentes a ser recíprocos en la cooperación se plantea como condicional, pues se basa en una imitación —más generosa si se quiere— de lo que otros hacen en su entorno. Su actitud se refuerza y perdura en base a la información sobre cómo o cuánto los otros cooperan. Ellos devuelven lo que ven alrededor y, en tanto reciprocamente la cooperación que ven, generan precisamente —tal como plantea este enfoque— la extensión exponencial de esta actitud cooperativa (Gintis *et al.*, 2005; Gintis, Bowles, Boyd y Fehr, 2003). Sin embargo, en tanto su actitud fuertemente cooperadora está ligada a lo que perciben del entorno, aquello que reciprocamente queda condicionado a la información que tienen de lo que sucede y de lo que otros hacen a su alrededor para luego actuar en consecuencia. La imitación y copia intragrupal —y más tarde entre grupos— de la estrategia más exitosa (Henrich y Boyd, 2001) reforzarían la propagación de esta actitud cooperadora en tanto y en cuanto precisamente ella se presente como encarnada en individuos exitosos.

En la presente labor etnográfica se ha advertido cómo y por qué en el entorno de la comunidad artística no aparecen *strong reciprocators* que manifiesten esta cualidad cooperativa fuerte, ni menos aun la cualidad de *condicional punishers* asociada a ella: la evidencia empírica muestra contrastes significativos del caso respecto de esta teorización sobre la cooperación. Numerosos intentos por lograr una participación extendida a toda la comunidad artística, entendida como un grupo grande, han arrojado magros resultados. En estos intentos, la búsqueda del consenso en torno a los objetivos de interés común ha sido la mayoría de las veces infructuosa, y la coordinación de la acción conjunta ha multiplicado las dificultades reconocidas en la bibliografía

referida. Los motivos individuales se han diversificado exponencialmente, y la desconfianza respecto del cumplimiento del otro, basada en un conocimiento amplio de sus actitudes presentes y pasadas, ha amparado la propia defección generando intragrupalmente la construcción de un modo de reciprocidad no cooperativa (Quadri, 2007a y 2007b).

En consonancia con postulados teóricos de vieja data, la participación de los artistas disminuye a medida que aumenta el tamaño del grupo. Sin embargo lo hace con significativas particularidades. Un fuerte sentido de pertenencia a una comunidad de pares (*cf.* Capítulo 1) coexiste con una escasa tendencia a agruparse en pos de fines que beneficien al colectivo, es decir, fines u objetivos respecto de situaciones concretas en torno al desarrollo de su actividad laboral creativa: sea respecto de condiciones de trabajo, cumplimiento de compromisos u obligaciones adquiridas entre agentes, respecto del funcionamiento de las asociaciones de artistas, reclamo de derechos vigentes o diseño de derechos por adquirir, y, en el extremo, respecto del apoyo que se tiene o se espera del Estado hacia la actividad. Estos temas afectan a todos los artistas en mayor o menor medida, en uno u otro momento de su trayectoria, y por ende, la búsqueda de las soluciones o el establecimiento de objetivos respecto de ellos *podrían* o *deberían* ser comunitariamente consensuados y alcanzados. Tanto es así, que estos fines en cierto modo extraartísticos<sup>9</sup> están estrechamente relacionados con el desarrollo de la actividad creativa. Los esporádicos intentos grupales en torno a consensuar y modificar estos aspectos práctico-laborales de la actividad arrojan invariablemente resultados subóptimos que no conforman ni aun mínimamente a los agentes involucrados. Varios facto-

---

9 Insisto en que no examino fines grupales entendidos como gestos artísticos, o proyectos estéticos en donde el producto artístico en sí mismo sea la meta.

res desempeñan un rol decisivo respecto de tales resultados, entre ellos, la información en circulación y la dificultad de consensuar objetivos.

En primer lugar, retomo las singularidades del caso respecto de la información que circula entre los agentes sobre ellos mismos. En consonancia con las características generales de los grandes grupos, debido al tamaño del conjunto y al trato discontinuo entre sus miembros, la información que circula es incompleta. En tanto no se sabe a ciencia cierta qué hará el otro, debería generarse incertidumbre sobre su actitud respecto de la cooperación grupal. Sin embargo, dentro de la comunidad artística se sabe qué hacen numerosos agentes, y aun cuando la información sigue siendo incompleta o parcial, no genera incertidumbre sobre el otro; por el contrario, genera la certeza de la no cooperación ajena. Una desconfianza aciaga en la cooperación del otro atraviesa el campo y permea las prácticas de los agentes. Una reiterada informalidad se sabe enquistada entre agentes que dicen estar expuestos a un entorno *imprevisible e inestable* en donde unos y otros —sistemáticamente o con una reincidencia notable— incumplen lo pactado.

La información cumple aquí un rol diferente. Desde otros abordajes teóricos se considera que su rol será fundamental en la construcción de la confianza recíproca necesaria para la colaboración colectiva, y aun en el diseño de modos locales de incentivar o penalizar el cumplimiento de la norma grupal. Esta posibilidad dada por la información local escaparía a instancias de control más alejadas, como las ejercidas por ejemplo por el Estado —o las instituciones que lo representen— para monitorear la cooperación o el cumplimiento de la norma grupal. Pero el caso que nos ocupa escapa a estas previsiones. Conocer el modo de accionar de muchos integrantes de la comunidad permite conjeturar qué actitud tiene y tendrá el otro respecto del grupo

y, si fuera el caso, permitiría saber quién es un defector y quizás debiera ser penalizado. La suma de esas conjeturas va configurando la medida de la confianza que se pueda depositar en cada agente y en su futuro accionar respecto de los objetivos comunitarios, y a su vez orientan la elección de la conducta propia. Gintis (2005) destaca el rol de los *strog reciprocators* debido a su condición de cooperadores condicionales que, en base a información sobre su entorno, se muestran dispuestos a cooperar si perciben cooperación en él, y pueden actuar como *conditional punishers* dispuestos a penalizar y a asumir el costo de penalizar a aquel que ven que no cumple la norma, si perciben a su vez que hay otros que también lo penalizan. Asumiendo que esta explicación es acertada, la información contextualizada se convierte en clave para desentrañar las razones de una u otra orientación de las prácticas de los agentes que cooperan o no lo hacen.

La presencia de estos cooperadores condicionales señalaría que ciertas preferencias intrínsecas de los agentes, entendidas como el deseo de comportarse de diferentes maneras, complejizan el análisis de la acción colectiva alejándolo de las teorías que enfatizaban la preponderancia de agentes maximizadores racionales —*free riders*— en exclusiva búsqueda del beneficio propio.<sup>10</sup> La etnografía muestra que, si bien puede haber algunos *free riders* entre los artistas, hay muy pocos logros, entendidos como algún bien colectivo, que puedan aprovecharse con la estrategia de no aportar el propio esfuerzo al grupo (Quadri, 2001 y 2005). Es por esto que el interés maximizador de quien vela por el propio beneficio no podría considerarse como rector de las con-

---

10 De todos modos, aun en aquellos enfoques se señalaba, aunque sin darle la preponderancia que se le da en estos, la existencia de algunos “otros” agentes que no decidían racionalmente sino en base a pautas morales, éticas, sentimentales y otras, acercándose las preferencias intrínsecas de los *strong reciprocators* (Ostrom, 2005).

ductas en este universo de agentes: numerosos agentes que no cooperan no podrían encuadrarse estrictamente bajo la categoría *free riders*.

Por otro lado, aquellos *strong reciprocators* podrían ser una mayoría que aporta la posibilidad de múltiples equilibrios a la acción colectiva, siendo capaces de modificar, aumentar o mantener estable el grado de cooperación grupal, beneficiando así al conjunto; pero las preferencias intrínsecas que los guían están imbricadas con su particularidad de reciprocadores condicionales que mayormente reciprocán lo que ven en el entorno. Gintis plantea con cierto optimismo que, si los *strong reciprocators* ven colaboración a su alrededor, la reforzarán con su aporte. Sin embargo, en el caso analizado, lo que ven los agentes alrededor es la no cooperación, y la actitud preponderante aun de estos reciprocadores fuertes, si los hubiera, es reciprocación lo que ven, esto es: no colaborar. El caso muestra que numerosos agentes son aquí la contracara del *strong reciprocators* identificados por estos estudiosos de la cooperación. En nuestro caso, la información sobre los muchos agentes que tienden a una actitud de reciprocidad no cooperativa lleva precisamente a que sean demasiados como para que algunos —quizás pocos— reviertan tal tendencia.

El trabajo etnográfico pone en evidencia la relación entre la información del entorno y la orientación de las prácticas de estos agentes. Entre artistas, la ausencia de compromiso individual respecto del cumplimiento de pactos entre agentes afecta al colectivo en tanto esta información se difunde y es conocida en la comunidad. La abundante información obtenida en las relaciones cara a cara —tanto esporádicas como continuas— entre los miembros de la comunidad artística les permite conocer el modo de accionar de muchos integrantes. Esta información, al difundirse, refuerza unas prácticas caracterizadas por el menoscabo o la indiferen-



cia hacia los pactos o compromisos mutuos, hacia adentro y afuera del grupo. En este universo de agentes, la información sobre la actitud del otro para con el cumplimiento de cualquier pacto (de palabra o legal) se convierte en cuasi certeza de su incumplimiento, realimentando y generando cierta desconfianza e informalidad en las relaciones. El caso muestra que, aun cuando estas características son denostadas por los agentes, están ampliamente extendidas.

Contrariamente a lo planteado por Gintis, en el caso bajo estudio hay una ausencia casi total de agentes dispuestos a reciprocamente la cooperación. Tampoco los hay dispuestos a asumir el costo de penalizar o controlar al otro no-cooperador aun *con*, y paradójicamente a causa *de*, esa información. Aquí, la desconfianza recíproca lleva a que aun los *strog reciprocators*, que se esperaba dispuestos a cooperar más que el resto o aun a penalizar a algún defector, se sumen a la actitud de no cooperación recíproca de ese entorno no cooperativo. Ellos no cooperan tal como ven que no lo hace el resto. Es así como la información en fluida circulación tiene una consecuencia inversa a la planteada idealmente por el autor. La información sobre el entorno orienta la condicionalidad del actuar de estos reciprocadores —y ciertamente de otros agentes también— y, dando a conocer que nadie coopera, ellos mismos tampoco lo hacen. Así, junto al resto de los agentes colaboran en la construcción, en ese entorno hostil, de una actitud generalizada de reciprocidad no cooperativa.

Porque es un mundo donde ya no se cree más en nada. Si nos juntamos algunos y acordamos hacer esto y aquello, unos y otros dicen que sí, pero cuando llega el momento de hacer, nadie hace. Y empiezan el “bla bla bla” y nadie aparece más, todos nos borramos. Todos sabemos que todos nos borramos. En este medio sabemos lo que hace

cada uno, a la larga se sabe que todos juntos o cada uno se van borrando. [AC]

En segundo lugar, otro factor significativo respecto de la dificultad de la cooperación (sumado al rol de la información) es el desacuerdo o la falta de consenso sobre cuál será el interés grupal. La etnografía da cuenta de cómo la dificultad —cercana a la imposibilidad— para establecer un fin o un objetivo en común, ha socavado las incipientes coincidencias sobre situaciones que generan disconformidad, o aun sobre leyes vigentes o futuras que podrían orientar los posibles reclamos o demandas comunes.<sup>11</sup> Tal como se ha señalado, que no llegue a establecerse el interés de un grupo a futuro deja vislumbrar otros intereses en constante puja, que se hacen evidentes en las luchas intracomunitarias por mantener y establecer posiciones (Elster, 1995 y 2006; Bourdieu, 1997 y 1999; entre otros). Cabe señalar la existencia de un entramado de pequeños grupos con intereses contrapuestos que están, o dicen estar, beneficiados con la actual dinámica de la comunidad artística en cuanto a las relaciones entre agentes, y aun con respecto a diversos aspectos legales.

Se piensa que esta es la única manera de subsistir. Que hay que cortarse solo para estar libre de pagar, generar o devolver favores, pero por otro lado hay que estar en alguna trenza para lograr, sino esos, otros favores. Es complicado... somos complicados. ¡O no tanto! [AC]

Estamos mejor así, que si armamos algo entre todos que después haya que controlar, quién controlaría que cada

---

11 Tales como las discusiones sobre la Ley de Mecenazgo o de Circulación de Obra de Arte, o aun la Ley de Propiedad Intelectual (Quadri, 2000 y 2001).

uno haga lo que tiene que hacer, quién controlaría a una entidad o un grupo con más poder que otro. [AC]

En tanto la actividad no genera recursos suficientes para mantenerse *per se*, los agentes tienden a desarrollarla al margen de toda pauta grupal o normativa que implique un costo extra, cualquiera sea ese costo (monetario, de tiempo, de energía, etcétera). Muchos artistas consideran que no hay un camino diferente posible en un entorno donde tienen la certeza de que el otro va a abandonar cualquier proyecto conjunto, y por ende el costo de sostener un emprendimiento caerá sobre uno solo, sobre “aquel que quede último colaborando”. La tendencia a no iniciar un cambio, o aun la tendencia a retirarse a tiempo de la cooperación —tempranamente— antes de quedar siendo “el único que labura”, colabora en la construcción de aquella certeza de la no cooperación, y libera del compromiso con lo colectivo a todos y cada uno. Con cierto fatalismo los agentes dicen convivir con unas prácticas tan indeseadas como enquistadas en la comunidad. Muchos consideran que están mejor así, en un “caos reinante ya establecido”, de lo que estarían si se pautara la actividad de un modo más estricto. Por ejemplo, estableciendo compromisos ineludibles entre agentes o cumpliendo las obligaciones y reclamando los derechos que norman ciertos aspectos de la actividad. Todo ello implicaría un costo que pocos o ninguno desea afrontar. Es así que en la actualidad la actividad se desarrollaría *libremente* sin pautas claras de compromiso mutuo más allá de la informalidad, y sin un mínimo consenso colectivo sobre qué problemas solucionar, *más allá de y aun con* las muchas coincidencias sobre “los temas que preocupan a los artistas”.

Ciertamente la actividad creativa igual se desarrolla. Los agentes la mantienen con continuidad y obtienen beneficios circunstanciales a través de esa informalidad *ad hoc* que sin-

tetizan en: “acá cada uno hace la suya”. Pero esa informalidad *exitosa* está enmarcada por un entorno hostil donde los agentes consienten o se someten a cualquier condición que se les imponga desde esos usos y costumbres informales. En definitiva, la acción de la comunidad como colectivo con intereses en común, o hacia un bien mayor, fracasa en sus inicios o no prospera en el tiempo.

Sin embargo, en diversos momentos o instancias dentro de la comunidad artística, hay y han habido reuniones y encuentros de artistas en donde se plantean uno o varios de aquellos temas preocupantes para todos *nosotros*. A continuación se describe una típica reunión entre artistas, o un debate de interés grupal y con la asistencia de numerosos agentes, organizado desde algún grupo de artistas sin especial relevancia, o aun desde las *firmas*, o desde una entidad o institución. Este relato sintetiza lo observado en el campo en diferentes momentos y circunstancias, y en él se concentran las características más salientes de este tipo de reuniones:<sup>12</sup> se trata de un encuentro de artistas, un día cualquiera, en un lugar cualquiera, en donde se ha concertado una reunión para debatir y decidir qué hacer respecto de un listado de temas prefijados.

Los artistas van llegando al lugar de reunión. Los organizadores ya están allí. Todos conversan. Se saludan entre conocidos acercándose o desde lejos con un simple gesto de la cabeza o levantando la mano. Los que van llegando se sitúan en diferentes ubicaciones en un amplio salón en el que quedarán muchos lugares sin ocupar. Va pasando la hora de la convocatoria, y luego de tres cuartos de hora de espera se decide empezar, aunque el salón no esté lle-

---

12 He optado por este formato para respetar la confidencialidad y el anonimato requeridos por los agentes, tanto respecto de las reuniones a las que asistí, como de los participantes y sus conversaciones.

no y siga entrando la gente de a poco o en pequeños grupitos de rezagados que conversan sin cesar.

Se plantea el tema de la reunión: “sobre las actuales condiciones de la comunidad artística y la necesidad de incidir en las cuestiones que afectan directamente a los artistas: el apoyo del Estado, las leyes relacionadas con la actividad, los salones y el tema de los jurados”. Luego de una introducción general del estado de la situación, se invita a los asistentes a expresar su opinión y sus ideas al respecto, y se abre así un democrático debate sobre los temas. Hay unos momentos de silencio y luego murmullos, hasta que algunos se deciden a opinar y comienza el debate. Al frente del salón, los organizadores ofrecen el micrófono a quienes se acercan a hablar. Habla algún asistente, luego otro, y otro. El tema foco del encuentro se amplía a medida que diferentes artistas van aportando sus intervenciones cada vez más extensas. Se genera un nuevo tema macro en torno a las preguntas que alguno de los improvisados disertantes lanza al aire como corolario de su extensa diatriba. Son esas nuevas cuestiones las que quedan instaladas para debatir en el salón: “¿Qué hay que hacer? ¿Qué tenemos que hacer los artistas?” En base a estas preguntas tan esenciales como abiertas, el debate se dispersa totalmente. Cada uno que accede al micrófono acapara unos minutos de buscado protagonismo. Unos pocos se centran en el tema propuesto inicialmente, el resto expone extensas y desconcertantes elucubraciones.

Por un lado, se plantean críticas veladas o no tanto, a personas y a acciones anteriores en el tiempo, dirigidas tanto hacia pares dentro de la comunidad artística como hacia funcionarios del gobierno de turno, de los anteriores gobiernos y ciertamente de los futuros.

Por otro lado, se escuchan largas justificaciones de acciones propias o ajenas, iniciadas y fracasadas en épocas anteriores; o extensas peroratas sobre el *deber ser ideal* de situaciones varias de la comunidad artística. Se escuchan palabras enardecidas sobre cómo deberían organizarse los salones y concursos: principalmente sobre la *cuestión de siempre de los jurados*, pero también sobre *el ridículo tamaño exigido para las obras* o sobre *el lugar donde se almacenan*, sobre *las largas colas en las veredas a la espera de entregarlas* o sobre *el estado en que son devueltas a los artistas*. Se escuchan palabras irritadas sobre cómo deberían ser las leyes: sobre sus *alcances* y sobre su *aplicación*, sobre sus *modificaciones infructuosas* o sobre su *anquilosamiento desactualizado*. Se escuchan palabras indignadas sobre la ayuda insuficiente a las artes y a los artistas: sobre los *mecenas inexistentes*, sobre los *sponsor acaparados por unos pocos afortunados* y sobre *el Estado inoperante*; sobre *los impuestos injustos*, sobre los *contadores aprovechadores* y sobre los *abogados cuervos*. Se escuchan palabras de conmiseración sobre la pensión para los *artistas viejos que quedan en la miseria*, sobre su inexistencia y sobre la injusticia de *una sociedad que no reconoce a quien ha brindado su vida y su obra* —aunque no sus aportes mensuales— *a su país*. Se escuchan palabras, palabras y más palabras de aquellos asistentes que sucesivamente van logrando llegar al micrófono.

Solo algunos aportan ideas concretas o mínimamente viables en relación a las propuestas iniciales que se intentaba debatir. Se asigna a algún participante la difícil tarea de limitar el tiempo de exposición de quién solicita el micrófono para expresarse. Ante el arrebatado entusiasmo de ciertos oradores, desde los distintos confines del salón comienzan a oírse quejas por lo bajo o a viva voz. Algunos

observan en un silencio azorado a los disertantes y escuchan inquietos cómo comienza a levantarse un rumor de disconformidad. Muchos menean la cabeza murmurando: “otra vez con eso”; “¡sáquenle el micrófono!”; “de qué habla si él está en la traza”; “estamos perdiendo el tiempo”; “se van por las ramas”; “así no llegamos a ningún lado”; “¿quién es ese que habla?”; “¡otra vez lo mismo!”; “¿quién lo conoce?”; “¿a qué viene lo que dice sobre la política?”; “ese sí que es un gran artista”; “los jurados están todos arreglados”; “lo que dice no tiene ni pies ni cabeza”, etcétera.

El rumor crece hasta ser un clamor desordenado: “siempre los mismos temas”; “ese porque es de izquierda”; “cállense que no se entiende nada”; “ese porque estaba con los milicos”; “eso ya tratamos de hacerlo y no se pudo”; “hace años que yo vengo diciendo que hay que hacer eso, yo me voy”; “no sé para qué vine”, etcétera. La reunión se reencamina con dificultad, casi a los gritos. “¡Silencio, silencio!”, se escucha desde diferentes lugares del salón. Algún osado organizador, a riesgo de perder su poder de convocatoria para el futuro por *ser autoritario*, recupera impetuosamente el micrófono y pide orden y silencio para poder continuar. Mientras se acalla el parloteo sobre temas artísticos comienza un nuevo murmullo, ahora de despedidas, de razones del partir y de charlas privadas. “Yo me voy”; “acá ya no hay nada más que hablar”; “no se puede ni opinar”; “nadie escucha nada”; “me voy, porque dejé a mis hijos solos en casa”; “yo tengo dentista en diez minutos, pensé que esto iba ser mas corto”; “presentaste la carpeta en esa galería”; “cómo te fue en el salón”; “qué bueno fue verte y conversar un rato”; “te enteraste de lo que le pasó a fulano”; “viste lo que está haciendo menga-

no, cambió totalmente la onda de su obra”; “ya me estoy yendo, te veo la próxima”, etcétera.

La reunión continúa con algunos pocos que quedan luego de una desbandada en medio de un irrespetuoso parloteo general y la diatriba de algún último orador ninguneado por el público. Quienes organizan estiman que el encuentro debe darse por concluido porque “ya la hora está avanzada”, “y todos estamos cansados”. Alguien intenta resumir los logros de la reunión ante un auditorio absolutamente disperso. Unos pocos aun interesados, o quizás apenados por ver los esfuerzos infructuosos de los organizadores, piden silencio y escuchan con una actitud de audiencia civilizada que casi logra por momentos enmascarar su impaciencia.

Se cierra la reunión con un saludo y agradecimiento a todos los participantes. Se inicia un deslucido aplauso entre quienes aún permanecen sentados y se suman los que ya casi están a las puertas de salida. Crece el murmullo mientras ya todos se van retirando. Algunos pocos se acercan a los organizadores para mantener conversaciones privadas. La reunión ha concluido.

Reuniones de estas características tienen lugar cada tanto en la comunidad artística. Por ello, sin contradecir el planteo desarrollado respecto de aquellos resultados insatisfactorios de los logros de la acción grupal, los registros dan cuenta de *convocatorias, encuentros o movilizaciones grupales* que cada tanto reabren la posibilidad de la acción colectiva y la cierran en la ausencia de logros concretos. Estos intentos, que han sido caracterizados como *meros intentos infructuosos*, ponen en evidencia la tensión entre la posibilidad



de la acción conjunta y la dificultad de su puesta en marcha.

Los intentos de llegar a hacer algo juntos, y antes que eso, llegar al acuerdo sobre qué y cómo, se manifestaron principalmente de dos modos. Por un lado, las convocatorias o autoconvocatorias ocasionales para participar de un proyecto puntual y acotado en el tiempo, tales como movidas de manifestación de apoyo o repudio respecto de situaciones diversas, o ciertos gestos históricos de acción mancomunada. Tal como se vio, estos movimientos crecen con tanta fuerza en difusión y número de participantes, como lo hace el silencio en el que se diluyen prontamente. Los agentes adoptan tan rápido un modo de comportamiento no cooperativo, que las propuestas quedan en el recuerdo como la anécdota de un *espasmo solidario* cuyos objetivos no llegaron a alcanzarse. Por otro lado, hay las convocatorias o autoconvocatorias para participar en proyectos de largo plazo y más pautados, enmarcados en las asociaciones de artistas existentes o en la conformación de nuevas entidades. A continuación se verá cada uno de estos dos modos.

## Los artistas trabajando juntos: los espasmos solidarios

Diversas convocatorias ocasionales están dirigidas a toda la comunidad artística aunque la participación finalmente quede reducida a unos pocos, unos cuantos, o aun a muchos que no llegan nunca a ser la mayoría. Estas convocatorias son reuniones y movidas que pueden ser iniciadas por agentes aislados, por grupos de agentes, por entidades de artistas, o aun por entes oficiales o privados con la finalidad de compartir inquietudes (encuentros o foros de discusión y debate) y expresarse respecto de temas varios (sobre sistema de premios y salones, leyes que afectan la actividad, las condiciones de los artistas en general, la situación de los museos y salas de exposición, etcétera); convocatorias para ma-

nifestarse a favor o en contra de posiciones y políticas (respecto de medidas tomadas o de funcionarios de gobierno, respecto de situaciones de otros países, o sobre situaciones relativas a los derechos humanos o a la libertad de expresión, etcétera). Todas estas son convocatorias a participar de una marcha callejera, una cadena de mails, un escrache o una combinación de dos o tres gestos. En estos encuentros o gestos únicos, los artistas buscan en parte lo que les daría un grupo de pares del que participaran regularmente: *contención*, *compartir* experiencias, *encontrarse* con colegas, *debatir* sobre temas en boga, *manifestarse* grupalmente sobre aspectos que atañen a la actividad o no específicamente. Los agentes así autoconvocados, los *artistas que quisieran sumarse*, se juntan, comparten inquietudes y definen propuestas en una movida de unas horas.

Estas reuniones son estimulantes y enriquecedoras. Son espacios de discusión sobre nuestros problemas. Acá podemos decir lo que nos pasa, y hasta pelearnos entre nosotros para buscar soluciones y salidas a la situación tan desoladora que nos toca vivir hoy. Me siento contenida en un ámbito como este, con amigos... [AP]

Acá se habla de lo que nos pasa, estamos muy solos los artistas y sin embargo tenemos problemas en común para compartir y resolver. Deberían darse más situaciones como éstas... uno está muy solo contra todo... [AnC]

Según la relevancia que logren, el modo de organizarse y quienes participen de ellos, algunos de estos gestos únicos dejan una huella en la memoria de la comunidad, o solo una pequeña marca en el recuerdo de algunos participantes, o aun de quienes no participan, y ciertamente dejan un sinfín de opiniones encontradas.

Primero eran un montón los que prometieron que vendrían, después ese día en la calle no éramos tantos como pensábamos que íbamos a ser. La verdad es que nos sentimos un poco ridículos sosteniendo las pancartas. Pero es como en todo, acá siempre quedamos unos pocos trabajando como frenéticos... [AC]

Yo no voy, para mí esas movilizaciones no sirven para nada, me mandaron la convocatoria por mail y me enteré de algunos conocidos que iban, pero yo no fui. [AC]

La cadena de mails en contra de ese personaje fue un invento porque había muchos artistas en la lista que no estaban de acuerdo e igual figuraban. Yo estaba y nunca di mi consentimiento para estar. Esas cosas que son supuestamente de todos los artistas no tienen ningún valor, son totalmente armadas e inventadas por algunos. [AE]

Las convocatorias que implican objetivos más complejos requieren encuentros periódicos más pautados y ciertamente un plazo más largo para concretarse. En tanto surgen de un grupo catalizador, la aceptación inicial de la convocatoria en el colectivo de la comunidad artística dependerá de cómo los agentes consideren la propuesta y esté compuesto el grupo de origen (de quiénes sean los organizadores y las *firmas* participantes). El entusiasmo inicial de participación alcanza para discutir y quizás para consensuar y definir mínimamente los objetivos grupales —aunque, “a veces no llegamos ni a ponernos de acuerdo sobre qué debatir”—, pero en la mayoría de los casos es insuficiente para concretarlos en el largo plazo demandado. La participación colectiva va decayendo y en ocasiones aun el grupo original de donde nace la convocatoria se desgasta y se distancia en el proceso.

Quienes organizan sostienen:

Trabajamos duro para concretar lo que nos propusimos, no sabés cómo corríamos en esos días para que saliera bien el proyecto, para que todos supieran lo que tenían que hacer y lo hicieran; fueron días de mucho trabajo y entusiasmo, el teléfono no dejaba de sonar. Yo dejé un poco de lado mi obra y todo lo que estaba haciendo que no fuera esto. El proyecto me absorbió totalmente. Por momentos nos daba la sensación de que no llegábamos con todo a tiempo, y hacia el final, la verdad es que todo lo que hay que hacer recae sobre unos pocos. [AC]

Empezamos siendo varios pero a veces parecía que éramos dos o tres los que trabajábamos, y el resto ni aparecía. No todos hacíamos lo mismo, cada uno hacía algo, el emprendimiento fue muy movilizador pero también muy desgastante. Por un tiempo largo no podría volver a meterme en algo así. Fue algo que me demandó tanto tiempo que mi obra quedó aplazada. [AnC]

### Quienes participan sostienen:

Fue una movida muy impactante, todos participamos porque había un proyecto claro y gente interesante a la cabeza. No conocía personalmente a los que organizaron, pero sí los conocía como artistas, y sé que han organizado otras movidas similares. Participaron un montón de artistas conocidos, fue impresionante. [AnC]

Ni me acerqué porque ya sé para qué lado van los que convocaban, tienen una línea ideológica que no comparto. Me parece bien que se muevan. Pero yo no fui, no tengo nada en común con ellos, así que no fui. Del grupo de artistas que nos conocemos, no fue nadie. [AC]

Los artistas coinciden en señalar numerosos temas que obstaculizan el desarrollo de la actividad o que demandan algún tipo de cambio. En ocasiones se han debatido las posibles soluciones. Sin embargo, pocos temas han logrado la solución demandada. El conocimiento de cada fracaso anterior refuerza tanto la deserción en las convocatorias presentes como la desconfianza en la posibilidad de lograr los objetivos a futuro. Los grupos convocantes se desgastan o se enemistan en procesos que van perdiendo adeptos. Otros grupos rivalizan y boicotean los proyectos que no nacen de ellos. Los individuos aislados participan lo justo, o lo mínimo y se retiran, o se desentenden de las propuestas como espectadores de disputas ajenas. Aun cuando hay cierto acuerdo básico en cuanto a que los objetivos a alcanzar beneficiarían a toda la comunidad artística, el desgaste llega antes que los logros. Estas situaciones se viven una y otra vez, y se citan y se recuerdan en cada nuevo encuentro con enojo o con aburrido escepticismo:

Siempre es lo mismo, yo no vengo más a perder el tiempo, nos deliramos y no concretamos nada. Empezamos con un tema, surgen mil temas más, aparecen los temas de siempre y no concretamos ninguno. [AC]

En parte por esta razón, los artistas señalan que lo único permanente y seguro es la propia dedicación al arte, allí se refugian y adoptan una actitud que hoy es de supervivencia estrictamente personal, aunque esto no ha sido siempre así.

Los mismos artistas que hoy se dicen *individualistas* han participado en décadas pasadas en variados intentos de lograr objetivos colectivamente, aunque los resultados han sido diversos, algunos dirían: tendientes a nulos. Algunos de los emprendimientos mencionados (sin orden ni fechas ciertas) fueron:

La redacción de aquel proyecto para la Ley del Artista en la década del '70, los intentos de crear un sindicato para los artistas en el '71 que luego anularon los militares en el '76, varias veces intentamos que la SAAP se ocupara de los derechos de los artistas, los Encuentros en la Cumbre, el Proyecto Trama, el Proyecto Venus.

Allá lejos en el tiempo creamos las asociaciones. Ahora ya no hay proyectos de nada. Esta indiferencia increíble es algo de los últimos años, nadie se compromete con nada que no sea lo suyo. Yo mismo ya no quiero saber nada más con nada, me hice individualista absoluto. Después de haber trabajado en grupos de artistas y en las asociaciones, me cansé. Antes tratábamos de hacer cosas junto con otros, y ¡hacíamos cosas juntos!, y ahora no hacemos nada... ¡Ahora yo también hago lo mío! Hoy en día nos gastamos muy rápidamente. [AC]

Las diferencias generacionales y el lugar que ocupen los agentes en la comunidad artística dan cuenta de la heterogeneidad de las motivaciones y de las preferencias frente a la demanda grupal de participación. Por un lado, los consagrados consideran que ya tienen su trayectoria marcada y no necesitan:

...estar solucionando todos los temas ajenos a ellos, pero, los demás sí deberían hacerlo. Los pintores jóvenes sí tienen que moverse. Se quejan, pero no se organizan para ver de qué modo se oponen a situaciones que les molestan. Frecuentemente me encuentro con gente joven que no hace nada para desarrollarse como artistas, enseguida se creen genios y esperan que los descubran, no se ocupan de los problemas. Pero no se hace así, hay que hacer cosas, hay que moverse para cambiar las cosas, nosotros

ya lo hicimos en el pasado, ahora les toca a los que siguen.  
Pero las mayorías siempre han sido muy vagas. [AC]

Y entre esos artistas más jóvenes, tanto emergentes como desconocidos, se esgrimen otras razones para no acercarse a participar o debatir aquellos temas.

Estoy a mil, no puedo meterme en nada mas, doy clases, hago algunas changas variadas cuando da. Lo que hago extra, lo hago para vivir, y el resto del tiempo trabajo todo lo que puedo en el taller. [AnC]

Estoy muy ocupado con la muestra. Me han llamado para unas reuniones que están haciendo para hablar sobre la Ley de Mecenazgo. Creo que se juntan en un bar. Me parece algo muy piola, hay que juntarse a hablar y proponer soluciones, pero yo no estoy yendo. Te digo que me interesaría, pero ahora no puedo, la semana próxima me voy afuera, después vuelvo y se me viene encima la muestra de acá y después otra vez una muestra en el exterior. [AE]

Los que más participan son los artistas no consagrados de edad intermedia, pero consideran insuficiente su participación para lograr consenso en torno a los temas que traten, y menos aun para viabilizar alguna acción conjunta.

—Nos juntamos en el bar a discutir sobre esa ley, somos como cincuenta, a veces más o quizás menos, el número va cambiando cada sábado, pero somos muchos. Es muy interesante, los artistas van llegando y se suman al debate, cada uno dice lo que le parece. Algunos se quedan un rato y se van. Otros se sientan en una mesa alejada y hablan de sus cosas con amigos. A la larga nos vamos conociendo todos. Sabemos quienes vienen y quienes ni a parecen. [AnC]

—¿Quiénes son todos, quiénes van a las reuniones?

—Vienen los artistas. Las primeras veces, estábamos todos. Hemos invitado a todos. Convocamos a toda la comunidad artística a participar de esto que es muy importante para nosotros, pero muchos no se acercan. Avisamos que ese fin de semana íbamos a discutir el tema otra vez, porque el sábado anterior fuimos muy pocos. En realidad no éramos tan pocos, pero faltaban algunos artistas. Los que vamos siempre estamos casi siempre; pero queríamos que se sumen algunos de los grandes, así que llamamos a algunos de los consagrados, a los amigos. A muchos les mandamos mails, y a otros les fuimos avisando de unos a otros para que todos estuvieran enterados. Pero al final, en la última reunión estábamos los mismos o menos, te digo que fue una tristeza, porque los que más vinieron son artistas no tan conocidos, no tienen tan claro los problemas del medio, no sirve tanto la discusión porque no tienen tanta experiencia. Pero ellos no vinieron (menciona algunos nombres). A veces hay como peleitas entre algunos, chicanas que vienen de lejos. Pero pensamos que este tema nos afectaba a todos, más allá de esos desacuerdos, siempre va a haber algún desacuerdo, no todos pensamos igual. Pero, bueno... finalmente muchos de ellos no vinieron. No sé si no les interesa, o no se dan cuenta de la importancia de estos temas. [AnC]

## La participación de las firmas

Entre artistas, para que la acción colectiva prospere no debe anularse la individualidad de cada uno en el conjunto y debe respetarse su originalidad, su singularidad. Atendiendo a esto, la participación adquiere un nuevo significado. La



etnografía revela que el éxito de una acción conjunta o de un reclamo de los artistas dependerá de una participación no tanto numerosa sino especial; el colectivo de artistas en acción deberá estar integrado por individualidades con un nombre forjado, con *firma*, deberán estar los *consagrados*, los que tienen una *trayectoria*, los *conocidos*, los *reconocidos*, las *firmas*.

En la comunidad artística el número elevado de participantes no conlleva el éxito del reclamo, sino que para que una convocatoria tenga alguna relevancia hacia adentro de la comunidad artística y aun hacia fuera, deberán estar las *firmas*.

Para lograr algo en este medio es necesario que la movida incluya a los consagrados. Los artistas en los '70 creían que un proyecto de ley significaba todo. Pero no es así, además de la ley hay que organizarse y movilizarse. Diez o veinte artistas, de los más conocidos, tendrían una fuerza de impacto muy importante para diputados, para la sociedad y también para los otros artistas. En otras áreas se necesita juntar una masa de gente. Miles caminando por las calles y en la plaza pueden generar impacto, pero en el campo artístico es al revés, hacen falta unos pocos o unos cuantos pero con nombre, con una firma reconocida. Muchos no conocidos no logran nada; en el arte esto es así y siempre ha sido así. [AC]

Constantemente aparece la construcción de la diferencia *nosotros/otros* hacia el afuera de la comunidad, y simultáneamente la construcción de diferencias intra-comunidad para dirimir quién es un *Artista*, una *firma*, y quién es solo *artista* y su participación puede sumar pero no hace una diferencia real en el resultado. En este universo de agentes, la acción conjunta debe contar con la presencia de esas fir-

mas, como manifestación de un ineludible reconocimiento de la individualidad de cada agente dentro de este colectivo grupal. En él, los agentes se agrupan pero no se diluyen en el anonimato, y su reputación, que actúa como un factor distintivo, generaría la diferencia entre el éxito o el fracaso de un proyecto conjunto.

Las convocatorias intra-comunidad o los reclamos hacia afuera tienen mayor representatividad en tanto y en cuanto los nombres convocantes sean esas *firmas*, y en tanto vayan sumándose a su vez más artistas con un reconocimiento establecido. En la mayoría de las situaciones relevadas, la cantidad de participantes no conocidos que después de iniciada la acción grupal se sumaron a ella o la abandonaron, no incidió sustancialmente en la continuidad o en el resultado de la acción. Por el contrario, la sumatoria o el abandono de los *conocidos* sí fue determinante en los resultados a los que se arribó, o más precisamente, a los que no se arribó. Ciertas convocatorias lanzadas desde un grupo en el que hay alguna que otra *firma* logran concitar la participación de otras *firmas*, y con ellos se certifica la relevancia de la convocatoria y su mayor posibilidad de éxito. En estos casos, aun cuando desde diferentes grupos se pusiera en duda el grado de reconocimiento de esas *firmas*, se cuestionaba solo el grado y no el reconocimiento, o cierto reconocimiento, en sí mismo.

No obstante, los agentes señalan que, en el contexto actual, la participación y la cooperación colectiva en busca de las soluciones a “los temas que preocupan a los artistas” no llega a concretarse. No habría iniciadores ni seguidores de la acción colectiva, ni entre las *firmas*, ni en los jóvenes, ni en la masa de artistas desconocidos de cualquier edad.

Los consagrados, las firmas conocidas, no se mueven por la comunidad artística. Eso es porque hace treinta o cin-

cuenta años que trabajan en esto y tienen su orgullo personal, creen que no necesitan a otros. Ellos ya tienen un lugar, y si se les propone tratar de cambiar algo se justifican por esto o por lo otro y no se suman a las propuestas. Algunos son soberbios, otros son simplemente fiacas. Y no participan como si no les importara. [AC]

Los artistas en general se quedan haciendo lo suyo a la sombra en su taller, no hay voluntad de moverse y trabajar por el conjunto. En una época quizás sí la había, ahora nada nos moviliza. [AC]

Es así como la certeza de la no cooperación pesa sobre el conjunto y sobre cada grupo. Pesa sobre aquella *mayoría* que “siempre ha sido muy vaga”, y sobre los jóvenes que están enfrascados en *hacerse* un lugar. Pesa sobre los de edad intermedia que están excesivamente ocupados en *mantenerse* en el lugar recién alcanzado; y sobre “los viejos que están cansados”, que ya tienen su lugar, o que “no quieren que los usen y usen sus nombres”. Pero se considera que son esas *firmas* quienes podrían iniciar y encausar la acción grupal garantizando con su participación, y *su nombre*, el éxito, no ya del objetivo final, pero sí al menos de la convocatoria misma a participar. Sin embargo esos artistas (que son muchos, aun cuando no son tantos) dicen estar divididos en múltiples grupos y subgrupos, que se agregan o desagregan en torno a intereses en común o contrapuestos sobre aspectos estéticos, políticos, económicos o aun personales. “En el pasado pudimos superar las diferencias o pudimos trabajar juntos a pesar de ellas, pero hoy la situación ha cambiado”, y hoy solo se juntan eventualmente en esos pequeños grupos de intereses acotados y en puja con otros grupos.

En las representaciones de los agentes, los beneficios que se lograrían por cooperar en ese grupo grande, aunque no

del todo anónimo —tal como se vio—, son difíciles de alcanzar o evaluar. Numerosas acciones, en donde una gran participación inicial rápidamente se desmaterializa por una multiplicidad de motivos, quedan en el recuerdo como aquellos “espasmos solidarios de nuestro entorno cortoplacista” [AnC]. Pero, pese a esa desafección por la búsqueda de soluciones en común respecto de situaciones que afectan a la carrera de todos, los agentes encuentran individualmente innumerables caminos alternativos con resultados ciertos en el corto plazo, aunque quizás no con menos esfuerzo, o no sin concesiones.

## Los artistas en sus asociaciones

Dentro del marco societario (entendido como un grupo grande con un grado más pautado de organización), los intentos de aunar esfuerzos no logran resultados muy diferentes. Los artistas hablan de sus asociaciones como si ya no existieran, recuerdan su viejo esplendor y contrastan la participación en ellas en el pasado con su poca relevancia y poder de convocatoria en el presente.<sup>13</sup>

Estas asociaciones, en general sociedades sin fines de lucro, han sido creadas libremente por los artistas en tanto grupo de agentes sin autoridad central, y se rigen por las pautas de funcionamiento establecidas en sus estatutos y reglamentos. Allí se determinan las obligaciones y derechos de cada miembro, tanto para los socios como para los integrantes de las comisiones directivas. Esas pautas consensuadas al conformar la sociedad, al mismo tiempo que se establecen las responsabilidades y funciones de cada uno dentro del marco societario, establecen también ciertas sanciones

---

13 Para más referencias sobre las características y áreas de incumbencia de cada asociación, *cfr.* “Sobre aspectos metodológicos”.

**Cuadro N° 1. Entidades particulares según cada disciplina.**

Entidad	Asociación Argentina de Artistas Escultores (AAdeAE)	Centro Argentino de Arte (CAAC)	Sociedad de Grabadores Xilon Argentina	Nuevo Fotoclub Argentino
<b>Web</b>	No tiene	artecerámico.org.ar	xilonargentina.com.ar	nuevofo.ca.com.ar
<b>Objetivos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estimular el desarrollo de la disciplina artística que cada entidad representa.</li> <li>- Promover y valorizar el conocimiento de la disciplina en el marco del patrimonio cultural nacional.</li> <li>- Defender los intereses de los artistas del área específica, e incentivar su desarrollo.</li> <li>- Editar boletines, periódicos o publicaciones en relación con los fundamentos y objetivos de cada entidad.</li> </ul>			
<b>Especificidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tiene casa-local propio</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Soporte en un blog</li> <li>- Informa convocatorias</li> <li>- Organiza certámenes</li> <li>- Talleres y cursos</li> <li>- Seminarios</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Informa convocatorias</li> <li>- Organiza certámenes</li> <li>- Talleres</li> <li>- Encuentros de camaradería</li> <li>- Links internacionales</li> <li>- Publicación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Red Facebook</li> <li>- Informa convocatorias</li> <li>- Organiza certámenes</li> <li>- Talleres y cursos</li> <li>- Salidas fotográficas</li> </ul>
<b>Similitudes</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Proposición de listas de artistas para jurados del Salón Nacional de Artes Visuales.</li> <li>- Eventualmente se las consulta para jurados de otros certámenes como salones provinciales o privados.</li> <li>- Eventualmente organiza exposiciones de socios o de homenaje a artistas consagrados.</li> <li>- Ninguna tiene actualmente sedes en el interior. Todas funcionan desde una sede única en la Ciudad de Buenos Aires.</li> <li>- Se sustentan con el cobro de una cuota social, con el arancel de los cursos, o con trabajo ad honorem de los miembros y colaboradores.</li> </ul>			

para quien transgrede. En la actualidad, la participación de los artistas en las asociaciones es escasa; los principios y objetivos societarios inaugurales no son incentivo positivo suficiente para acercar a los artistas de hoy, y las sanciones reglamentarias tampoco actúan como incentivo negativo, si se quiere, para instarlos a cooperar en su calidad de socios.

Estas asociaciones, en tanto son el fruto de un objetivo grupal logrado, son señaladas como la prueba de la acción conjunta de la comunidad artística en el pasado. Se enfatizan: su creación, sus esperanzadas declaraciones fundacionales, y, en algunos casos, la fuerza representativa que tuvieron hasta mediados de la década del '70, tanto Estímulo, creada en 1876, como MEEBA de 1917, y tanto la SAAP creada en 1925, como la AAdeAE de 1956 (esta última en el Cuadro 1).

Sin embargo, el desempeño actual de estas entidades se comenta como la contracara de aquel pasado. Los agentes socios o no socios coinciden en señalar que “hoy ya no son lo que fueron”, que “han perdido representatividad”.

Es casi nula la participación de los artistas en ellas. Las asociaciones hoy son decadentes, no representan a nadie, son un sello que pasa de manos. Están agonizantes, ni siquiera pueden pagar los impuestos de sus edificios. La única que funciona mas activa es Estímulo, pero porque solo da cursos de arte, entonces funciona casi como una escuela, no como una asociación de artistas. [AC]

Las viejas asociaciones de artistas no existen. En una época quisimos hacer algo, pero hacer una nueva asociación es difícil. Y arreglar las viejas, ¡es imposible! Porque en cada una hay una mafia que las domina. Es mucho más fácil crear otra que arreglar las viejas. Pero igual, ¡jarmar una nueva es muy, muy difícil! [AC]

**Cuadro Nº 2. Entidades abocadas a las artes visuales.**

Entidad	Asociación Estímulo de Bellas Artes (Estímulo - AEBA)	Mutual Egresados y Estudiantes de Bellas Artes (MEEBA)	Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP)	Asociación Artistas Premiados "Alfonsina Storni" (APA)	Asociación de Artistas Visuales de la República Argentina (AAVRA)	Sociedad Argentina de Artistas Visuales (SAVA)
<b>Año</b>	1876	1917	1925	1992	2002	2008
<b>Web</b>	aeba.org.ar	meeba.com.ar	artesaap.com.ar	artistaspremiados.org.ar	aavra.org.ar	sava.org.ar
<b>Objetivos</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estimular el desarrollo de las artes visuales en particular y de la cultura en general.</li> <li>- Promover y valorizar el patrimonio cultural nacional.</li> <li>- Defender los intereses de los artistas plásticos, acudiendo en defensa y apoyo de sus legítimas aspiraciones y derechos.</li> <li>- Participar activamente en cuestiones referidas a premios, salones, instituciones, leyes y proyectos de ley relacionados con la problemática de los artistas visuales y con la cultura del país.</li> <li>- Editar boletines, periódicos o publicaciones en relación a los fundamentos y objetivos de la entidad.</li> </ul>					
<b>Especificidad</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Casa-local propio</li> <li>- Talleres</li> <li>- Modelo vivo</li> <li>- Sala de exposición</li> <li>- Biblioteca</li> <li>- Periódico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Casa-local propio</li> <li>- Mutual hasta 1950</li> <li>- Sala de exposición</li> <li>- Talleres</li> <li>- Publicación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Casa-local propio</li> <li>- Sala de exposición</li> <li>- Talleres</li> <li>- Publicación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Encuentros de artistas</li> <li>- Vela por derechos de artistas con Premio Nacional y Premio Ciudad de Buenos Aires</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Asistencia técnica</li> <li>- Proyecto Patagonia</li> <li>- Manifestaciones en diversos ámbitos: Social / Político</li> <li>Ecológico / DDDH</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Recaudación y distribución de regalías</li> <li>- Concesión de licencias para uso</li> <li>- Asesoramiento</li> </ul>
<b>Actividades coincidentes (eventuales o permanentes)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Proposición de listas de artistas para jurados del Salón Nacional de Artes Visuales, Salón Manuel Belgrano.</li> <li>- Eventualmente se las consulta para jurados de otros certámenes como salones, provinciales o privados.</li> <li>- Exposiciones de homenaje a artistas consagrados (excepto AAVRA).</li> <li>- Organización de proyectos, concursos, salones y/o premio para socios y/o no socios.</li> <li>- Exposición de las obras seleccionadas o ganadoras.</li> <li>- Exposiciones de artistas socios y/o no socios.</li> </ul>					
	<p>No registra actividades específicamente coincidentes con las otras entidades</p>					

En contraste con la situación de las *viejas asociaciones*, se mencionan otras más recientemente conformadas, denominadas AAVRA de 2002 y SAVA del 2008 (ambas en el Cuadro 2). Sobre ellas pesa la incertidumbre no ya respecto de su éxito como entidades representativas entre los artistas sino, más básicamente, respecto a la posibilidad de su continuidad. Las posiciones irreconciliables entre las *firmas* y grupos de agentes para darles o no darles su apoyo restó en ambos casos la representatividad que se buscaba lograr frente a la comunidad artística. Ambas entidades trascendieron vinculadas fuertemente a ciertos grupos delimitados, y no como iniciativa que alcanzara a la comunidad artística en su totalidad. Las opiniones encontradas sobre sus orígenes, sus mentores, sus objetivos y aun sobre su futuro, lejos de abrir el debate para consensuar o acercar posiciones, agudizan las diferencias.

Vamos a ver cómo anda esta nueva asociación, tienen empuje, recién empiezan. Cuando pidieron mi opinión, yo les dije que era mejor poner la energía en recuperar las asociaciones que ya tenemos en vez de dividirnos y crear otra nueva. Pero hay conflictos entre unos y otros, y no quisieron acercarse a las viejas asociaciones. Quizás ésta funciona, hay algunos artistas de trayectoria en el grupo que más se mueve. Veremos, el tiempo dirá. [AnC]

Esto que se hizo es algo totalmente aparte de las viejas asociaciones, en ellas no había nada que hacer, no se pueden arreglar, ya están arruinadas por personajes que las manejan como si fueran de ellos y que no dejan lugar a los demás. [AP]

Armamos otra cosa, no vamos a ser como las otras asociaciones, esto es algo nuevo que intenta dar respuestas a las necesidades que tenemos los artistas. [AC]



Se va a afrontar una tarea que las asociaciones de artistas que hay hoy nunca quisieron emprender; ninguna de ellas quiso hacerlo cuando se las invitó a participar de este proyecto. Esto es un desafío, yo creo que es nuestra oportunidad de intentar defender los derechos de los artistas. [AnC]

Más allá de ciertas similitudes entre las asociaciones, cada una exhibe su perfil particular. Las de larga data tienen padrones que superan los tres mil socios aunque en la práctica muy pocos se acercan a la entidad y son menos aun quienes pagan la cuota social. Los socios de estas entidades grandes, no todos se conocen entre sí, y las relaciones entre ellos son distantes o directamente inexistentes, más allá del pequeño grupo que trabaja desde la comisión directiva y eventualmente un número reducido de socios que colaboran estrechamente con ella.

Tenemos más de tres mil empadronados, pero es un padrón viejo y sin actualizar, quizás alguno hasta se murió y no le dimos de baja. Eso no importa porque igual el padrón no representa para nada la gente que viene a la casa, tampoco es representativo de quienes pagan la cuota. Para ser socio hay que tener la cuota al día, si nos pudiéramos estrictos, ¡tendríamos que darle de baja al 99% de la lista! Y si somos más estrictos, también hasta a alguno de la comisión. La gente no paga la cuota, ni viene para nada. Solo vienen para los concursos y ahí pagan la inscripción. [As]

La mayoría de los asociados no han venido a la entidad por años, algunos ni sabemos si siguen siendo artistas. Los consagrados también son socios nuestros, son socios desde siempre, muchos han sido miembros de las comi-

siones directivas de hace décadas y directamente fundadores de las entidades. Hoy son socios honorarios, no tienen que pagar, pero a la asociación ni vienen, no tiene ningún vínculo más que su participación en el pasado.  
[AnC]

En las asociaciones más nuevas el número de socios todavía es escaso y la mayoría —o aun todos— se conocen entre sí. Sin embargo tanto en éstas más pequeñas como en las grandes, la organización de las actividades recae casi exclusivamente sobre los miembros de las comisiones directivas. Esas comisiones están integradas por artistas de edad intermedia, en general no consagrados. Ellos son los que más activamente se mueven frente al desinterés general de los demás asociados, son los que mantienen las actividades regulares de las entidades y deciden, y organizan las movidas o convocatorias ocasionales. Diferentes integrantes de estas comisiones coinciden en señalar:

La indiferencia de los socios hacia la entidad, la falta de pago de las cuotas sociales, la escasa asistencia a las instalaciones de la asociación como lugar de encuentro, el desconocimiento de las actividades ofrecidas, el desinterés general por participar, la nula concurrencia a las asambleas ordinarias o a otras convocatorias.

En la última asamblea que hicimos estábamos solo los de la comisión, no vino nadie, hace años que no viene nadie.  
[AnC]

Las asociaciones no logran la representatividad necesaria para convertirse en voceros o aglutinantes de la comunidad artística ni para propiciar el acercamiento masivo o al menos numeroso de los artistas. Los agentes argumen-

tan diversas razones para su alejamiento según el lugar que ocupen dentro en el campo, según el momento de su trayectoria en que se hallen. Desde los consagrados podría escucharse que:

Hubo una época, hace treinta o cuarenta años, en que todos al salir de la academia nos hacíamos socios de alguna de las asociaciones para participar de las exposiciones, para estar informados, para estar en la movida del arte. Hoy esto ya no es así. Nosotros nos alejamos y los jóvenes ni se acercan. [AC]

Desde los artistas jóvenes, desconocidos aún o emergentes, se puede escuchar que:

Lo de participar en alguna asociación me parece muy piola pero las asociaciones de las que tengo noticia me parecen muy poco representativas o progresistas. Hay muchos intereses en juego que poco y nada tienen que ver con el arte. Además yo no tendría tiempo para participar. [AE]

Ni se me ocurre ir a alguna de las asociaciones, están llenas de viejos o de gente que no hace nada muy movilizador, no me interesan para nada. La movida del arte no está ahí, antes iría a algún taller. [AnC]

Desde diferentes agentes se argumenta la falta de representatividad de quienes lideran las entidades, quienes no propician el acercamiento de los artistas. Las diferencias estéticas, políticas o personales entre agentes se suman al argumento de que en ella faltaría la presencia de las *firmas* para incentivar la participación y para conferir cierta relevancia a las entidades. Tal habría sido la situación ideal que

se recuerda del pasado, cuando contaban con el liderazgo activo de los artistas de trayectoria y entonces “tenían una presencia fuerte en la comunidad artística y en la cultura nacional”.

Décadas atrás, algunos artistas de renombre integraban las comisiones directivas y otros, aunque no estuvieran en ellas, estaban cerca como socios o socios honorarios, como fundadores o referentes que participaban, y así todos ellos certificaban la representatividad de la entidad. Este apoyo de los consagrados del momento, o de aquellos *grandes maestros* fue significativo en los comienzos de las asociaciones. Más allá de estos recuerdos lejanos, los artistas que participaban de las asociaciones en las décadas caracterizadas de auspiciosas para el arte eran muchos de los actuales consagrados que, en esos tiempos, no eran aún reconocidos como tales. En esos momentos ellos tampoco eran las *firmas* que son ahora, sino jóvenes participando en la comunidad artística desde lo grupal. Muchos de los artistas consagrados hoy, son los que han participado activamente de asociaciones y de innumerables iniciativas conjuntas recordadas como características de las décadas del ‘60 y del ‘70. En aquel momento, dicen, se valoraba socialmente la participación y la comunidad artística, o algunos grupos dentro de ella, tendía a generar acciones en conjunto y “todos participábamos”. Los agentes consideran que *hoy* la actitud de todos es diferente.

Antes trabajábamos por el arte, todos tirábamos para el mismo lado, aunque hubiera diferencias entre unos y otros. Como siempre las hay y como siempre las va a haber. Pero teníamos esperanzas, teníamos utopías, creíamos que podían mejorarse las cosas. Antes éramos unos jóvenes idealistas, ahora somos unos viejos aburguesados y desencantados. [AC]

En la actualidad, el sucesivo desempeño de comisiones que se perciben como poco representativas y no convocantes genera la creencia de que en estas entidades el manejo es en el mejor de los casos solo “un paso de poderes de un grupo a otro”, o, en el peor de los casos, “un poder que se acapara por varios períodos, un sello que parece que pasa de manos pero que no pasa tanto” [AC].

Las asociaciones de convirtieron en un pequeño poder en manos de las mismas personas durante años y años. [AE]

Ese caso es memorable porque quien está hace años al frente de la asociación no hace mucho por ella, tampoco es un gran artista, pero sigue y sigue y sigue. Está ahí y nadie lo puede sacar, ni a él ni a su séquito. Cuando volvimos del exilio, muchos quisimos hacer algo, pero no se pudo. [AnC]

Este anquilosamiento de ciertos grupos en los cargos directivos de las entidades es uno de los aspectos más criticados por los artistas socios y no socios, que a través de él explican parcialmente su alejamiento de las entidades por años y, particularmente, al regreso de aquellos exilios post dictaduras militares (*cf.* Capítulo 3).

Desde los socios díscolos, o directamente desde afuera de la asociación, las comisiones se ven como pequeños grupos que se benefician de las prerrogativas del lugar que ocupan. Sirviéndose de la posibilidad de *hacer y recibir favores*, de armarse *redes de contactos*, de tener un rol para ser interlocutores de la comunidad artística frente a instituciones, al Estado y a los no artistas, o bien, tener la posibilidad de proponer los jurados para los grandes premios nacionales.

La función de designar jurados se ha convertido en una de las más importantes para las entidades. En algunas es lo único valioso que hacen y les otorga cierto poder. Pero los rumores corren. Se dice que históricamente la función de jurados recae alternadamente entre conocidos que se van beneficiando unos a otros con sus votos favorables, y así todo un grupo amplio, toda una red de amistades va obteniendo los premios importantes a lo largo del tiempo. El lema que resume estos rumores es: “hoy por ti, mañana por mi”; o mejor al revés: “hoy por mi y mañana por ti”. Ahora esos grupetes son mas indefinidos que en las décadas pasadas, hoy no se sabe bien cómo va la cadena de favores, antes era más evidente, muy evidente. [As]

También se cuestiona la toma de decisiones de las comisiones directivas. Desde afuera de las asociaciones se considera que sus miembros monopolizan arbitrariamente su facultad para decidir objetivos societarios, tomando decisiones con precarios consensos. Tanto artistas socios como no socios señalan que en ocasiones los objetivos personales de los integrantes de las comisiones, sus ideas y sus ocurrencias se convierten en las metas de la asociación. Sin embargo, desde adentro de la asociación o directamente desde esas comisiones se señala que la falta de participación y compromiso de la mayoría de los socios permanentemente ausentes, lleva a que las decisiones deban necesariamente tomarse en soledad. Cada comisión como grupo, o cada integrante de ella individualmente, en numerosas ocasiones *debe* tomar las decisiones sin consensuarlas, debido a la ausencia de participantes para construir ese consenso. Luego necesariamente se enfrentan con el costo de los errores o las críticas que se desencadenen por las dediciones así tomadas. Dada la extendida costumbre de una parca participa-

ción, el trabajo societario ciertamente recae sobre los pocos miembros de las comisiones que toman a la asociación, para bien o para mal, casi como una empresa personal, como un proyecto propio que deben llevar a buen puerto. En algunos casos, quienes lideran o integran las comisiones permanecen en un puesto por muchos años señalando que nadie se presenta para reemplazarlos con listas alternativas en las elecciones que se realizan al terminar cada período.

Te lo digo bien clarito: los puestos son ad honorem, hay mucho que hacer, hay muchas reuniones y compromisos, hay muchos problemas que resolver y mucha crítica que bancarse. Y no siempre hay quién esté dispuesto a donar su tiempo y su trabajo para la entidad. A mí me critican porque estoy hace varios períodos, pero nadie viene a sacarme de acá. ¡Que presenten una lista! ¡Que se ganen el puesto! No viene nadie. Nadie se quiere meter a laburar, pero después critican lo que uno hace. A mí me da igual lo que digan. [AnC]

### O desde otra entidad:

Uno está muy solo para todo, cuando hay mucho que hacer, la gente empieza a desaparecer y uno queda solo para terminar todos los detalles y para tomar las decisiones. ¿A quién le vas a preguntar si no hay nadie alrededor? Igual consensuamos todo en la comisión, los cargos que tenemos son para cumplir con el reglamento con un presidente y vice y secretarios y vocales, pero dentro de la comisión todos decidimos y opinamos con horizontalidad. [AC]

Entre quienes trabajan asiduamente en las entidades se registra una combinación de motivaciones. Hay quienes de-

claran hacerlo con la convicción de que “la entidad puede y debe recuperar el esplendor de décadas pasadas”, quizás asociado al nombre de quien la haga renacer. Otros colaboran por “el placer de estar trabajando en grupo” o como una manera de “insertarse en el medio artístico”. Otros lo hacen porque algún conocido los convenció para “acompañarlo en la aventura”, etcétera. Más allá de las variadas motivaciones, se vio que al terminar un mandato los integrantes de la comisión saliente se desentienden de la asociación, y en ocasiones pasan la posta a la nueva comisión con un dejo de desafío: “A ver si ahora critican menos, cuando vean lo solos que están para hacer frente a lo mucho o lo poco que hay que hacer” [AnC].

Cada comisión establece así un perfil diferente, casi *personalizado*, que no siempre sigue los lineamientos o continúa los proyectos —ni buenos ni malos— que se hayan planeado en el período anterior. No obstante hay una reverencia estática hacia algunas actividades históricamente brindadas por alguna entidad (certámenes, talleres), pero que se manifiesta desde la óptica particular de cada comisión.

Eventualmente, alguna entidad organiza convocatorias diferentes a las habituales destinadas a sus socios o extendidas a toda la comunidad artística. Algunas de estas “movidas” se presentan como *de* o *para* “todos los artistas plásticos” o para “artistas de renombre”. En ellas, más allá del número de participantes reales y de las declaraciones de admiración por “haber logrado hacer algo juntos”, o por lograr “movilizar a tantos artistas”, los artistas excluidos y aun muchos incluidos no se sienten representados, según sus propios términos, por diversos motivos:

- » Habían tenido poca participación en la etapa de gestación o en el desarrollo.
- » El objetivo no era consensuado sino la idea de algunos pocos.



- » No hubo un debate sobre la propuesta.
- » Estuvo mal difundida.
- » Solo fue para los socios.
- » No fue solo para los socios.
- » No acordaban con los propósitos de las propuestas.
- » No compartían los modos de materializarla.
- » Entraban a la movida solo los que tenían un contacto adentro.
- » No compartían nada con el grupo promotor aunque quizás sí con la movida en sí misma.
- » No se enteraron a tiempo.
- » Se enteraron ya muy tarde.
- » Prefieren trabajar solos.

Es común una representación de las entidades como ámbitos en donde se gestionan y organizan escasas acciones que se deciden entre unos pocos. Los agentes sienten que el consenso logrado para su creación en el pasado ha dejado lugar en la actualidad a un manejo *errático* o *personalista*, o en el peor de los casos *ineficiente* o *interesado*, que olvida sus declaraciones de principios y que no se ocupan realmente de los artistas. Hoy no perciben a sus asociaciones como entidades abocadas a la búsqueda de algún bien común para el conjunto de los artistas, tal como algunos las describen que fueron en el pasado. Las asociaciones se han tornado progresivamente menos representativas, han disminuido sus integrantes activos y perduran, tal como las definen algunos agentes, agonizantes, boqueando, endeudadas, al borde del remate, lideradas por algunos de buena voluntad que no puede levantarlas, o directamente conducidas por artistas “de poca monta” que no convocan. Esta imagen es reinterpretada por los agentes como una prueba más de la dificultad de los artistas de aunar esfuerzos y como prueba de la *falta de representatividad* de las entidades; no obstante, el alejamiento de los socios refuerza y a la vez genera la falta

de representatividad, y colabora en la objetada arbitrariedad de la toma de decisiones.

La asociación, entendida entonces como un grupo grande, participa de ciertas características y problemas abordados desde las teorías sobre la cooperación. En tanto acuerdo grupal pautado por un estatuto y un reglamento, posee un marco normativo que actúa como leyes internas para su funcionamiento. Este marco cumpliría la función de reducir la defección o la incertidumbre sobre el cumplimiento o incumplimiento del otro, al normar y penalizar ciertos deberes y obligaciones dentro de los límites de su competencia. Pero el caso muestra que, si bien se establecen quién, cómo y por qué faltas alguien será penalizado (por ejemplo: impago de cuotas, debida rotación de cargos de comisiones, etcétera), esto no soluciona la puesta en práctica de esa penalización ni aun el mínimo cumplimiento. La confianza de los agentes en el poder de la asociación de hacer cumplir este tipo de compromisos adquiridos por sus integrantes es nula. Por otro lado, ningún beneficio asociado a su cumplimiento ha mostrado ser en sí mismo incentivo para el acercamiento a participar en ellas. La información también desempeña aquí un rol central y, en este sentido, *se sabe* que “los socios no se acercan a la entidad”, que “las firmas no participan”, que “las comisiones no desempeñan sus funciones satisfactoriamente”, y que, en suma, “las asociaciones hoy no sirven para nada”.

En definitiva, la comunidad artística como grupo de agentes sin autoridad central, actuando libremente en convocatorias eventuales o bajo la forma autoorganizada de una asociación, no logra coordinar acciones tendientes a alcanzar ciertos bienes comunes que se reclaman reiteradamente. Estos bienes comunes se encuadran en la necesidad de que alguien defienda y cuide a los artistas, que alguien haga cumplir sus derechos, que se respeten sus necesidades como

comunidad de trabajadores de la cultura, que se los respete y apoye como creadores de la cultura del país. La acción colectiva en pos de estos bienes no surge *per se*, y la esperanza de que alguien la convoque, la coordine o la incentive se pone en primer lugar en las propias asociaciones de artistas como el *lugar natural* desde donde debería surgir el *esfuerzo conjunto*, aunque en la actualidad no surja. Luego, veremos, esa esperanza se torna en demanda o exigencia y se redirecciona hacia el Estado nacional como el responsable de velar por —y promocionar— la cultura y el arte del país.

Sin embargo, aun cuando se considere a las asociaciones como el ámbito natural de una acción así coordinada, se considera que, de tener éxito tal empresa, le daría a esa entidad un poder que en ocasiones se estima más peligroso que la misma inacción. La representación de las *tramas de favores* que se desarrollan al interior y hacia afuera de las entidades —sin necesariamente cumplir su función en pro del bien común— lleva a considerar que, si tuvieran una *real injerencia*, un *cierto poder*, una *real representatividad* que las avalara, podrían ser más perjudiciales que beneficiosas para los artistas. Esta sospecha es una de las causas de que haya habido tantos intentos fallidos para conformar entidades que defiendan ciertos derechos legales de los artistas, a la manera de un gremio, un sindicato o una sociedad de gestión colectiva de derechos según de qué derechos se trate. La representación del actual funcionamiento de las asociaciones, sumada a la representación del entorno hostil que las enmarca, refuerza la idea de que una entidad con poder de aplicar cualquier norma, y con poder para hacerla cumplir, sería más perjudicial que beneficiosa, ya que utilizaría su poder:

...para reforzar las ya existentes redes de favores. La entidad se convertiría quizás, o, seguramente, en una nueva

cueva de ladrones, y no en un ámbito de defensa de los artistas. [AC]

Cómo vamos a evitar que nos controlen, que quieran controlar nuestra obra o que favorezcan determinadas líneas creativas y olviden otras. [AnC]

Cómo vamos a hacer para que no se aprovechen del poder que tengan. Estamos mejor así, a la buena de dios. [AnC]

La ausencia de una entidad que agremie legal y laboralmente a este universo de agentes ha intentado explicarse en base a las características de la labor de estos artistas. Se ha afirmado que debido al tipo de producción artística y su modo de circulación, los artistas visuales tienen la posibilidad de trabajar individualmente sin depender necesariamente de otros artistas u otros agentes no-artistas que se ocupen de difundir o hacer circular la obra; esta explicación se ha dado en contraste con otras áreas de la creación, como músicos, autores de teatro o actores que sí tienen entidades que los representarían y que al parecer (en la lógica de estas argumentaciones) dependen necesariamente de otros para hacer circular sus obras. La argumentación de la posibilidad del artista visual de hacer y difundir su arte, solo y al margen de otros o sin necesidad de determinada inserción, flaquea sin embargo cuando el artista debe comercializar su obra más allá de sus conocidos, o insertarla en un ámbito institucional, firmar un contrato con un galerista o, en definitiva, vivir de su arte como una profesión cuya remuneración le permite dedicarse plenamente a él. En algún sentido, el artista visual sí podría dedicarse a su arte sin considerar su inserción en una cadena de derechos y obligaciones laborales, tanto como podría hacerlo un mú-

sico al interpretar su música solo frente a sus amigos, o un actor al actuar solo frente a sus conocidos; pero este desarrollo tiene evidentemente un límite tanto para él como para ellos cuando ese círculo de conocidos se agota. Esto ha demostrado ser así aun atendiendo a las diferencias de cada área creativa.

Respecto de los derechos legales de los artistas y su reclamo como colectivo, la conformación de la reciente SAVA en 2008 muestra algún cambio, en tanto se ha constituido para gestionar colectivamente los derechos autorales de los artistas. El tiempo dirá cómo evoluciona ya que su creación es aún demasiado reciente. Su irrupción en el campo se debe a la intervención activa de un agente externo y no a un acuerdo surgido entre los artistas. El hecho de que la convocatoria inicial surgiera de una entidad internacional<sup>14</sup> y no de los propios artistas considerados localmente, puso de relieve el peso de las representaciones de lo propio y lo externo en términos de grupo, de *autodeterminación*, de *comunidad artística local* y aun en términos de *identidad nacional*. Se debatió y se cuestionó entre artistas y grupos de artistas, tanto la posibilidad de existencia de una asociación así gestada, como la probabilidad de la futura participación de los artistas locales en ella. Entre algunos agentes se consideró que una asociación para los artistas no podía o no debía forjarse a partir de una movida externa a ellos. Otros consideraron que solo con ese apoyo podrían superarse las diferencias locales y la falta de presupuesto inicial para crear una sociedad así. La disparidad de opiniones que surgió en torno a la

---

14 Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC). Sitio web: <[www.cisac.org](http://www.cisac.org)>. Para esta entidad, en tanto confederación internacional de diversas entidades nacionales, el apoyo a la creación de una sociedad de gestión de derechos autorales en cada país entraba dentro del área de su competencia y sus posibles funciones ordinarias; por ello, a través de sus filiales en diversos países (Perú, Colombia, Cuba y Brasil, entre otros), se ha incentivado y apoyado la creación de este tipo de sociedades.

aceptación de esta propuesta externa no se ajustó solo a los temas de derechos autorales —que serían, a futuro, el ámbito de incumbencia acotado de la sociedad de gestión por crearse— sino que derivó hacia la autonomía de los artistas y del arte nacional y las suspicacias respecto del poder y/o la representatividad que tendría la entidad entre ellos. De esta forma, la desconfianza de muchos se sumó al desinterés de muchos más, debilitando la participación en la convocatoria: “quién sabe qué vienen a sacarnos”; “quizás quieran aprovecharse de nuestras obras”; “tenemos que defender nuestra identidad frente a los organismos internacionales que quieren arrebatararnos lo nuestro”; “no podemos dejar que otros controlen nuestras creaciones, que en definitiva son nuestra cultura”; “no nos interesa que nos digan cómo controlar los usos de nuestras obras”; “ellos no saben cómo funcionan las cosas entre nosotros”; “lo que proponen acá es impensable”.

Durante el proceso de gestación de SAVA<sup>15</sup> algunos agentes y grupos de agentes, que en principio se acercaron a interesarse por la convocatoria —y hasta debatieron contenidos del estatuto y reglamento de la entidad por crearse—, finalmente declinaron su participación. Dejaron de asistir a las siguientes reuniones y no participaron de las modificaciones del estatuto y del reglamento que aún podían hacerse, y de hecho se hicieron con posterioridad. Algunos otros artistas se acercaron y se alejaron sin llegar a involucrarse. Otros, en el extremo de la desinformación, se acercaron sin saber a ciencia cierta de qué se trataba la convocatoria, y ya hacia el final del proceso, mientras se repartían provi-

---

15 Durante ese proceso intervine activamente inclinando el sutil balance desde la observación-participante y desde el solo *estar allí*, hacia una participación acotada —en tiempo y alcances— pero ciertamente activa en el campo. En el último apartado —“Sobre aspectos metodológicos”— reflexiono sobre esta intervención y analizo algunas de sus implicancias teórico-metodológicas.

soriamente los cargos de la comisión directiva fundadora, alguien preguntaban sobre “las exposiciones internacionales que se organizarían, en qué fecha se harían y cuántas obras podría llevar cada uno” [AnC]. Unos pocos consideraron que la propuesta constituía la única manera de llegar a crear la entidad que gestionara colectivamente los derechos de autor de los plásticos, “una meta postergada innumerables veces”. De hecho, fueron esos pocos quienes finalmente la conformaron. Actualmente, la entidad ya tiene personería legal y una página web en donde consultar sobre sus funciones, miembros, área de incumbencia, socios y tarifas; sin embargo, dentro de la comunidad artística local aún no ha logrado la relevancia que sus mentores esperaban.<sup>16</sup>

Para cerrar cabe señalar que, si bien a aquellas convocatorias ocasionales se las caracterizaba como *espasmos solidarios*, a estas otras convocatorias para trabajar en las entidades con objetivos más ambiciosos o más a largo plazo, se las caracteriza o bien como *intentos vanos de juntar a los artistas para trabajar juntos*, como enclaves en donde podrían generarse *nuevos ámbitos de corrupción*, o como ámbitos fuera del interés de los artistas, que se han identificado, por un lado, con el “no me jodás con lo gremial”, o por el otro con “intentos de otros, de terceros, de controlar a los artistas”.

A ninguna de estas modalidades de participación o de convocatorias relevadas, ya sea para cooperar en el corto o en el largo plazo, se les atribuyen resultados exitosos. Ni en términos de haber logrado o de poder lograr los objetivos propuestos, ni aun en términos de haber podido consensuar esos objetivos comunes.

---

16 Al finalizar la investigación, esta sociedad recién comenzaba a desarrollar su actividad. Para indagar sobre ella sería necesario o deseable iniciar un nuevo proyecto que abordara el estudio de su evolución, o su aceptación o no en la comunidad artística, entre otros muchos aspectos posibles de interés.

## Acuerdo social: la ley

El acuerdo social básicamente implica aquí un pacto de la sociedad entera respecto del modo de establecer, cumplir y hacer cumplir normas formales escritas: tanto las leyes existentes, como otras que surjan en ese marco, de nuevos acuerdos por venir. Esas leyes enmarcarían un consenso dado entre los ciudadanos pertenecientes al país. Su cumplimiento es obligatorio, y su incumplimiento es penalizado legalmente por un Estado con el poder, el deber y la potestad de hacerlo.

Algunas leyes están precedidas por normas informales que con el tiempo han sido sistematizadas, mantenidas y extendidas por la letra escrita. Estas normas escritas en ocasiones tienen como ventaja una mayor claridad que la norma informal, y un sistema establecido explícitamente de mecanismos para promover su cumplimiento a través de la autoridad legítima del Estado. Él asumiría los costos de detectar y penalizar a los defectores, a los infractores de esa ley. Este acuerdo beneficia a los individuos librándolos de asumir ellos mismos directamente ese costo, aun cuando lo asuman de manera indirecta a través del pago de impuestos que sostienen ese Estado.

Sin embargo las leyes tienen sus límites: mucha gente no las acata, y frecuentemente se ve que solo pueden operar como suplemento de una norma informal y con mayor dificultad como sustituto o en contra de ella. Sin sustento social (entendido como el apoyo de normas informales, de los usos y costumbres) es difícil que una ley se cumpla aun cuando individuos especializados (policía, jueces, fiscales) reciban incentivos selectivos para hacerla cumplir, y otro (el Estado) asuma los costos para ello (Axelrod, 2003; North, 2001; Olson, 2001; entre otros). Por otro lado, tanto como las leyes se infringen, también se transgreden permanentemente aque-



llas reglas informales, aun con el apoyo de usos y costumbres, y aun habiendo surgido de ellos (Malinowski, 1985).

En esta etnografía se analizaron las representaciones y prácticas de los agentes respecto de algunas normas escritas que enmarcan el desarrollo de su actividad creativa y ciertas normas informales que las rodean. El análisis giró particularmente en torno a dos leyes: la Ley Nacional de Propiedad Intelectual 11.723<sup>17</sup> sobre derechos de autor, y la Ley Nacional de Circulación Internacional de Obras de Arte 24.633. La etnografía mostró —en consonancia con algunos de los postulados teóricos antes referidos— que ciertas prácticas de este universo de agentes se caracterizan por el desinterés o el menoscabo respecto de las normas escritas, y por un modo de acción que va desde el franco desconocimiento hasta la búsqueda de variadas alternativas a la observancia estricta de normas u obligaciones.

Cabe señalar que, en algunas situaciones del caso estudiado, el acatamiento estricto de algunas normativas se convierte en una opción excluyente respecto de la continuidad de la actividad artística. Es tanto así, que las representaciones de los agentes sobre estas u otras leyes se construyen, en primer lugar, desde la indiferencia o directamente desde la animosidad hacia unas normas consideradas *entorpecedoras*, por ser *inadecuadas*, *incompletas* o aun directamente *innecesarias* para desarrollar la actividad creativa. En segundo lugar, se consideran escasos o nulos los beneficios asociados a su cumplimiento. Por último, en tercer lugar, se considera innegable la *imposibilidad práctica, técnica, burocrática* y aun *económica*, de acatar estrictamente éstas u otras normativas que regulan la actividad en aspectos no específicamente relacionados con lo creativo, y por ende desestimables. Al respecto, se vio que en tanto la actividad no genera los re-

---

17 Conocida también como la "Ley Noble" (Boletín Oficial del 30 de Septiembre 1933).

recursos suficientes para solventarse a sí misma, tiende a evitarse el cumplimiento de estas u otras normas que requieran un desvío de fondos o de tiempo. Esos recursos (dinero y tiempo) se asignan prioritariamente a la creación. En las representaciones de los agentes, la obligatoriedad de cumplir ese acuerdo no se antepone a la *necesidad* de desarrollar la propia actividad, y hacia allí van en primer lugar la energía, el tiempo y los recursos. Ciertamente debido a esa consideración prioritaria es que la actividad se sostiene en el tiempo. El trabajo de campo revela que un cumplimiento estricto de las normativas relacionadas con la actividad, demandaría un *costo*, una *dedicación*, una *inversión de tiempo* y eventualmente *de dinero*, que los agentes no dispondrían como fruto de la misma actividad que demanda ese cumplimiento. Puede afirmarse que en las actuales condiciones, la actividad artística en sí misma no resistiría un desarrollo enmarcado en una estricta observancia de toda norma vigente asociada a ella. Si esto fuera exigible, o si fuera exigido, la mayoría de los artistas debería abandonar la actividad.

Más allá de esto, los agentes consideran a las normas y las leyes en general como un acuerdo al que se llegó por un compromiso adquirido en un pacto social considerado intemporal, lejano, ajeno a su cotidianeidad y por lo tanto *inadecuado* a ella. “La ley dice eso desde siempre, pero andá a hacerla cumplir; acá eso es inaplicable” [AnC]. O eventualmente la ley se considera un pacto cercano —leyes sancionadas o modificadas recientemente— pero considerado a su vez:

...fruto de acuerdos entre grupos de interés poco atentos a las reales necesidades de los artistas. Al final, después de mucho discutir sobre la modificación de la ley, se hizo lo que le venía bien a unos pocos, y a los artistas no nos trae ningún beneficio. [AnC]

Por otro lado, aun cuando la ley y las leyes sean —o se piensen— fruto de aquel consenso social previo y lejano, en la cotidianidad ellas no se aceptan como emanadas de consenso alguno, sino que en ocasiones se consideran impuestas unilateralmente por un ente ajeno a las decisiones de los agentes: el Estado. La representación de ese Estado como un ente que *impone* cargas u obligaciones arbitrarias *sin devolverlas* a la ciudadanía en bienes o servicios públicos, fortalece la idea de que es justo no atender a sus exigencias. El retorno en bienes públicos desde este Estado hacia los ciudadanos-artistas que cumplen alguna ley se considera *insuficiente*, o en algunos casos *inexistente*. Esta representación se robustece en el considerar que es equitativo no cooperar con la observancia estricta de las leyes propias o ajenas a la actividad, o con el aporte que se exija en concepto de impuestos o gravámenes por una labor creativa que los agentes aseguran sustentar ellos mismos con recursos extra-artísticos.

A mí, ni este ni ningún gobierno me da nada por mi arte, ¿porqué yo tengo que devolverle algo? Yo pongo la plata para las obras, para las exposiciones, para todo. Él no me ayuda así que yo no le debo nada de nada. [AnC]

Esta representación de un Estado al que no se le debe nada porque nada ofrece ni devuelve, se consolida en la sospecha de que él mismo es transgresor de las normas que impone a otros. Él inauguraría en este proceder una asimetría desventajosa a los agentes en tanto tiene el poder de imponer la norma que eventualmente no cumpliría, tanto como en otro sentido no cumpliría con su deber de velar por el respeto a esa norma común. Se suma a esta representación antagonica del Estado, la no aceptación de la *ley* como norma común a todos y emanada del conjunto social,

y se suma también la percepción —como ya mencioné— de unos magros beneficios asociados a su cumplimiento. La representación negativa de las leyes, de sus orígenes o de la pretensión de su cumplimiento en el presente se entrelaza con la real imposibilidad práctica, para la mayoría de los artistas, de cumplir plenamente las normas exigibles. Esta combinación de características negativas atribuidas al Estado y a las leyes que él intenta imponer, desincentiva la cooperación para cumplir y hacer cumplir cualquier norma grupal asociadas a él o no. La información circulante genera la certeza de que todos, o casi todos, en algún momento incumplen alguna ley, y quien soslaya el cumplimiento no tiene una penalización efectiva ni perjuicio alguno, y sí obtiene ciertos beneficios al ahorrarse el trabajo o los costos de cumplirla. Los beneficios de cumplir con este pacto social local no se verían en el tiempo breve, no se aprecian en lo cotidiano y casi tampoco, dicen los agentes, a largo plazo. Todos estos factores colaboran en el establecimiento en este entorno, del imperio de la *excepción* al cumplir, y generan la representación de la ley como *entorpecedora* de la actividad y, en sentido amplio, de cualquier actividad para los artistas entendidos ahora como ciudadanos. Por estas razones siempre es posible —o casi siempre es necesario— hacer las cosas por un camino diferente al trazado en ese acuerdo social. Estos caminos *ad hoc* se desentienden de aquel consenso grupal que sustentó la creación de la norma en sus orígenes en base a unos fundamentos y un consenso dado. Cabe señalar que no obstante esto, los agentes concuerdan con aquellos fundamentos y los aceptan como *buenos*; sin embargo, se los considera tan lejanos como ajenos a un presente problemático enmarcado en un entorno peculiar que no favorece ni propicia la observancia de la ley, ni tampoco ciertamente el desarrollo de la actividad artística. Permanentemente se reinventan, copian o reproducen maneras

alternativas de hacer las cosas evitando la normativa, instaurando un modo de informalidad permanente.

En este sentido, se considera que ajustarse a reglamentaciones legales para desarrollar la actividad es una opción prescindible y en el extremo de la dura cotidianidad: la *elusión es necesaria*. Una vez que la obra sale del ámbito del taller y debe ingresar a un circuito en donde sea visible y comercializable, ese ajustarse a las normativas ciertamente complica y encarece a tal punto el desarrollo de la tarea artística que, para la mayoría de los artistas, es *excluyente*. Es así que en este entorno se considera que cualquier ley *entorpece* la actividad más que ordenarla y regularla y, en contadas excepciones, logra incentivarla o protegerla.

¿La ley de circulación de obras? Sí la conozco, se llama de libre circulación... ¡Una ironía! Te piden un montón de datos para poder agarrarte y cobrarte después algo. Algo en concepto de lo que sea, la cosa es recaudar. Los artistas y la “libre circulación” de la cultura no les importa en lo más mínimo. Esa ley solo sirve para complicarte la vida si querés exponer afuera, en otros países. Yo no hice ningún trámite, ni pienso. Ahora cuando me vaya al exterior me llevo la ley fotocopiada abajo del brazo para mostrarla al salir y que no me jodan. [AnC]

El descrédito, desconocimiento o desinterés por las leyes en general tiene una manifestación peculiar respecto de la ley de propiedad intelectual que establece derechos para los artistas como autores. Estos derechos morales<sup>18</sup> y

---

18 Los derechos morales —a la divulgación, reivindicación de la paternidad, respeto a la integridad y modificación de la obra— están indisolublemente ligados al autor. Se obtienen por el solo hecho de crear la obra y son irrenunciables, intransferibles e imprescriptibles (Goldstein, 1995 y 1998).

materiales<sup>19</sup> para los artistas y sus obras deberían o podrían ser reclamados como un beneficio hacia ellos. La etnografía muestra que cierta inobservancia, la tolerancia a esa inobservancia y el desinterés por la ley en general se transforman, respecto de esta norma, en inercia, apatía o menosprecio por el reclamo de unos derechos que teóricamente conllevan beneficios directos para los creadores. El lector entenderá cómo y cuánto esos beneficios no estarían claros para los agentes.

Cabe señalar, que verdaderamente sería absurdo o imposible para cada agente dedicar el tiempo que demandaría conocer todos los derechos que lo amparan en su sociedad. Los agentes no escapan a aquella ignorancia racional que implica la imposibilidad o no necesidad de reunir una información completa sobre los temas a decidir (Elster, 1991 y 1997). No obstante esto, el conocimiento de estos derechos de autor, escaparía esta improductividad por estar estrechamente ligados a la actividad de los artistas como autores. Un conocimiento más amplio sobre su especificidad y alcances aportaría hipotéticamente beneficios directos si desembocara en un mayor cumplimiento de esta norma.

La Ley de Propiedad Intelectual contempla los derechos autorales esperados por los agentes excepto de *droit de suite*,<sup>20</sup> pero se considera imposible de hacerla cumplir. En tanto su incumplimiento está generalizado, “se sospecha o

---

19 Los derechos materiales o patrimoniales —de publicación, reproducción, edición, y la posibilidad de cesión de los derechos— atienden aspectos retributivos y económicos de la creación intelectual, entendida como un trabajo que debe generar ingresos a los autores; se refieren a la comercialización y explotación de la obra, y son prescriptibles y transferibles a terceros (Goldstein, 1995 y 1998).

20 El *droit de suite* o “derecho de participación” establece para los autores el pago de un porcentaje del precio de la venta de sus obras o un porcentaje sobre el precio de reventa en las sucesivas ventas públicas de las obras. Este derecho ha generado y genera muchas polémicas; es sumamente complejo en su implementación. Pocos países han logrado ponerlo en vigencia real y eficientemente (Quadri, 2000; Sciarra y Quadri, 1997; Goldstein, 1995; entre otros).

se sabe que nadie respeta esos derechos de los artistas y aun cuando se cumplieran generarían más escollos que beneficios” [AC]. Los artistas consideran que su aplicación por los usos que se hagan de las obras dentro de su área de competencia, solo generaría dificultades en las relaciones con los otros, con los no artistas, con usuarios de las obras y quizás también entre artistas. Su incumplimiento se atribuye alternativa o confusamente a varias causas: la falta de reclamo de los propios artistas; la justicia ineficaz; la imposibilidad de detectar las violaciones a la ley; la costumbre de no pagar a los artistas por usos de sus obras; la indiferencia hacia los usos indebidos o no autorizados; los beneficios escasos que se logran por cualquier reclamo legal; la ausencia de una sociedad de artistas que gestione el cobro de regalías; la confusión sobre los alcances de los derechos; el desconocimiento del modo adecuado de reclamarlos; y/o, en suma, la falta de observancia de esta como de cualquier otra ley.

—En una época queríamos incluir en la ley el derecho a mantener la integridad de la obra...

—Creo que ese derecho está ya en la ley...

—Sí, pero andá a hacerlo cumplir, ¿quién hace el juicio? Suponete que modifican una obra mía, primero que es complicadísimo enterarse. Pero si te enterás ¿qué hacés? Uno solo no puede hacer nada. Iniciar un juicio es carísimo, es larguísimo, uno no sabe en qué se mete ni cuando va a poder salir, ni quién va a pagar por todo, ni cuánto será el costo. No podés prever las consecuencias que va a tener un juicio, aunque sepas que tenés la razón de tu lado. Hace falta una sociedad con fuerza, que automáticamente reciba la denuncia y haga algo. Hace tiempo íbamos a hacerla, pero como siempre todo quedó en la nada. [AC]

La representación negativa sobre el reclamo individual se extiende a la posibilidad del reclamo conjunto.

No lo hace nadie. No existe una cultura de reclamar lo propio o de cumplir con lo del otro, y como no lo hace nadie, no lo hacemos nadie y vivimos en un terreno de amateurismo marrón. [AC]

Armar una sociedad así es un clavo caliente que nadie quiere agarrar. [AC]

Otros consideran que esta ley no sirve porque no contempla entre sus artículos ciertos derechos que los artistas creen que sí podrían realmente beneficiarlos, como por ejemplo el mencionado *droit de suite*. Esta ausencia refuerza la idea de que hoy las leyes son fruto de acuerdos lejanos sin vigencia ni utilidad en lo que establecen, y sin beneficios reales para los artistas.

Así como está, esta ley no sirve para nada, no nos da ningún beneficio, está incompleta y a medias, como todo en este país. No tiene los derechos apropiados que ya tienen en otros países, como el derecho de suite, que hace que algo que vos vendiste se va valorizando y te pagan una parte de esa revalorización; acá eso no existe. [AnC]

No obstante, aun cuando este derecho se incluyera en esta norma, las características del entorno limitan la creencia en sus posibilidades de ser acatado y de beneficiar realmente a los artistas.

Es una reivindicación como tantas reivindicaciones, pero es de muy difícil aplicación. Y más en este país, acá no funcionaría, acá todo termina siendo un negociado por deba-



jo de la mesa, el país entero tiene una gran mesa gigante por encima... todo es así... [AC]

La explicación local de la ausencia de ciertos derechos o el descreimiento en los reclamos de otros sí existentes se redirecciona hacia diversos factores que pesan negativamente en la posibilidad de construir un entorno legalmente previsible; tales factores serían “la idiosincrasia nacional”, “el porque somos argentinos” o simplemente porque:

... estos temas son muy interesantes, pero es como el huevo y la gallina, yo antes de ponerme a leer una ley o un derecho, mejor voy al taller, porque... si me dijeras que acá las leyes se cumplen, yo me tomo el trabajo de informarme, de hacer una denuncia, pero acá nada funciona, ni vale la pena molestarse. ¡Es solo para amargarse! Sé que hay una ley de derecho de autor, y que hay otras leyes y no se están cumpliendo, ninguna se cumple, así que no me interesan. [AnC]

Cabe observar aquí cómo la representación de una institucionalidad lábil y una justicia sospechada de ineficiente, cuando no directamente corrupta, orienta también la valoración de los derechos y su posibilidad de reclamo:

¿De qué me sirve que haya una ley si no se cumple?, ¿de qué me sirve que esté prohibido robar si me roban y nadie me defiende? [AnC]

Las anécdotas que circulan informalmente en la comunidad artística enfatizan los resultados que han dejado históricamente insatisfechos a los artistas, salvo alguna excepción que, por su infrecuencia y su carácter de caso excepcional, ha reforzado la idea de la inequidad imperante y la certeza

del trato marginal hacia la actividad. Como ejemplo de esa posible excepción circulan diferentes versiones sobre “ese caso rarísimo” en el cual la justicia determinó que se destruyeran las copias apócrifas de unas esculturas hechas sin autorización de la viuda de un autor.<sup>21</sup> Esos relatos de casos paradigmáticos están rodeados de un halo de justicia atemporal, considerada simultáneamente tanto una excepción en el pasado como inalcanzable en el presente. La información que circula de boca en boca sobre la lentitud de los fallos, su parcialidad o su tendencia a ser desfavorables hacia los artistas, hacia la gente, desalienta tanto el inicio de acciones legales individuales como colectivas. Por otro lado, aquella sospecha de ineficiencia que pesa sobre las asociaciones de artistas y aun sobre otras sociedades autorales<sup>22</sup> refuerza la desconfianza en sus posibilidades de funcionar correctamente, y ha atentado en diversos momentos contra la conformación de una sociedad de gestión que se ocupara de la defensa colectiva de esos derechos legales de los plásticos.

En la actualidad, aquellas sospechas pesan sobre el incierto futuro vaticinado a la nueva entidad recientemente creada (SAVA). Algunos artistas señalan que:

Si armamos una sociedad así, al final estamos creando un nuevo lugar para la corrupción; quién va a controlar qué se hace en ella, cómo controlar que su intervención no termine siendo para los artistas peor que lo que tenemos ahora. [AC]

Esta representación del desempeño de las entidades y de la justicia local genera la reticencia a confiar en ambos ca-

---

21 Cfr. Autos: M. C. de Sibellinoc / Grunn, I. y otra. La Ley, tomo 122, p. 296 (8/10/65), en: Acebey, 1967.

22 Cfr. *Clarín*, “Más pruebas sobre denuncias de corrupción en Argentores”, sección “Sociedad”, 15 de noviembre de 2006. Argentores nuclea y representa a los autores de cine, televisión y teatro.

minos para el reclamo de un derecho legítimo, y muestra una particularidad del contexto argentino que los agentes resumen diciendo: “¡Qué vas a hacer! ¡Este país es así! No podemos salirnos de lo que somos”.

El *temor a la estigmatización* (Quadri, 2001) es otro factor que desalienta los reclamos por estos derechos. Se teme ser señalados o desplazados fuera de competencia por exigir el cumplimiento de unos derechos que nadie reclama tanto afuera de la comunidad artística como dentro de ella. Esta estigmatización, entendida como un señalamiento negativo, puede provenir de los no-artistas o aun de los mismos pares. Concretamente, se teme ser dejado de lado, ya que:

Si cobrás el derecho de autor no ponen una reproducción de tu obra en ningún libro. Nadie lo cobra, entonces si uno quiere cobrar, a ese no lo publican y se buscan a otro. Parece que a veces les da igual qué artista figure con tal de no pagar. [AC]

Hay resquemor de que si te ponés exquisito con los derechos de autor u otros derechos, después no te quieran llamar a participar en alguna movida, o desde una galería o desde una editorial. [AnC]

En otro sentido, se teme que estos reclamos afecten la reputación del artista por preocuparse por los aspectos económicos de la actividad (derechos materiales): “un verdadero artista no debería obsesionarse con temas económicos y debería ocuparse de su obra y su arte: eso es lo importante”. Por otro lado, se teme la estigmatización por parte de los pares, ya que los reclamos podrían generar *roces innecesarios*, y porque entre artistas tampoco es bien visto un interés explícito en lo económico.

Si uno quiere hacer algo, los amigos te dicen: para qué te vas a meter en ese quilombo, ¿solo por la guita? Lo que importa es la obra. [AnC]

Este temor a la estigmatización dificulta también el control de los incumplimientos de la ley que estarían resguardados bajo el aval o la presión de esos usos habituales. La suma de estos avales, cesiones e imposiciones se extiende y desencadena una extendida tolerancia hacia la inobservancia de esta norma como, en muchos sentidos, de cualquier otra norma.

— Una amiga, una estudiosa del arte, quería usar una obra mía para un texto suyo que ya estaba por mandar a editar, y me preguntó si yo cobraba por el derecho de autor. Tendría que cobrarte, le contesté. Recuerdo que hace años alguien me pagó, pero no sé bien cuándo fue. Ella me contestó que si había que pagarme, directamente no ponía mi obra y buscaba a otro, porque la editorial no quería aumentar los costos. Al final no le cobré y cedí los derechos. [AC]

—¿Por qué razón se los cedió?

— Porque iba a buscar a otro artista que no le cobrara, ¡hay tantos! Y porque me interesa figurar en determinados lugares. Al final acepté, porque quería estar en ese libro. Pero si todos nos pusiéramos de acuerdo para cobrar lo que corresponde, aunque no sea muchísimo, sería diferente la cuestión. Si ninguno cediera sus derechos no se usarían imágenes sin pagar. Tendríamos que estar todos de acuerdo, solo así sería distinto. [AC]

Ese temor a la estigmatización se extiende a terceras personas involucradas como testigos de una transgresión. Se sabe que señalar a quien no cumple, no supera el ámbito de la “charla de café”.

Si alguien se entera de algo lo cuenta entre amigos, pero meterse en el lío legal es otro cantar... Una cosa es comentar algo indignado, y otra muy distinta es atestiguar en la corte. [AC]

Las transgresiones se conocen, son visiblemente descubiertas, sabidas y comentadas. “Entre nosotros las cosas se saben. Eso no te lleva a ningún lado, pero se saben” [AP].

—Te cuento algo que me pasó con un cuadro que vendí afuera, era un díptico. Los dípticos son un cuadro pero en dos partes. Son pensados por el artista como una unidad pero... puede haber alguien que te los divide y los vende por separado como si fueran dos obras. Eso me pasó con esta obra: la vendieron como si fueran dos. Un día de casualidad un conocido me muestra una foto de la obra que le ofreció un galerista del exterior. Cuando la vi no podía creerlo... ¡Faltaba la otra mitad! ¡Reconocí en la foto la mitad de la obra! [AC]

—¿Qué hace cuando se entera de algo así?

—Y, ¡putear!, lo único que te queda es putear. Igual, fui a ver a un abogado que me recomendaron. Era un abogado muy importante, un especialista. Me acuerdo que me dijo: esto es fácil de ganar. Sobre todo en aquel país, dijo. Y agregó: solo necesito saber cómo fue comprado, quién lo tenía, y todo eso. Pero, imagínate... el que me había

informado a mí de la media obra que le ofrecieron dijo que un colega de él había mandado a hacer la cosa: a vender la obra dividida como dos obras separadas, porque como una sola obra era muy grande y más difícil de vender. Saber quién hizo la manganeta en una cosa, pero... ¿denunciarlo para hacer un juicio? Bueno, no... Entonces ¿a quién le iba a hacer yo el juicio, te das cuenta?, nadie quiso abrir más la boca. Entonces, sabía que era un juicio ganado pero no podía hacer un juicio, si nadie me iba a dar el más mínimo dato. [AC]

El uso arraigado de ceder los derechos de reproducción de obras para libros, calendarios, folletos turísticos o discos compactos, se sustenta en la idea de que se beneficia al artista porque así su obra aparece en *determinados lugares* y obtiene visibilidad; pero los agentes dudan de esos beneficios y cuestionan:

¿Por qué hipotéticamente hay una serie de cosas que a los artistas nos conviene hacer? ¿Por qué esas cosas nos van a beneficiar? No entiendo cuándo o de qué modo llega el beneficio. [AC]

El cuadro se lo vendí al dueño de una fábrica. Un día me llama y me dice que le gustaría para ponerlo en la etiqueta de un producto que van a lanzar... me pregunta si me molesta que lo ponga y que si no tengo objeción, que por favor le firme la autorización cediéndole el derecho a reproducirlo. Me derivó a su secretaria. El tipo tenía bien claro lo que había que hacer y firmar. Yo estaba contento porque me gustó la idea... me hubiera gustado cobrar algo pero no le pedí nada. Él me mandó unos potes del producto como un año después... un poco mísero me pa-

reció, pero bueno... mi nombre figura en la etiqueta, es ahora un cuadro muy conocido. Y lo que me mandó estaba riquísimo. [AnC]

En el caso concreto de los derechos de autor, desde sus orígenes se ha evidenciado la necesidad del acuerdo colectivo para hacerlos efectivos ante la dificultad del individuo de hacerlos valer con sus esfuerzos individuales, tanto en el ámbito nacional como, con mayor razón, en el ámbito internacional.<sup>23</sup> A las transgresiones intencionales se suman también ciertos usos de las obras en donde quien interviene no tiene la clara intención o conciencia de una transgresión cometida contra la obra o contra el autor.

Un tiempo después de venderle la obra me invitó a su casa a cenar, me dijo que tenía una sorpresa para mí y que quería que yo viera cómo había quedado el cuadro. Fui. Y resultó que no era para que viera como quedaba el cuadro en su pared, sino cómo había quedado con lo que ella le había pintado encima. No me vas a creer: le agregó unas flores a un personaje del cuadro. ¡Lo pintó arriba de mi pintura! ¡Yo no lo podía creer! Le pregunté porqué lo había pintado y me dijo que le pareció que así quedaba mejor, y que ella se sentía más cerca de mi creación, que participaba conmigo... ¡Increíble! Hay gente que piensa que porque te compran un cuadro pueden hacer lo que

---

23 A través de diversas experiencias internacionales se ha comprobado que, dada la real dificultad de los autores de controlar el uso de sus obras en el mundo globalizado, el cumplimiento de este tipo de legislación es más efectivo si se realiza colectivamente a través de sociedades de gestión de derechos de autor creadas en cada país con esta sola finalidad. Estas entidades representan a los autores nacionales asociados, y a los de sociedades extranjeras que han firmado convenios de mutua representación. Los autores, a través de mandato, las autorizan para recaudar o reclamar legalmente aquello que se relacione con sus derechos autorales establecidos en cada ley nacional y en convenios internacionales a los que adhiera cada entidad (Goldstein, 1995; Harvey, 1992; Lipszyc, 1993; entre otros).

quieran con él, y no es así. En esta tarea te pasan cosas increíbles. Esa fue una cosa de no creer. Es como si alguien le agregara unos aritos a la Mona Lisa, o un girasol al cuadro de Van Gogh. ¿A quién se le ocurre? [AC]

Los artistas visuales consideran que el cumplimiento y reclamo de los derechos que otorga esta ley es casi nulo entre ellos,<sup>24</sup> y que no es así en otras áreas de la creación que han conformado sus respectivas sociedades de gestión colectiva en torno a la Ley de Propiedad Intelectual (SADAIC, Argentores, AADI y CAPIF, entre otras).<sup>25</sup> Sin embargo estas entidades, como otras, se consideran ambigua y alternativamente, por un lado, como “poderosas asociaciones” que hacen cumplir la ley y defienden a los autores, y, por otro lado, como “nidos de componendas” y “guarida de ladrones”. Esta construcción dual de las entidades ya existentes colaboró con el fracaso de varios intentos de crear una asociación

---

24 Mas allá de los testimonios personales de los artistas, hay una larga historia de falsificaciones, descuidos, daños y robos de obras pertenecientes a particulares, a entidades privadas o al patrimonio nacional (Schavelson, 1993).

25 La Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC) desde 1936 aglutina a los autores de música nacional, ya sea popular, folklórica, moderna o erudita, con o sin letra. Es una asociación civil, cultural, privada y mutualista, organizada bajo la Ley 17.648 dictada el 7 de marzo de 1968 y reglamentada por Decreto 5146/69 (Fuente: Estatuto de SADAIC, <www.sadaic.org.ar>). La Sociedad General de Autores de la República Argentina de Protección Recíproca (Argentores) desde 1934 representa a los autores de cine, radio, teatro y televisión; es una sociedad civil, cultural, privada y mutual. Organizada por la Ley 20.115 del 23 de enero de 1973 y reglamentada por Decreto 461/73 del 31 de enero del mismo año (Fuente: Estatuto Social de Argentores, <www.argentores.org.ar>). La Asociación Argentina de Intérpretes músicos (AADI) se ocupa de la percepción, administración y distribución de sus derechos desde 1954. La Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas (CAPIF) representa a los productores (<www.aadi-capif.org.ar>). Recién en 1974 los decretos 1670 y 1671/74 establecen la representación de los intérpretes y productores a través de AADI y CAPIF respectivamente, fijando los porcentajes que le corresponden a cada entidad y el destino de los fondos colectados (<www.aadi-interpretes.org.ar>). En Argentina solo puede haber una sociedad de gestión de derechos de autor por cada área de la creación, y su funcionamiento en exclusividad se establece por ley; en otros países, como por ejemplo Brasil, puede haber varias.



que defendiera colectivamente los derechos de autor entre los artistas visuales.

—Sabíamos que teníamos que hacer algo, teníamos que hacer un ente al margen de todos para que se ocupara de los artistas.

—¿Al margen de quién?

—Y... al margen de las asociaciones que ya funcionaban y de nosotros mismos, de los artistas, para que nadie metiera la mano en la lata. Siempre hay riesgo, y la única manera de que haya menos riesgo es que sea otro el que controle la plata, alguien fuera de los artistas. Y así también hay riesgo. Todo siempre quedó en la nada. [AC]

Los agentes perciben una trama de intereses sectoriales o de ineficiencia, o de ambas cosas combinadas, que se manifiesta en la desconfianza hacia las entidades como caminos colectivos para viabilizar estos reclamos que como individuos no logran encaminar; por otro lado, desconfían de la posibilidad de reclamar justicia individualmente en tanto se reconocen temerosos de ser desplazados o estigmatizados, desatendidos o “desplumados” por intentar hacerlo. Cualquier acción que intente modificar el *statu quo* genera el desaliento frente a una tarea caracterizada desde el vamos como *imposible*. La etnografía muestra que los intentos de reclamar estos derechos se abandonan o directamente no se emprenden. Aun cuando hay un consenso absoluto en cuanto a que deben respetarse los derechos morales y materiales de las obras que los artistas crean, el reclamo individual es una práctica aislada, y es manifiesta la disconformidad con los magros resultados de ciertos reclamos que excepcionalmente resultan favorables. Pocos artistas inician

demandas, y otros las abandonan sin completar las formalidades requeridas para llegar a la posibilidad de algún dictamen. En la mayoría de los casos, la ignorancia, el desinterés y en mayor medida la desconfianza, son coronados por la inacción. No obstante esta tendencia general, algunos artistas se informan sobre las posibilidades de acción; sin embargo, luego no inician un proceso formal que consideran incierto. Lo más usual es que se reclame informalmente a través de negociaciones entre agentes, algunos quizás con abogados de por medio para realizar acuerdos extrajudiciales, con los que también se han manifestado en disconformidad por sus resultados.

El conocimiento del entorno funciona aquí como incentivo para buscar caminos alternativos de solución que eviten el desarrollo incierto de un juicio, utilizando las redes de relaciones que de acuerdo a su poder de *definir, torcer o influir*, determinarán el éxito o fracaso del reclamo. Estas redes de relaciones y *contactos*, aun cuando puedan ser denostadas, están ampliamente extendidas y se saben funcionales a la búsqueda individual de soluciones alternativas a los caminos normados inservibles.

Frecuentemente se consideró que la ausencia de reclamos formales, y aun el incumplimiento de estos derechos, se debía a que cada agente estaba librado u obligado a afrontar en soledad una lucha desigual contra quien violara sus derechos; esto se imputó en parte a la ausencia de una sociedad que gestionara los derechos colectivamente. Por otro lado, los reiterados fracasos para crearla se atribuyeron a los intereses contrapuestos y a la falta de consenso debido a las complicaciones que ella acarrearía tanto a los artistas como a los usuarios de las obras. Esas complicaciones se enumeraron de la siguiente manera: la necesidad de registrar las obras para seguir, entre otras cosas, su derrotero comercial; la necesidad de blanquear las ventas y eventualmente decla-

rar las ganancias al fisco cuando las hubiera; y la necesidad confiar en el manejo societario. Y, retomando la ya mencionada contraposición de intereses, la necesidad de aunar esfuerzos dejando de lado las diferencias personales o entre grupos para trabajar juntos en este objetivo común: hacer respetar una ley concebida en beneficio de los creadores.

Pero, sin embargo, mas allá de esta consideración anterior, es significativo que la Ley de Propiedad Intelectual y los derechos que otorga a los autores no escapan a aquellas caracterizaciones de la ley, en primer lugar, como emanada de un consenso lejano con el que se acuerda pero que se considera sin vigencia, y, en segundo lugar, como una instancia que debe evitarse ya que entorpece la actividad; y no faltan quienes consideran que esta ley, como toda ley, no existe porque nadie la cumple. La certeza del no cumplimiento generalizado lleva a no reclamar por los propios derechos, tanto como a no cumplir estrictamente o soslayar las obligaciones personales. Se genera así un aceptado sistema de tolerancia mutua a la transgresión propia y ajena, en ese entorno compartido y reconocido como poco propicio para cumplir o reclamar el cumplimiento.

En diferentes casos se reconoce o se enfatiza la *necesidad* de la pequeña transgresión por la real imposibilidad de cumplir para poder mantener la actividad en el tiempo. Pero aquella *necesidad* se diluye en tanto se generaliza y se extiende una representación de toda ley como *entorpecedora* de cualquier actividad. Esto, tanto sea de aquellas leyes que favorecerían a los agentes individualmente, como aquellas que se estima que favorecerían a la sociedad como un colectivo. En este sentido, hay una tolerancia solidaria hacia la inobservancia de cualquier norma como si fuera una justa revancha en contra de la norma en sí misma, o en contra de aquel indeterminado antagonista que todos tendrían en

común, como se vio, en ocasiones encarnado en el Estado. La etnografía muestra que esa inobservancia propia y ajena, en tanto se torna más generalizada, en algún momento vulnera los derechos de cada agente y ya no se dirige a un espacio normativo y legal indeterminado —o quizás hacia el Estado—, sino que se transforma en la violación de los derechos de todos y cada uno de los individuos. En este punto, la transgresión ajena afecta directamente al ego, y aquella tolerancia que pasaba por alto el incumplimiento se transforma en indefensión real frente a la suma de elecciones de los otros de no cumplir la norma grupal.

La etnografía da cuenta de unos agentes que, como contracara del tolerar el incumplimiento propio y ajeno, se saben expuestos a una indefensión que afecta a unos y a otros en diferentes situaciones y que, en definitiva, asedia a todos permanentemente. “Y, no hacemos nada, nadie hace nada, como siempre... ¡Lo único que te queda es putear!” [AC].

### Sitiados por un entorno hostil

Situaciones presentes y pasadas favorecen la construcción de la representación de un entorno hostil hacia la actividad creativa. Los agentes perciben esa hostilidad a partir de dos ámbitos de diferente alcance pero interrelacionados entre sí. Por un lado un entorno amplio, el *entorno país*, caracterizado como hostil para el desarrollo de toda actividad (y el arte entre ellas); y por otro lado, un entorno inmediato, la *comunidad artística*, caracterizada como hostil paradójicamente aun para la misma actividad sobre la cual se estructura.

En primer lugar la sociedad nacional, como un entorno amplio que abarca a los ciudadanos y al Estado, es considerada hostil hacia cualquier actividad debido a una “inestabilidad económica y política recurrentes”, y a las crisis “que

se viven periódicamente en este bendito país”. Los agentes señalan su entorno social como carente de certidumbres, y caracterizan a sus conciudadanos como individuos lanzados por él a la búsqueda de soluciones tendientes a eludir cualquier constricción normativa o grupal emanadas de ese conjunto social inestable. En este entorno, un escaso respeto hacia lo ajeno y aun hacia lo propio en tanto integrantes de un conjunto social, se manifiesta en el desinterés o menosprecio de las normas grupales y los acuerdos del colectivo. Los agentes señalan la falta de valorización o respeto hacia la cultura y hacia las artes como parte de una hostilidad extendida que va más allá de los artistas y su tarea. Dan múltiples ejemplos de esta hostilidad hacia las obras por usos no autorizados o incorrectos, algunos enmarcados en el incumplimiento al derecho de autor: “las obras que te usan sin permiso”; “las que te copian”; “las que usan para alguna publicidad sin aclarar quién es el autor”; “las obras que modifican o deforman para adaptarlas a una etiqueta”, etcétera; o con ejemplos del maltrato hacia las obras: “aquellas emplazadas en lugares públicos que están llenas de mugre e inscripciones”; “las que se dañan en el transcurso de la participación en certámenes, salones y concursos”; “las que se olvidan en depósitos oficiales o privados y se arruinan”; “las que dejás en consignación en algún local o galería y te la devuelven rota”; “las que estaban en algún edificio y alguien se cansa de verlas y las sacan y las tiran a la basura, las destruyen o las esconden en algún rincón”, etcétera. Y cuentan multiplicidad de ejemplos de esta hostilidad hacia ellos mismos en tanto artistas, debido a que: “acá es imposible vivir del arte”; “la gente no valora los aportes que hacemos los artistas a la cultura”; “si decís que sos artista alguna gente te mira un poco raro, como si fueras un vago”; “algunos no te respetan y piensan que el arte es un pasatiempo o como un hobby”; “otros asocian el arte con una terapia, un poco

piensan que es una manera de ahorrarte la consulta al psicólogo”; “alguna otra gente piensa que hacer Arte es algo así como hacer una manualidad de Utilísima”, etcétera.<sup>26</sup>

En otro sentido, ese entorno amplio también se percibe hostil por el escaso interés y apoyo del Estado hacia los artistas; los agentes consideran que es crónicamente insuficiente el apoyo a la cultura, “un sector al que los políticos y funcionarios de turno ni recuerdan”. Asociado a esta falta de presupuesto asignado al área, la hostilidad se vive en las cotidianas dificultades económicas que conlleva el quehacer artístico, allí donde las condiciones económicas generales son precarias o inestables para permitir un desarrollo con un mínimo de previsibilidad; y allí donde el mercado de arte, “sin incentivos impositivos claros y sin apoyo de instituciones oficiales que adquieran obras”, es insuficiente para que los artistas vivan de la venta de su producción. Los artistas responsabilizan al Estado parcialmente —y en algunos casos en su totalidad— por esta situación, señalando que:

A los políticos no les interesa la cultura, solo nos dan bola en épocas electorales, prometen mucho y después se olvidan de todas sus promesas cuando obtuvieron los votos necesarios para ganar su pequeña porción de poder.  
[AnC]

En segundo lugar, la hostilidad también se siente presente en el entorno cercano: la *comunidad artística*. Entendida como un entorno cercano, paradójicamente es considerada hostil a la misma actividad que la conforma. Esto ha demostrado ser así debido, en parte, al reiterado incumplimiento de pactos y la informalidad de las relaciones entre los agen-

---

26 Programa televisivo dedicado a invitar gente que enseña a los televidentes a hacer diferentes objetos y manualidades con técnicas diversas.

tes que la integran, tanto artistas como no-artistas. Aquellas prácticas que no se adapten a esa informalidad generalizada son descartadas:

Para qué firmar un contrato si después igual ninguna de las partes lo cumple, ni el galerista ni el artista, ni el editor ni el sponsor. [G]

Acá todo funciona de palabra, pero las palabras van y vienen, no te podés fiar mucho de nadie. [AC]

El entorno inmediato es distinguido así, por una informalidad ágil apoyada en el *amiguismo* o los *contactos* para ingresar a ciertos ámbitos: esa sala, aquella galería, el premio tal, el salón cual, o la selección de obras para ir a una bienal en el exterior. Y una informalidad aceitada en el uso y abuso de variados *intercambios monetarios* utilizados para obtener: críticas con loas, espacios en revistas de arte, salas para exponer las obras, lugares de visibilidad en los medios, etcétera. Estos modos no estarían basados en el mérito artístico de las obras como demandan los artistas que debieran basarse, sino en *enredadas relaciones interpersonales* o en *flagrantes arreglos mercantiles*, y son considerados tan inevitables como frecuentes en el campo. Los propios agentes señalan que en tanto “todo se maneja por contactos o por guita, hoy vale más un buen contacto que una buena obra” [AC]; “si tenés la plata o te conseguís un buen sponsor que la tenga, podés llegar muy lejos” [AC].

En relación a estos aspectos, crece la desconfianza en la dedicación del otro a cualquier proyecto conjunto debido a compromisos adquiridos previamente (por voluntad o bajo presión), en ese entramado de favores y prerrogativas que son consecuencia de unos usos ya enquistados.

Acá funciona todo en base al amiguismo y a los contactos, si conocés a alguien bien ubicado podés conseguir las mejores salas para exponer, y casi te diría alguna beca o algún buen premio. Hay mucha transa. [AnC]

Vos viste ese que está ahora por todos lados, la obra es una porquería, pero el tipo figura porque conoce gente en los medios. [AnC]

Esas tramas de favores que van y vienen, a la vez que favorecen unas relaciones, obstaculizan otras.

Cada uno piensa, voy a juntarme con estos y si me meto en este asunto capaz que tal o cual personaje “poderoso” se va a enojar conmigo, y la poca chance que tengo de exponer acá o allá, o de mostrar la obra, la voy a perder. Entonces mejor me borro. Y así estamos... parece que cada uno necesita depender de alguien, de algo, de ciertos poderes para poder mostrar su arte. [AC]

Algunos no quisieron participar por temor a disgustar a fulano; pensaron que si a él no le gustara el asunto después le iba a cerrar las puertas que solo él podía abrir, unas puertas con eme mayúscula, de “Museo”. [AC]

Ambas caras de esta representación del entorno hostil (en la misma comunidad artística o en la sociedad toda) se construyen en torno a la incertidumbre del compromiso respecto de cualquier acuerdo interindividual o grupal, ya fuera verbal o escrito; esto, tanto por parte de los pares que se dedican a la tarea artística, como los conciudadanos integrantes de la nación, o por parte del Estado de esa nación considerado también ausente de muchas, o todas o algunas de sus responsabilidades. En este sentido, el trabajo en el



campo da cuenta de la construcción entre los agentes —ya no solo como artistas sino como ciudadanos—, de una peculiar actitud ciudadana entendida como una escalada de pequeños o grandes incumplimientos que en su origen han sido caracterizados como *necesarios* o *estratégicos*, para luego pasar a ser *inevitables* y hasta *adaptativos*, en una progresión que torna una costumbre natural entre nosotros las pequeñas o grandes transgresiones a cualquier acuerdo previo. Todas y cada una de estas transgresiones conforman un reservorio de anécdotas que se comparten con un resignado y divertido horror en el “asado entre amigos”: “te digo que en este país el dicho ‘hecha la ley hecha la trampa’, nos queda chico”; “acá la necesidad te hace más ingenioso para buscar soluciones”; “a todo hay que encontrarle la vuelta”; “si te digo las cosas que he hecho en aras del arte, no me vas a creer”; “y las que sé de otros, ni te digo”. Pero esas soluciones no conforman plenamente a los agentes, ya que:

Es agotador tener que ir todo el tiempo por la tangente; a veces me dan ganas de agarrar los pinceles e irme a un país más organizado, más ordenado, pero... hay que ver si me adaptaría. [AC]

En definitiva, la representación de ese entorno se construye desde cada agente, caracterizado por una hostilidad manifiesta hacia el desarrollo de la actividad artística, pero que es extensiva a cualquier otra actividad que deba desarrollarse en él bajo el amparo de alguna ley o acuerdo grupal de endeble andamiaje. En ese entorno, el desinterés de cada uno por lo que le sucede al conjunto se resume en la frase: “es un poco la ley de la selva, acá es el sálvese quien pueda” [AP].

Cada uno hace la suya y hace lo que puede. Yo en el lugar de tal hubiera hecho lo mismo, hay que aprovechar cuando

se presenta la oportunidad, a quién vas a culpar de aprovechar lo que puede, cada uno tiene su historia. [AC]

Ese desentenderse de lo grupal en pos de la *supervivencia individual* desencadena en la representación de la indefensión que alcanza a todos, y frente a la cual *necesariamente* se buscan soluciones por caminos solitarios.

## Las prácticas entre agentes

La informalidad de las relaciones entre agentes, en esta comunidad artística, se concibe entonces como una necesidad local de supervivencia individual. Se construye así un modo informal de relacionarse con el otro y de desarrollar la actividad sin necesidad de cooperar, sin necesidad de aportar al conjunto de la *comunidad artística* o más ampliamente al conjunto de la ciudadanía. Este ágil funcionamiento basado en la suspicacia mutua, incluye la certeza de que en las relaciones entre agentes uno u otro optará en algún momento por esa informalidad profundamente enquistada en cada intersticio de la vida cotidiana. No obstante, esa suspicacia mutua conlleva una significativa dosis de comprensión y tolerancia recíproca hacia quien incumple lo pactado, hacia quien es *informal* ya que “todos, tarde o temprano, caemos en alguna truchada o nos mandamos alguna avivada”.

Sumergidos en ese entorno, y con aquella certeza de la informalidad propia y ajena, los agentes redireccionan y amplían su creatividad hacia una proliferación de reglas *ad hoc* orientadas a la supervivencia estrictamente individual. Ese redireccionamiento es reinterpretado por los agentes como consecuencia de su *ser creadores en este país*. Ellos aducen que deben inventar y reinventar sus reglas, ya que las reglas grupales formales y aun las informales no tienen vigencia ni legitimidad.

Para qué me sirve que una ley esté escrita si sé que no se cumple, si sé que nadie la hace cumplir; acá cada uno hace la suya e inventa su modo de hacerse un lugar... a los codazos, a los empujones. [AnC]

Primero vamos a hacer algo juntos y después, a la hora de trabajar, todos... de uno en uno, empiezan a desaparecer todos. [AC]

Este universo de agentes desarrolla vías alternativas sumamente dinámicas y heterogéneas, *reglas ad hoc, originales* o no tanto, destinadas a poder seguir el camino del arte. La etnografía da cuenta de la variedad de prácticas elusivas de los compromisos entre agentes (y de ciertas normas) que ellos denominan como:

...ingenio, para sobrevivir en un entorno cruel en donde constantemente tenés que inventarte el modo de hacer las cosas como puedas, porque nada ni nadie te ayuda. [AC]

La representación recrudescer en la percepción de que son una minoría los agentes que respetan los compromisos respecto del grupo pequeño, y menos aun, suponen del grande, y en donde ni aun el Estado da a los artistas —y a la sociedad toda— aquello que debería, aquello a lo que se comprometió o aquello que podría.

Supusimos que para llevar adelante el proyecto de la Ley del Artista tendríamos el apoyo de algunos funcionarios de ese momento. Esto fue hace un tiempo. Finalmente los funcionarios se borraron, pero también se borraron muchos artistas que habían empezado a interesarse en las discusiones para elaborar el proyecto de ley. Hubo

unos grupos que se pusieron en contra de otros y ya no se pudo seguir avanzando. Lo terminamos entre algunos pocos, pero todo quedó allá lejos en la nada. Después yo tampoco pude seguir con eso. [AC]

Aquel proyecto de Ley del Artista reflota cada tanto y después se vuelve a hundir y desaparece. Pareciera que no hay modo de llevarlo adelante, nunca terminamos de ponernos de acuerdo o nunca logramos el apoyo suficiente en Senado o en diputados. Simplemente, no logramos sacarlo a flote. [AP]

Los grupos antagónicos que discrepan abierta o solapadamente no logran un acuerdo duradero respecto de medios y objetivos comunitarios, ni aun en ocasiones, respecto de objetivos intragrupalos. Unos y otros se boicotean mutuamente los proyectos, abandonando la cooperación más temprano que tarde. De allí que se considere difícil acordar el trabajo grupal ya no solo entre grupos antagónicos, sino también interindividualmente e intragrupalmente, en ese entorno ya no de incertidumbre sino de certeza de no cooperación.<sup>27</sup>

Si nos juntamos cinco grupos de artistas hay cinco posiciones diferentes y si en un grupo hay veinte artistas hay diecinueve posiciones diferentes, y digo diecinueve porque alguno faltó. [AC]

Hoy juntarse parece una utopía increíble, antes era mucho más fácil, recuerdo cuando yo era bien joven, trabajé mucho en grupos. [AC]

---

27 Develo esta "certeza" en discusión con nociones planteadas por North e incluso por Olson.

Antes, hacer algo juntos era posible y lo hacíamos posible.  
Hoy es imposible ponernos de acuerdo y decir: vamos a  
hacer algo todos juntos. [AC]

La etnografía da cuenta de una confrontación permanente entre la representación de un presente *individualista* y la de un pasado más *cooperativo*, pleno de *utopías*, con una multiplicidad de acciones conjuntas en el marco de las asociaciones de artistas que se sumaban a los gestos artísticos colectivos independientes. Las nostálgicas referencias a las décadas del '70 y principalmente del '60 surgen en las charlas como un contrapunto permanente que marca la diferencia con el presente (*cf.* Capítulo 3). Muchos de los artistas que participaron activamente en aquellas décadas caracterizadas como de cierto *auge participativo*, en el presente se retiran tempranamente de las convocatorias grupales o directamente no se acercan a ellas. Aducen que “las cosas ya no son lo mismo”, y que hoy en día *saben* que los artistas no participan como lo hacían antes. Ese convencimiento sobre el hoy contrasta con el recuerdo idealizado del ayer y se basa, dicen, en “lo que todos sabemos” debido a aquella abundante información circulante sobre la actitud de numerosos pares en un presente de encuentros recurrentemente compartidos.

En este sentido cabe recordar que, entre estos agentes, la recurrencia en el trato no implicó necesariamente un mayor compromiso para la cooperación tal como predeciría alguna teoría, afirmando que el mayor conocimiento del otro que generaría confianza en el curso de su futuro accionar. Los hallazgos del caso son significativos para poner en debate esta afirmación. La recurrencia del trato cara a cara es alta en torno a una actividad comunitaria en donde los agentes se ven, se conocen, se reconocen, y ciertamente se monitorean en las diferentes instancias de un calendario compartido de inauguraciones, premios, salones, reuniones y encuentros

de artistas. Son numerosas las fuentes de información en la forma de escritos, comentarios, charlas, rumores, críticas o chismes sobre los conocidos cercanos y los ocasionales, sobre los conocidos de conocidos y los conocidos por su obra, o por su relevancia, y los conocidos de vista. En la comunidad artística *se sabe* qué hacen y qué dejan de hacer muchos artistas respecto de las movidas y las convocatorias grupales. El mayor o menor grado de reconocimiento y reputación de unos y otros, y la misma búsqueda de la visibilidad y del reconocimiento de la actividad y la producción artística, como ya se mencionó, expone permanentemente a los agentes a ser monitoreados por sus pares, a través de críticas o comentarios sobre cada uno de ellos y sus acciones. Pero el caso muestra que esa amplia información no incentiva la cooperación, sino que colabora en la construcción de una representación del otro como no cooperador. Contrariamente a lo esperado, no se sospechan dispuestos a cooperar o a no cooperar, sino que *se saben* no cooperadores. Cabe señalar, que la suposición de que los agentes son homogéneos e intercambiables como podrían serlo en un modelo teórico, si bien resulta útil a los fines expositivos, es poco realista (Elster, 1998 y 2006), y entre los artistas se registra esta heterogeneidad y su importancia para la acción, aun dentro de esa no cooperación. Tal cuestión se alcanza a comprender respecto de las *firmas*, y su importancia diferencial para la acción en emprendimientos grupales. Sin embargo, la heterogeneidad de los agentes y sus preferencias se homogeniza aquí en una tendencia general hacia la no cooperación o, en otros términos, una tendencia hacia cierta anomia boba (Nino, 1992):<sup>28</sup> ni las *firmas* ni los *intermedios*, ni los *jóvenes*

---

28 Es ciertamente esclarecedor el trabajo de Carlos Nino cuando menciona el desajuste y quizás el exceso del caso argentino, que no logra ajustarse con exclusividad a alguno de los dilemas y juegos (del prisionero, de la gallina, etcétera) que se aplican como modelos teóricos sobre otros casos.

ni la *mayoría* muy *vaga*, cooperan. La variedad de motivaciones para participar parecería tener aquí un factor común: el esfuerzo individual de cooperar no se justifica y “vale la pena dejar que el esfuerzo lo haga otro” (Olson, 1998), a la manera del *free rider*; pero la investigación ha mostrado que actualmente hay muy pocos *otros* que hagan el esfuerzo y, por lo tanto, no hay resultados de los cuales poder aprovecharse siendo un “colado”.

En este sentido, el caso da cuenta de la construcción colectiva de un modo de reciprocidad no cooperativa contextualizada, en tanto cada uno recíproca la no cooperación que ve alrededor, como fruto precisamente de la información que surge de ese contacto continuo y recurrente entre numerosos agentes. La recurrencia en el trato en este caso refuerza la no cooperación en el entorno. Esa reciprocidad no cooperativa dentro de la comunidad artística —como entorno inmediato— desencadena en el reiterado fracaso de acciones conjuntas en búsqueda de algún bien grupal, ya sea en la forma de movidas aisladas o reclamos organizados. Por otro lado, la no cooperación se extiende al entorno amplio, manifestándose en el desinterés y la desatención hacia todo acuerdo grupal, ahora encarnado en las normas de la sociedad.

## La elusión de las constricciones

En ese entorno hostil, los agentes tienen una actitud de no cooperación recíproca entre ellos así como también respecto de acuerdos o normas grupales extendidas a la sociedad en su conjunto. Estos modos, que no atienden a las normas impuestas desde afuera, se condicen con la imagen de un artista que, alejado del ciudadano común, no se somete a normativas que adocenán e igualan a los individuos, aun cuando los igualen al otorgarles ciertos derechos. No obs-

tante esto, son ciertamente algunas características del entorno las que compelen a los agentes a expandir su creatividad hacia esta peculiar búsqueda de intersticios informales para desplegar cualquier proyecto. La real imposibilidad de desarrollar la actividad artística de modo redituable y a la vez cumplimentar estrictamente ciertas normativas, llevaría a los artistas a optar por los modos alternativos registrados —originales si se quiere— y ya generalizados en el entorno descrito. Si bien los agentes atribuyen el *ingenio* para seguir en actividad a su condición de artistas *originales y creativos*, la etnografía muestra que su ser creadores *en este país* adquiere un rol significativo en la orientación de sus prácticas respecto de los acuerdos, normas y leyes. Y ciertamente, el *en este país* cumple un rol protagónico en la construcción de una peculiar representación de la ley como inadecuada o *entorpecedora* de cualquier actividad o emprendimiento local.

Concebida y fortalecida en cada situación de ese entorno, la representación de la ley se construye escindida en dos polos interrelacionados, solo aparentemente en mutua contradicción. Por un lado se la considera alejada de lo cotidiano, fruto de un pacto quizás legítimo en el pasado, pero sin vigencia práctica en el presente. Por otro lado, se la considera invadiendo cada intersticio de la vida diaria, ligada al cotidiano quehacer de los agentes y entramada en sus prácticas diarias solo para entorpecerlas, para tener que ser soslayada.

En primer lugar, la ley es considerada una entelequia alejada de la cotidianidad, ausente del entramado de prácticas habituales, que aparece solo espasmódicamente. No se la considera como una herramienta para construir, conocer o reclamar el propio derecho, sino como un recurso lejano activado por otros con poder para *manipular la norma*, cuando no se adecua a sus intereses particulares. El resultado de



esa manipulación será un fallo favorable a esos intereses, o la modificación de algún artículo que marcará el ganador de una contienda de poderes. Sin embargo, para los agentes, en tanto ego o en tanto comunidad artística, esas modificaciones son consideradas cambios nominales, pero no son utilizadas como una herramienta práctica de solución de los problemas que ahora nominan. Empero, en ocasiones se intuye o se vislumbra que tal o cual ley, que “la ley”, puede ser beneficiosa, y entonces abruptamente se debate en una o varias reuniones eufóricas o se reclama desde algún grupo armado *ad hoc* para la ocasión, aunque frecuentemente sin representatividad extendida entre los pares. Ambos caminos decaen sin ver resultados. En esos *espasmos solidarios* que irrumpen desde la anomia y desaparecen rápidamente, aquella ley lejana se siente parcialmente inserta en la vida cotidiana durante un instante protagónico, pero solo como un discurso diacrónicamente entrecortado de eternas reivindicaciones que reclaman los artistas, y que nunca llegan a cumplirse.

Por otro lado, aparentemente en contradicción con el sentido antes expuesto, la ley se representa como una instancia liada en las prácticas diarias; pero de un modo que llega al cotidiano quehacer de los agentes solo para *entorpecer*, con normativas *inaplicables*, *inoportunas* o *desactualizadas*, cualquier actividad o su quehacer creativo. Ahora, desde este otro aspecto, la ley se percibe como un obstáculo en el camino para desarrollar la actividad, como un entramado complejo e inextricable que *debe evitarse*. Evitarla implica desconocerla y denostar su posible aplicación aduciendo que es *inadecuada*, *incomprensible*, *fuera de tiempo y lugar*, *incompleta* y hasta *inexistente*. La Ley de Circulación de Obras de Arte, o la Ley de Propiedad Intelectual sobre las que ya se ha hablado, participan de esta caracterización. Muchos artistas consideran que deben evitarse a toda costa,

ya que una entorpece la circulación de las obras, y la otra entorpece las relaciones entre agentes y obstaculiza la dinámica de difusión de las obras y, en el extremo, algunos agentes consideran que esta ley no existe porque nadie la cumple, y para los plásticos no hay derecho de autor.<sup>29</sup>

En este caso concreto de los reclamos por derechos de autor, la etnografía da cuenta de unas prácticas en las que la inacción, el abandono de las acciones iniciadas o la disconformidad con los logros reales o posibles, son los resultados más frecuentes. *Se sabe* que la observancia estricta de la ley por un lado y el reclamo los derechos que ella otorga por otro, son estrategias excepcionales. En base a esa información, la ley se percibe como un pacto social signado por un incumplimiento reiterado ligado ciertamente a la sospecha de ineficiencia o corrupción del sistema legal, y en cierto modo aceptado tácitamente por unos y otros, que tanto eluden leyes que debieran cumplirse, como ignoran derechos que podrían reclamarse.

Se constata un pasaje que va desde la tendencia a intentar soslayar la norma y no cooperar con el cumplimiento de la ley, hasta desdeñar la posibilidad del reclamo de derechos que algunas de ellas otorgan a los artistas. Relegar aún aquellas leyes que hipotéticamente beneficiarían a los agentes, conlleva tácita y a veces explícitamente la aceptación de la violación a los propios derechos como inevitable y tolerada en ese entorno compartido.

La hostilidad de ese entorno por momentos se representa encarnada en un antagonista intangible o no tanto, que es culpable de los *males* de los artistas y se extiende hasta los

---

29 Cabe señalar que las faltas a la Ley de Propiedad Intelectual son cometidas por diversos usuarios de las obras dentro y fuera de la comunidad artística, y aun en ocasiones por los mismos artistas. Por ejemplo, a través de ediciones o copias apócrifas, modificaciones o usos no autorizados, ausencia de pago de derechos de edición o reproducción, daños, extravíos, violación del derecho a paternidad de la obra, plagios, etcétera.

del país. Diversos temas que se presentan como problemáticas asociadas al desarrollo laboral de la actividad, reaparecen recurrentemente en las representaciones de los agentes como deudas pendientes que se tiene hacia ellos. Los responsables de estos *temas que preocupan a los artistas* respecto de sí y de su actividad, son agentes o entidades que van variando según los temas o situaciones, y van renovándose por temporadas en su antagonismo. Esos responsables, y hasta *culpables* de esas *deudas pendientes* hacia la comunidad artística, varían en un gradiente que va desde un antagonista intangible hacia un contrincante concreto y cotidiano. Así, las desfavorables condiciones para el arte y los artistas se atribuyen: a la difícil condición actual del arte, a la situación peculiar de los artistas, a la cultura del país, a las instituciones oficiales, a los funcionarios, los legisladores, los galeristas, al sector privado, los sponsor, a los no-artistas, y hasta a los mismos pares. Pero principalmente, ese antagonismo se construye encarnado en el Estado. La informalidad en el desarrollo de la actividad, y en el extremo la inobservancia de la ley, son entendidas a partir de allí como una *justa revancha* en contra de ese Estado considerado incumplidor de sus deberes, y poco o nada atento a las necesidades de la cultura nacional y de los artistas.

El Estado es concebido como un ente que incumple las normas cuyo cumplimiento exige asimétricamente a los agentes —ahora sus ciudadanos—. Él no cumpliría aquellas normas que debe respetar como institución en el ejercicio de sus funciones, ni tampoco prestaría atención a su obligación de velar por el cumplimiento de la ley en la sociedad toda. Los agentes consideran que ese Estado está ausente de su tarea de garantizar un mínimo de respeto a la norma grupal aun cuando tiene la potestad de hacerlo. Esta representación del Estado se construye tanto desde la desinformación como desde el conocimiento minucioso y sesgado

de un entorno peculiar, y tanto desde la disconformidad como desde el enojo con él. La representación abreva ciertamente en aquella información circulante que antes certificaba la segura defección de los agentes respecto de la norma grupal, y ahora proporciona la certeza de un Estado que, en consonancia, elude sus responsabilidades y sus compromisos adquiridos respecto de la ciudadanía que le otorgó el poder. Ese *Estado ausente de sus deberes hacia el arte* y, en sentido amplio, olvidado de todo pacto u obligación hacia sus ciudadanos, deja de ser representativo para los agentes y se convierte en un antagonista contra el cual es justo tomarse revancha, y contra el que es razonable contravenir aquello que él quiera imponer *ahora* arbitrariamente, a partir de su propia actitud transgresora.

Los agentes enmarcan esa revancha en un contexto de *promesas incumplidas* por los funcionarios de turno, de *desatención hacia la cultura y los artistas*, y en un contexto en donde la ley no se adecua a sus necesidades, ni se incentiva, ni se controla desde quien tiene el poder instituido legalmente de hacerlo, abandonando así a los agentes en la disyuntiva entre acatar unilateralmente un camino normado *inviable*, o buscar su propio camino de informalidad para desarrollar su quehacer. Con esta representación del Estado como base y aval, la inobservancia se generaliza y se robustece en la imitación de unos y otros agentes en las prácticas cotidianas. Este resultado es respaldado por planteos sobre la transmisión de las prácticas entre agentes, en tanto unos y otros copian la conducta más exitosa y más extendida dentro del grupo, que se extiende y perdura generalizándose (Henrich y Boyd, 2001). En este caso, la práctica copiada se torna ciertamente la más extendida aunque no resulta ser la más beneficiosa para el grupo; no obstante, los agentes aseguran que es la única exitosa en términos individuales o la única posible. Esa informalidad extendida ralentiza la

construcción de lo colectivo. Las diversas alternativas que han demostrado —a veces— ser efectivas en el corto plazo e individualmente, no conforman plenamente a los agentes cuando vislumbran la posibilidad de un camino mejor quizás a largo plazo, o quizás en forma grupal. Ese *camino mejor* implicó sentidos diversos para ellos, tales como ser: más previsible; con mayor legalidad; más beneficioso para la comunidad artística; con mayores beneficios económicos; con un marco normado que simplifique los trámites demandados; con la posibilidad de no sentirse permanentemente en infracción; etcétera. Es en este sentido que los resultados del accionar colectivo como comunidad pueden ser considerados insuficientes para el conjunto y para cada uno, más allá del éxito parcial de alguna estrategia individual.

Como otra característica de ese entorno, y en estrecha relación con la representación de aquella justa revancha, cabe señalar, por un lado, un alto grado de tolerancia al incumplimiento y, por el otro, cierto conformismo frente a la no cooperación del otro. Aquí la violación a la norma es tan frecuente que se espera sin asombro.

Nadie declara las ventas de las obras, ¿para qué?, si es un quilombo de papeles. Si a algún colega se le ocurre hacerlo, lo más probable es que le preguntemos qué le pasó, para qué lo hizo, en qué estaba pensando, cómo no pensó otra solución. [AnC]

Este hallazgo de la etnografía presenta un claro contraste con los abordajes ya mencionados que plantean de modo diferente la funcionalidad de la transgresión a la norma grupal y la tolerancia hacia ella. Para ciertos universos de agentes se ha planteado que en tanto esa transgresión sea subrepticia y no sea públicamente delatada, colabora en algún punto en mantener la misma norma grupal que

transgrede (Malinowski, 1985), o que la violación esporádica de una norma colabora con su fortalecimiento (Elster, 2006). Es sabido que en todo grupo hay diversos grados de transgresiones a normas vigentes, y que esas transgresiones son ocultadas en tanto y en cuanto generan culpabilidad, vergüenza o indignación según el grupo de que se trate, y según la norma que se haya trasgredido. Violar la norma grupal abiertamente implicaría menospreciar la opinión pública cuyo consenso avala esa norma, y esto sería severamente castigado, quizás más que la violación misma. Es en este sentido que ocultar la violación sostendría la norma. Aun cuando muchos sepan que se transgrede, cierto acuerdo tácito de ocultamiento permite una especie de auto engaño colectivo para poder decir que esa norma está vigente; en este caso sería: que la cooperación es *buen*a, y que las leyes son *beneficiosas* y nos protegen. Sin embargo, la particularidad del caso que presento reside en que no hay una violación ocasional o solapada, sino que hay una suerte de tendencia a la transgresión constante que los agentes defienden abiertamente como necesaria e inevitable y, en última instancia, como una adaptación a nuestro medio. La tolerancia a esa actitud transgresora abrevia en el convencimiento de que todos en algún momento, *necesariamente*, vulneramos o quebrantamos las normas comunes, o aun en ocasiones los acuerdos privados.

Aquellas explicaciones resultan inadecuadas para dar cuenta de unas prácticas en donde la transgresión no es subrepticia o esporádica, sino que los agentes se ufanan de ella, la copian, toleran y reproducen extendiéndola a todo ámbito de acuerdos entre agentes, ya sea en el pequeño grupo de pares o en el grupo grande, en el marco de una asociación o frente a una normativa legal de la sociedad toda, en su quehacer creativo o en otras actividades. Los agentes reproducen aquí una tendencia cierta hacia la informal-

dad, diversificándola, copiando unos de otros las estrategias ya probadas o innovando con otras más novedosas, originales, artísticas, bizarras, piolas, “muy nuestras”, o, según una definición localmente reconocida como una síntesis válida: “bien argentinas”.

No hay exactamente un ocultamiento de la transgresión, sino una expresa creatividad orientada a la búsqueda de *alternativas necesarias* que obtienen ventaja del desacuerdo con una norma grupal. En estas prácticas, los agentes generan la continuidad y el sostenimiento de esa inobservancia ampliamente tolerada o de la no cooperación, según los casos de que se trate. Las normas se defienden en una versión idealizada que las sitúa en un extremo absolutamente alejado de la cotidianeidad de los agentes, pero se ignoran o menosprecian en su manifestación concreta como pauta común establecida y vigente, que requiere un cumplimiento y tiene una utilidad práctica. En este otro extremo de la representación de la ley, y ya entramada en la cotidianeidad, se revela una pertinaz tendencia a considerar necesario eludirla o manipularla, y a tolerar que otros lo hagan a su vez, porque la ley ahora se vive como una imposición enquistada en lo cotidiano y que entorpece cada actividad.

Es así que la norma que en un principio, quizás allá lejos en el tiempo, ha sido creada por el consenso y declarada como buena, ahora, en el contexto actual, hay que evitarla porque paraliza y complica la actividad. Algunos autores podrían relacionar esto con lo que se ha denominado un “desconcertante cultivo de la hipocresía” (Kolakowski, citado en Elster, 2006), en donde nadie denuncia la falta porque todos son a la vez víctimas y perpetradores. Sin embargo, casi nadie se considera perpetrador, sino que la mayoría se considera víctima: de otros artistas o de no-artistas, de otros ciudadanos o del Estado. Víctimas, en definitiva, con un legítimo derecho a “desquitarse” que se materializa en una

tozuda inobservancia que surge *naturalmente*, o una libre interpretación de las normas en búsqueda del propio beneficio coyuntural que desencadena en una auto-absolución del cumplimiento. Hay un extendido convencimiento que avala el *abrirse paso*, si es necesario, a costa de los demás. Este aval está cimentado en un paquete aciago que contiene la certeza de que nadie coopera con el otro ni cumple las promesas ni las leyes, reforzado con la representación de un Estado que impone o cambia leyes a voluntad sin preocuparse por los ciudadanos, y que no cumple ni hace cumplir las leyes que debería.

El caso muestra la ausencia de culpa, en un universo de agentes que se ubican mayoritariamente en el lugar de las víctimas sumidas en la indefensión y con derecho a desquite. La hipocresía planteada por Elster o aun el eufemismo de Bourdieu (1999) no logran aquí el enmascaramiento que sostendría las normas en este entorno donde el transgredir es explícito. No obstante, en esta transgresión del acuerdo colectivo subyace la idea, cada vez más debilitada, de que es positivo o necesario que los individuos conformen ese colectivo y lleguen a un acuerdo sobre pautas y normas para intentar alcanzar algún bien común; pero esa idea (ideal) abreva en la disconformidad cotidiana, y se construye con prácticas en permanente contraste con ella.

## El fruto del propio trabajo

Esta etnografía aporta una mirada diferente sobre cierta tolerancia a la inobservancia propia y ajena, que se relaciona aquí con la representación de una falta de obligación de aportar al conjunto de la sociedad en términos de acatamiento de normas comunes u obligaciones monetarias, sino solo en términos de contribución artística a la cultura nacional. Aquella suerte de revancha en contra de un Estado des-



atento se manifiesta ahora en la forma de una animosidad frente a cualquier control sobre el destino o la circulación de las obras que producen los artistas, y una franca oposición frente a cualquier intento de intervención o reclamo respecto de los beneficios económicos del propio trabajo —considerados alternativa o simultáneamente magros, esporádicos, insuficientes o injustos—. Esta animosidad se manifiesta en el querer obtener el ciento por ciento de los beneficios que eventualmente provendrán de la comercialización de su producción: las obras creadas.

Los artistas construyen una representación del derecho a gozar con exclusividad de los frutos del propio trabajo, que contrasta llamativamente con aquella idea del justo aporte planteada por Elster. Según este autor, en sociedades modernas la obvia necesidad de cobrar y aportar en impuestos para financiar bienes públicos y asegurar un bienestar mínimo impide que prospere la representación de un derecho así auto-arrogado. En diferentes contextos contemporáneos, en parte por la dificultad de aislar esos frutos del trabajo de cada agente, el sentido común consideraría a los impuestos y a las restricciones a la propiedad privada como asuntos pragmáticos que deben resolverse considerando el bienestar general, y no como derechos individuales (Elster, 1998). Sin embargo, el caso presente se aleja nuevamente de las previsiones que alcanzan a explicar otros universos.

Como singularidad de estos agentes en tanto artistas, y en estrecha relación con la tolerancia al incumplimiento de la norma grupal, cabe señalar la incidencia de esta representación —fuertemente arraigada entre los agentes— del derecho a gozar en exclusiva de los frutos del propio trabajo sin la obligación de contribuir al conjunto de la sociedad en términos de cumplimiento de normativas, presentación de planillas, pago de impuestos u otras obligaciones pecuniaras que se exijan a los artistas. En tanto *las obras de los ar-*

*tistas contribuyen a la cultura del país*, los agentes consideran que su aporte al colectivo social debería estar enmarcado en ese ámbito, y no basado en consideraciones —económicas u otras— ajenas a la especificidad de su actividad: el arte. En tanto consideran que tienen tal derecho, los artistas actúan en consecuencia contradiciendo aquella idea del justo aporte. Ellos aportan a la sociedad de un modo tan original como su actividad o como ellos mismos, y no estarían obligados a más. Como ciudadanos comunes, esta falta de aporte y cooperación con el pacto social se encuadra en el derecho auto-arrogado a tomarse revancha en contra de un Estado incumplidor a su vez. No obstante, como artistas, los agentes consideran que con su arte ya han aportado a su sociedad en aspectos que los otros —los no-artistas— no pueden ni podrían contribuir. Por ende, se resisten a aportar y cooperar con ese pacto social en los mismos términos que se le exige a la “gente común”.

Los artistas todo el tiempo estamos poniendo esfuerzo y recursos propios para hacer las obras, nadie nos ayuda, no es justo que cuando podemos recuperar algo de eso, el Estado nos lo saque o nos complique la vida con trámites inútiles. Al final, en este país, somos los artistas los que financiamos la cultura. El Estado pone poco y nada.  
[AP]

A mí el gobierno no me da nada, para qué voy a anotarme [en referencia a regularizar la situación impositiva de la actividad], si por vender un mísero cuadro al año no se cuántas cosas tengo que pagar además del sueldo del contador, la impresión de un talonario de boletas que no voy a terminar de usar nunca, las declaraciones juradas anuales y los llenados de formularios y planillas... Prefiero que ni sepan que existo, si igual no les importo. Pre-

fiero no existir ni para el fisco ni para el Estado, no me pierdo nada y me arreglo mejor solo. [AnC]

En este sentido, la informalidad de este universo de agentes respecto de algunos aspectos del pacto social se ampara en la desatención del gobierno hacia el sector, y en lo antieconómico que resultaría el cumplimiento estricto de lo que el mismo pretende; pero una parte de esa informalidad se justifica desde el ya haber aportado de un modo especial con su arte, aportando a la sociedad el *enriquecimiento* de la cultura nacional y el *goce estético* de las obras, sus obras.

Elster alude a aquella idea de sentido común de justicia que por un lado no considera viable el derecho a retener todo el fruto del propio trabajo en perjuicio del conjunto y, por el otro, no podría determinar claramente los frutos del trabajo de cada agente en las sociedades modernas. Sin embargo, los artistas sí pueden establecer ciertamente el fruto de su trabajo, en tanto pueden afirmar “yo hice esto”, “esta es mi obra”, “es mi producción”, “yo lo creé de la nada”. Este otro aspecto, estrictamente asociado a su condición de artistas, colabora en la construcción de la representación de este derecho a no aportar al fisco por las ganancias que generen la venta o el uso que hagan de sus obras. La idea de que es justo no aportar es así gestada junto con su arte, y se fortalece con la representación de un Estado ineficiente y desafecto que impone aquellas cargas arbitrariamente. De aquí que la representación de aquella justa revancha se robustece en las prácticas con la idea de este derecho auto-arrogado a obtener el total del beneficio del propio trabajo, rehusando de las obligaciones de contribuir al conjunto.

¡Son mis obras! Lo que gane con ellas es mío, ¿por qué no puedo llevarme mis obras al exterior, venderlas y quedarme con la plata? Para qué tanta declaración y papeleo.

Yo las pinto, yo las llevo, yo me pago los materiales, yo me financio el viaje. El Estado no me ayuda en nada, en ningún momento. En definitiva, somos muchos los artistas que cargamos con los costos de mostrar afuera lo que se produce en el arte en Argentina. ¡Y encima pretenden que paguemos! ¡No! No tengo porqué pagar. [AnC]

Cabe señalar que hay normas formuladas idealmente, en particular respecto de sacar obra fuera del país, que para la mayoría de los agentes son realmente difíciles —cuando no imposibles— de cumplir. Si bien los trámites son gratuitos respecto de los requisitos y formalidades necesarias, y desde el punto de vista económico eximen a los artistas del pago de ciertos aranceles, las variadas consecuencias del blanqueo de la salida de las obras del país sí pueden acarrear penalizaciones económicas, de otro tipo, o aun gastos difíciles de solventar. Ya he mostrado cuán frecuente es que los artistas inviertan en estos viajes para exponer sus obras un dinero que difícilmente recuperan; y cuánto más frecuente es que ni siquiera recuperan las obras, ya que no pueden afrontar el costo de traerlas nuevamente al país (*cf.* Capítulo 2).<sup>30</sup>

### El circuito de la reciprocidad no cooperativa

Es así como se construye la representación de un Estado y una sociedad contra los que hay que tomar revancha, no cumpliendo ni aportando respecto del Estado (ausente de sus responsabilidades e invasor de la libertad de disponer de los frutos de la propia labor), y no cooperando ni comprometiéndose respecto de las normas de la sociedad (unas normas que intenta imponer ese Estado y que nadie cumple y a nadie le importan). Aun tomando en cuenta las

---

30 Remito al relato anterior sobre “mi gira europea”.

particularidades de los artistas respecto de retener el ciento por ciento de los beneficios fruto de su trabajo, amparados en que aportan a la sociedad en otros aspectos, estas consideraciones son secundarias respecto de una renuencia —extendida más allá del arte y los agentes como artistas y creadores— a aportar y, en sentido amplio, a cooperar con el conjunto de la sociedad en un entorno caracterizado por los agentes como *hostil*.

La representación del *artista* lo incluye en una comunidad artística como referencia de su actividad, pero a la vez cada uno considera que puede hacer su arte sin participar o cooperar dentro de ella (“yo hago la mía, no participo en nada de nada”; “sé que hay algunas movidas, o algunos encuentros, pero no voy a nada de eso, no me interesa, estoy un poco al margen de todo”). Por otro lado, como ciudadanos inmersos en un conjunto común que abarca e incluye a no artistas, consideran que “cada uno puede hacer la suya” sin participar de lo social, sin atender a reglas grupales o a proyectos comunes. Sin embargo, aun cuando los agentes traten de *hacer la suya*, en algún momento necesitan del grupo al que pertenecen, comenzando por la necesidad de pertenecer a él para ser lo que son, y definirse a sí mismos en relación a los demás. En el caso analizado, los artistas deben participar mínimamente de su comunidad artística, no ya para defender sus derechos si no quieren hacerlo, sino para poder ser definidos como artistas dentro de un conjunto mayor de aquellos que no lo son.

El caso muestra que este universo de agentes mantiene un contacto continuo y recurrente con muchos de sus integrantes; sin embargo, esa mayor recurrencia en el trato no desencadena una mayor confianza o cooperación, como podría pensarse, sino todo lo contrario. La información sobre los numerosos no cooperadores robustece la tendencia a no cooperar. Y en este entorno la colaboración condicional y

la aversión a la inequidad de aquellos colaboradores fuertes (los *strong reciprocators* de Gintis), no encuentran un suelo fértil para desarrollarse.

Por otro lado, en el gradiente desde la inacción a la acción se evidenció la amplitud de la inobservancia y cierta indiferencia resignada hacia las faltas a la norma. La aceptación tácita del quebrantamiento de la ley (aun de aquellas leyes que podrían favorecer la actividad), el desinterés por las leyes en general y eventualmente la ignorancia de sus alcances o beneficios potenciales, se suma a la proliferación de reglas *ad hoc*. En síntesis, en este grupo de agentes sin autoridad central se construye cotidianamente un modo de *reciprocidad no cooperativa*. Esta *no cooperación recíproca* conlleva el reiterado abandono de la cooperación entre agentes que reciprocán lo que perciben de un entorno cuyos modos así enquistados se tornan difíciles de revertir (Fehr y Fischbacher, 2005).

Una extendida permisividad o tolerancia hacia los incumplimientos se sustenta en la representación compartida de que no cumplir una ley “no es tan grave” ya que “nadie la cumple”. En tanto cualquiera en algún momento puede violar una norma, tener una actitud severa con quien lo hace podría volverse en contra de la propia conducta de quien tarde o temprano puede seguir la misma estrategia *levemente ilegal*, por voluntad, o por verse obligado por las circunstancias coyunturales inherentes a ese entorno compartido. La transgresión y/o la no-cooperación enquistada en cada pequeño intersticio es avalada por la suma de las prácticas individuales, de micro-decisiones (Sperber, 1999), tanto de artistas como de no-artistas. La inacción individual se torna inacción conjunta para hacer efectiva cualquier ley existente. Se comprende, y en ocasiones se incentiva a quien no cumple un pacto o no reclama su derecho (“¡hacé la tuya!, si igual te van a embromar”). Y se comprende y en ocasiones

se incentiva a quien no coopera con lo grupal (“para qué te vas a meter si después todos te dejan trabajando solo”).

El incumplimiento del otro se tolera y se entiende. Pero se reniega de él cuando vulnera un derecho propio y muestra la indefensión en que se hallan todos y cada uno frente a la transgresión ajena.

La articulación entre representaciones y prácticas funciona aceitadamente aunque con resultados que los agentes dicen no desear y no saber cómo revertir individualmente. La información del entorno da cuenta de una informalidad que atenta contra la cooperación colectiva, enfatizando la sensación de que cada agente queda librado a su suerte, de que las soluciones solo pueden ser individuales: soluciones biográficas y no compartidas por la comunidad como conjunto. Los magros resultados dan cuenta de la inadecuación de soluciones de tipo biográficas para problemas sistémicos (Bauman, 2003). Los agentes sienten que se pierden posibilidades de proyectar y diseñar, cambiar o aprovechar normas útiles. La tensión constante entre la individualidad de las prácticas consideradas necesarias para la supervivencia en el medio y las representaciones sobre él como hostil a cualquier actividad, paralizan todo intento de legalidad en primera instancia, y de cooperación o acción conjunta en segunda.

Sin embargo, pese a lo dicho, el desarrollo de la actividad dentro de un marco de legalidad estricta implicaría dificultades innegables. Estas dificultades se manifiestan en términos económicos, de tiempo, factibilidad o simple conocimiento y desconocimiento de las normativas. La observancia estricta de ciertas normas excede la capacidad de la mayoría de los agentes que se dedican a la tarea de modo marginal, parcial, o sin los ingresos suficientes autogenerados por la misma actividad artística como para blanquearla y acatar todas las normativas que la regulan. El quehacer

artístico en el contexto descrito demanda *flexibilidad, adaptación constante, elusión de reglamentaciones* y un *enredarse en redes de relaciones* para poder *hacer y mostrar lo que se hace*. En este contexto, y en el corto plazo, las estrategias individuales demuestran ser más efectivas de lo que podrían llegar a ser las grupales.

En este sentido, se ha visto que la cadena de respuestas evasivas respecto de normativas formales, se lleva al extremo de ignorar aún las leyes que favorecen a los agentes; tal sería el caso de las leyes de derechos de autor. Toda norma se percibe como una imposición que preferentemente debe evitarse porque causa más problemas que beneficios, y de allí en parte, esa tolerancia de la violación reiterada por parte de usuarios de las obras o la comprensión frente a la ausencia de reclamos de los propios artistas. Es así que, en esta trama de usos y costumbres, el control de los habituales incumplimientos se ve agravado por la aceptación tácita de los propios afectados, dificultando la modificación de una informalidad puesta en práctica por la mayoría de los agentes, aunque denostada por muchos.

Más allá del caso puntual de las leyes que se refieren a la actividad, los artistas en tanto ciudadanos comunes amparados por las leyes de su país revelan actitudes similares frente a otros derechos, otras normativas y transgresiones. Y frente a esta inobservancia, ya en sentido más amplio, no hay denuncia sino aquella tolerancia y permisividad cómplice que justifica la tendencia a la transgresión por la inmersión compartida en el medio social, “en este bendito país”. El entorno se espeta como prueba de la inevitabilidad de la conducta que exonera de la responsabilidad individual, ablandando y diluyendo la falta de quien transgrede la ley aun a ojos del damnificado. El caso presenta la antítesis de un entorno mínimamente *autovigilante* (Axelrod, 2003), donde algún agente pudiera asumir el costo de penalizar a



los que infringen para lograr un equilibrio que mantenga la cooperación en aras del bien grupal. En este universo de agentes la actitud más extendida es una reciprocidad no cooperativa contextualizada que *se vive*, o *se sufre*, como *idiosincrásica e inevitable*. La elusión de compromisos grupales y la reciprocidad no cooperativa excede la situación de unos artistas que no pueden cumplir algunos requisitos legales para su actividad, y excede las particularidades de unos creadores bohemios o individualistas, desinteresados de lo económico o escasos de tiempo; esas no son, en suma, la principal razón de sus modos no-cooperativos.

A partir de este estudio etnográfico se entiende porqué los agentes reinterpretan sus estrategias como resultado no tanto —o no solo— a partir de su *ser creadores*, o de su *ser artistas y originales*, sino como resultado de su ser creadores *en este país*.

## CAPÍTULO 5

### Los horizontes de la cooperación

Los fenómenos cooperativos en grupos humanos han tenido especial relevancia en las investigaciones de la antropología, desde los inicios de la disciplina y hasta el presente. En continuidad con esa línea, la antropología del mundo contemporáneo se enfrenta a un renovado desafío teórico y metodológico al abordar el estudio de la cooperación en novedosas conformaciones de grupos y de comunidades inmersos en la compleja sociedad actual. Estos nuevos *grupos de agentes sin autoridad central* —tal el caso de los artistas— no están circunscriptos o definidos por lazos de sangre, de parentesco o en base a una territorialidad compartida, tal como se definían y delimitaban aquellos otros “otros” de la antropología clásica. Por el contrario, aquí ya no es posible apoyarse en aquellas delimitaciones sino que, en cada universo de agentes, deben relevarse y aprehenderse nuevos y diversos criterios locales que en cada caso establecen la pertenencia al conjunto. Los estudios clásicos no se enfrentaban a priori con esta necesidad. Frente a estos nuevos desafíos, el caso de los artistas visuales demostró ser ideal para dar

cuenta de las complejidades que surgen a la hora de dirimir los límites de *ser* o *no ser*, y los límites entre *pertenecer* o *no pertenecer* a una comunidad a la que se *autoadscribe*, pero de la cual no puede obtenerse certificación alguna que reasegure con permanencia tal autoadscripción. Se analizó extensamente la particular manifestación, entre los artistas visuales, de un conjunto variable de condicionantes internos, que mediante la continua inclusión y exclusión de agentes delimitan la pertenencia o no a esta *comunidad artística* en este, *su entorno local*. Estos mecanismos de inclusión y exclusión marcan unos límites en continua transformación, a la vez que generan la ausencia de certezas duraderas.

Frente a estas características de este peculiar universo, se tomó la decisión metodológica de trabajar a partir de la autoadscripción de los agentes a la categoría de *artistas*, y se analizó cómo su articulación con representaciones y prácticas generaron un conjunto de criterios de pertenencia *ad hoc* con heterogéneos sentidos. En ellos se establecen los cambiantes límites de una *comunidad artística local* que permanentemente reafirma o rechaza a sus integrantes. El caso, entre otras cuestiones, muestra así la necesidad de revisar y resignificar la noción de comunidad para dar cuenta de nuevos grupos, y analizar la apropiación que los mismos agentes hacen de estos términos para poder hablar en primera persona de *nuestra comunidad*. En estudios sobre otros grupos y otras comunidades del mundo contemporáneo<sup>1</sup> este fenómeno es quizás soslayado por una definición profesional o laboral en base a credenciales y categorizaciones que allanan el camino para dirimir pertenencias. Sin embargo, se demostró cómo esto no es así entre los artistas: allí la pertenencia no está garantizada externamente por

---

1 Científicos, estudiantes, grupos profesionales, miembros de un partido político, grupos con filia- ciones sindicales, grupos de desocupados, etcétera.

acreditaciones profesionales o diplomas académicos; sencillamente, no hay credencial que acredite la membresía.

La certificación del *ser* Artista o no serlo es dinámica, cambiante, y escapa al control de los agentes. El *ser* Artista se halla más allá tanto de su determinación y su explícita autoadscripción inaugural, como de sus logros académicos, curriculares, artísticos o comerciales. Por otro lado, va más allá de la simplificación de un *nosotros artistas* en oposición a *otros no-artistas carentes del don de crear*. De aquí el novedoso aporte de este estudio de caso para develar cómo la suma de microdecisiones manifiestas en las prácticas cotidianas de estos agentes —tan azarosas como razonables en este entorno local— delimitan y reconfiguran permanentemente esta *comunidad*, y generan mecanismos que incluyen y/o excluyen a los agentes sin solución de continuidad de modo arbitrario, implacable e incontrolable por parte ellos.

Es así que la *pertenencia* a la *comunidad artística* y el *ser* Artista no tienen una existencia previa a la dinámica local más que como *comunidad imaginada*. Y son las prácticas de los *artistas visuales* las que dirimen y actualizan los límites de esa *comunidad local* en tiempo presente, y la ansiada pertenencia a ella. En esta etnografía he descrito una comunidad en la que la *pertenencia* y el *ser* mudan a la par que las prácticas cotidianas construyen, reconstruyen y regulan los inconstantes criterios de ese *ser*, y los porosos límites grupales de su *pertenecer*. El abordaje centrado en lo local permitió entender las múltiples respuestas que los agentes ensayan en su vida cotidiana en este universo tan acotado como heterogéneo; sin embargo, no dejaron de examinarse algunas situaciones no locales que afectaron la vida de los agentes y el desarrollo de su actividad en episodios puntuales. Es en este sentido que los hallazgos sobre la dinámica de inclusión, exclusión y auto-delimitación en este entorno local constituyen un significativo aporte a los debates sobre comunidades y grupos

de agentes sin autoridad central, de especial interés para la antropología del mundo contemporáneo.

Esta comunidad artística en continua reconfiguración contiene, dentro de sus fluctuantes límites, la acción grupal y la posibilidad de construcción de consenso sobre lo cual se indagó a través del trabajo etnográfico.

Se ha visto cómo, entre estos agentes, un fuerte sentido de pertenencia a una *comunidad de pares* coexiste con una escasa tendencia a agruparse en pos de fines colectivos a nivel grupal. La prosecución del bien común —entendido como un bien consensuado que debe lograrse grupalmente y que beneficiará al conjunto— no prospera entre estos creadores visuales. Si bien existe cierto consenso en torno a necesidades o problemas comunes, no logran concretarse caminos de acción conjunta para buscar soluciones colectivamente. El caso da cuenta del frecuente fracaso de los intentos por lograr objetivos comunes a largo plazo respecto de aspectos prácticos de la actividad artística, tales como: mejoras de condiciones de trabajo, modificaciones de normativas, cumplimiento de derechos adquiridos, o reclamo de derechos por adquirir, entre otras.

## La no-cooperación en tiempo presente

Retomo ciertos términos nativos que condensan la percepción local de aquello que analizo desde las teorías. Los agentes denominan *espasmos solidarios* a un modo de cooperación en el que la participación surge ocasionalmente con ímpetu, pero pronto se diluye. Y denominan *supervivencia necesaria* a la tendencia a un acentuado individualismo que es puesto en práctica por unos y por otros, frente a los desafíos que el desarrollo de su actividad creativa les demanda cotidianamente. Los resultados que alcanzan por

ambas vías se han caracterizado como *insuficientes* o *subóptimos* en tanto no los conforman plenamente en lo individual, y menos aun en lo grupal como *comunidad artística*.

Ciertas representaciones consideradas centrales entre los artistas se relacionan con estas prácticas tenazmente tendientes a lo no-cooperativo. Por un lado, está firmemente arraigada la representación de un artista *excéntrico, original* y *único*, desinteresado de todo aquello que se considere intereses extra-artísticos, desentendido de temas y situaciones que no estén estrictamente relacionados con su obra y con su arte fruto de su *don*. Este artista se representa a sí mismo como alguien que *no desea*, pero *tampoco puede* adocenarse e igualarse a los no-artistas carentes de aquel *don*, cuyos avatares cotidianos y banales no serían compartidos. Tanto es así, que ni siquiera se compartirían esos avatares al salir del taller y de la soledad de la tarea creativa, para afrontar las circunstancias y necesidades de la puesta en circulación y comercialización de la producción artística, ya que no se trataría de una mercancía cualquiera, sino de una Obra de Arte. A esta representación sobre sí y sobre su arte, se suma la escasez de tiempo para el arte mismo y más aun para esas actividades extra-artísticas que se presentan cubiertas por un manto de desinterés e innecesariedad. La escasez de tiempo es real y, tal como se ha demostrado, es generada por la imposibilidad de la misma actividad de autofinanciarse. La necesidad de mantenerla con ingresos extra-artísticos lleva a desplegar un sinnúmero de variados y hasta bizarros trabajos y *changas* que proveen los recursos necesarios demandados para sostener el arte. El escaso tiempo libre restante se asignaría prioritariamente a la *creación* en la situación de taller.

La permanente necesidad de generar recursos para su arte lleva a los artistas a considerar que son *ellos solos* quienes afrontan el mantenimiento de su actividad en el tiempo

y que son ellos mismos quienes con sus actividades extra-artísticas financian *su aporte* a la *cultura del país*. Consideran que se los abandona a su suerte y que, aun cuando aporten su arte a la sociedad, no reciben ningún apoyo de ella como contrapartida. Se va cimentando así la representación de un entorno hostil, tanto en cuanto a la sociedad como conjunto que no apoya a los artistas a través del consumo de su arte (concretamente en la adquisición de sus obras), como respecto de un Estado que no colabora en financiar la actividad, no atiende a sus necesidades con normativas adecuadas, ni fortalece el respeto y acatamiento de las leyes que pudieran favorecerlos en cumplimiento de su deber de hacerlo. Las implicancias de esta situación se vieron en la peculiar manifestación local del derecho a controlar y disfrutar en exclusiva de los frutos del propio trabajo. Esto se ha considerado como un recurso *necesario* para mantener la actividad, a la vez que una manera de obtener un resarcimiento *justo* por la continua inversión que cada artista haría para desarrollar su arte en ese entorno que no los ayuda.

La representación de aquella hostilidad se concentra principalmente en la figura de un *Estado desinteresado* que margina o desatiende a los agentes, ya no solo como artistas sino como ciudadanos que desarrollan una actividad bajo su tutela y control. Estas representaciones sobre el entorno, el Estado, la actividad, los artistas mismos y los no-artistas, se articulan y manifiestan en una combinación de prácticas que ciñen la actividad en torno a la búsqueda de soluciones individuales, aparentemente libres de constricciones, en un entorno de informalidad en donde nadie cumpliría normas grupales ni tampoco acuerdos interindividuales.

Aun así, la existencia de un consenso básico en torno a algunos temas que preocupan a los artistas ha dado lugar a algunos ensayos de soluciones de carácter colectivo o cercano a ello. De modo intermitente, se han planteado

soluciones grupales tan radicales como ineficaces que no llegan a hacerse efectivas en la práctica. Luego del *espasmo solidario*, el auge entusiasta decae sin ver resultados. Cada nueva tentativa desdeña el intento anterior sospechado de los males que enferman ese entorno: la *ineficiencia crónica*, la *informalidad* respecto de los compromisos adquiridos, el pronto *abandono de la cooperación* o la *desconfianza en los motivos*, probablemente espurios, *del otro*. El caso muestra cómo en este entorno se genera una particular historicidad que, sin capitalizar esfuerzos previos, constantemente ignora el pasado *con y para* la acción del presente. Pero a la vez, paradójicamente, esta acción del presente tiene en cuenta ese pasado como manantial y sumidero en donde abreva un escepticismo que se actualiza y robustece en cada nueva tentativa. En este contexto, se justifica o perdona que se olvide o soslaye la responsabilidad individual de cumplir las obligaciones, ya que las leyes se consideran *entorpecedoras, inadecuadas, inservibles* y, por otro lado, se entiende y se espera que no prospere el reclamar por los propios derechos ya que, sumado a aquella idea de las leyes, la institucionalidad se considera *desatenta, ineficiente* o, en el extremo, *corrupta*. La suma de estas prácticas de los agentes, extendidas en este entorno local, dan como resultado un modo de relacionarse que, dada su novedad, he denominado como *reciprocidad no cooperativa contextualizada*, en un juego de palabras que recombina estos términos centrales de las teorías de la acción colectiva. Esta actitud de los agentes va generando, en torno a ellos, el imperio de una no-cooperación recíproca que socava o debilita de antemano los intentos de “hacer algo juntos”.

La información desempeña un rol fundamental en los modos de acción conjunta, en este universo tanto como en otros. Como una peculiaridad de artistas que exponen su arte pero que también se exponen a sí mismos, en esta co-



munidad circula una información amplia y generosa sobre la actitud de numerosos agentes. Tanto es así, que se sabe qué *actitud* prepondera en algunos, qué *hacen* muchos, y qué *opinan* otros tantos respecto de las convocatorias y las problemáticas comunes a la actividad. Sin embargo, esto no lleva, como podría esperarse, al establecimiento de un mayor control local de las —*sabidas*— deserciones de la cooperación en pos de buscar soluciones a esas problemáticas. Es un hallazgo significativo del caso que la innegable posibilidad de esta comunidad de monitorear numerosas actitudes de sus integrantes no se encausa del modo previsto desde ciertos abordajes teóricos —hacia un mejor o mayor control—; por el contrario, el conocimiento de “lo que muchos hacen” genera la certeza de la no-cooperación ajena y tiende a orientar la actitud de cada uno hacia la deserción que ven en los demás.

Los vaivenes de esta no-cooperación se nutren de esa amplia información en continua circulación —necesariamente fragmentada, pero no por ello menos funcional— sobre “lo que todos sabemos que hacemos”. Los rumores, y más aun las certidumbres sobre el incumplimiento generalizado, impregnan todas las áreas generando un alto grado de indiferencia individual y falta de cooperación frente a temas puntuales. El conocimiento cierto de la no-cooperación y de la ausencia del compromiso ajenos desencadena en la desconfianza como primera reacción frente al otro, y el abandono de la propia participación como segunda, en el convencimiento de que el otro, a su turno, tampoco cooperará. La representación de la hostilidad de un entorno en donde muy pocos cooperan se refuerza y a la vez se realimenta en la extendida actitud de una *no-cooperación recíproca*.

Se genera así, en este entorno, el robustecimiento de esa actitud no-cooperativa. Los agentes reciprocán aquello que *perciben, saben o se rumorea* a través de esa información, y

ellos mismos reproducen en la suma de sus mínimas elecciones la no-cooperación imperante, y el recrudecimiento del incumplimiento reiterado de lo pactado individual o grupalmente. La informalidad resultante que se percibe y se halla enquistada en cada pequeño intersticio de las relaciones y los acuerdos, se define casi como *idiosincrásica*.

En este contexto de informalidad, todo pacto se ve afectado en mayor o menor medida y en cada uno de los niveles analizados: de acuerdo *entre agentes*, de acuerdo *grupal* o de acuerdo *social*. Profundizando en cada uno de estos niveles, y centralmente en el análisis del acuerdo social, se llega a entender porqué en ese entorno las leyes son consideradas por los agentes como *entorpecedoras* para el desarrollo de cualquier actividad, y específicamente de *su* actividad; y no consideradas como mecanismos de amparo, promoción, contención o control, fruto de un acuerdo social que todos o al menos la mayoría avalaron en sus orígenes y estarían dispuestos a cumplir en el presente. Llanamente, las leyes se consideran *entorpecedoras* por ser *desactualizadas*, *inviabiles* o *abstrusas*, y para muchas situaciones concretas se considera que es *necesario*, *preferible* y hasta *inevitable*, el *eludir*las.

En consonancia con esta caracterización de un entorno de informalidad, el Estado es representado como desinteresado de los artistas y su actividad, pero también y principalmente ausente de su tarea de garantizar el cumplimiento de aquellas leyes, e incumplidor él mismo de las leyes que impone. Se refuerza así aquella actitud de informalidad, y se consolida la tendencia a la inobservancia de la ley como *naturalmente necesaria*, ya que “la falta de respeto a la ley la vivimos desde el Estado hacia los ciudadanos, y en todos los lugares intermedios que se te ocurra”. Esa actitud, ya naturalizada, se considera como justa revancha en contra de un antagonista indeterminado que toma cuerpo en ese Estado (corporeizado a su vez en los sucesivos y diferentes

gobernantes de todo signo político a lo largo del tiempo), que siendo él mismo incumplidor, trata de imponer asimétricamente el cumplimiento de aquello que solo a él le conviene, sin atender a hacer cumplir aquello que beneficiaría al arte y a los artistas o, más ampliamente, a los ciudadanos y al país. En contra de ese Estado, es justo tomarse revancha incumpliendo lo que él impone: declaraciones, trámites, aportes, normativas, reglamentaciones y hasta leyes.

Este desquite, entendido como una necesidad de *supervivencia* o como la *única estrategia posible*, genera una amplia tolerancia hacia las transgresiones hacia la norma grupal. Esa tolerancia se manifiesta en cierta empatía, no libre de sarcasmo, hacia quien transgrede *por lógica necesidad* en ese entorno compartido. En tanto todos en algún momento se ven en la necesidad —u oportunidad— de eludir los acuerdos, nadie señala a un transgresor sin quedar expuesto él mismo a ser señalado tarde o temprano como tal, ya que todos y cada uno, a su tiempo, se verán en la misma necesidad de incumplir una norma o un compromiso.

Es así como la transgresión, el incumplimiento o la no-cooperación con cualquier norma grupal, según sea el caso, se espera sin asombro y se tolera con una aceptación tácita, o directamente explícita, arropada en un humor sarcástico o, en ocasiones, coronada por la cólera, pero en definitiva tolerada como fruto de un ingenio creativo puesto al servicio de la supervivencia necesaria. Sin embargo, cuando la transgresión del otro vulnera un derecho propio, cuando violenta el derecho del ego, esa inobservancia antes tolerada por empatía cambia su sino, y la transgresión ajena se vive como indefensión. En ese momento, aquella combinación de tolerancia e inobservancia pasa a ser repudiada por esos *todos*, quienes con sus pequeñas o grandes transgresiones viven, avalan, reproducen y robustecen una informalidad que se les vuelve en contra y los torna vulnerables.

Sin embargo, hasta ese momento previo a la indefensión de cada uno, las normas se defienden en el discurso pero son sistemáticamente transgredidas y hábilmente manipuladas en la práctica. Paralelamente, también la colaboración se evita, se abandona o se manipula. Las leyes se soslayan, se dejan violar sin denunciar la violación, se menosprecian. Si bien se ha establecido que en todo grupo hay diversos grados de transgresiones a normas vigentes, desde diferentes abordajes se sostiene que esas transgresiones serían ocultas y generarían culpabilidad, vergüenza o indignación y, en suma, cierto acuerdo tácito de ocultamiento colaboraría en el robustecimiento de la norma. Sin embargo, retomando mis propias palabras, vuelvo a señalar que la particularidad del caso radica en que no hay una violación eventual y solapada, sino una activa creatividad pública y publicitada, orientada hacia la transgresión de la norma acordada previamente. No hay ocultamiento de la pequeña o gran transgresión, sino todo lo contrario. En el convencimiento y el conocimiento de que cada uno a su turno no va a cooperar, se avala el *abrirse paso*, si es necesario, a costa de los demás, y el tomar revancha en contra del Estado infractor.

La tendencia a la inobservancia de las leyes o las normas se vive desde el ego con la euforia de haber sorteado los obstáculos para llevar adelante una actividad en ese entorno *hostil* (a ella o a él). Se vive con el orgullo de la “avivada nacional” en antagonismo con un colectivo indeterminado e incumplidor a su vez, o en antagonismo con ese Estado que encarna la hostilidad del entorno como *summun* y epítome del incumplimiento. Pero la agregación de estas actitudes va conformando paralelamente la contracara del éxito de las estrategias individuales. Es así como la representación de la indefensión de cada uno frente a la transgresión ajena, reiterada y sobradamente sabida como impune, constituye esa contracara de la “avivada argentina”. Esta situación se

resume en: “acá todo da igual;” “esto es Cambalache, el tango nos pinta tal cual somos”; “el que puede, cuando puede, te caga”; “o lo hace a propósito o porque no le queda otra... igual te caga”.

En resumen, el contexto argentino muestra que sus normas no se sostienen con un silencio tácito que las resguarde en la transgresión, sino que se incumplen con el aval colectivo. Las pequeñas o grandes transgresiones se exhiben sin veladuras y hasta con orgullo de *justicia personal*, de revancha contra un *otro* indeterminado, contra cada uno que a su turno no cooperará, contra el Estado o contra el *entorno-país*.

Tanto los intereses contrapuestos de pequeños grupos como la no-cooperación individual, por múltiples motivos, van constriñendo el espacio de los efímeros gestos de acción colectiva relevados dentro de esta comunidad artística. La suma de resultados subóptimos y el fracaso se reinterpreta considerando que se está mejor así, en el imperio de un sistema sin regla, o más precisamente sin otra regla más allá de aquella que surja en cada transacción y relación a partir de una puja de poderes similares o desiguales entre los implicados. Aun cuando las vivencias lleven a la sensación o a la realidad de la *indefensión*, se considera mejor esta peculiar versión local del libre albedrío, antes que un sistema regulado y normado con pautas claras, conocidas y acordadas en conjunto, pero donde cada uno deba respetarlas y someterse a ellas. Los agentes imaginan un entorno así, pero no lo conciben como posible para sí. Descreen de la posibilidad y hasta de la utilidad de un sistema en donde se deba: pagar regularmente mucho o poco impuesto, blanquear y declarar el movimiento de la obra, firmar y respetar contratos, construir credibilidad en base a cumplir lo que se promete; para: aportar a un Estado incumplidor, para cobrar no se sabe cuánto en derechos y comisiones, para ser creíble no

se sabe por quién, para lograr un marco de previsibilidad en torno a los aspectos económicos y transaccionales de la actividad en un entorno que hoy y hace mucho tiempo ya no permite la previsión. ¿Vale la pena? ¿Se puede hacer? Estas son en definitiva las preguntas que se formulan por lo bajo o a viva voz, y que hoy tienen una respuesta claramente negativa que desalienta a los agentes a encarar un cambio. Es así como la única alternativa que hoy se presume exitosa, más allá de los fugaces ensayos por caminos diferentes, son las soluciones individuales o en pequeñísimos y ciertamente efímeros grupos con intereses en común.

Sin embargo, se demostró que la autogestión de individuos o de pequeños grupos de pares con intereses pasajeros en común obtiene tan pobres resultados como los que se logran como fruto de los frustrados intentos de acción colectiva ampliada. La sucesión histórica de fracasos son reinterpretados por los agentes como una razón valedera para no participar hoy, ya que auguran futuras magras cosechas en el ya sabido y esperado abandono masivo de la cooperación. No obstante esto, la etnografía da cuenta de algunos recuerdos que circulan entre los artistas sobre eventos del pasado vividos como logros auspiciosos como colectivo (*cf.* Capítulo 3 y 4), con una intensa participación, pero sin la continuidad necesaria sostenida en el tiempo para llegar a los resultados buscados. Por un lado, son hitos atesorados en la historia compartida de los agentes, y por otro lado son *espasmos solidarios* que se pierden en el tiempo, y vistos desde el presente solo generan una reflexión nostálgica sobre su carácter efímero e irrepitible. Ese recuerdo nostálgico se construye en contraste con un presente donde el logro colectivo, una y otra vez, se muestra esquivo. La representación del artista que enfatiza hoy su libertad de no participar de su comunidad, apoyándose en la idea del “hago la mía y no me meto con lo grupal”, enmascara un éxito y una liber-

tad que no son tales, sino que están acotados a los límites del entramado de relaciones y modos de acción que imperan en esa misma *comunidad* (artística, ciudadana) de la que se dice no participar.

La etnografía da cuenta de dos caras posibles de lo colectivo. Por un lado, lo colectivo ya acordado en un entorno que precede al individuo en su organización. Ya está allí. Conlleva en su complejidad la apariencia de un funcionamiento independiente de la participación o la decisión de los agentes. Por otro lado, lo colectivo entendido como aquello aún no hecho, lo posible, o lo propuesto de hoy para el futuro por agentes que eligen participar o proponer acciones grupales concretas en ese entorno local. Esta otra cara de lo colectivo puede modificar condiciones presentes o a futuro; y se yuxtapone y modifica aquella otra faceta que, aunque se perciba como inamovible, no lo es en absoluto, y contiene en sí las vías para el cambio a partir de la acción colectiva, si fuera el caso.

En la sociedad actual, aquella compleja base de organización previa, ya dada, genera la sensación de un funcionamiento autónomo. Una sociedad puesta en piloto automático, cuyos engranajes parecen moverse con independencia de que cada uno participe o no de lo público, de que cada uno coopere o no con el otro; todo igual sigue funcionando tal como un artista trabajando en su obra encerrado en su taller, que parecería que no necesita cooperar, o participar junto a otros artistas para ser quien es, para hacer su arte. Ese mundo previo y ya organizado es percibido como un entorno en el que no es posible preocuparse, actuar y organizar lo colectivo, sino que la participación —ahora ciudadana y no solo de artistas— parecería una estrategia de reacción tardía. Esta representación invertida de lo colectivo lo concibe, no como constitutivo de lo social, sino como un recurso posterior y poco usado, solo cuando no

se puede avanzar con una actitud individual. Ante la imposibilidad de la solución solitaria se optaría por lo colectivo, pero como se vio en el caso, abandonándolo rápidamente antes de hallar unas soluciones que demandarían una continuidad cooperativa que no se logra. La tensión se manifiesta entre la consideración de la necesidad de participación como la única manera de abrirse paso hacia mejores condiciones colectivas, y la defensa de la propia decisión de una actitud individualista como única estrategia viable de mera supervivencia individual en un mundo cruel.

En la pertenencia superpuesta a varios colectivos inclusivos, o yuxtapuestos, se opta en dónde ser un defector y en dónde un participante activo según la conveniencia, el oportunismo o las motivaciones de cada agente. Frecuentemente, al defector se le atribuye un sentido negativo como el que le falla al grupo; sin embargo aquí, paradójicamente, en contraste con otros entornos, nadie quiere ser defector respecto de la norma tácita colectiva de no reclamar por los propios derechos o no cumplir con obligaciones grupales consideradas arbitraria o unilateralmente *impuestas*. Tanto respecto de la sociedad como entorno amplio, como en la pequeña fracción agrupada como comunidad artística, los agentes consideran que la acción de un solo agente reclamando sus derechos o cumpliendo sus obligaciones no haría mella en un sistema donde nadie reclama ni cumple, donde el defector es quien trata de reclamar o cumplir en contra de la informalidad imperante; donde hay un rápido reemplazo y rechazo para cualquier defector entendido localmente con este peculiar sentido. El temor a ser reemplazado y ser dejado fuera de un *modo de relaciones objetado* pero *ágil*, es real: “si pedís que te paguen el derecho de autor no te ponen en el libro”; “si sos quisquilloso con tus derechos y andás siempre haciendo bulla no te elijen para ir a la bienal”; “si hacés quilombo con tener un contrato legal



no te llaman de ninguna galería”; “si te ponés en estricto y declararás todo lo que hacés se te viene encima el fisco”; “o directamente tenés que dejar la actividad”. Ese temor a la estigmatización colabora en paralizar o ralentizar cualquier acción individual que se oriente a generar algún cambio en ese peculiar modo de relaciones enquistado en el entorno. Aquí, quien reniega de la informalidad y las aceitadas relaciones en base al *amiguismo* y a las *componendas*, es quien se sale de la *norma grupal*. Ese es el defector y es quien teme a la estigmatización del grupo (“no te metas con los trámites y las declaraciones, no hace falta, no levantes la perdiz”). Actualmente los intentos individuales en este sentido son minoritarios y ciertamente insuficientes para generar algún cambio, tal como demostraron ser también los intentos de hacerlo colectivamente. Es así como los agentes se aíslan en el convencimiento de que están solos para resolver toda eventualidad asociada al desarrollo de su actividad. Se llega al absurdo de afirmaciones tales como “yo me defiendo solo sin que me asista ninguna ley”, cuando se hace referencia a la firma de acuerdos legales interindividuales, por ejemplo, sobre las limitaciones al uso de una obra; unos acuerdos que se basan en la misma ley (de derechos de autor) que se dice no necesitar.

En este peculiar entorno local, los agentes se obligan a sí mismos o se ven obligados a inventar solos en cada transacción y en cada relación, lo pasible de ser previsto y acordado grupalmente, y aun aquello que de hecho ya está acordado y regulado. Sienten que en estas estrategias malgastan su escaso tiempo en la búsqueda de soluciones o nuevos modos de hacer, aun cuando ciertos caminos ya están previstos, aun cuando las leyes están pero no se cumplen ni se modifican si debieran ser modificadas y, en definitiva, aun cuando las leyes están pero se soslayan porque entorpecen la actividad con modos que no son aceptados como viables.

La tendencia hacia la indiferencia respecto de la norma grupal desemboca en una inobservancia extendida de los compromisos grupales. Ella se reproduce y se tolera como condición inherente al contexto de desarrollo de la actividad artística, y se hace extensiva a toda actividad emprendida en ese mismo entorno. La suma de micro-decisiones así orientadas refuerza el incumplimiento de toda norma, contribuyendo a alimentar y generar la hostilidad que los agentes atribuyen al entorno como si fuera algo ajeno a ellos y sus modos de proceder.

Otra de las manifestaciones de esa hostilidad se vive en la sensación de constante riesgo de ser objeto de sanciones como consecuencia de numerosas prácticas que quedan enmarcadas en unos modos informales cercanos a la marginalidad o rayanos en la ilegalidad. Este riesgo frecuentemente se ignora sin darle importancia, esperando que no ocurran contratiempos, o suponiendo que la excepción será la solución a cada problema dentro de la impunidad imperante. La mayoría de los artistas no consagrados, y aun los consagrados, consideran que correr el riesgo de ser sancionados es la única manera de desarrollar la actividad artística en el tiempo, esto es: tener la oportunidad de hacer exposiciones en el exterior, vender una obra, figurar en un libro de arte, comprar los materiales necesarios, alquilar un taller, trasladar unas obras.

La cooperación colectiva en torno a objetivos comunes (reclamo de derechos, mejora de condiciones laborales) es obliterada así por estas prácticas individuales tendientes a la supervivencia personal. La representación de un entorno de inseguridad, las denuncias de incumplimiento de los pactos, la desconfianza en la justicia, la seguridad del incumplimiento de la ley y, en definitiva, la sensación de indefensión, se basan en la cotidiana exposición a un medio caótico y sin regularidades, más allá de la irregularidad. En

este contexto, la emergencia de la acción colectiva con fines posdatados no prospera. Los intentos han fracasado, casi podría decirse, sistemáticamente. En síntesis, quien reclame por los derechos que le corresponden por ley o por el cumplimiento de lo pactado entre algunos o entre todos, es un defector respecto de un funcionamiento establecido en el que *no hace falta* cumplir, en el que *no se puede* cumplir, y en el que, sin embargo, no cumplir *no importa* porque nadie cumple; y nadie se espanta, porque tarde o temprano todos tendremos que no cumplir y a todos nos llega el momento de faltar a la palabra dada. Porque, en un entorno de incumplimiento, el cumplir es trabajoso, antipático y hasta entorpecedor de las relaciones y del *statu quo*. En este entorno, “todos en algún momento nos mandamos alguna truchada”.

Es así como cada artista siente que se abre paso solo hacia sus objetivos, reciprocando la no-cooperación que percibe a su alrededor, pero penando por la aspiración a algo mejor cuando el incumplimiento del otro genera una indefensión extendida a toda área y actividad del “vivir en esta sociedad”. Ciertamente, estos resultados se pueden extender hacia el ciudadano argentino inmerso en el mismo contexto, con su escasa inclinación a participar en emprendimientos comunitarios, su débil tendencia hacia el reclamo de sus derechos legales, su incumplimiento y desinterés por las normas que pautan su convivencia en grupo. La etnografía entre los artistas ha mostrado que en esta extendida reciprocidad no cooperativa, su ser *creadores* pierde fuerza frente al contexto-país, ubicando a los artistas en la misma arena que el ciudadano común. Ya no solo el artista sino también el ciudadano es poco proclive a someterse a una pauta grupal o a cooperar cumpliendo lo pautado por el grupo; cada ciudadano procede tal como aquel artista construido por el mito, en una singular interpretación de

la originalidad en permanente rebeldía, reinventándose a cada momento para ser original, tornándose un individuo que prefiere crear sus propias reglas a cada paso, antes que acatar las que el grupo pudiera generar. En el extremo, alejándose de las normas ya consensuadas, en particular sus leyes, ignorándolas aunque lo favorezcan, presuponiendo la imposibilidad del ejercicio en su entorno cotidiano y aun descartando la posibilidad de modificarlas por las vías que las mismas leyes van estableciendo.

Esa tendencia a la inobservancia, en tanto se va extendiendo, llega a vulnerar los derechos de todos. La transgresión que antes se esgrimía como justa revancha hacia un ámbito normativo y legal indeterminado, inservible o entorpecedor, se transforma en quebrantamiento real de los derechos colectivos e individuales del conjunto. En este punto la transgresión ajena, antes tolerada por la inmersión compartida en el entorno, afecta directamente a cada agente, vulnera sus derechos y se transforma en indefensión real, fruto de la suma de elecciones de los otros de no cumplir la norma grupal, cada uno a su turno y por sus razones. Nuestros agentes, como contracara del tolerar, se saben expuestos a una indefensión continua que afecta a unos y a otros en diferentes situaciones pero que, en definitiva, los asedia a todos permanentemente.

## **Consideraciones finales**

El estudio sobre la comunidad artística contesta y problematiza algunos interrogantes sobre el accionar de los agentes en grupos sin autoridad central en el mundo contemporáneo, a la vez que plantea la necesidad de reflexionar y ampliar los abordajes de este tipo de grupos en entornos locales con características muy propias.

Si, como se ha afirmado, corresponde a la antropología identificar el tipo de factores involucrados en estabilizaciones o cambios respecto de la pertenencia comunitaria, y explicar cómo afectan el accionar y el entorno local de los agentes, es necesario que el investigador se preocupe menos de problemas de análisis conceptual de macro-entidades y se ocupe más de cuestiones concretas, esto es: *locales* (Sperber, 1994 y 1999). De allí se entiende la necesidad de un abordaje que se ocupe de macro-fenómenos, pero en tanto estén analizados a partir de micro-fenómenos relevados en el campo, ya que sería difícil identificar muchos de los fenómenos sociales macro-culturales sin apoyarse en las representaciones de los agentes relevadas en su entorno local cotidiano. Tal aproximación es viable a través de un trabajo del tipo que aquí se ha presentado. Esta etnografía permitió relevar y analizar, por un lado, diferentes grados y modos de autoadscripción y construcción de consenso en torno a qué es ser un artista; por otro lado, permitió reconocer variados criterios de inclusión y exclusión respecto de los límites y la conformación interna de una comunidad artística que, tal como se vio, va más allá de una reducción a un *nosotros artistas* en oposición a *otros no-artistas*.

Asimismo el análisis permitió, en este entorno local acotado y peculiar, establecer y considerar las diversas aristas que presenta el desafío de construir y consensuar objetivos que necesariamente deben alcanzarse con la cooperación grupal. El caso argentino remite a desconfianzas e incertidumbres enquistadas en cada intersticio de la vida cotidiana que obstaculizan y hasta tienden a paralizar la acción colectiva en el sentido propuesto, generando una extendida no-cooperación recíproca. Destaco la necesidad de profundizar los estudios locales para desentrañar la dinámica grupal de la acción colectiva en entornos como este, y para dilucidar cómo los agentes llegan a conformar y a confor-

marse con la acentuada propensión a la informalidad de las relaciones cuyos resultados subóptimos no los satisfacen.

Respecto del arte y los artistas específicamente, la etnografía da cuenta de la necesidad de abrir nuevos caminos de reflexión sobre una actividad y unos agentes que no escapan a la necesidad de afrontar problemáticas grupales como las abordadas aquí, compartidas ciertamente con los no-artistas que conviven con ellos. Enfatizo el aporte de este estudio que ha suspendido por un momento la preeminencia que históricamente ha tenido cierta aura de las artes para modelar o predisponer con determinado sesgo la mirada sobre los artistas y su actividad creativa. En esa suspensión momentánea rescato el haber propuesto una novedosa mirada sobre ellos que muestra cómo su ser *comunidad artística* se ve afectado y/o conformado por sus prácticas cotidianas, cómo su cooperar o no, su cumplir compromisos o no, afecta su ser comunidad en torno a una actividad —profesional, laboral, creativa— que los une y los relaciona. Remitiendo a una terminología muy propia de las teorías referidas, el estudio da cuenta de cómo afecta evolutivamente a la comunidad artística la suma de actitudes de estos agentes en torno a reclamar o no sus derechos, a cooperar o no en pos de mejoras, y a cumplir o no las leyes que regulan su actividad. Los artistas ciertamente no desaparecen como comunidad artística, aunque sí quizás algunos desaparezcan individualmente como artistas. La comunidad artística sigue estando, más allá de la tendencia o no de sus integrantes a cooperar; es más: el caso permite arriesgar que, al parecer, perduran como *artistas haciendo su arte* justamente porque incumplen algunas normas, ya que si las cumplieran estrictamente, la actividad sería tan antieconómica que muchos deberían dejarla, o al menos dejar de hacer algunas de las cosas que hacen (vender obra, exponer en el exterior, comprar materiales, participar de exposiciones).

Por otro lado, los beneficios de cumplir la ley se perciben como tan lejanos que los artistas los tienen en cuenta en muy pocas circunstancias, y consideran que su arte necesaria y naturalmente se desarrolla de modo marginal. No obstante, sí sopesan, paradójicamente, los riesgos que les acarrearía el cumplir cada norma y quedar quizás atrapados en una maraña de onerosas o engorrosas obligaciones legales y burocráticas cuyos costos o demandas de tiempo de dedicación no podrían o no querrían afrontar.

Los estudios como el presente develan la variedad de tendencias y modos que generan y ponen en práctica los agentes en sus entornos locales. Es justamente esa variedad la que permite aventurar que lo local puede modificarse *con* y *en* las prácticas cotidianas de agentes de carne y hueso; tanto como esos mismos agentes son los que sostienen su mundo con la suma de sus actitudes, aun cuando sean consideradas por ellos como estrictamente individuales. La antropología del mundo contemporáneo *junto con* y *junto a* sus variados nativos, los agentes inmersos y conocedores de sus universos locales, puede aproximarse a vislumbrar aquello que de otro modo permanecería enmascarado en cada entorno: la diversidad de las problemáticas y las múltiples respuestas que se ensayan en la vida real. Esta variedad de respuestas, siendo sutil o profusamente original en cada rincón, puede transformar cada entorno local tanto como lo conforma.

La profundización de la mirada, en este caso de Argentina, da cuenta de unos agentes que están quizás tan adaptados como desencantados de su entorno local, y que son tan individualistas hoy como nostálgicos de lo grupal de ayer. Los intentos de “hacer algo juntos” se reeditan constantemente en nuevos *espasmos solidarios* aun cuando en el presente el entorno descrito fagocita y desvirtúa cualquier propuesta colectiva, desarmando la plena confianza en sus

posibilidades de éxito. En este sentido, si bien un estudio no cambia las condiciones del entorno, puede colaborar en ampliar las perspectivas de solución o de cambios respecto de la posible construcción de un hacer colectivo que los mismos agentes reclaman como necesario para su vida comunal, para su convivencia social, pero que señalan como ausente de su presente cotidiano y su futuro inmediato. Doy aquí por finalizado el relato de esta aproximación etnográfica a un universo en el cual la creatividad se entrelaza con la informalidad de toda otra actividad, tejiendo un entramado de sujeción que se extiende por entre los intersticios más impensados de una cotidianeidad colectiva lesionada profundamente en su funcionamiento como conjunto. Sin embargo, en consonancia con la actual exaltación del individuo, son los propios agentes, los protagonistas de esa —su— cotidianeidad, los que deberán inventar, construir y reconstruir los posibles cambios de ese entramado, las posibles variantes de sus modos de relación y acción que satisfagan y respeten su individualidad, pero que a la vez sean opciones responsables y comprometidas respecto del colectivo como conjunto. Ellos pueden o deben. *Nosotros podemos. Debemos.*





## Sobre aspectos metodológicos

Si el lector ya ha leído los cinco capítulos, enhorabuena porque he logrado cautivarlo hasta el final del relato. Ahora espero atraparlo nuevamente en el desnudar este otro aspecto de la investigación: la *cocina* de esta etnografía entre artistas.

El contenido de este apartado atraviesa todo el trabajo realizado entre los artistas y se haya imbricado en cada situación, en cada decisión tomada y cada reflexión alcanzada, que se han descrito a lo largo del texto, y aun todas aquellas que han quedado afuera. En tanto lo metodológico atraviesa así el quehacer del antropólogo, estas líneas podrán leerse al final del texto tal como aparecen en la edición, o podrían abordarse al comienzo, o quizás consultarse a medida que surjan interrogantes sobre el *cómo, dónde, cuándo* o *quiénes* implicados en este *estar allí*.

El trabajo etnográfico entonces (el trabajo de campo, como aspecto fundamental y a la vez fundante de la disciplina) ha sido el modo de abordar este estudio que, enmarcado en la antropología del mundo contemporáneo (Althabe y Schuster, 1999; Hidalgo, 1999a y 2003), se desarrolló entre

los años 1999 y 2009 en la comunidad artística argentina, entre los artistas visuales de la Ciudad de Buenos Aires, y ciudades del interior del país.

## 1. El antropólogo nativo y su *ya estar allí*

En contraste con la antropología clásica, hoy el antropólogo puede pertenecer al mismo entramado al que pertenecen sus *nativos* y, eventualmente, hasta vive y convive en el mismo lugar en que realiza su investigación (Narayan, 1997 y 1999; Behar, 1995 y 2006). Se aborda así el estudio de grupos que pertenecen al entorno cultural del investigador o, dicho de otro modo: el investigador aborda estudios sobre su propia sociedad. Ya no es condición *sine qua non* el desplazamiento a lugares lejanos, exóticos y poco conocidos tal como se hacía antes.<sup>1</sup> El viaje del antropólogo ha cambiado su sino, y aun así sigue siendo un viaje hacia el universo particular de esos nuevos grupos estudiados, un viaje enmarcado en el trabajo de campo como marca de la especificidad disciplinar.<sup>2</sup>

Mi pertenencia al grupo social y cultural sobre el que se investiga atraviesa el campo como característica de una antropología del mundo contemporáneo; esta pertenencia enriqueció el análisis en tanto ha sido explícita, instrumental y auto-reflexiva. Por otro lado, como artista pertenezco al campo específico sobre el que indago, soy una integrante en esta *comunidad artística*. Esta otra pertenencia fue aun

---

1 Desde Malinowski (1922 y 1926) hasta Firth (1926 y 1939), desde Margaret Mead (1928 y 1930) hasta Levi-Strauss (1949 y 1955), entre otros.

2 Llevando esta situación al extremo, se presenta la auto-etnografía en la que el investigador indaga sobre su entorno inmediato consigo mismo como centro o como referente principal. Este abordaje le da un protagonismo que antes se evitaba, se desechaba o se disimulaba hasta hacerlo casi desaparecer tras las formas de un discurso textual impersonal (Geertz, 1989; Marcus, 1982).

en mayor grado instrumentalmente útil para conocer y reconocer ágilmente situaciones y códigos de comunicación intracomunitarios, y para reflexionar desde otro lugar sobre esa misma pertenencia. Vivo en la ciudad que investigo, soy artista como los artistas sobre los que indago, comparto su lenguaje y ciertos códigos que permiten una inmersión cualitativamente enriquecida en este —su, mi— universo.

Pero aun cuando yo misma soy una artista entre otros, la investigación no está planteada en términos de auto-etnografía. Esta etnografía no está centrada en *mi* condición de artista, ya que de estarlo impediría abarcar diferentes situaciones dentro del campo, alejadas quizás de la posición que ocupo circunstancialmente en él como autora. Una mirada concentrada en mí misma quedaría limitada a descubrir solo unos pocos aspectos de algunas de las cuestiones que se indagan. No obstante esto, mi ser artista fue ciertamente útil.

He trabajado con y sobre mi pertenencia, convirtiéndola en una herramienta propicia tanto para entrar al campo como para moverme en él y acercarme a su comprensión. Para ello fue necesario precaver el riesgo de una visión sesgada o egocéntrica del caso dada mi indiscutible y evidente implicación personal. Con el fin de evitar ese sesgo ha sido imperativo recurrir a ciertos recaudos metodológicos. Ellos permitirían lograr la necesaria distancia respecto del objeto de estudio y el extrañamiento de lo conocido para comprender desde otra óptica la inmersión propia y ajena en esa cotidianidad. Aun desde el buscar o reconocer cuáles han sido esos recaudos, no podría hacer una enumeración a modo de receta preventiva contra la subjetividad del pertenecer. Sin embargo, puedo alegar con firmeza que el acercamiento desde la mirada de antropóloga ya supuso una distancia. El ser y saberme portadora de un interés académico explícito pero a la vez tácito, ya incorporó una barrera o una distan-

cia diferente entre los agentes y yo. Esa distancia se fue construyendo en el mismo contraste de objetivos que coexistían en nuestro compartir el estar ahí; este hecho por sí solo tornó extraña mi presencia y ya no pude ser simplemente otra artista entre artistas. El acercamiento desde el interés antropológico —sin requerir mi consentimiento o avenirse a mis reparos— aportó por sí mismo una distancia evidente a partir de la cual dejé de ser la artista para ser la *antropóloga que estudia sobre los artistas*. En este sentido, puedo decir que ha sido precisamente la constante conciencia y explicitación de mi objetivo de investigación y del propósito último de mi *estar ahí*, lo que ha generado la distancia respecto del campo y de mi ser artista en él —igual y a la vez diferente de los otros artistas—.

El extrañamiento se cimentó en un constante proceso de reflexividad sobre aquel propósito que se superponía a mi pertenencia inicial al campo. Y adquirió diferentes sentidos tanto para mí como para los agentes. Algunos de ellos interpretaron mi rol a través de mi pertenencia al campo como artista, unas veces enfatizándola y otras sorteándola, o veces minimizándola o directamente ignorándola. Esto proveyó también un material significativo respecto del lugar atribuido a un artista entre artistas. En este sentido, fue ineludible reflexionar sobre cómo, tanto mi rol como la interpretación sobre él, fueron variando en la indeterminación del propio proceso del trabajo de campo, y en la indeterminación misma del *pertenecer* y el *ser* relevada dentro de esta *comunidad artística*.

He construido este relato etnográfico principalmente desde la perspectiva clásica de la observación participante, desde la mirada del haber estado *allí* observando para comprender, analizar y describir. No obstante esto, me he desplazado de este lugar al abordar ciertas situaciones puntuales del campo desde otras miradas posibles diferentes,

aportando un grano de arena para repensar el complejo juego de pertenencias superpuestas<sup>3</sup> del antropólogo en el campo. A continuación presento dos experiencias desde estos otros lugares.

En primer lugar, en el segundo capítulo, sobre *mi gira europea*, presenté un episodio muy específico relatado desde mi propia experiencia como autora: la organización y realización de una exposición de obras de mi autoría en el exterior del país. El relato se construye en primera persona, ubicándome como protagonista en el centro de la acción, viviendo este *acontecimiento* como nativo entre nativos. Para dar cuenta de esta experiencia desde el ser artista dentro del campo, planteo un abordaje y un relato que, si bien no es auto-etnográfico en sentido estricto, se le asemeja bastante. Así, desde el lugar de una artista como los artistas de la investigación, cuento las peripecias vividas para cumplir con los trámites burocráticos y otros menesteres requeridos para llevar mis pinturas afuera del país y exponerlas. El modo de presentación de este episodio en particular fue fructífero en tanto aportó mayor profundidad en el análisis y espontaneidad en la exposición. Fue oportuno en tanto bajo la auto-responsabilidad de la primera persona, me permitió hablar libremente de aspectos que los agentes prefirieron mantener en reserva; y, por otro lado, puso en evidencia otros modos posibles de construir el relato etnográfico.

En segundo lugar, mi mirada y mi lugar en el campo se desplazaron durante mi intervención en una convocatoria dirigida a los artistas. Este episodio no se relata en sí mismo en un apartado, sino que se hace referencia a él de diferentes maneras a lo largo del relato etnográfico. Algunos aspectos se analizan específicamente en el cuarto capítulo,

---

3 En algún sentido, este desarrollo conlleva un acercamiento a los planteos de Bauman (2006 y 2007) sobre la compleja identidad de quienes vivimos en la modernidad líquida.

cuando se observan los modos de participación grupal de los agentes en sus asociaciones y, en particular, en la entidad creada por los artistas como corolario de la mencionada convocatoria. Otros aspectos se analizan aquí mismo como “la intervención en el campo”, donde refiero ciertas implicancias metodológicas de mi intervención como partícipe activa en una iniciativa fomentada desde una entidad internacional y dirigida hacia los artistas locales. Este análisis permite dar cuenta de aquella variación de mi rol y las diversas interpretaciones y reinterpretaciones que conllevó por parte de los agentes.

Por último, antes de adentrarnos en los detalles del *cómo*, *cuándo* o *quiénes*, cabe señalar dos cuestiones. Para comenzar, debo decir que la construcción del texto etnográfico conlleva ineludiblemente un proceso de elección y descarte en el que es forzoso seleccionar y recortar, reservar y suprimir, reformular u omitir parte de todo aquello que constituye el vasto material de campo.<sup>4</sup> Este proceso se genera en la misma búsqueda del modo más adecuado para mostrar y descubrir a los otros —tanto a los lectores académicos como a los legos— lo que el *estar allí* permitió ver y aprehender. Fue en el propio campo y también al escribir frente a la computadora —en la soledad acompañada por las vivencias— en donde se cimentó el modo de presentar cada situación como el más adecuado para construir el relato. Se refleja así este —*mi*— *haber estado allí* característico de una antropología que construye en su recorrido textual una distancia y un límite entre *investigador* y *nativo*, que pueden ser permeables y en ocasiones difusos.

---

4 En este sentido, numerosos datos se desestiman, desperdician o excluyen del armado final del texto, y quedan solo en las notas de campo o en la memoria del investigador. Permanecen como una fracción de la vívida experiencia del *estar allí* sin llegar a formar parte del escrito final de la etnografía. No obstante, cada dato y cada vivencia en el campo han contribuido ciertamente, de alguna manera, a ese resultado final (Jackson, 1990; James, 1990 y 1991; entre otros).

Por otro lado, para finalizar, es acertado afirmar que el trabajo de campo presenta un alto grado de indeterminación en el *adecuado* proceder en cada situación. Asimismo, requiere una alta dosis de decisiones puramente personales y circunstanciales. Esas decisiones son tomadas según un cierto sentido de ubicación en el terreno, y aun de improvisación: cuándo llegar, hablar, callar o acotar, a quién dirigirse en primer lugar, qué hacer, cómo moverse o vestirse, cuándo irse, etcétera. Los imponderables de los que habla Malinowski obligan al investigador a improvisar permanentemente, aun cuando se lo haga en base a ciertas actividades programadas.

### El entorno espacio-temporal de la etnografía

La etnografía de la *comunidad artística* se desarrolló desde 1999 hasta 2009, circunscripta principalmente a la Ciudad de Buenos Aires. No obstante esto, trabajé en ciertas localidades de la provincia de Buenos Aires y ciudades relevantes del interior, tales como La Plata, Rosario, Santa Fe, San Miguel de Tucumán, Santa Rosa y Salta, entre otras (Quadri, 2001, 2005 y 2007b). Este recorte geográfico no es en absoluto caprichoso ya que obedece a cinco factores que fueron estableciéndose en primeras aproximaciones al campo, y ajustándose a medida que avanzaba la investigación.

En primer lugar, la mayor actividad artística se desarrolla en la Ciudad de Buenos Aires y allí se encuentra la mayor proporción de entidades, instituciones y salas relevantes para la actividad, como también las actividades y eventos de mayor impacto.

En segundo lugar, la presencia de artistas visuales es proporcionalmente mayor en la capital. Se encuentran aquí tanto los artistas oriundos de esta ciudad como los artistas que se trasladan desde el interior —permanente o tempo-



ralmente— para acercarse a las actividades de la ciudad, realizar cursos o clínicas, participar en certámenes, o buscar oportunidades para ellos o mayor visibilidad para sus obras.

En tercer lugar, las asociaciones de artistas de alcance nacional tienen sus sedes principales en la capital. Y aun cuando algunas de ellas han tenido sedes en el interior del país, en la actualidad ya no las tienen o solo mantienen alguna representación en actividad discontinua.

En cuarto lugar, se realizó ciertamente un acotado trabajo de campo en el interior del país que incluyó algunas ciudades de activo movimiento artístico, y otras de menor relevancia en esta área. Esta selección permitió entrever las disímiles posibilidades de desarrollo de la actividad artística en diferentes lugares del territorio nacional, y no solo en los más destacados. El criterio de selección de estas localidades se delimitó con una combinación de varios elementos: planteos teóricos, requisitos metodológicos, contingencia, presupuesto y azar. Al cierre de este trabajo, podría asegurarse que han quedado fuera de él algunas localidades que necesariamente deberían incluirse en futuros proyectos de investigación, tales como Córdoba o Mendoza, entre otras. No obstante, en todas aquellas ciudades visitadas hubo oportunidad de entrevistar a artistas de otras localidades y provincias que se hallaban de paso o ya establecidos. Esto mostró un dinámico ir y venir de agentes que cambiaron su residencia de unas provincias a otras, una o varias veces, excluyendo la opción de instalarse en la capital. Esa corriente de agentes entre ciudades provinciales permitió atisbar otras realidades y brindó un panorama más completo de la situación de los artistas en diferentes parajes, aun respecto de aquellos lugares en los que no se hizo un relevamiento personal.

Finalmente, en quinto lugar, presento como delimitantes del campo los factores económicos y de tiempo: un estudio de varias ciudades de cada provincia, hecho con la misma minuciosidad que en la capital, demandaría unos fondos y un tiempo que excede tanto la provisión y disponibilidad como, ciertamente, los requerimientos del presente trabajo. La delimitación del campo de trabajo se ajusta al proyecto de investigación planteado inicialmente, dando una base empírica adecuada. Esto no desmerece la importancia que pueda tener un emprendimiento mayor para ahondar en la problemática en parajes puntuales, o aun para continuarla en la capital.

## Llegar a los agentes

Para llegar a los agentes se establecieron varios y variados puntos de partida que luego se ampliaron en el desarrollo del trabajo de campo. Construí extensas listas posibles de artistas vivos a través de un relevamiento en publicaciones de arte, en Internet, en críticas y divulgación de las exposiciones en medios especializados y no especializados, en publicaciones de talleres de enseñanza, en escuelas de arte y asociaciones de artistas. Dada mi pertenencia al campo, se sumaron a esas listas conocidos personales y artistas de quienes tenía referencia de ser los artistas conocidos o consagrados en el medio local o, solo artistas en actividad. A partir de esos listados tan rudimentarios en su contenido como amplios respecto de las fuentes que los conformaron, se delimitó a un grupo inicial de artistas para contactarlos y entrevistarlos personalmente. Esos contactos iniciales llevaron de unos a otros agentes a través de recomendaciones personales y sugerencias sobre colegas ausentes en la lista, y que podían o debían incluirse. Así se amplió exponencial-

mente la cantidad de entrevistas posibles de hacer, a la vez que quedó demostrada la ausencia de numerosos agentes en las heterogéneas fuentes consultadas.

Las recomendaciones de unos agentes a otros revelaron redes de relaciones entre ellos. A través del método de “bola de nieve” se fueron diversificando esas redes y se accedió a una variedad de autores representativa de la *comunidad artística local*, respecto de: edad, género, círculo de artistas conocidos personales, circuitos de exhibición alcanzados, nivel de consagración —medida en términos de reconocimiento local—, grado de inmersión en las actividades locales, tipo de obra, etcétera. El Gráfico 1 ilustra la ramificación en diversos contactos a partir de un agente inicial. Constan en el gráfico las áreas artísticas a las que se dedican los agentes: pintura, escultura, grabado o la que correspondiera. Pudo establecerse que en general los artistas de cada área se relacionan principalmente con artistas que se dedican a la misma área creativa. A modo de ejemplo baste decir que los grabadores son más propensos a estar en contacto con otros grabadores que con escultores o fotógrafos. Sin embargo, esto es una tendencia y no excluye contactos multidireccionales entre artistas de diferentes áreas.

El contacto inicial con los agentes fue en unos casos cara a cara, en diversos lugares de encuentro tales como galerías, salones de exposición y eventos. En otros casos, el primer contacto fue por teléfono o por correo electrónico para concertar una entrevista personal a partir de los datos obtenidos por un anuncio, una página o una recomendación de un colega. Esta última modalidad fue más frecuente a medida que avanzaba el trabajo de campo. En todas las ocasiones me presentaba como “antropóloga de la Universidad de Buenos Aires” que realizaba una “investigación sobre la comunidad artística local”. A cada agente con que hablaba por primera vez le revelaba cómo había llegado a él o

de dónde había obtenido sus datos. Si era el caso, invocaba quién había mencionado su nombre o había recomendado hablar con él. Una y otra información generaba reacciones diversas y comentarios al respecto. Frecuentemente el haber sido mencionados o recomendados por otros agentes se leía como prueba de cierto reconocimiento dentro del campo hacia ese agente y como un voto de confianza de un tercero, de un colega, hacia mí. En estos casos fue evidente la buena predisposición o la indiferencia que mostraban los artistas hacia la entrevista, dependiendo de quién viniera aquella recomendación.

La mayoría de las entrevistas realizadas fueron con artistas y, en menor medida, con no-artistas. En el Gráfico 2 consta el detalle de los agentes no-artistas entrevistados, que en total constituyen casi un tercio del total de entrevistados.

Con algunos agentes clave —de ambas categorías— hubo varios encuentros pautados en entrevistas y otras tantas coincidencias casuales —o no tanto— en la propia dinámica de actividades y lugares comunes del campo (reuniones en grupos, eventos, certámenes y exposiciones). Las conversaciones en estos encuentros aleatorios fueron más breves o más extensas, compartidas o no con otros agentes presentes, y fructíferas en todo sentido. En el marco de estos encuentros fue posible repreguntar cuestiones pendientes, conversar sobre la actividad en desarrollo o sobre los asistentes al evento que fuera, ponerse al día sobre variados rumores en circulación, e iniciar contactos con nuevos agentes.

Realicé más de trescientas cincuenta entrevistas, alrededor de dos terceras partes entre artistas, y el resto entre no-artistas. Algunas de ellas se acordaron personalmente en algún encuentro, pero la mayoría se concertaron previamente por teléfono o correo electrónico. Cabe señalar estas dos modalidades —teléfono y correo electrónico— como

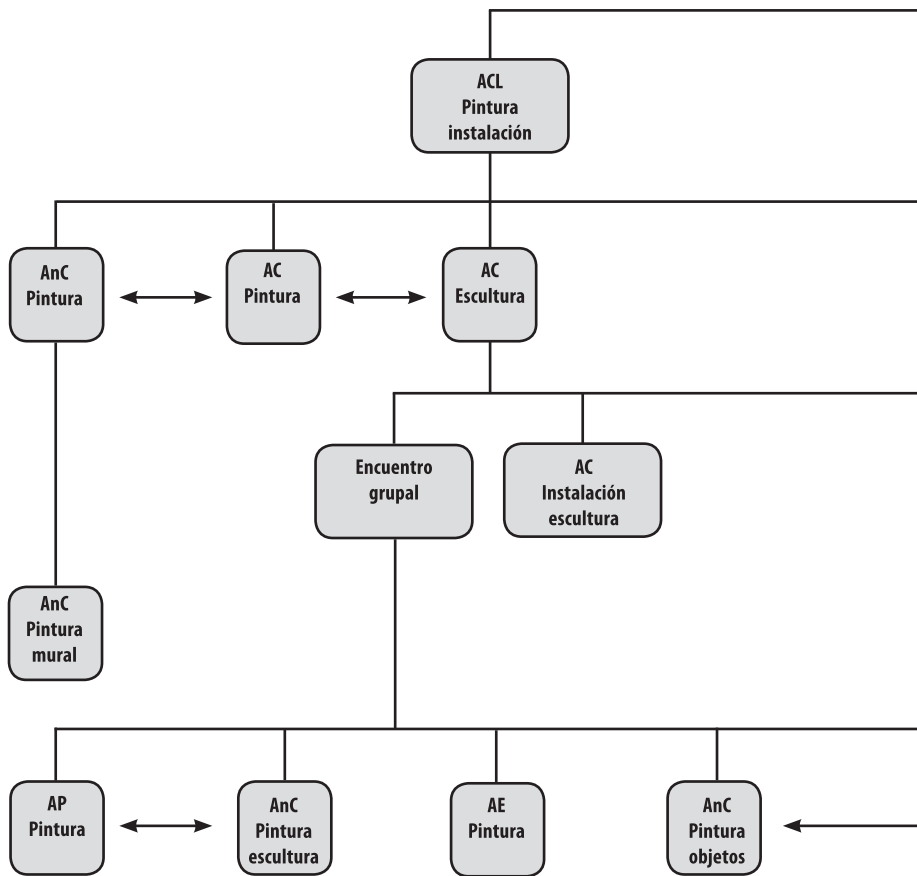
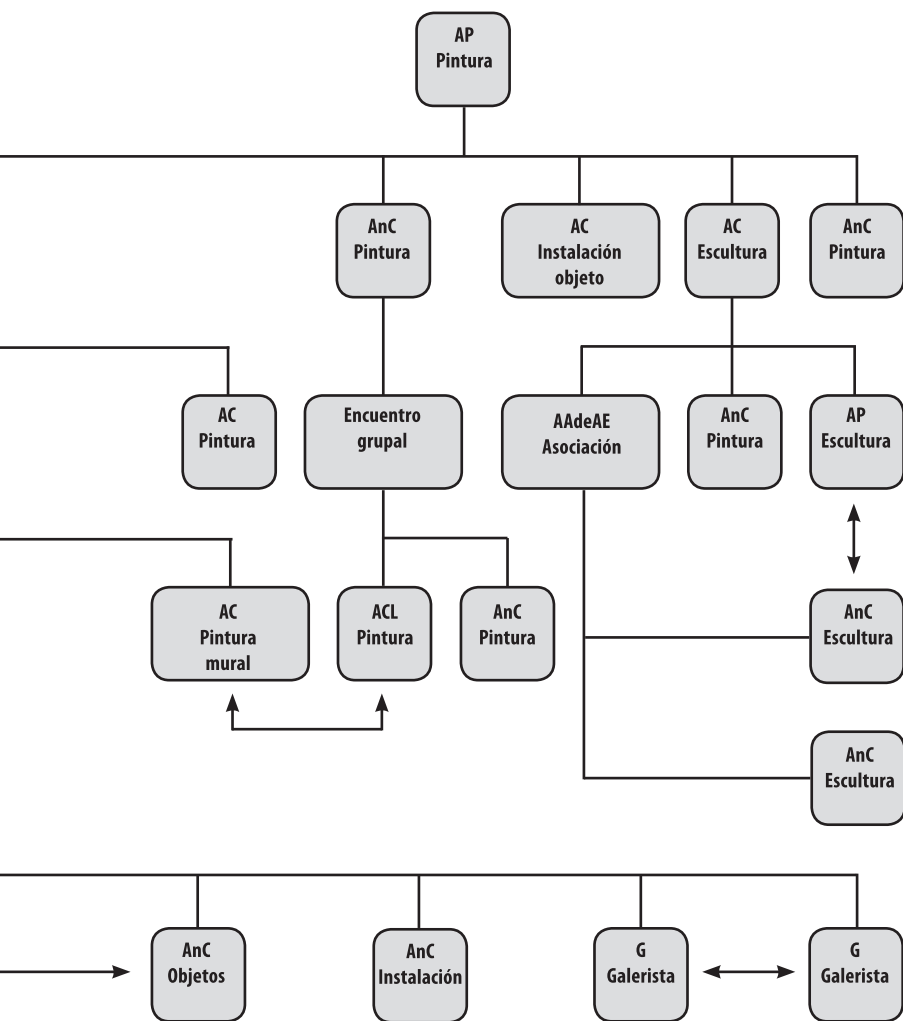
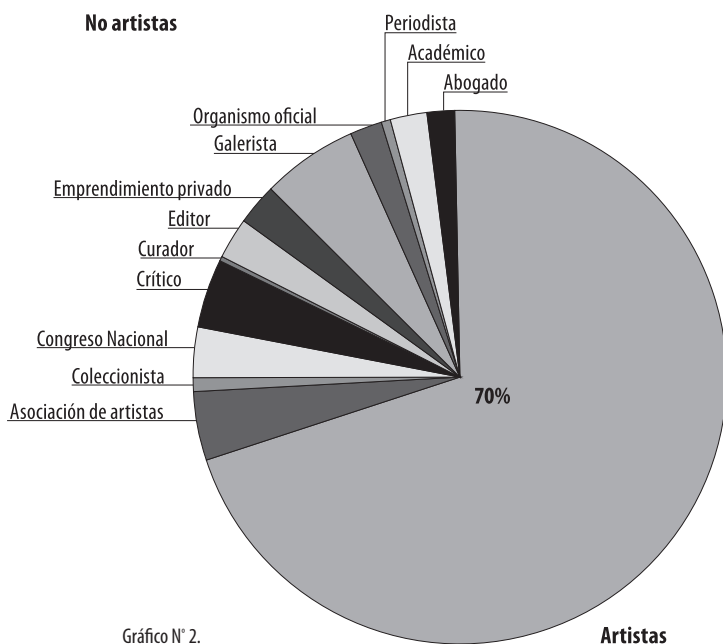


Gráfico N° 1.



características de la antropología del mundo de hoy, como una muestra de los nuevos modos de comunicación entre antropólogo y *nativo* que se ensayan en el campo. Las entrevistas se realizaron cara a cara en diferentes lugares según las posibilidades del entrevistado: principalmente en los talleres de los artistas, pero también en salas de exposición, oficinas, bares, en el lobby de un hotel y hasta en un taxi cuando el agente debía concurrir a una cita. La mayoría de las entrevistas fueron registradas por medio de una grabación, y cuando no hubo una autorización explícita para grabar, tomé notas en un cuaderno de campo frente al entrevistado. Cuando esto tampoco fue posible, al concluir la entrevista anoté una síntesis de lo ocurrido y grabé mis comentarios y una larga descripción verbal de lo sucedido. Las



entrevistas duraron entre una hora y dos. En ocasiones se dilataron mucho más, al incluir un recorrido por las obras y el taller del artista, acompañado de explicaciones y temas variados. Ellos mismos lo propiciaban suponiendo erróneamente que, al igual que en estudios del arte desde otras disciplinas, el interés de la investigación estaba centrado en su producción artística. Varias veces se aclaró que en este caso las obras no eran el objetivo central. Ante la ocasional extrañeza o desconcierto de los artistas, volvía a explicar que la investigación se centraba en el accionar de los agentes como colectivo, respecto de intereses en común que surgieran de su actividad artística como actividad laboral, y que no se abocaba especialmente a las obras de arte producto de ella.

## Los artistas y los no-artistas

Delimité la pertenencia a la comunidad artística tomando como parámetro la auto-adscripción a la categoría de artista: son artistas aquellos que se sienten y se presentan como tales. Consideré inadecuado seleccionar o descartar a los agentes por su nivel de consagración o en base a una valoración estética de las obras, como podría hacerse para otro tipo de estudio. La temática indagada implica o afecta, aunque con diferente intensidad, a todo aquel que se crea o se piense a sí mismo como artista y, por ende, se dedique a esta actividad.

Los agentes auto-adscriben a la categoría de artistas y se presentan a sí mismos como tales. Se describen como artistas en relación a un área creativa con exclusividad, o con dedicación a más de una, tanto sean de las áreas de las tradicionales bellas artes, de nuevas áreas, o una combinación de unas y otras. No obstante la variedad, la mayoría de los agentes se presentan como artistas que se dedican a un área con mayor asiduidad y a otra u otras en menor



medida. A partir de cada una de estas presentaciones, los agentes quedan cristalizados en el tiempo, vinculados a determinada área artística, pero sin embargo, con frecuencia incursionan simultáneamente o por períodos alternados o sucesivos en más de un área creativa a lo largo de sus vidas. Esa dedicación, siendo o no exclusiva, los define en cada momento: “hago pintura”; “ahora trabajo en objetos”; “hace mucho hice grabado pero ahora trabajo en talla”; “lo mío es la escultura”; “voy y vengo entre el grabado y el dibujo”; “estoy haciendo videos”. Es así como la verbalización de esa elección los definió al momento del trabajo de campo. En

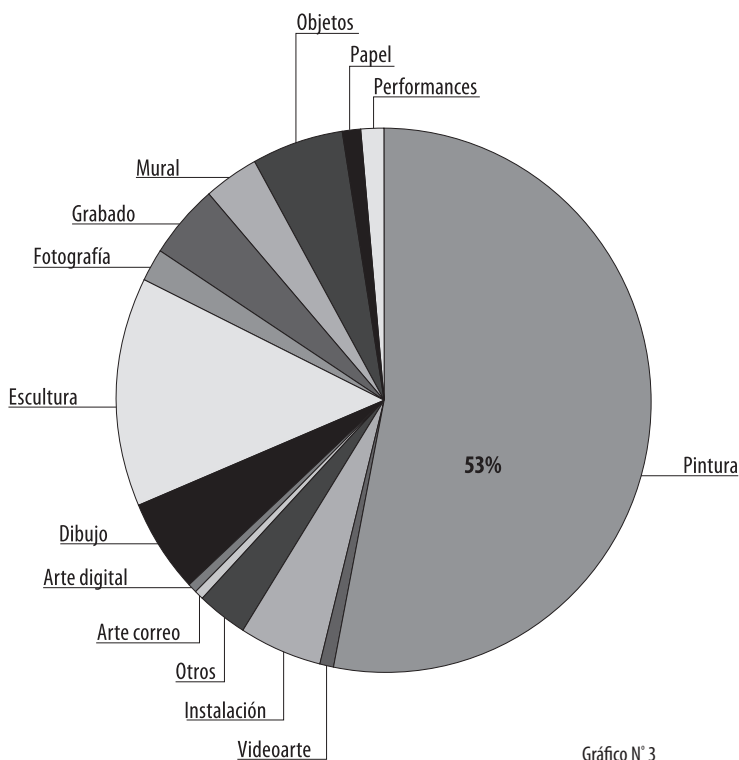


Gráfico N° 3

el Gráfico 3 se especifican las áreas artísticas a las que los agentes dijeron dedicarse principalmente, predominando la pintura en poco más de la mitad del conjunto de agentes.

En otro sentido, la dedicación específica o explícita a una o más áreas artísticas no implica que los artistas solo se dediquen al arte. La mayoría de los artistas debe tener una actividad laboral extra-artística que genere ingresos necesarios para sustentarse y, en ocasiones, para sustentar su arte en los períodos en los que el mismo no logra hacerlo por sí mismo (*cfr.* Capítulo 1).

Los no-artistas implicados en la investigación son distinguidos primariamente en oposición a los artistas, como quienes no desarrollan la actividad artística. Se circunscriben en el trabajo de campo y se diferencian de la sociedad en sentido amplio por su relación, permanente o casual, con las actividades de los artistas o de la comunidad artística. Los hay, por un lado, en relación permanente; tales son los críticos de arte, galeristas, académicos y estudiosos del área, coleccionistas, entre otros. Y por otro lado los hay en relación ocasional, tales como el personal de instituciones, los editores, abogados (principalmente especialistas en derechos de autor), diputados, legisladores, empleados de gobierno, personal de instituciones, de fundaciones, de museos, público asiduo o público en general. En el Gráfico 2 se han observado las áreas a las que se dedican en conjunto.

## Los lugares y las actividades

Los ámbitos específicos que abarcó el trabajo etnográfico fueron: talleres de artistas, asociaciones, entidades culturales, galerías y salas de exposición, entre otros. En el relevamiento de diferentes actividades y eventos de la comunidad artística asistí a exposiciones de arte individuales y colectivas en galerías, salas, galpones o centros culturales; asistí a

ferias y bienales que tuvieron lugar durante el período del trabajo de campo en la ciudad; participé de conferencias y foros de debate dedicados a los artistas especialmente o que los implicaban de modo indirecto; compartí encuentros en bares y cafés; presencié reuniones de comisiones directivas de asociaciones, y convocatorias de índole diversa de artistas para artistas o para público en general. Y principalmente realicé entrevistas con los artistas en el lugar donde desarrollan su tarea creativa: el *taller*. Accedí a los talleres en compañía de los propios artistas durante las entrevistas o como visitas aisladas, por ejemplo, en el barrio de San Telmo en el marco de los “días de talleres abiertos al público”.

Participé en diversos lugares de encuentro y actividad de la comunidad artística, ya fueran de acceso libre o restringido a participantes invitados, o convocados de alguna manera. En algunos casos fui invitada como artista, en otros fui invitada especialmente como “la antropóloga que está investigando sobre nosotros”. En algunos casos asistí en compañía de otros agentes con o sin presentación formal, según fuera el tipo de evento. En otros muchos casos circulaba sola mezclándome entre la gente, meramente como un asistente cualquiera a un evento público. En el caso de lugares poco concurridos en donde mi presencia era claramente llamativa, recurría a invocar mi fórmula de “antropóloga que investiga sobre...” para presentarme. El tiempo de permanencia o la cantidad de visitas hechas en cada caso varió según las características del lugar y el evento del que se tratara. Y ciertamente, ese tiempo y modo también se adaptó y varió según las necesidades o imposiciones circunstanciales que fueron surgiendo del propio proceso del trabajo de campo.

La información sobre las actividades y los agentes participantes o protagonistas se obtuvo de diversos modos: a través de publicaciones locales de arte, en páginas web de artistas, de entidades, de revistas de arte o magazines de

cultura; también se obtuvo información variada a través de las carteleras de las asociaciones, de talleres o de escuelas de arte, y aun a través de volanteadas que los propios artistas realizan en librerías artísticas o centros barriales diversos. Otro medio de información fue el correo electrónico, en invitaciones personalizadas que los agentes enviaban, y a través de correos electrónicos masivos que difunden eventos y llegan a las casillas de mail de los artistas. A medida que avanzaba la investigación en el tiempo y se ampliaba mi red de contactos con los artistas y no-artistas del campo, la dirección de mi correo electrónico comenzó a incluirse exponencialmente (y descontroladamente) en listas de envíos masivos de particulares y de entidades, y por este medio me enteraba de numerosos eventos y diversas convocatorias.<sup>5</sup>

Aun cuando recurrí a todos estos medios impersonales para acceder a la información, fue principalmente a través del boca a boca que cada contacto marcó el camino hacia otros encuentros. Esta modalidad de acceso permitió analizar redes de agentes y eventos relacionados, evidenciando diferencias en los lugares por los que circulan los diferentes agentes y grupos de agentes. En este sentido, pudo corroborarse empíricamente que no todos transitan o acceden a los mismos circuitos de reuniones informales, exposiciones o convocatorias: hay contrastes según edades, según el nivel de consagración alcanzado, el área de trabajo o el tipo de obra, entre otros factores. No obstante esto, respecto de los eventos suele escucharse como comentario: “estábamos todos”, o “no vinieron todos, faltó tal y cual”. Ese *todos* debe ser entendido acotado al contexto situacional en el que se

---

5 Por este medio también comenzó a llegar a mi bandeja de entrada del correo una increíble cantidad de mensajes absolutamente inservibles (*spam*), y otros tantos intrascendentes o definitivamente alejados de mis intereses. Así, al tiempo de estar en el campo con los agentes se sumó un tiempo considerable para revisar y clasificar aquellos mensajes que tuvieran valor para la investigación, y descartar los mensajes que no tenían ninguna utilidad o relación con ella.

pronunció y según quién lo haya pronunciado. Ese *todos* aparentemente inclusivo conlleva un significado y un contenido diferente para cada grupo de agentes relacionados entre sí que lo invoque, y de ninguna manera abarca a la totalidad de la comunidad artística.

## Los talleres

Las entrevistas abrieron las puertas de numerosos talleres o casas-taller en donde los artistas desarrollan en primer lugar su actividad creativa. Estos lugares merecen una mención especial, ya que allí ciertamente transcurre el tiempo dedicado a la creación. Por un lado, se obtuvo así un amplio panorama de las condiciones concretas en que trabajan los artistas, si tienen un lugar propio destinado a la creación o se apropian de un sector de su casa, si alquilan o son propietarios de su lugar de trabajo, si comparten un alquiler con otros artistas o no. Por otro lado, se obtuvo un extenso material sobre aspectos diversos: las dimensiones del lugar de trabajo, si tienen o no un sector destinado a recibir gente, la relación entre el tipo y tamaño de obra y las características del taller, el modo de organizar el espacio, los materiales, el tipo y la cantidad de obra, cuánta tienen acumulada y cómo la acumulan, cuánto tiempo están en el taller, en qué condiciones están en él, etcétera. Todos estos aspectos hacen al conocimiento del campo aunque no hayan sido el centro de la investigación.

## Presentación en el texto del material de campo

He optado por citar algunas palabras o fragmentos de las conversaciones con los agentes manteniendo el anonimato de los entrevistados. Dadas ciertas características de la comunidad artística y su relación con los temas tratados

en las entrevistas, la mayoría de los agentes prefirió mantener el anonimato de sus comentarios. En primer lugar, para no crearse problemas a sí mismos con sus pares o con los no-artistas implicados, y, en segundo lugar, para no generar roces entre otros agentes o grupos de agentes. Por esta razón, organicé el material con un sencillo sistema de referencia que orienta al lector sobre la ubicación de cada artista o no-artista en la dinámica del campo; respetando de este modo el anonimato solicitado, aparecen las citas que fundamentan, ilustran o amenizan la argumentación a lo largo del texto.

Se agrupó a los agentes según ciertas semejanzas entre ellos que fueron surgiendo en el propio trabajo de campo. Esta clasificación no es definitiva ni definitoria: podría cambiarse si se toman en cuenta otros criterios para la organización del material, o aun si se retornara al campo en otro momento. La referencia correspondiente a cada agente (que orienta sobre la ubicación del artista en esta comunidad artística local) aparece a continuación de cada cita, entre corchetes con las iniciales en mayúsculas.

Resumo a continuación las características de cada grupo de agentes bajo las iniciales correspondientes.

**[AC] Artista consagrado.** Este artista cuenta con el reconocimiento local de los pares, la crítica o el mercado, o de todos a la vez. Podrían ser los mayores de cincuenta años aunque no exclusivamente. Frecuentemente tiene un taller en donde dicta clases. Es convocado o nominado para ser jurado en concursos y salones nacionales o de relevancia similar. Su obra se exhibe en un circuito local de importancia (museos, instituciones o fundaciones). Unos pocos pueden tener un galerista que los representa. Eventualmente ocupa o ha ocupado puestos directivos en instituciones oficiales y/o privadas del área de la cultura. Es un referente para los

demás artistas, se lo considera un gran Artista, un maestro. Muchos de ellos han obtenido los grandes premios locales de arte. Algunos eventualmente exponen en el exterior, y tienen allí algún grado de reconocimiento.

**[AE] Artista emergente.** De entre veinticinco y cuarenta años aproximadamente. Integra un círculo local de artistas en ascenso o presentados como prometedores. Frecuentemente tiene un taller en donde dicta clases o lo hace en entidades que lo convocan para esa función (talleres, cursos, clínicas). Asiste o ha asistido al taller de algún consagrado o en el exterior. Tiene el apoyo de la crítica local. Obtiene o ha obtenido premios o becas de importancia de instituciones oficiales y privadas. Es convocado a movidas artísticas desde lo institucional. Algunos tienen una galería que se ocupa de su obra. Actualmente son los más frecuentemente elegidos para representar al país en ferias o eventos de arte internacionales. Algunos exponen en circuitos internacionales o tienen una galería del exterior que comercializa su obra.

**[AP] Artista profesor.** Dicta clases en instituciones de enseñanza de arte y/o en sus talleres. Su obra tiene una visibilidad esporádica o en circuitos menos relevantes. No tienen una galería que se ocupe de ella. La crítica los menciona poco o nunca, o lo hace refiriendo también o principalmente a su función docente.

**[AnC] Artista no consagrado.** Aproximadamente desde cuarenta años en adelante o quizás un poco más jóvenes dependiendo de cada caso. Su obra se exhibe en un amplio circuito local de relevancia intermedia o en lugares alternativos. La crítica local no se ocupa de ellos. Pueden dar clases en talleres propios o barriales para público en general o para niños. Mantienen diversos o alternos trabajos extra-

artísticos con los que financian la actividad. Eventualmente se organizan en grupos para trabajar o exponer. Participan en salones y concursos de variada relevancia sin llegar a los premios más importantes. Eventualmente organizan certámenes o son los jurados en ellos. Pueden llevar obra al exterior exponiéndola en heterogéneos lugares de exposición, pero siempre en circuitos alternativos que no llegan a la relevancia de los museos o las galerías de mayor visibilidad. Esta franja de agentes es la más numerosa.

**[AT] Asistentes a talleres.** Este grupo está conformado por aspirantes a artistas de variadas edades y mayoritariamente mujeres. Son quienes no han pasado por la academia y asisten a talleres de artistas consagrados o no. Están interesados tanto en aprender como en pertenecer o participar del mundo local de las artes. Eventualmente realizan exposiciones colectivas con su grupo de taller, o grupos coordinados por algún organizador independiente que les cobra por su participación en estas muestras colectivas. Son público incondicional de las inauguraciones de sus maestros, y eventualmente compradores de sus obras.

En el caso de las citas de agentes no-artistas, identifico su actividad laboral o su institución de pertenencia con las iniciales en mayúscula. Las áreas de incumbencia de los no-artistas entrevistados fueron las que se detallan a continuación.

**[A] Abogado.** Todos los abogados entrevistados eran especialistas en derechos de autor, ejerciendo su profesión o en cargos docentes.

**[C] Coleccionista.** Es quien compra asiduamente obras de arte formando colecciones privadas de relevancia variada.



**[Cr] Crítico de arte.** Quien realiza las críticas y los comentarios sobre las obras de los artistas en medios gráficos, catálogos, libros, u oralmente en ciertos eventos de la comunidad.

**[E] Editor.** De revistas o publicaciones específicamente de arte o relacionadas con la cultura en general.

**[G] Galerista.** Quien dirige una galería de arte o un lugar similar de exposición y/o comercialización de obras de arte.

**[Aa] Asociación de artistas.** Incluye miembros de las comisiones directivas o empleados integrantes de asociaciones de artistas.

**[Oo] Organismo oficial.** Incluye a directivos y/o empleados de dependencias, entidades e instituciones que dependen del Estado, y cuyas funciones abarcan el área de los artistas visuales en particular o de la cultura en general.

**[Ep] Emprendimiento privado.** Incluye a directivos y/o empleados de entidades y fundaciones privadas dedicadas parcial o totalmente al área del arte y la cultura.

Los fragmentos de las entrevistas de los artistas y de los no-artistas citados aparecen siempre en tipografía menor como cita aparte o entre comillas, según la extensión, e identificadas con este sistema de referencia. Recorro a las palabras de los agentes cuando sintetizan o ilustran cuestiones claves. No obstante, también incluyo en el relato palabras o frases —en bastardilla o entre comillas, según el caso— que constituyen modismos locales o que son de uso extendido en determinado grupo. Me apropio de estos términos para incorporarlos en la construcción de la etnogra-

fía. En general estos términos tienen un uso generalizado dentro del campo; por ello los cito sin una referencia puntual, por ejemplo: *comunidad artística, medio artístico, don*. En otros casos, cuando es útil o necesario, sí hago referencia al grupo de agentes que utiliza un modismo determinado, por ejemplo: “estoy a mil preparando la muestra”, frecuente entre los artistas más jóvenes; “hay mucha obra de gente joven que es una chantada”, que puede escucharse entre los consagrados de mayor edad; o “los mejores premios se los dan a los artistas varones”, que se escucha más entre artistas mujeres, aunque no exclusivamente.

Para finalizar, baste aclarar que más allá del modo de registrar, organizar o citar el material en ciertas frases, he realizado cortes, refundiciones y paráfrasis para aportar claridad quizás en detrimento de una estricta fidelidad.<sup>6</sup> Esto es así en aras lograr un texto inteligible a partir del heterogéneo material de campo.

## 2. Las asociaciones de artistas

Las asociaciones de artistas son un aspecto importante de la problemática, que desarrollo en tanto son un enclave en el que se manifiesta la participación grupal aun cuando no son en sí mismas el objetivo de esta investigación. El trabajo de campo incluyó, tal como ya mencioné, un relevamiento de las principales asociaciones de artistas. Visité las sedes de las entidades de la capital del país y algunas otras asociaciones del interior. En cada una de ellas indagué sobre las actividades que se organizaban, sobre los servicios que brindaban a sus artistas asociados o a los artistas en

---

<sup>6</sup> Tal como plantea Ricoeur (2005), se puede lograr una traducción con equivalencia pero sin adecuación.

general, y sobre su participación en actividades o movidas externas a ellas. En este marco entrevisté a directivos, empleados y asociados.

Consideraré a las asociaciones y su desempeño principalmente desde la perspectiva de los agentes, examinando algunas de sus características, las actividades que ofrecen y su rol frente a ciertos temas o momentos claves dentro del campo, y significativos para esta etnografía. Los Cuadros 1 y 2, presentados en el apartado sobre “los artistas en sus asociaciones” del Capítulo 4, ofrecen sintéticamente información relevante sobre las asociaciones que, al momento de esta investigación, están en funcionamiento y convocan desde sus estatutos o sus declaraciones de propósitos a la participación de todos los artistas visuales del país.<sup>7</sup> Estas entidades de alcance nacional se diferencian de otras asociaciones de artistas de alcance provincial, municipal o barrial, agrupadas algunas de ellas en el Cuadro 3.

Estas últimas son consideradas como entidades de menor relevancia dentro de la comunidad artística y por ello fueron excluidas del análisis central, aunque se entrevistó a algunos artistas que participaban, dirigían o formaban parte de ellas. Fundamento la decisión de excluirlas principalmente en tres razones. En primer lugar, no se dirigen potencialmente a todos los artistas del país sino que están circunscritas a un área geográfica muy limitada. En segundo lugar, sus actividades tienen una relevancia muy marginal por la participación que concitan (tanto en la cantidad como a veces en el tipo de asistentes);<sup>8</sup> en general tienen

---

7 Excluyo del análisis a la Federación Argentina de Entidades de Artistas Plásticos (FAEdeAP), ya que agrupa entidades y no está orientada directamente a los artistas como individuos, aun cuando en la práctica organiza actividades similares a las otras asociaciones.

8 Estas entidades en general ofrecen talleres de arte y organizan concursos. Los asistentes a sus talleres frecuentemente son vecinos del barrio, y muchos ni siquiera se consideran a sí mismos como artistas.

un poder de convocatoria escaso o acotado a una pequeña franja de artistas, salvo alguna excepción respecto de algún concurso o salón de unas pocas de ellas. En tercer lugar, muchas de ellas carecen de continuidad en el tiempo. En el Cuadro 3 enumero algunos ejemplos de este tipo de entidades: asociaciones de tal barrio, ciudad o provincia, asociaciones de amigos del arte, etcétera. Unas pocas mantienen sus páginas web para difundir sus actividades, otras solo un teléfono de contacto —que en ocasiones es simplemente el teléfono particular de un miembro de la comisión directiva de turno—. Muy pocas disponen de un espacio propio, y en general tienen un lugar alquilado o prestado por alguna institución o entidad de la localidad en que se encuentren. Entre las actividades de talleres que ofrecen a la comunidad circundante, algunos se presentan y difunden como talleres de arte, y otros —muchos— se presentan directamente como cursos de técnicas manuales y artesanales. Pocas logran mantener la continuidad de la actividad en el tiempo: la mayoría suspende cada tanto sus cursos y talleres debido a la insuficiencia de recursos o la falta de concurrencia para mantenerse activa.

Como se vio, agrupé en el Cuadro 1 aquellas asociaciones que, si bien tienen alcance nacional, solo se dirigen a creadores de un área específica, tal como escultores (AAdeAE), ceramistas (CAAC), grabadores (Sociedad de Grabadores Xilon Argentina) o fotógrafos (Nuevo Fotoclub Argentino), mientras que en el Cuadro 2 se hallan las principales y únicas asociaciones de alcance nacional que invitan a participar a artistas de todas las áreas.

Más allá de las diferencias que se verán entre ellas, ambos cuadros ofrecen información en una estructura similar. Las asociaciones aparecen ordenadas cronológicamente según la fecha de inicio de sus actividades como entidades legalmente inscriptas. Consta en cada cuadro una síntesis

Ejemplos	Entidades
<b>de ciudades o barriales</b>	Artistas Plásticos Independientes de Villa Martelli
	Artistas Visuales Vicente López (Artvilo)
	Asociación de Artistas Plásticos de San Isidro (APVSI)
	Asociación Artistas de Quilmes
	Asociación Gente de Arte de Avellaneda
	Asociación de Artistas Varelenses (ADAV)
	Asociación Artistas Visuales Independientes Varelenses (AAVIV)
	Asociación Bahiense de Artistas Plásticos
	Asociación de Artistas del Sur - Bahía Blanca
	Asociación Marplatense de Artistas Plásticos
	Asociación Artistas Plásticos del Río Uruguay
	Asociación Artistas Plásticos Gualeguaychú
	Asociación de Artistas Plásticos de Santiago del Estero
	Asociación de Artistas Plásticos de Villa 25 de Mayo
<b>de provincias</b>	Artistas Plásticos Agrupados Ciudad de San Francisco (APA)
	Asociación Artistas Plásticos Santafesinos (AAPSE)
	Sociedad de Artistas Plásticos de Mendoza (SAPM)
	Sociedad Artistas Plásticos de Jujuy
Asociación Argentina de Artistas del Interior (AAIA). Con representantes en Tucumán, Corrientes, Santa Cruz, Entre Ríos, Neuquén, Salta, Santiago del Estero, Catamarca, San Juan, Córdoba, Santa Fe, San Luis, Río Negro, Formosa y Chaco.	

Cuadro N° 3. Asociaciones de artistas de alcance municipal, barrial y provincial.

	<b>Provincia</b>	<b>Desde</b>	<b>Página web o blog</b>
	Buenos Aires		
	Buenos Aires	1994	artvilo.com.ar
	Buenos Aires	1984	artistasplasticosdesanisidro.blogspot.com
	Buenos Aires		
	Buenos Aires	1941	gentedearte.org.ar
	Buenos Aires		
	Buenos Aires		aaviv.com.ar
	Buenos Aires		
	Buenos Aires		
	Buenos Aires		
	Entre Ríos		
	Entre Ríos	1991	artistasplasticosgchu.blogspot.com
	Santiago del Estero		
	Mendoza	2010	
	Córdoba	1998	artesanfrancisco.com.ar
	Santa Fé	1929	aapsfe.com.ar
	Mendoza	1941	
	Jujuy		
		2008	rosaaudio.googlepages.com /aaiareddeartistas

de los fundamentos y las declaraciones de principios coincidentes —y no coincidentes— que enmarcan la creación y orientan la futura actividad de cada entidad. Asimismo describo la especificidad de las actividades de cada asociación que, no obstante algunas diferencias, coinciden en muchas de las actividades ofrecidas. En la práctica todas desarrollan actividades tales como: organizar uno o más concursos o salones al año, dictar talleres para artistas socios o no socios, organizar exposiciones en diferentes lugares o en una sala propia destinada a los socios o artistas de relevancia invitados, organizar exposiciones como homenaje a artistas de renombre, aportar las listas de jurados para el Salón Nacional<sup>9</sup> u otros salones de relevancia cuando así se les requiera, y eventualmente alguna organiza encuentros de debate o camaradería.

En el Cuadro 1, en primer lugar y de acuerdo a su mayor antigüedad, se encuentra la Asociación Argentina de Artistas Escultores (AAdeAE), creada en 1956. La misma cuenta, desde hace más de medio siglo, con una casa propia en la calle Viamonte. Ese lugar se adquirió años atrás, con fondos provenientes de la venta de una propiedad donada por un escultor fallecido. Desde entonces la entidad ha desarrollado allí sus actividades y reuniones de socios activos y honorarios, contando entre ellos a muchos de los grandes escultores del país. En la actualidad no desarrolla ninguna actividad de taller ni reuniones como solía hacerlo. Los socios con los que cuenta rara vez abonan la cuota anual por lo que la entidad carece de los medios para mantener adecuadamente su casa y financiar alguna actividad. En los últimos años, ha sido frecuente que miembros de las comisiones afronten con su propio dinero el pago de algún

---

9 Cfr. Reglamento del Salón Nacional de Artes Visuales, art. 11, "De los Jurados" (<[www.palaisdeglace.gov.ar/SN/2010/reglamento\\_\\_SN2010.pdf](http://www.palaisdeglace.gov.ar/SN/2010/reglamento__SN2010.pdf)>).

impuesto o servicio (por ejemplo la luz) para mantener un funcionamiento mínimo del lugar. Durante 2009 organizó dos exposiciones de homenaje a reconocidos escultores en la sede del Museo Perloti. Las muestras no se realizaron en la casa de Viamonte, en primer lugar, debido a las condiciones generales de deterioro de la casa, y en segundo lugar, “por la incomodidad que suponía, una vez más y como siempre durante años, tener que subir las esculturas por la estrecha escalera de acceso al primer piso” [AnC], en donde se ubican las salas de la entidad.<sup>10</sup> Para su 50° aniversario, en 2006, editó un libro con una breve historia de la entidad, comentarios sobre los socios fundadores, un listado de sus casi quinientos socios y una página con fotos de una obra por cada socio que quiso colaborar con la edición.<sup>11</sup> La AAdeAE, a pesar de su actual falta de actividad, continúa siendo una de las asociaciones referentes dentro de su disciplina para los listados de los jurados del Salón Nacional de Artes Visuales.

Por su parte, el Centro Argentino de Arte Cerámico (CAAC) nuclea a los ceramistas nacionales y define a su actividad con una doble caracterización, tanto como artesanía como obra de arte, de autor. En la declaración de propósitos que consta en su página web, presenta a sus autores socios como “herederos de una notable tradición americana”, pero insertos en una actualidad que no debe “desconocer las corrientes culturales universales, en una época de extraordinaria información y vínculo”. Teniendo en cuenta esta realidad, la entidad se propone fomentar el “desenvolvimiento integral del arte cerámico”. En este sen-

---

10 Los propios artistas, con humor e incredulidad, se preguntaban a quién se le habría ocurrido comprar ese inmueble: está en un primer piso al que se llega por una estrecha y poco práctica escalera como único acceso para los escultores con sus esculturas (“¡una incongruencia digna de nosotros!” [AnC]).

11 *AAdeAE, Asociación Argentina Artistas Escultores – 50 Años*, Buenos Aires, 2006.



tido, se habla del ceramista como hacedor de una “cerámica funcional y popular” cuyas piezas abrevan en una herencia tradicional orientada a una cierta creatividad que no tiende a la originalidad artística en términos de las “Bellas Artes”, sino que plantea la actividad como un oficio en estrecha relación con unos orígenes ancestrales y una tradición heredada; en este encuadre, la entidad propende a “defender las verdades esenciales del oficio y luchar por el logro de los ideales de esta antigua artesanía”.<sup>12</sup> Por otro lado, en tanto el quehacer de los ceramistas se desarrolla hoy en día en un entorno definido como vórtice de informaciones y vínculos cambiantes, la entidad aspira a un cambio en el reconocimiento de la producción de algunos ceramistas como integrada en el mundo del Arte, como obras de arte, entendidas como obras de autor. Desde esta otra caracterización, sí se considera al arte cerámico como Arte, y de hecho desde 1976 —precisamente debido a las gestiones del CAAC— la cerámica ha sido incluida como una de las especialidades premiadas en el Salón Nacional de Artes Visuales.<sup>13</sup> Simultáneamente, se modificaron los estatutos del salón nacional de cerámica del mismo CAAC para incluir una diferenciación entre artesanías y cerámicas de autor. Las actividades que ofrece a sus asociados son cursos y talleres de cerámica, y organización de exposiciones y concursos entre sus miembros. Posee un blog<sup>14</sup> en donde se actualiza la información de las actividades propias y las ofertas de actividades o de certámenes externos. Ya sea que los ceramistas se consideren a sí mismos artesanos o artistas, en ambos casos y en muchos sentidos participan de las problemáticas que se en-

---

12 <[www.arteceramico.org.ar](http://www.arteceramico.org.ar)>.

13 Cfr. Reglamento del Salón Nacional de Artes Visuales 2010, Art. 2°, “Especialidades” (<[www.palaisdeglace.gob.ar/SN/2010/reglamento\\_SN2010.pdf](http://www.palaisdeglace.gob.ar/SN/2010/reglamento_SN2010.pdf)>).

14 <[blogcaac.blogspot.com](http://blogcaac.blogspot.com)>.

focan en este trabajo, aunque cada uno lo haga desde la singularidad de su autoadscripción a una u otra caracterización de su actividad.

Xilon Argentina es la entidad que agrupa a los grabadores en madera. Funciona desde 1990, y se formó como una sección de Xilon Internacional en Argentina. Es independiente de aquella entidad pero mantiene un estrecho vínculo en cuanto a la información y las actividades. Posee una página web<sup>15</sup> en donde se actualiza la información para los asociados sobre las convocatorias nacionales e internacionales, y sobre enlaces relacionados con la xilografía<sup>16</sup> en particular, y con el mundo del grabado y del arte en general. También cuenta con algunos enlaces con páginas de artistas grabadores socios y no socios. La página informa sobre actividades futuras y registra con comentarios y fotos las actividades pasadas. También ofrece a los socios un “servicio especial de diseño y armado y hosting” de sitios personales para artistas que no tengan una página en Internet. Desde 1993, Xilon Argentina publica cuatrimestralmente el boletín “Nolyx anitnegra”, y ofrece en la página una reseña del editorial de cada número. Tal como las otras asociaciones, propone las listas de jurados para el Salón Nacional.

Nuevo Fotoclub Argentino es una entidad que tiene un perfil orientado hacia la enseñanza de la fotografía, más hacia gente interesada en la fotografía en general que hacia artistas específicamente. Ofrece variedad de cursos y salidas fotográficas grupales, y organiza certámenes con regularidad anual. Tiene una fluida comunicación con sus socios-alumnos a través de la red Facebook, y en menor medida a través de su página web.<sup>17</sup> Es una de las asociaciones de

---

15 <[www.xilonargentina.com.ar](http://www.xilonargentina.com.ar)>.

16 Por ejemplo: Gente Amiga del Ex Libris (GADEL).

17 <[www.nuevofca.com.ar](http://www.nuevofca.com.ar)>.

referencia de su disciplina para la conformación de las listas de jurados para los concursos nacionales.

Por otro lado, como se vio, en el Cuadro 2 constan las asociaciones nacionales abiertas a todas las áreas de la creación. En primer lugar aparece la Asociación Estímulo de Bellas Artes (AEBA), llamada comúnmente “Estímulo”. Fundada en 1876, es la más antigua del país. Se caracteriza por el énfasis en la enseñanza y se distingue por la regularidad y variedad de los talleres y cursos que ofrece. Mantiene su página web actualizada con novedades, exposiciones, certámenes, y principalmente información sobre los cursos: áreas, horarios, profesores y aranceles. Posee una biblioteca para consulta en su casa propia de la calle Córdoba. Dadas las características de sus actividades, los socios son mayoritariamente los alumnos de los talleres en tanto están cursándolos, y la cuota de socio se suma a los aranceles de los cursos. Cuando esos socios-alumnos finalizan las cursadas, frecuentemente dan de baja su categoría de socios o simplemente no pagan más la cuota. Son escasos los socios que han pertenecido a la entidad por un período prolongado de tiempo. Entre los pocos de mayor antigüedad se encuentran los profesores de la casa y los miembros de las comisiones directivas actuales o pasadas. La composición del padrón de socios es muy variable y se relaciona estrechamente con la oferta y rotación de estos cursos. Dentro de la comunidad artística se respeta su actividad, principalmente por su función educativa y su variada oferta en esta área.

Por su parte, la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) cuenta entre sus fundadores (al igual que Estímulo y MEEBA) con los grandes artistas de la historia del país. Desde su declaración de principios aspira a “defender y orientar al artista en su formación y su actividad profesional”. En su libro de actas se afirma que “individualmente poco representan los artistas. De ahí que la unidad de ellos

constituye una necesidad para la custodia de sus intereses”.<sup>18</sup> Ha ocupado en el pasado un lugar de relevancia en la comunidad artística local y, tal como lo pregona su página web, existen “más de 2.500 comunicados de protesta y reclamos, centenares de actos y varios juicios en defensa del artista y su obra y un millar de actividades relacionadas a la plástica y a la vida social del artista”. Sin embargo, esta presentación no se condice con su actual desempeño, y menos aun con la imagen que los artistas tienen de ella, ya que “es poco y nada lo que la SAAP hace actualmente por nosotros, más allá de alguna exposición de socios en su local o más allá de proponer los jurados para los premios” [AC]. Actualmente esas son las actividades que desarrolla, a las cuales se suman algunas reuniones, talleres y principalmente los salones organizados con regularidad cada año (Apertura, Pequeño Formato, de Otoño, del Estudiante “Aída Carballo”, entre otros). Estos certámenes tienen un alto número de participantes, en tanto están abiertos a socios y no socios, y aun cuando son arancelados. La entidad tiene una página web y publica un periódico que despierta cierto interés entre los artistas. De la alta nómina de socios, muy pocos pagan su cuota y menos aun son los que se acercan azarosamente a la entidad cuyo local, aun siendo el mismo desde hace décadas, no muestra el brillo ni el poder de convocatoria que supo tener.

La Mutual de Egresados y Estudiantes de Bellas Artes (MEEBA) mantiene su denominación como mutual aunque no lo es desde 1950. Es una de las asociaciones más antiguas y tiende a evocarse su pasado floreciente en un claro contraste con su presente. Hoy en día ofrece irregularmente algunos talleres, encuentros o concursos para artistas (de croquis, de dibujo, etcétera). Está comenzando a reeditar

---

18 <<http://www.artesaap.com.ar/>>.

una vieja publicación a través de su página web. El espacio en donde desarrolla sus escasas actividades se encuentra en el barrio de San Telmo. Su casa propia evidencia tanto las dificultades que afronta la entidad para su mantenimiento, como la escasez de actividades que desarrolla y la parca acogida que ellas tienen. El exíguo contenido de su página web presenta las mismas características. Dentro de la comunidad artística se dice que la entidad “está boqueando, agoniza desde hace décadas” [AC], y difícilmente pueda recuperarse.

La Asociación Artistas Premiados “Alfonsina Storni” (APA) se ocupa únicamente de los artistas que han obtenido el máximo galardón otorgado por el Estado nacional y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, no solo en artes visuales sino también en literatura, música y teatro. Su función primaria es defender los derechos adquiridos por estos artistas a través de esos premios (la pensión vitalicia o una remuneración en efectivo). Organiza también encuentros entre sus socios y exposiciones de homenaje a personalidades destacadas del arte y la cultura. Desde 2000 ha instituido el Premio a la Trayectoria, que distingue cada año a algún artista destacado de entre sus asociados. La entidad mantiene una página web permanentemente actualizada en donde informa sobre sus actividades, las actividades de sus socios y los reclamos o logros de la entidad en relación a su función específica respecto de los premios ya mencionados.

Completando el Cuadro 2 están la Asociación de Artistas Visuales de la República Argentina (AAVRA) y la Sociedad de Artistas Visuales de Argentina (SAVA), las dos asociaciones más jóvenes, creadas durante la última década. La primera se creó en 2002, cerca de los comienzos de esta investigación, y la segunda en 2008, cuando ya se cerraba la etapa del trabajo de campo. La unión de esfuerzos para la creación de cada una de estas asociaciones está claramente

relacionada con ciertos aspectos de la temática de la acción colectiva desarrolladas de este trabajo. Aunque ambas estén dedicadas exclusivamente a los artistas visuales, presentan características muy diferentes entre sí.

AAVRA surge luego de la crisis de diciembre de 2001, como “una organización con el fin de promover el arte y la cultura nacional, defender los intereses de los artistas visuales en primer lugar, así como involucrarnos actualmente con la realidad dolorosa que transita no solo nuestro país, sino el mundo, con guerras y agresiones armadas o financieras provocadas por naciones poderosas contra las más débiles”; tal es la declaración de propósitos que consta en la presentación de su historia en su página web. La entidad surgió a partir de un proyecto para juntar fondos que se donarían al Hospital Paroissien de La Matanza. Este proyecto consistió en invitar a artistas nacionales a intervenir unas camas de metal,<sup>19</sup> transformarlas y convertirlas en obras de arte como una forma de reflexión sobre la situación de los hospitales. Un pequeño grupo organizador contactó y convocó a participar a quinientos artistas, entregándoles a cada uno ese objeto para ser intervenido artísticamente. Las obras resultantes fueron sorteadas en una cena organizada para tal fin. Cada asistente a la velada debió contribuir con un importe establecido como entrada y a cambio recibiría su *camita* según el azar del sorteo.<sup>20</sup> El importe recaudado con el evento solo podía ser donado a través de una entidad con existencia legal. Se encontró en la creación de AAVRA una respuesta a esta necesidad. El grupo promotor puso en la nueva entidad la esperanza de que cubriera además ciertas necesidades de la comunidad artística y cultural del país.

---

19 Pequeñas camas de muñecas de hierro fundido donadas por una fábrica a uno de los artistas organizadores.

20 Centro Cultural Recoleta, del 19 de diciembre de 2002 al 19 de enero de 2003.

En la citada declaración de principios subyace este anhelo. La entidad no organiza exposiciones para sus socios individualmente, sino que ha organizado proyectos y movidas grupales de artistas bajo su nombre. Por ejemplo, el Proyecto Patagonia o las tres Asistencias Técnicas desarrolladas con el apoyo de la Secretaría de Cultura de la Nación. Además, como entidad participó —plásticamente o no— en manifestaciones de apoyo o disconformidad respecto de situaciones ajenas a la especificidad de la actividad creativa de los artistas, por ejemplo, en las marchas en memoria del 24 de marzo y en contra de la agresión al pueblo de Irak por el accionar de la coalición liderada por EE.UU. Por otro lado, participó o avaló otras movidas específicamente relacionadas con la actividad artística, tal como la continuidad sin censura de la muestra de León Ferrari en Recoleta.<sup>21</sup> Estas convocatorias a marchar por alguna causa concitaron la participación de pocos asociados, algunos artistas independientes y miembros de la comisión directiva. Por el contrario, la respuesta, en cantidad de participantes, fue notoriamente mayor cuando se propusieron proyectos creativos que finalizarían con exposición o visibilidad pública de las obras realizadas; por ejemplo Las Camitas, o el citado Proyecto Patagonia. AAVRA es también una de las asociaciones que propone las listas de los jurados para el Salón Nacional de Artes Visuales organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación. La información sobre todas las actividades y los datos de la entidad constan en la página web, en donde se informa también de las exposiciones de algunos de sus socios en diversos lugares.

Por su parte, SAVA es la asociación de artistas más novel. Adquirió entidad legal como sociedad sin fines de lucro en septiembre de 2008. Es una entidad con una especificidad

---

21 <<http://www.aavra.org.ar/proyectos/marchas.html>>.

diferente a las demás, aun cuando coincida en algunos de sus objetivos generales. Se define como una “sociedad de gestión colectiva de derechos de autor sobre obras visuales”, tal como consta en la declaración de objetivos de su página web. Tiene como propósito específico “defender los derechos de autor de fotógrafos, pintores, escultores, dibujantes, grabadores, y de todo otro lenguaje comprendido en las Artes Visuales”, a partir de lo establecido en la Ley Nacional de Propiedad Intelectual 11.723. Y, en coincidencia con otras asociaciones de artistas, como propósito general “busca promover y valorizar el patrimonio cultural nacional”.<sup>22</sup> SAVA nació con el apoyo de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC), entidad que confedera a numerosas sociedades autorales del mundo de diferentes áreas, tales como música, teatro o literatura. Las sociedades de gestión de derechos de autor de diferentes países suelen firmar acuerdos entre sí para velar recíprocamente por sus artistas socios y recaudar las regalías por la utilización de sus obras en el ámbito internacional. SAVA tiene convenio con sociedades de 34 países, y representa por ende a los artistas de todas ellas, que llegan a ser más de 30.000 creadores visuales. Quizás debido a que es una sociedad muy reciente, dentro de la comunidad artística local son muy pocos los artistas argentinos asociados, y la mayoría de ese extenso listado son extranjeros.

La tarea de SAVA consiste en centralizar la recaudación y posterior distribución de regalías por la explotación económica de los derechos de autor de *reproducción y comunicación pública* de las obras de sus artistas socios. Ellos confieren a la sociedad un mandato exclusivo —mediante un contrato de representación— para la administración de los derechos de autor de sus obras. Cabe señalar que aun cuando los de-

---

22 <[www.sava.org.ar](http://www.sava.org.ar)>.



rechos de autor son administrados por esta sociedad, el artista conserva la facultad de disponer libremente de la *obra física*. Los usuarios de las obras de cualquier artista socio deben solicitar una autorización y pagar un canon según unas tarifas vigentes que pueden consultarse libremente en la página web de la asociación. SAVA redistribuye lo recaudado en liquidaciones periódicas y retiene un porcentaje de ese canon con el fin de sustentarse administrativamente. Asimismo, esta sociedad de gestión estaría capacitada para iniciar acciones legales en nombre de los artistas cuando se utilice una obra sin la debida autorización, o cuando se vulneren derechos contemplados en la ley 11.723.

### **3. La intervención en el campo: una convocatoria para crear una asociación**

Analizo aquí algunas implicancias de participación e intervención activa en la convocatoria dirigida a los artistas para la creación de una sociedad de gestión colectiva de derechos de autor (SAVA). Durante esta convocatoria, y debido a mi involucramiento en ella, hubo cambios en la modalidad de participación en el campo y, por ende, también en mi relación con los agentes (ya he analizado algunas situaciones relevantes de este episodio en el cuarto capítulo). En el transcurso de esta convocatoria, los límites entre antropóloga, artista e integrante activa, aun sin diluirse, se hicieron menos evidentes, no tanto para mí como para los agentes con los que interactuaba; esto acentuó cierta indeterminación y variabilidad de mi rol en el campo. El episodio mostró una diversidad de roles atribuidos al investigador a partir de los diferentes grados de su involucramiento, y permitió reflexionar sobre ciertas implicancias —tanto teórico-metodológicas como éticas— de una antropología

en donde el antropólogo se involucra, “se mete” y participa activamente en su campo.

Parto del supuesto de que el investigador acepta intervenir porque considera que su participación mejora de alguna manera la situación de sus *nativos*. Presupongo que acepta intervenir porque habrá un antes y un después que los agentes vean como progreso o beneficio para su comunidad o grupo de que se trate; no obstante esto, los orígenes, motivaciones y principios que guían al investigador a intervenir en su campo se encuentran en la esfera de la ética profesional y personal.

El proceso de intervención analizado mostró que aun cuando el antropólogo sea convocado por los *otros*, no siempre aquello que propone como vía de acción, real o hipotéticamente positiva o efectiva, es aceptado como tal en los entornos en los que interviene; o, aun más, coincidiendo con los agentes implicados en objetivos y caminos de acción, surgen situaciones inmanejables cuyos resultados no son deseados por el o ellos. Esta modalidad de participación e intervención en el campo permite tener otra captación de los *imponderables de la vida real* desde dentro mismo de la acción, y ya no solo desde la observación u observación-participante. En este sentido, la acción concreta del investigador en el campo abre canales de incertidumbre y de respeto respecto de lo que se afirma en los textos académicos sobre la *vida real* que viven los agentes. El episodio mostró en qué medida las ideas que aporta el investigador en este tipo de participación pueden o no resultar aplicables y aceptadas por los agentes, y cómo en todo momento deben ser negociadas multilateralmente. En este sentido, más allá de los resultados de la convocatoria respecto de las metas establecidas por los agentes, el análisis permite reflexionar sobre la incidencia y el compromiso de la disciplina respecto del cambio social, y, acercando la lente, sobre el rol y el compro-

miso del propio investigador involucrado en la concreción de objetivos puntuales en la comunidad sobre la que investiga (Whiffen, 2004; Johnsrud, 1999).

La convocatoria se desarrolló años después de que yo hubiera comenzado este proyecto de investigación entre los artistas. Por ello, dado mi conocimiento previo del campo<sup>23</sup> fui invitada a participar y colaborar en el acercamiento de la propuesta a los agentes convocados: los artistas visuales. Por un lado, se esperaba que compartiera mis reflexiones sobre sus saberes, experiencias e intereses respecto de las sociedades autorales, y sobre sus representaciones y prácticas concretas respecto del reclamo de sus derechos de autor. Por otro lado, también se esperaba que asesorara sobre los modos posibles de acercarse a los artistas, que colaborara en el diseño de la difusión de la convocatoria, en la difusión misma y en la negociación de intereses individuales y grupales para promover la participación de los artistas convocados.

Acepté la propuesta. Aun sin antes haberme alejado del campo, el nuevo rol significó una reinserción en él desde un lugar diferente. La metodología de trabajo en el campo se transformó respecto del modo en que trabajaba antes de ser incluida como partícipe de esta convocatoria. El nuevo rol viró necesariamente hacia la intervención y la acción concreta. Ser parte activa de un proyecto puntual demandó la toma de decisiones que visiblemente afectaron el curso de los hechos, e implicó nuevas maneras de interactuar y aproximarse a los agentes. Las relaciones previas con algunos de ellos se diversificaron y resignificaron. El nuevo rol supuso negociaciones, pero sobre todo explicaciones y justificaciones sobre mi accionar y las decisiones tomadas. Fue reiterada la demanda de explicaciones sobre el *porqué* de cada proposición y cada acción de la entidad convocante,

---

23 Cfr. Quadri, 2000, 2001, 2004, 2005, 2007a, 2007b y 2007c.

y sobre las mías propias, enmarcadas en un proyecto ajeno pero del cual participaba activamente. A lo largo del proceso, se puso de manifiesto una dinámica particular de nuevos modos de interlocución desde una postura profesional, como *antropóloga consultada para, y/o desde el lugar de un par, como una artista más participando activamente*, ya fuera respecto de los agentes convocantes (no-artistas) como respecto de los agentes convocados (los artistas).

Por un lado, participé como integrante del grupo organizador de la propuesta, en reuniones pautadas semanalmente, para determinar estrategias y coordinar los caminos de acción para acercar exitosamente la propuesta a los artistas. Esta participación implicó compartir mis reflexiones previas y contribuir con ellas a la construcción del consenso en torno a las acciones a seguir. Pero también implicó actuar luego como interlocutora entre los agentes convocantes y los artistas convocados, participar en el diseño y coordinación de los encuentros organizados, y colaborar en difundir el tema a través de un seminario informativo. En definitiva, fui convocada como antropóloga a participar en la concreción de este objetivo de la entidad, colaborando en el diseño de estrategias para alcanzarlo, en las negociaciones entre agentes y en el acercamiento de la propuesta a los artistas para incentivar la construcción de un consenso positivo y participativo respecto de ella.

Por otro lado, respecto del universo de agentes convocados, reinicié el contacto desde un lugar diferente con agentes que ya había entrevistado, o inauguré nuevos contactos. Mantuve comunicaciones con artistas y grupos de artistas para informarlos y a la vez recavar sus opiniones sobre la convocatoria. El conocimiento previo del campo favoreció la interlocución con agentes ya conocidos y con otros que fueron ampliando las redes anteriores. Los encuentros con los artistas fueron menos pautados que aquellos manteni-

dos con el grupo convocante, y ciertamente se modificaron y adaptaron a las necesidades del proceso de comunicación. Con algunos agentes organicé encuentros individuales y grupales, y con otros muchos mantuve comunicaciones más informales o azarasas.

El anterior foco de interés en el campo se desplazó desde el aprehender las representaciones y entender las prácticas cotidianas de los agentes para reflexionar a través de la elaboración del texto teórico académico, hacia un nuevo horizonte: por un lado, informarlos y convocarlos a participar de una propuesta puntual, y por otro lado, colaborar en desarrollar los modos más efectivos para lograrlo —a la vez que relevar el material que surgiera del proceso—. La interacción demandó un permanente proceso de reflexividad. Trabajé a la vez participando y observando esa participación, simultáneamente interviniendo y observando esa intervención y sus repercusiones e implicancias. Mi condición de artista plástica, y por lo tanto integrante del campo de investigación, se complejizó ahora doblemente y más allá de ciertas problemáticas propias de la mirada auto-etnográfica (Narayan, 1997; Behar, 2006; Wulff y Fiske, 1987). Ahora, el ser artista ocupó un lugar preponderante en las representaciones que los agentes construían y reconstruían sobre mí y mi accionar en el nuevo contexto. Unos atribuían claramente mi interés por la conformación de la sociedad a mi condición de creadora, otros demandaban enfáticamente mi participación como tal en la sociedad por crearse; algunos esperaban que fuera una vocera de las demandas de los artistas en esta área, otros suponían que mi interés tenía que ver con la promoción a futuro de mi obra. En ciertos momentos, mi condición de artista se convirtió en garantía de los beneficios de la propuesta del grupo convocante, quizás en menoscabo de todo antecedente como investigadora del tema desde la antropología. Algunos otros agentes

consideraron que mi posición como colaboradora de aquel grupo se enmarcaba en un interés netamente profesional o aun personal; otros, no acertaron a encuadrarme en un rol específico que fuera mas allá de un agente difusor de una propuesta tan ajena a mí como a ellos.

Los agentes barajaron variadas consideraciones sobre mi rol, atribuyéndome diferentes funciones y grados de involucramiento. Se consideró alternativamente: que mi investigación previa garantizaba la seriedad de la convocatoria; que participaba debido a mi interés por los derechos de autor; que yo era simplemente un agente difusor contratado por la entidad; que era miembro de la entidad convocante; que no tenía idea de en qué lío me estaba metiendo; que siendo también artista, estaba interesada como artista en la sociedad por crearse. No obstante la variedad de consideraciones, mi condición de artista desempeñó un rol significativo. Por un lado, actuó positivamente como garantía de la autenticidad, la veracidad y hasta eticidad de mi interés en la conformación de esta sociedad y de la sociedad misma que defendería los derechos de los artistas y, por tanto, los míos propios. En este sentido, algunas puertas se abrieron con confianza ante una causa que se sentía compartida.

Pero, por otro lado, la condición de *artista* actuó negativamente cuando, reafirmando el rol de antropóloga en el proceso de la convocatoria, decliné la participación en la sociedad por crearse en calidad de socia-artista. Negarme a la solicitud de participar como artista, e intervenir solo como antropóloga, suscitó recelo en algunos agentes que suponían que mi condición de artista me comprometería y compelería a cruzar esa línea. Una participación de este tenor hubiera permitido a los agentes leer una coincidencia plena de mis intereses como artista con la nueva entidad. Pero también encerraba la obtención de la continuidad de la colaboración desde adentro, no solo como artista sino

como antropóloga concedora del medio. Esta doble colaboración fue requerida explícitamente; no obstante, en todo momento explicité que mi rol principal era actuar como nexo de comunicación entre agentes y grupos de agentes para circular la información, y agilizar y facilitar la búsqueda de un consenso entre convocantes y convocados que satisficiera a ambas partes.

Los intereses dentro del grupo convocante mostraron fisuras —tanto como las hubo entre los artistas convocados— más allá del consenso casi unánime respecto de la necesidad de crear la sociedad. Los tiempos asignados a la gestión del proyecto, propios de la dinámica de la entidad convocante, no siempre coincidieron con los tiempos que se sugirieron para desarrollar la convocatoria. En este sentido, cabe decir que la dinámica de trabajo pautada desde la entidad generó un cronograma de actividades que no fue suficientemente extendido en tiempo y variedad como para que la *comunidad artística* conociera en profundidad la propuesta y llegara a adoptar como propio un proyecto que hipotéticamente la beneficiaría. Se sugirió sin éxito la necesidad de ampliar unos tiempos de organización y difusión que estaban ya acompañados por el ritmo propio de la entidad convocante en base a costos que afrontar y objetivos que cumplir. Toda sugerencia fue negociada en el campo, y el resultado de estas negociaciones e interacciones permitió reflexionar sobre la real injerencia del antropólogo en los procesos de los que participa. Esta constante negociación se desarrolló en diversos sentidos e intensidades. Claramente se estableció que, aun cuando el investigador sea llamado a participar o cooperar en un proceso dado, el camino de acción trazado por él puede seducir o no en algunos temas a quien o quienes lo contratan, o a otros agentes del campo.

El conjunto de características del cronograma finalmente implementado no logró que la convocatoria llegara a ser, si

no masiva, al menos más numerosa de lo que fue. Por otro lado, no llegó a despertar el interés de las *firmas* locales —unas pocas de esas firmas se acercaron para luego alejarse—, con cuya presencia los agentes aseguraban que el proyecto adquiriría la legitimidad necesaria para ser viable en el entorno local. La construcción de cierto grado de confianza y consenso para que la sociedad por crearse fuera apropiada por los artistas fue un objetivo que se logró solo parcialmente. La convocatoria concluyó con la conformación de una comisión fundadora que dirigiría temporalmente la nueva entidad. Luego de esto, fui desvinculada del proceso que continuaría con la inscripción legal, la organización interna de la nueva sociedad y su posterior proceso de consolidación en la comunidad. Se estimó, entre otras consideraciones, que el exiguo presupuesto establecido para el funcionamiento —ahora independiente de la entidad convocante— no admitía gastos extra; y se consideró que las funciones de una antropóloga que asesorara y colaborara en esa nueva etapa serían un extra no justificado. Cabe señalar que no hubiera sido desvinculada si hubiera aceptado las reiteradas invitaciones a participar y colaborar como artista-socia, o aun como miembro de la comisión desde adentro mismo de la nueva entidad. La desvinculación de la futura sociedad fue una decisión explícita tomada por integrantes del grupo organizador que continuarían en ella; la comisión de artistas recién conformada no intervino en esta decisión, tanto como no había intervenido en mi solicitud de acercamiento inicial. Se dio por concluida así una participación en un proceso cuyo objetivo se consideró cumplido.

Esta desvinculación da cuenta de los límites que pueden presentarse en el campo para acceder a ciertos territorios o ámbitos de actividades que los propios agentes deciden bloquear. El momento ya previamente establecido para finalizar el trabajo de investigación coincidió con esta circunstancia;



la conformación de la entidad fue contemporánea a la retirada del campo. Más allá de esto, dadas las características de la comunidad artística como grupo de agentes sin autoridad central, el campo presentaba en ese momento —y presenta aún hoy— muchas otras posibilidades de retomar la investigación reingresando a él.

Para cerrar los comentarios sobre este episodio, cabe señalar que durante la participación, el rol de antropóloga, y aun de artista, se complejizó e ingresó en una esfera de opciones netamente personales sobre hasta qué punto involucrarme o no en las situaciones del campo. En tanto mi accionar se tornó una intervención directa y con una orientación específica en un proceso de cambio que se estaba desarrollando en la comunidad artística, todo movimiento implicó consecuencias —buscadas y no buscadas— que afectaron de un modo u otro el campo de investigación, y sobre las que ciertamente se pedían explicaciones tanto de un lado como del otro. Las decisiones tomadas y sus consecuencias, y aun las demandas de explicaciones sobre ellas, se convirtieron en un territorio fértil —y en ocasiones arduo— para la reflexión permanente sobre la ética de la participación del antropólogo en relación a los límites de su involucramiento, a los alcances de su accionar y las consecuencias en el campo.

Por cierto, más allá de este episodio puntual de la convocatoria, el trabajo entre los artistas fue indudablemente enriquecedor y un terreno fértil para la reflexión respecto de las lealtades de quien investiga hacia aquellos con los que interactúa en el campo. Durante esos años entre artistas y no-artistas, ellos compartieron conmigo sus saberes y vivencias, algunos de sus desencantos y sus logros, y muchos pequeños y grandes secretos con una franqueza fresca y esclarecedora. Todo eso que compartieron tuvo relación directa o indirecta con los temas analizados, pero ciertamente todo aquello que me contaron en confianza no será aquí, ni por mí, develado.

## Bibliografía

- Acebey, P. C. 1967. *Derecho de autor*. Buenos Aires, Troquel.
- Acuña, C. H. 1997. "¿Racionalidad política versus racionalidad económica? Notas sobre el Modelo Neoclásico de Acción Colectiva y su relación con la Teoría y el Método de Análisis Político", en *Revista Argentina de Ciencia Política*, n° 1, noviembre, pp. 31-55.
- Althabe, G. y Schuster, F. (comps.). 1999. *Antropología del presente*. Buenos Aires, Edicial.
- Anderson, B. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Axelrod, R. 2003 [1997]. *La complejidad de la cooperación. Modelos de cooperación y colaboración basados en los agentes*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- . 2006. *The Evolution of Cooperation*. New York, Basic Books.
- Bastide, R. 1948. *Arte y sociedad*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. 2003. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- . 2006. *Vida líquida*. Barcelona, Paidós.
- . 2007. *Identidad*. Buenos Aires, Losada.

Behar, R. 1995. Introduction: Out of Exile, en Behar, R. y Gordon, D. (eds.), *Women Writing Culture*. California, Berkeley University Press.

———. 2006. "The First Word Summit of Behar", en *Michigan Quarterly Review*, n° 5 (winter), pp. 99-120.

Berger, P. y Luckmann, Th. 2001. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu.

Bourdieu, P. 1996. *Cosas dichas*. Barcelona, Gedisa.

———. 1997. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama.

———. 1999 [1979]. *La distinción*. Madrid, Taurus.

———. 2003. *Creencia artística y bienes simbólicos*. Córdoba/Buenos Aires, Aurelia/Rivera.

Bourdieu, P. y Darbel, A. 2004 [1969]. *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Buenos Aires, Paidós.

Boyd, R., Gintis, H., Bowles, S. y Richerson, P. J. 2003. "The Evolution of Altruistic Punishment", en *Proceedings of the National Academy of Sciences (USA)*, n° 100, pp. 3531-3535.

———. 1983. "Why is Culture Adaptative", en *The Quarterly Review of Biology*, vol. 58, junio, pp 209-214.

———. 1995. "Why does Culture Increase Human Adaptability?", en *Ethology and Sociobiology*, n° 16, pp. 125-143.

———. 1996. "Why Culture is Common but Cultural Evolution is Rare", en *Proceedings of the British Academy*, n° 88, pp. 73-93.

———. 2002. "Group Beneficial Norms Can Spread Rapidly in a Structured Population", en línea: <<http://www.idealibrary.com.on>>.

———. 2005. "Solving the Puzzle of Human Cooperation", en *Evolution and Culture*, pp. 105-132. Cambridge, MIT Press.

Boyd, R., Richerson, P. J., Borgerhoff-Mulder, M. y Durham, W. H. 1997. "Are Cultural Phylogenies Possible?", en Weingart, P., Richerson, P. J., Mitchell, S. D. y

- Maasen, S. (eds.), *Human by Nature, Between Biology and the Social Sciences*, pp. 355-386. Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates.
- Boytha, G. 1991. "Cuestiones sobre el origen del derecho internacional de autor", en *Filosofía del Derecho de Autor*. Colombia, Ministerio de Gobierno, Dirección Nacional del Derecho de Autor.
- Brest, J. R. 1992. *Arte visual en el Di Tella*. Buenos Aires, Emecé.
- Clair, J. 1997. *La responsabilidad del artista*. Madrid, Visor.
- Clifford, J. 1990. "Notes on (field) notes", en *Fieldnotes: The Making of Anthropology*, pp. 47-90. Ithaca, Cornell University Press.
- . 1991. "Sobre la autoridad etnográfica", en Reynoso, C. (comp.), *El surgimiento de la antropología posmoderna*, pp. 141-170. México, Gedisa.
- . 1997. "Spatial Practices: Fieldwork, Travel, and the Disciplining of Anthropology", en *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. EE.UU., Harvard.
- Danto, C. A. 1999. Después del fin de la historia. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona, Paidós.
- . 2002 [1981]. La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte. Buenos Aires, Paidós.
- Del Campo, H. 2005. Sindicalismo y peronismo. Los comienzos de un vínculo permanente y perdurable. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Elster, J. 1991. Juicios salomónicos. Las limitaciones de la racionalidad como principio de decisión. Barcelona, Gedisa.
- . 1995. "The Empirical Study of Justice", en Miller, D. y Walzer, M. (eds.), *Pluralism, Justice and Equality*, pp. 81-98. Oxford, University Press.
- . 1997. *Egonomics*. Barcelona, Gedisa.
- . 1998. Justicia local. De qué modo las instituciones distribuyen bienes escasos y cargas necesarias. Barcelona, Gedisa.
- . 2006. El cemento de la sociedad. Las paradojas del orden social. Barcelona, Gedisa.

- Farina, F. 1999. "Tucumán Arde", en línea: <<http://www.rosariarte.com.ar/notas/0002/21.04.2010>>.
- Fehr, E. y Fischbacher, U. 2005. "The Economics of Strong Reciprocity", en Gintis, H., Bowles, S., Boyd, R., Fehr, E., *Moral Sentiments and Material Interests. The Foundations of Cooperation in Economics Life*, pp. 151-192. Cambridge/Massachusetts/London, The MIT Press.
- Firth, R. 1929. *Primitive Economics of the New Zealand Maori*. London, George Routledge and Sons.
- . 1936. *We the Tikopia: A Sociological Study of Kinship in Primitive Polynesia*. London, Allen and Unwin.
- García Canclini, N. 1990. *Culturas híbridas*. México, Grijalbo.
- . 1994. "Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad", en *Revista Crítica Cultural*, n° 3, mayo. Chile.
- . 2000. *La globalización imaginada*. Buenos Aires, Paidós.
- Geertz, C. 1989. *El antropólogo como autor*. Barcelona, Paidós.
- . 1992. *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa.
- . 1994. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Buenos Aires, Paidós.
- Gintis, H., Bowles, S., Boyd, R. y Fehr, E. 2003. "Explaining Altruistic Behavior in Humans", en *Evolution and Human Behavior*, n° 24, pp. 153-172.
- . 2005. *Moral Sentiments and Material Interests. The Foundations of Cooperation in Economics Life*. Cambridge/Massachusetts/London, The MIT Press.
- Giunta, A. 2001. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós.
- . 2009. *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Glusberg, J. 1992. *Conversaciones sobre las artes visuales*. Buenos Aires, Emecé.
- Goldstein, M. 1995. *Derechos de autor*. Buenos Aires, La Roca.

- . 1998. *Derechos editoriales y de autor*. Buenos Aires, Eudeba.
- Gupta, A. y Ferguson, J. (eds.). 1997. "Discipline and Practice: The Field as Site, Method and Location in Anthropology", en *Anthropological Locations: Boundaries and Ground of a Field Science*, pp. 1-46. Berkeley, University of California Press.
- Harvey, E. 1992. *Derecho cultural latinoamericano. Sudamérica y Panamá*. Buenos Aires, Depalma.
- Henrich, J. y Boyd, R. 2001. "Why People Punish Defectors: Weak Conformist Transmission Can Stabilize Costly Enforcement of Norms in Cooperative Dilemmas", en *Journal of Theoretical Biology*, n° 208, pp. 79-89.
- Henrich, J., Boyd, R., Bowles, S., et al. 2001. "Cooperation, Reciprocity and Punishment in Fifteen Small-Scale Societies", en *American Economic Review*, n° 91, pp. 73-78.
- . 2005. "'Economic Man' in Cross-Cultural Perspective: Behavioral Experiments in 15 Small-Scale Societies", en *Behavioral and Brain Sciences*, n° 28, pp. 795-855.
- Herrera, M. J. 1999. "Los años setenta y ochenta en el arte argentino", en *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, vol. II. Buenos Aires, Sudamericana.
- . 2000. "Gestión y discurso", en TRAMA - Programa de cooperación y confrontación entre artistas, *La década del 90: diagnóstico y terapéutica en TRAMA*, abril de 2010, en línea: <<http://www.proyectotrama.org>>.
- Hidalgo, C. 1999a. "Los hechos sociales", en Scarano, E. (comp.), *Metodología de las Ciencias Sociales. Lógica, lenguaje, racionalidad*, pp. 109-118. Buenos Aires, Macchi.
- Hidalgo, C. 1999b. "Comunidades científicas. Los antropólogos enfocan la ciencia", en *Antropología del presente*. Buenos Aires, Edicial.
- Hidalgo, C. y Stagnaro, A. 2003. "Introducción", en *Antropología de la ciencia y la tecnología. Cuadernos de Antropología Social*, n° 18, pp. 7-13. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Jackson, J. E. 1990. "I'm a Fieldnote: Fieldnotes as a Symbol of Professional Identity", en Snjek, R. (ed.), *Fieldnotes the Makings of Anthropology*, pp. 3-44. Ithaca, Cornell University Press.

- Johnsrud, C. 1997. "Integrating Anthropologist into Nonacademics Work Settings", en *Anthropology Newsletter*, marzo.
- Katzenstein, I. 2003. "Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90", en *Ramona, revista de artes visuales*, nº 37, diciembre. Buenos Aires.
- Leonardo, Y. y Verzero, L. 2006. "La aparente resistencia. El arte argentino entre la ética, la estética y el compromiso (1968-1973)", en *Iberoamericana*, vol. VI, nº 23, pp. 55-75.
- Lévi-Strauss, C. 1964. *El pensamiento salvaje*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- . 1985 [1949]. *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona, Planeta.
- . 2007 [1955]. *Tristes trópicos*. Barcelona, Paidós.
- Lipszyc, D. 1993. *Derecho de autor y derechos conexos*. Buenos Aires, Unesco/CERLAC.
- Longoni, A. 1995. "La intervención política como programa estético: una lectura de Tucumán Arde", en *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes.
- . 2000. Del Di Tella a 'Tucumán arde'. Vanguardia artística y política en el '68 argentino. Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- Longoni, A. y Mestman, M. 1994. "Tucumán arde. Una experiencia de arte de vanguardia, comunicación y política de los años sesenta", en *Causa y Azares*, nº 1, primavera.
- Malinowski, B. 1973 [1922]. *Los argonautas del Pacífico occidental*. Barcelona, Península.
- . 1985 [1926]. *Crimen y costumbre en la sociedad salvaje*. Barcelona, Planeta-De Agostini.
- McElreath, R., Boyd, R. y Richerson, P. J. 2003. "Shared Norms Can Lead to the Evolution of Ethnic Markers", en *Current Anthropology*, nº 44, pp. 122-130.
- Mead, M. 1930. *Growing up in New Guinea. A Comparative study of Primitive Education*. Nueva York, Morroy.

- . 1995 [1928]. *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa*. Barcelona, Paidós.
- Mouchet, C. 1970. El dominio público pagante en materia de uso de obras intelectuales. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Narayam, K. 1997. "How Native is a 'Native' Anthropologist?", en Lamphere, L., Ragone, H. y Zavella, P. (eds.), *Situated Lives. Gender and Culture in Everyday Life*. New York, Routledge Press.
- . 1999. "Ethnography and Fiction: Where is the Border?", en *Anthropology and Humanism*, vol. 24, n° 2, pp. 134-147. American Anthropological Association.
- Nino, C. 1992. *Un país al margen de la ley*. Buenos Aires, Emecé.
- North, D. C. 2001 [1993]. *Instituciones, cambio institucional y desempeño económico*. México, Fondo de Cultura Económica.
- O'Donnell, G. 1984. "Apuntes para una Teoría del Estado", en Oszlak, O. (comp.), *Teoría de la Burocracia Estatal*. Buenos Aires, Paidós.
- Olson, M. 1998. "La lógica de la acción colectiva", en Saiegh, S. y Tomás, M. (comps.), *La nueva economía política: racionalidad e instituciones*. Buenos Aires, Eudeba.
- . 2001. Poder y prosperidad. La superación de las dictaduras comunistas y capitalistas. Madrid, Siglo XXI.
- . 2003 [1965]. *The Logic of Collective Action. Public Goods and the Theory of Groups*. London, Harvard University Press.
- Ortiz, R. 1996. *Otro territorio*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Ostrom, E. 2005. "Policies that Crowd Out Reciprocity and Collective Action", en Gintis, H., Bowles, S., Boyd, R., Fehr, E., *Moral Sentiments and Material Interests. The Foundations of Cooperation in Economic Life*, pp. 253-276. Cambridge/Massachusetts/London, The MIT Press.
- Pacheco, M. 2007. "Curador de la exposición", en MALBA, *Exposición temporal. 60' 80', arte argentino. Obras de la colección, comodatos y préstamos*, 15 de junio a 13 de agosto. En línea: <<http://www.malba.org.ar/web/prensa2.php?id=87>>.



Panchanathan, K. y Boyd, R. 2003. "A Tale of Two Defectors: the Importance of Standing for the Evolution of Indirect Reciprocity", en *Journal of Theoretical Biology*, n° 224, pp. 115-126.

———. 2004. "Indirect Reciprocity Can Stabilize Cooperation Without Second-Order Free Rider Problem", en *Nature*, n° 432, pp. 499-502.

Price, M., Cosmides, L. y Tooby, J. 2002. "Punitive Sentiments as an Anti-Free Rider Psychological Device", en *Evolution and Human Behaviour*, n° 23, pp. 203-231. Elsevier.

Pritchard, E. 1986. *Los nuer*. Barcelona, Anagrama.

Quadri, A. 2000. Creación artística y legislación. Notas para artistas visuales sobre la ley argentina de propiedad intelectual. Buenos Aires, Dunken.

———. 2001. La magia del arte. Representaciones y prácticas sobre participación comunitaria y comunidad entre artistas visuales de capital. Tesis de Licenciatura. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

———. 2004. "Artistas visuales de la Argentina. Estado de situación 2004", en Foro Internacional "Lo propio y lo ajeno: experiencias internacionales en gestión colectiva del derecho de autor de los creadores visuales". Bogotá.

———. 2005. "Artistas visuales: la acción colectiva en torno al reclamo de derechos legales. El caso del derecho de autor", en *Boletín de Antropología Americana*, n° 38. México, IPGH.

———. 2006. "Artistas visuales frente a la globalización", en Hernandez, V., Hidalgo, C. y Stagnaro, A. (comps.), *Etnografías globalizadas*. Buenos Aires, Sociedad Argentina de Antropología.

———. 2007a. "Artistas visuales de Argentina y derechos de autor bajo la mirada antropológica. Avances de una investigación en curso", en *The Center for Latin American, Caribbean, and Latino Studies. The Graduate Center*. New York, University of New York.

———. 2007b. "Intellectual Property Rights: the Case of Argentine Visual Artist's Community", en New York State Sociological Association 55th Annual Meeting "Sociology and the Real World: Activism, Advocacy, Research and Social Policy", 6-9 de octubre. Brooklyn, St. Francis College.

———. 2007c. "La problemática actual de los Creadores Visuales en la Argentina", en *Seminario "Gestión colectiva de derechos de autor sobre obras visuales"*, 26 de septiembre. Buenos Aires, Museo Sívori.

- . 2009. "Superar o abandonar lo colectivo para poder lograr los objetivos individuales", en *International Social Science Journal*, n° 200. Unesco.
- Richerson, P. J. y Boyd, R. 1999. "The Evolutionary Dynamics of a Crude Super Organism", en *Human Nature*, n° 10, pp. 253-289.
- Richerson, P. J., Boyd, R. y Henrich, J. 2002. *The Cultural Evolution of Human Cooperation. The Genetic and Cultural Evolution of Cooperation*. Cambridge, MIT Press.
- Ricoeur, P. 2005. *Sobre la traducción*. Buenos Aires, Paidós.
- Romero, L. A. 1999. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Sassens, S. 1991. "La ciudad global", en *Revista Alfoz*, pp. 81-97. Madrid.
- Schávelzon, D. 1993. *El expolio del arte en la Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Schneider, L. 1997. "Ironía e interacción social", en *Como la sociología ve el mundo*. Buenos Aires, Paidós.
- Sciarrá Quadri, A. 1997. *Las artes plásticas y el droit de suite*. Conferencia. Montevideo.
- Smelser, N. 1995. *Teoría del comportamiento colectivo*. México, Fondo de Cultura económica.
- Soltis, J., Boyd, R. y Richerson, P. J. 1995. "Can Group-Functional Behaviors Evolve by Cultural Group Selection? An Empirical Test", en *Current Anthropology*, n° 63, pp. 473-494.
- Sperber, D. 1994. "The Modularity of Thought and the Epidemiology of Representations", en Hirschfeld, L. y Gelman, S. (eds.), *Mapping the Mind: Domain Specificity in Cognition and Culture: the Status of Memetics as Science*. New York, Cambridge University Press.
- . 1999. "Conceptual Tools for a Natural Science of Society and Culture", Radcliffe-Brown Lecture in Social Anthropology, en Schávelzon, D., *El expolio del arte en la Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Thornton, S. 2009. *Siete días en el mundo del arte*. Buenos Aires, Edhasa.
- Torres, J. C. 2004. *El gigante invertebrado. Los sindicatos en el gobierno, Argentina 1970-1976*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Usubiaga, V. 2002. "Apuntes para un debate sobre el arte argentino de la década de 1980", en *Avances*, n° 5, 2001-2002, pp. 157-165. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

———. 2003. "Los ochenta vuelven a escena", en *Diario Página/12*, 21 de noviembre.

———. 2006. "Imágenes Inestables. Problemas de representación, interpretación y circulación de las Artes Plásticas de Buenos Aires en el Proceso de Redemocratización (1981-1989)", en Verlichak, V., *El ojo del que mira. Artistas de los 90*. Buenos Aires, Proa.

Walger, S. 1995. *Pizza con champán. Crónicas de la fiesta menemista*. Buenos Aires, Espasa.

Whiffen, M. 2004. *The Anthropologist as Apologist? Colonial Heritage, Ethnographic Representation and the Ethics of Advocating Practice*. En línea: <<http://www.sussex.ac.uk/anthropology/documents/whiffen.doc>>.

Wulff, R. M. y Fiske, S. J. (eds.). 1987. *Anthropological Praxis: Translating Know*. Boulder, Westview Press.

## La autora

### Andrea Quadri

Doctora de la Universidad de Buenos Aires, inicia tempranamente un recorrido entre el mundo del arte y el de la antropología cursando estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes Pridiliano Pueyrredón hasta 1991. Hacia 2001, al culminar sus estudios de Antropología en la UBA, su doble formación e intereses logran articularse en la práctica del grupo de investigación UBACyT dirigido por Félix G. Schuster y Cecilia Hidalgo, dedicado a extender la mirada antropológica al presente y el mundo contemporáneo, en su estudio de comunidades científicas y artísticas. Distinguida con una beca doctoral de la UBA, realiza la investigación en la que se basa esta obra. Ha expuesto sus ideas en publicaciones locales y del exterior, tales como el *Journal Internacional de Ciencias Sociales* de Unesco o el *Boletín de Antropología Americana* de México, y en instituciones académicas de Colombia, EE.UU. y Argentina. Asimismo, es docente de posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y de grado en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Palermo. Como artista plástica, ha presentado sus obras en exposiciones individuales y colectivas en el país y el exterior (Uruguay, Austria, Eslovenia); ha diseñado y realizado asimismo escenografías para obras teatrales.  
Página web: <[www.andreaquadri.com.ar](http://www.andreaquadri.com.ar)>.

