

Etnografía de la cooperación y la construcción de consenso y compromiso grupal en la comunidad de artistas visuales de Argentina

Autor:

Quadri, Andrea

Tutor:

Schuster, Félix G.

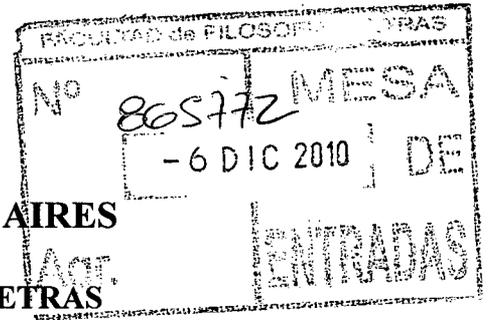
2010

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes.

Posgrado

Tesis
16-1-16

TES.S 16-1-16



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DE DOCTORADO

**Etnografía de la cooperación
y
la construcción de consenso y compromiso grupal
en
la comunidad de artistas visuales de Argentina**

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas**

Director de tesis: Prof. Félix Gustavo Schuster

Codirectora de tesis: Lic. Cecilia Elvira Hidalgo

Doctoranda: Lic. Andrea M. M. Quadri

Diciembre de 2010

*A mis padres, Nelly y Luis,
y por supuesto a Pablo y a mis tres hijos...*

Indice

Agradecimientos	
Introducción	5
Capítulo I. Una etnografía en el mundo contemporáneo.....	19
<i>La antropología aborda la cooperación humana - El antropólogo nativo - La intervención en el campo - La mirada autoetnográfica</i>	
I.1. Artistas visuales y comunidad artística.....	31
<i>Porqué los artistas visuales - El entorno espacio-temporal de la etnografía</i>	
<i>Los pormenores del trabajo de campo - Los artistas - Los no artistas - Los lugares y las actividades - Las asociaciones - Los talleres - El material obtenido y su organización</i>	
I.2. Las asociaciones de artistas.....	48
<i>AAEBA – MEEBA – SAAP – APA – AAVRA – SAVA</i>	
<i>AAdeAE – CAAC - Xilon Argentina - Nuevo Fotoclub Argentino</i>	
Capítulo II. Otra mirada sobre los artistas	59
II.1. Los artistas	59
<i>Es artista quién dice serlo - Es artista quién es reconocido como tal</i>	
II.2. Los límites a la pertenencia y al ser: la búsqueda de las certezas.....	69
<i>Representación de artista desde lo individual a lo grupal - La delimitación de artista y no artista, de arte y no arte - La democratización de la creatividad - La vocación irrenunciable - El desinterés económico - El arte por el arte - Acceder o no acceder al grupo - El ámbito de desarrollo - La autoexclusión - Las certificaciones inservibles - El paso del tiempo</i>	
II.3. Comunidad atemporal	90
II.4. Un circuito global desde la comunidad local	93
<i>La construcción de la marginalidad - Adaptar las obras, adaptar las prácticas - Mi gira europea</i>	
Capítulo III. El contexto histórico a través de la memoria de los agentes	127
<i>1960. Los 60 fueron y siempre serán únicos - 1970. La euforia de los 60 nos duró un poco, y la fueron apagando a fuerza de censura, persecución y exilios - 1980. En los 80 hubo</i>	

muchas cosas, aunque algunos dicen que no tantas - 1990. Los 90 son la pizza y el champagne, la fiesta menemista y el arte Light - 2000. Qué se vayan todos

Capítulo IV. Una comunidad en su entorno

IV.1. Los horizontes de la cooperación..... 159

Acuerdo entre agentes - Acuerdo grupal - Acuerdo social-ley

IV.2. Sitiados por un entorno hostil..... 220

Las prácticas entre agentes - La revancha - El circuito de la reciprocidad no cooperativa

Capítulo V. Consideraciones finales..... 239

V.1. Una comunidad de otros otros 239

V.2. La no cooperación en tiempo presente 241

V.3. La antropología del mundo contemporáneo 251

Glosario 254

Bibliografía 259

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, 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 de Félix Schuster y la co-dirección de Cecilia Hidalgo. A ambos, les agradezco infinitamente la generosidad 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 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.

Introducción

Esta etnografía sobre los artistas visuales de Argentina 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 pretenden conformar 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 esta comunidad el consenso, el conflicto y la cooperación colectiva, centrándose en las representaciones de los agentes en torno a la participación grupal, la reciprocidad y el compromiso respecto de su grupo de pertenencia.

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 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. La construcción de diversos niveles de consenso en torno a bienes colectivos que pudieran determinarse como necesarios o deseables para la comunidad artística, y la tendencia o no de sus integrantes a cooperar y sostener la cooperación en el tiempo para lograrlos, estarán en el centro del análisis. Tales bienes se refieren concretamente a condiciones de desarrollo de la actividad profesional, modificaciones de leyes, reclamo de ciertos derechos, 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, la crítica. Este trabajo cubre tal vacío en el vasto entramado de estudios académicos.

Casi una década de trabajo etnográfico entre artistas ha permitido dar cuenta de cómo se constituyen como grupo y eventualmente como comunidad profesional. El

abordaje del campo a escala microsocia, próximo a las situaciones cotidianas que viven los artistas plásticos en su entorno local, contextualiza y analiza su inserción y participación frente a compromisos, obligaciones y derechos en relación a su quehacer, examinando 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 conductas altruistas, redes de cooperación y acciones conjuntas así como también situaciones de exacerbada individualidad en el accionar de los agentes (Trivers 1975/2000; Cosmides 1989, Axelrod 1981, 1988, Sperber 1994, Cummins 2000, Pinker 1999). 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 sin autoridad central. En este sentido se presenta un material fecundo para contribuir al debate sobre la acción colectiva y la cooperación grupal, con autores tales como Gintis (2005, 2003), Olson (1988, 2001, 2003), Axelrod (2005, 2003), Ostrom (2005), o Elster (1991, 1995, 1997, 1998, 2006), entre otros. Numerosas investigaciones indagan sobre estos temas 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. 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 dichas teorías resultan puestas 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 con peso específico propio.

Cuando se analiza cómo estos artistas construyen y traslucen en sus prácticas la aceptación o disconformidad respecto de las normas grupales explícitas e implícitas que enmarcan su actividad en ese entorno local, las referencias a Malinowski resultan insoslayables. En efecto, él destacó tempranamente la importancia de indagar cómo se construye o desarticula el consenso grupal en torno a las posibilidades de cambio respecto

de unas y otras; y en qué modo la transgresión o la observancia de esas normas contribuyen o no a su fortalecimiento en este contexto social y en esta comunidad (Malinowski 1985).

Históricamente la antropología ha abordado la problemática de la cooperación y la autoorganización en grupos humanos. Cazadores y recolectores han sido frecuentemente 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. Hoy la disciplina aborda 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, al cual se suma mi condición de *insider* del campo como una artista más de esa comunidad artística sobre la que se indaga.

Los resultados alcanzados constituyen un aporte a la comprensión de la constitución, cohesión y variabilidad de este tipo de agrupaciones y comunidades de la sociedad actual. Ellas constituyen un desafío para la antropología pues resultan significativas al mostrar la variedad y arbitrariedad, a la vez que la universalidad de ciertos modos locales para construir, demarcar y trazar límites a través de mecanismos de inclusión y exclusión.

El universo de agentes de esta etnografía 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). Históricamente se ha construido un mito del artista occidental (Bastide, 1948) a través de un conjunto de características muy peculiares que definirían su condición. Se ha considerado a los artistas como *creadores*, *genios*, o *maestros*. Individuos *bohémios* y *solitarios* dotados de un *don*, tan desentendidos de lo cotidiano que se ocuparían sólo de su arte y de sus obras; con escasa tendencia a la participación colectiva, y cierta renuencia a que su individualidad artística quede subsumida en el anonimato de lo grupal. En consonancia con estas características la acción colectiva entre artistas sí reviste un carácter especial. Para que una acción tal prospere entre estos agentes ciertamente deberá mantenerse y respetarse su

singularidad de *artistas únicos*, con un nombre, *una firma* y un reconocimiento individual establecido.

Pero el lector podrá entrever mucho más que esto. En contraste con lo que pudiera pensarse en base a aquel conjunto de particularidades de los artistas, esas características no son las más relevantes para dar cuenta de sus prácticas grupales o su ausencia, en torno a aunar esfuerzos colectivamente en pro de un bien para el conjunto de la comunidad artística. Aún cuando se considere a los artistas -y a la comunidad artística- 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 una labor adquieren o rehuyen compromisos recíprocos entre ellos, cumplen o transgreden ciertas obligaciones y reclaman o ignoran ciertos derechos. En este sentido los artistas, al igual que cualquier otro ciudadano no artista, deben cumplir obligaciones específicas de su actividad (tales como reglamentaciones para sacar su producción artística del país) o comunes a la ciudadanía (tales como declarar su actividad y aportar al fisco). Son ciudadanos que pueden ignorar sus derechos o reclamar por ellos cuando estos han sido vulnerados (tales como el derechos de autor u otros), y son ciudadanos que deben o pueden procurar -individual o colectivamente- soluciones para situaciones que definen como laboralmente precarias.

Adentrarse en estos aspectos de la actividad de los 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 líneas y de ahí la originalidad y el valor adicional del presente trabajo 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. 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 de 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 2008, 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 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 para entender la orientación e implicancias de sus acciones grupales en un contexto amplio.

Usualmente lo importante del arte parece estar en aquellos tópicos y no en un abordaje sobre cooperación y consenso, sobre normativas y leyes, sobre la acción colectiva en pos de modificar situaciones que incomodan a los agentes o, sobre cómo ellos intentan o no, hacer cumplir derechos legales que consideran vulnerados. No obstante, esto no desmerece el valor y hasta la necesidad de emprender estas otras perspectivas para una comprensión más completa de las prácticas de los artistas. Sin negar la importancia de aquellos otros abordajes, se propone un rodeo en torno a ellos para centrar la atención en aspectos excluidos de otros análisis, que puedan aportar nuevos caminos de reflexión.

No obstante, 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: desde la caracterización del artista occidental de Roger Bastide (1948), hasta los ineludibles textos de Pierre Bourdieu (1996, 1997, 1999, 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 de Arthur Danto (1999, 2002), y Sara Thornton (2009) que han sido una guía respecto de 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, 2000), Renato Ortiz (1996) o Saskia Sassens (1991), entre otros. En el ámbito local son ineludibles las referencias a Andrea Giunta (2001, 2009) y Viviana Usubiaga (2002, 2003, 2006) respecto de las décadas de los sesenta y los setenta, y respecto del accionar de colectivos de artistas contemporáneos a la investigación. Asimismo, Romero Brest (1992), Ana Longoni (1995,

2000) y María José Herrera (1999, 2000), han sido referentes para los años sesenta y esta última, también para algunos episodios de los ochenta y los noventa junto a Victoria Verlichak (1998) y Daniel Schávelson (1993) por mencionar sólo algunos. El debate con estos autores se enriqueció con diferentes aportes sobre el concepto de comunidad desde las perspectivas de Zygmunt Bauman (2003, 2006, 2007) y Benedict Anderson (1993). En temas referentes a normativas locales o internacionales que afectan a los artistas fueron valiosos los aportes de los textos de Mabel Goldstein (1995, 1998), Edwin Harvey (1992) Gyorgy Boytha (1991), Pedro Acebey (1967) y trabajos previos de mi autoría (Quadri 2000), entre otros.

Ciertas particularidades 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 sólo factores coadyuvantes pero no determinantes para la falta de cohesión de la acción colectiva que revela el estudio; y 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 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. 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 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 desarrollan. Ese entorno local desempeña un rol significativo en la orientación que toman esas prácticas, aunque sin llegar a erigirse en un determinante absoluto de ellas. En este sentido, cabe señalar que este entorno considerado

hostil, a la vez que sitia a los agentes, es construido por ellos en su continua interacción y en la suma de sus prácticas. La hostilidad atribuida a él constituye un factor crítico en la orientación que toman esas prácticas y estrategias de acción e incide en la construcción de las representaciones sobre ellas y sobre el mismo. Ese entorno, aún cuando influye de hecho en estas prácticas a la vez que es indudablemente transformado por ellas, sería erróneo afirmar un determinismo absoluto del entorno sobre las actitudes de los agentes. Esto 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. 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, sobre qué entorpece su labor, o qué debería cambiarse para mejorar las condiciones de desarrollo profesional de la 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. O en oportunidades habiéndolos establecido, no logran mantener en el tiempo el trabajo conjunto para alcanzarlos. La mirada concentrada en lo local, ha permitido deslindar el accionar individual y grupal y dar cuenta de cómo, cuánto y porqué 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 establece que aún cuando la acción cooperativa de los distintos tipos de comunidad, que se sustenta en el modelo canónico del comportamiento racional o del autointerés, éste modo de comportamiento resulta en muchos casos, y el de la comunidad artística es uno de ellos, subóptimo. Por otro lado se establece 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, 2006). Es así como, por ejemplo quienes participaron activamente de acciones grupales en las décadas del sesenta y el setenta, en el actual contexto se mantienen al margen de convocatorias de este tipo.

El presente se caracteriza por la aparente ausencia de objetivos conjuntos consensuados, y por cierta informalidad e inobservancia generalizada 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, el respeto de objetivos comunes y respecto de normas grupales formales o informales, ha demostrado ser poco frecuente, difícil o directamente inviable en las representaciones de los agentes, y en sus prácticas concretas.

El lector podrá entender por qué en este contexto, por qué en esta comunidad artística y entre estos artistas es generalizada la certeza de la no cooperación ajena y 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 aún una ley que afecta al colectivo. Esa revancha se esgrime permanentemente en contra de un antagonista indeterminado que sería hostil hacia los artistas y hacia su actividad. Se verá cómo esa indeterminación eventualmente toma cuerpo en individuos o en instituciones, en grupos y en situaciones, hasta desencadenar en la figura del Estado como el antagonista por antonomasia.

Un modo de manifestación de esa revancha se distingue en la extendida tendencia hacia el incumplimiento, tanto de pautas acordadas entre agentes como de normas grupales, que 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 que se 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. Los agentes consideran que en este contexto las leyes que norman su actividad generan trabas al libre

uso o movimiento de las obras. Y ello aún cuando acuerden con sus fundamentos, o aún cuando consideren que el propósito de la ley (allá en los orígenes de su gestación) pueda ser en beneficio los artistas y sus creaciones (leyes de derecho de autor), o en beneficio del arte como patrimonio cultural que sale del país (leyes de circulación internacional de obras) o, simplemente como una producción que debe aportar al fisco por las ganancias que genera su comercialización (impuestos a la comercialización de las obras). Cabe destacar aquí un hallazgo por demás significativo, respecto de la existencia entre estos agentes de una peculiar manifestación del derecho a gozar en exclusiva del fruto del propio trabajo sin aportar a la sociedad en conceptos que alcanzarían al resto de los ciudadanos comunes, los no artistas; léase: pago de impuestos, aranceles, gravámenes y aún acatamiento de normas, etc. (Elster 1997,1991). Se verá cómo este derecho a no aportar se fundamenta en la representación de un artista que financia trabajosa e individualmente su actividad, sin suficiente apoyo de un Estado que le exigiría aportes más allá del que cada artista ya considera cumplido a través de la creación de sus obras y el consecuente enriquecimiento de la cultura de su país.

Retomando la caracterización de esta comunidad, en un entorno donde el incumplimiento y la no cooperación son generalizados, quedará claro el rol clave que desempeña la información que circula entre los agentes 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. Así por ejemplo, la emergencia de una nueva asociación puede verse desalentada por la desconfianza en el funcionamiento de las ya existentes. El lector comprenderá cómo en esta comunidad artística la información, el conocimiento local, genera la certidumbre del incumplimiento y es un factor coadyuvante en la reproducción de la extendida no-cooperación (Quadri 2007a, 2007c, 2009). Y entenderá por qué esta consecuencia de la información, se aleja de ciertas previsiones teóricas que plantean su utilidad para incentivar la cooperación (Gintis 2005).

El estudio abre el debate sobre éstos y sobre algunos otros tópicos de vieja data.

En estrecha relación con el rol de la información como posible propulsora de la cooperación grupal, los resultados del caso dan cuenta de que la 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 amplia tolerancia hacia quienes no colaboran. Esta tolerancia hacia la transgresión se propone desde algunos enfoques como una estrategia cuya funcionalidad a la larga beneficiaría y fortalecería las normas grupales (Malinowski 1985; Elster 2006). Sin embargo nuestro caso muestra una posibilidad diferente. El lector descubrirá cómo esa posibilidad se construye en la cotidianeidad del quehacer de los artistas, cuyo activo calendario comunitariamente compartido les garantiza una alta recurrencia de encuentros.

Desde otra 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 (Gintis 2005). 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 de los demás integrantes de su grupo. Sin embargo, en la comunidad artística no hay tales agentes que encuentren un suelo fértil para desarrollar sus aptitudes fuertemente cooperativas. En la particular comunidad de los artistas visuales, aún esos colaboradores fuertes se retiran de la cooperación. Aquella información circulante ha demostrado ser el quid de esta retirada y aún más, ha demostrado ser clave para el análisis del sistemático fracaso de los intentos de acción conjunta y la tolerancia a la falta de cooperación. 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 el entorno una **reciprocidad no cooperativa**.

Como uno de los aportes más significativos de este estudio etnográfico, se muestra cómo los artistas plásticos argentinos conforman un universo de agentes en donde la reiterada inobservancia se encuentra enquistada en cada intersticio de la vida cotidiana, extendiéndose desde los artistas y su arte, a los ciudadanos y 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; y las leyes que rigen la actividad –e incluso cualquier otra ley del entorno– repetidamente se desestiman como recurso, como herramienta, como amparo, y aún 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, cómo numerosos caminos para desarrollar la actividad quedan así librados al azar y deben ser reinventados a cada paso, desviando allí el ingenio creativo de los artistas. Este modo de preeminencia de la informalidad, como un modo singular de un libre albedrío, suboptimiza el desarrollo de la actividad al no contar con un marco de previsibilidad mínima basada en acuerdos interindividuales y aún grupales con posibilidades de ser respetado.

La particular configuración que va adquiriendo así este entorno local, conforma un contexto social que por momentos los agentes afirman, *nos engulle, nos hunde*. 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 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, aún yendo más lejos, cotidianamente se llega a convivir con la inobservancia por la inobservancia misma, simplemente *porque estamos en este país y no te queda otra opción que hacer las cosas por izquierda*.

La dificultad de desarrollar la actividad dentro de un marco de estricto cumplimiento de las normativas que la encuadran ha resultado ser tan real como la escasa voluntad de los agentes de intentarlo. 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 aún para afrontar costos extras no relacionados intrínsecamente con la producción de las obras; es así como la labor creativa resulta antieconómica en diferentes etapas de la trayectoria de los artistas y, por cierto, la mayoría de ellos debe trabajar en actividades extra-artísticas para vivir y aún para financiar su arte. Frente a esta real falta de ingresos o de continuidad de los ingresos generados por la propia actividad se tiende a intentar eludir cualquier costo extra a ella, monetario o de tiempo.

Pero, en segundo lugar, y principalmente la escasa observancia de las normas grupales asociadas a la actividad se enmarca en la inmersión en un entorno de informalidad cuyas pautas o normas nadie cumpliría. 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 *entorpecedoras*. La representación de una ley que entorpece y dificulta el quehacer, es coronada por la tendencia a soslayarla para poder seguir adelante con él. Las prácticas de los agentes dan cuenta de una informalidad enquistada como necesidad de supervivencia o como única estrategia posible en ese entorno compartido, cuyas características conllevan en sí mismas la dificultad de revertirlas (Ferh y Furbacher en Gintis et al 2005).

Aún así, las fuerzas que desequilibran la balanza costos/beneficios en torno a las estrategias oportunistas-egoístas, son parcialmente compensadas y en ocasiones contrarrestadas por la creencia y confianza en las instituciones que van creando las comunidades. Es así como a través de la constitución de alguna nueva asociación la expectativa se renueva, aunque pese sobre ella la amenaza de fracaso. Junto a estos intentos, la fuerza de los sentimientos de pertenencia e identidad de grupo recrean situaciones de cooperación, aún cuando como en el caso presentado, sea a través de lo que los agentes denominan *espasmos solidarios*: un modo de cooperación que surge esporádicamente y que rápidamente se dispersa sin llegar en la mayoría de los casos a producir logros concretos y durables.

Los periódicos intentos de hacer algo juntos, más allá de los resultados alcanzados, se atesoran como hitos de comunidad, y 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.

La atribución de originalidad y las particularidades del universo de agentes elegido, pero sobre todo su accionar da fundamento a una revisión crítica y un giro en las explicaciones corrientes sobre sus prácticas colectivas. Esto, sumado a las implicancias de su delimitación y acción colectiva como grupo de agentes sin autoridad central, constituyen algunos de los aportes más significativos del caso que abren un fértil y novedoso camino para aprehender a los artistas como ciudadanos que se constituyen como grupo de acción respecto de su práctica profesional.

Organización de la tesis

En el primer capítulo se presentan aspectos metodológicos sobre el trabajo etnográfico realizado entre el año 2000 y el 2008; y se adelantan reflexiones sobre el rol de antropólogo y su involucramiento desde diferentes abordajes posibles del campo. Se presenta a los artistas visuales en su comunidad artística, y se referencian brevemente las asociaciones de artistas contrastando las propuestas de cada entidad y el rol que desempeñan en la comunidad artística local.

En el capítulo segundo se presentan ciertas particularidades de los artistas y su actividad creativa. Se da cuenta de cómo esta comunidad artística, entendida como grupo de agentes sin autoridad, dirime sus límites a través de la suma de las prácticas cotidianas de los agentes, estableciendo complejos -o simples- mecanismos de inclusión y exclusión intracomunitarios. Se explica cómo la pertenencia o no pertenencia a la comunidad, y la certificación del ser o no ser artista, es dinámica, cambiante y escapa al control de los agentes más allá de sus deseos, de sus logros académicos, de sus logros curriculares y aún de sus obras.

El capítulo tercero reseña un heterogéneo contexto histórico evocado por los agentes durante las entrevistas. Aún cuando hubo alguna referencia muy aislada a un pasado más lejano, los recuerdos que surgieron como significativos para la temática propuesta se detuvieron en los legendarios años sesenta. La etnografía sobre la actual comunidad artística se recorta contra ese marco histórico, del cual fueron protagonistas o espectadores algunos de los artistas hoy.

En el cuarto capítulo se presenta a los artistas y a la comunidad artística como un grupo con características únicas y originales respecto del resto de la sociedad, pero que en numerosos aspectos de su desempeño como profesionales -del arte- se igualan al ciudadano común que debe cumplir obligaciones o reclamar por sus derechos. Se distinguen en el análisis tres niveles de consenso y cooperación asociativa a los que pueden llegar los agentes y en cada uno se analizan sus modos de cooperación y acción grupal. Se adelantan ciertos hallazgos significativos del caso al analizar el quehacer artístico como una actividad delimitada por marcos normativos, y contextualizada en un entorno caracterizado por los agentes como hostil.

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 artístico desde una perspectiva poco transitada. Recapitulando sobre hallazgos significativos de esta etnografía de cara a los debates teóricos y metodológicos de la disciplina, se reflexiona sobre los aportes del caso de los artistas plásticos argentinos para la discusión crítica de nociones claves como las de comunidad, consenso, reciprocidad, conflicto y cooperación humana.

Capítulo I

Una etnografía en el mundo contemporáneo

Capítulo I

Una etnografía en el mundo contemporáneo

Esta investigación *es* una etnografía en el mundo contemporáneo; es una etnografía sobre la comunidad artística, sobre los artistas visuales de Argentina y en parte es una autoetnografía.

En este primer capítulo presento la metodología de trabajo: la etnografía, como un aspecto fundamental y a la vez fundante de la investigación antropológica; como una herramienta de la antropología que, a la vez es colectivamente compartida y debatida en el ámbito académico (Gupta y Ferguson 1997, Clifford James 1997), es inevitablemente personal en su puesta en práctica en el campo de investigación. A partir de aquí, y a través de la palabra escrita comienzo a narrar *mi* etnografía, 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.

El trabajo etnográfico entonces, pilar de la disciplina antropológica, ha sido el modo de abordar este estudio que, enmarcado en la antropología del mundo contemporáneo (Althabe 1999, Althabe y Schuster 1999, Hidalgo 1999), 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. El término *comunidad artística* que utilizaré en adelante, es el que los propios agentes ponen en circulación para referirse al entorno local en el que desarrollan su actividad creativa. Los artistas visuales o *artistas plásticos* son los creadores de las diferentes áreas tradicionales de las bellas artes: pintura, escultura, dibujo, grabado; y de nuevas áreas -o no tan nuevas- muchas de ellas aún sin un rótulo definitivo: instalaciones, performances, objetos, libros de artista, videoarte, arte digital, arte correo, etc.

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

y aprehender las particularidades locales en las representaciones, prácticas y discursos de los agentes, para contextualizar y analizar sus prácticas profesionales en términos de consenso, conflicto y cooperación colectiva.

Opto por un abordaje desde una visión micro social y hablo principalmente sobre lo que ocurre en el entorno local. Sin embargo no desestimo la influencia que pudieran tener en ese entorno local algunos factores macro, tales como situaciones que se desarrollen en el ámbito internacional, en el arte del mundo globalizado, o aún en la *mainstream**. No obstante destaco que lo local tiene una riqueza y variabilidad *per sé*, que sólo 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 (Quadri 2006, 2005).

Enfatizo como uno de los aportes de esta investigación el dar cuenta precisamente de esa riqueza local, aún cuando se examinan algunas situaciones no-locales que afectan eventualmente la vida de los agentes y el desarrollo de su actividad. Es en este sentido que el trabajo etnográfico se aproxima a la particularidad de cada entorno local que de otro modo permanecería enmascarada. Esta aproximación a escala microscópica acerca la lente a la comunidad artística y da cuenta de la heterogeneidad de los agentes, y de su importancia para la acción. 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 (Capítulo II). Es así como el abordaje a escala micro social permite dar cuenta de cómo y cuánto en este entorno local la acción colectiva entre estos agentes reviste un carácter especial, en este aspecto puntual por ejemplo, necesariamente alejado del anonimato para cada participante (Capítulo IV).

Esta etnografía puede desagregarse de la siguiente manera:

- *Sobre quiénes versa, a quiénes implica:* a artistas visuales, a asociaciones de artistas, a mí misma como artista y a otros agentes no-artistas relacionados con la actividad de los plásticos.
- *Qué pregunto sobre ellos:* indago sobre cooperación, acción asociativa y construcción de consenso en la comunidad artística, entendida como un grupo de agentes sin autoridad central, como un colectivo con determinadas prácticas profesionales coincidentes –acordadas entre ellos o no-.
- *Cómo abordo el campo:* desde el trabajo etnográfico. Enmarcado en una antropología del mundo contemporáneo.
- *Desde qué marco teórico:* trabajo desde la antropología de la cooperación y teorías sobre acción colectiva en grupos de agentes sin autoridad central.

La antropología aborda la cooperación humana

La antropología ha abordado históricamente la problemática de la cooperación y autoorganización humana. Con frecuencia trabajó en grupos de agentes sin autoridad central o con organizaciones de jerarquía o de mando que iban desde estructuras más simples (Lévi-Strauss 1964, 1985; Malinowski 1973, 1985; Mauss 1979; Lee 1979, Barley 1989, 1993; entre otros) hasta otras más complejas (Alberti & 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 antropológica, en los orígenes de la disciplina se han estudiado los fenómenos de la cooperación principalmente en grupos de cazadores, recolectores o cazadores/recolectores alejados del investigador tanto geográfica como culturalmente. Ellos han sido considerados los típicos *otros* de la antropología clásica a los cuales se llegaba través del tradicional viaje del antropólogo (Geertz 1989, 1994).

Estos grupos también han sido el centro del interés desde otros abordajes interdisciplinarios enmarcados en la antropología evolutiva (Boyd & Richerson 2005; Boyd, Richerson, Borgerhoff-Mulder & Durham, 1997; Boyd & Richerson 2005; Henrich, Boyd, Bowles, Camerer, Fehr, Gintis, and McElreath 2001; Henrich *et al* 2005). Estos autores proponen otras diferentes explicaciones sobre la cooperación humana en base a su

abordaje a través de modelos basados en los agentes¹. No obstante sus diferencias respecto de este trabajo etnográfico, alguna de sus explicaciones servirán de plataforma para debatir ciertos hallazgos del estudio entre los artistas.

Los grupos humanos estudiados por la antropología clásica conforman complejas redes de relaciones sociales, territoriales y/o de parentesco que 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, y en definitiva: continuidad. Considerada colectivamente la no cooperación activa dentro del grupo podía –o puede- conllevar la desaparición del grupo como tal, y considerada individualmente podía –o puede- acarrear la condena al ostracismo social o, directamente la separación de los miembros díscolos del conjunto.

El grupo de agentes de mi investigación no cumple con los requisitos clásicos de lejanía geográfica ni cultural respecto del investigador, ni tampoco conlleva la explícita delimitación grupal en base a redes de relaciones territoriales o de parentesco. Aún a pesar de estos contrastes entre aquella antropología clásica y la antropología del mundo contemporáneo en la que enmarco mi estudio², persisten coincidencias que se develan en la especificidad de la aproximación a estos otros *otros* de esta etnografía (Capítulo II).

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 en torno a alguna marca de identidad (Bauman 2003, 2007), simbólicamente delimitados (Boyd y Richerson 2005). Estos nuevos *otros* de la antropología son los *nativos* de hoy. Son los 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 sólo territoriales o de parentesco, y se delimitan a sí mismos por

¹ Diversos autores de estas líneas de investigación abocadas específicamente al análisis de la coevolución genética y cultural a través de los modelos de simulación basados en los agentes, han servido como fuente de referencia para contextualizar los textos de los autores en un marco más amplio: Boyd & Richerson 1995; Boyd & Richerson 1983; Boyd & Richerson 2002; Boyd & Richerson 1996; McElreath, Boyd & Richerson 2003; Price, Cosmides y Tooby 2002; Richerson & Boyd 1999; Richerson, Boyd, & Henrich 2002; Soltis, Boyd & Richerson 1995

² Tomo como referencia algunos trabajos aún inéditos de integrantes del equipo de investigación dirigido por Cecilia Hidalgo en el marco del UBACyT F 202 “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”.

diversos mecanismos internos y externos de inclusión y exclusión (Capítulo II). 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 aún los ignoran, dentro de la compleja sociedad actual. Tal es el caso de la comunidad artística conformada sólo por adultos, unidos por una actividad profesional en un entorno específico.

El antropólogo nativo

Otro contraste con aquella antropología clásica es que hoy, el antropólogo puede pertenecer a ese mismo entramado al que pertenecen *sus nativos* y, eventualmente, hasta vive en el mismo lugar en que realiza su investigación. En este sentido la antropología del mundo contemporáneo es una antropología *at home* (Narayan 1997, 1999, Behar 1995, 2006). Ella aborda el estudio de grupos que pertenecen al entorno cultural del investigador o, dicho de otro modo, el investigador aborda estudios sobre su propia sociedad, siendo un *insider*. Ya no es condición *sine qua non* el desplazamiento a lugares lejanos, exóticos y poco conocidos tal como lo hacían los antropólogos del siglo pasado. El viaje del antropólogo ha cambiado su sino, y aún 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.

Llevando esta situación al extremo, se presenta la autoetnografía, 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, y cuando no se podía evitar, se desechaba, o se disimulaba hasta hacerlo casi desaparecer tras las formas del discurso textual impersonal (Geertz 1989, Marcus 1982). En esta etnografía planteo explícitamente ciertas problemáticas en el doble sentido de la antropología *at home*, y de ser una *insider* respecto del grupo investigado. Entre otros, uno de los aportes de este trabajo puede leerse en este doble juego de pertenencias³.

³ En algún sentido, es un acercamiento a los planteos de Bauman sobre la compleja identidad de quienes vivimos en la modernidad líquida (Bauman 2006, 2007).

Por un lado, mi pertenencia al grupo social y cultural sobre el que investigo atraviesa el análisis como una característica de esta antropología del mundo contemporáneo: la antropología *at home*. 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 *insider* en esta comunidad artística. Esta otra pertenencia fue, aún en mayor grado, instrumentalmente útil para conocer, y reconocer ágilmente, situaciones y códigos de comunicación intracomunitarios. He trabajado *con* y *sobre* ella convirtiéndola en una herramienta propicia tanto para entrar al campo, como para moverme en él y acercarme a su comprensión. Para convertir esta pertenencia en herramienta, fue necesario precaver el riesgo de una visión sesgada, o aún egocéntrica del caso, dada mi indiscutible y evidente implicación con el campo. Ciertos recaudos metodológicos permitirían lograr la necesaria distancia respecto del objeto de estudio. Proveerían los mecanismos para lograr el -también necesario- extrañamiento de lo cotidiano que permitiría ver desde otra óptica la inmersión propia y ajena en esa cotidianeidad. Aún desde el reconocer cuáles han sido esos recaudos, no podría hacer una enumeración a modo de receta preventiva contra la subjetividad del pertenecer. Sin embargo puedo afirmar que el acercamiento desde la mirada de antropóloga ya supuso una distancia; el ser y saberme portadora de un interés explícito pero a la vez tácito, ya incorporó una barrera o una distancia diferente entre los agentes y yo. Una barrera que se fue construyendo en la propia diferencia de objetivos que coexistían en nuestro compartir el *estar ahí* en el campo. Este hecho, por sí solo tornó extraño mi *estar ahí*. 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 un aporte significativo para adquirir cierta distancia respecto del campo y respecto de mi *ser artista* - igual y a la vez diferente de los *otros artistas*-, ha sido precisamente la constante conciencia de mi objetivo de investigación, del propósito último de mi *estar ahí*. La toma de distancia se cimentó en un constante proceso de reflexividad sobre este propósito y sobre mi pertenencia. Y por otro lado esta pertenencia estableció una distancia real al adquirir diferentes significados tanto para mí como para los agentes, ya que ellos interpretaron a cada momento mi rol en el campo a través de ella, tanto enfatizándola como sorteándola.

Cabe señalar que tanto mi rol como la interpretación sobre él, fueron variando en la indeterminación del propio proceso del trabajo de campo. Se construyó el relato etnográfico principalmente desde la clásica observación participante, desde la mirada del *haber estado allí*, no obstante esto presento ciertos episodios del trabajo de campo con otras miradas posibles diferentes que dan cuenta precisamente de esas variaciones de mi rol y las interpretaciones que conllevaron.

La intervención en el campo

En ciertas situaciones del campo la indeterminación y variabilidad de mi rol se acentuaron, tal es el caso de mi participación y colaboración activa en una convocatoria dirigida a los artistas para la creación de una asociación para defender sus derechos de autor. En ella los límites entre antropóloga, artista, e integrante activa, aún sin diluirse se hicieron menos evidentes no tanto para mí como para los agentes con los que interactuaba. El episodio mostró la diversidad de roles atribuidos al antropólogo 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, las motivaciones y los principios que guían al investigador a intervenir en su campo, se encuentran en la esfera de la ética personal y profesional. El proceso de intervención analizado mostró que aún cuando el antropólogo sea convocado por los *otros/nosotros*, 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, aún más, coincidiendo con los agentes implicados en objetivos y caminos de acción, surgen situaciones inmanejables cuyos resultados no son deseados por él o por ellos. Esta modalidad de participación permite tener otra captación de los *imponderables de la vida real*, desde dentro mismo de la acción y ya no sólo desde la observación. En este sentido, la acción concreta del investigador en el campo abre canales de incertidumbre y, aún de respeto respecto de lo que

se afirma 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, pueden o no ser aceptadas por los agentes; y cómo en todo momento deben ser negociadas multilateralmente. En este sentido mas allá de los resultados de las convocatorias respecto de las metas establecidas por los agentes involucrados (Capítulo IV), el análisis permite reflexionar sobre la incidencia o sobre el compromiso de la disciplina respecto del cambio social; y acercando la lente, sobre el rol y el compromiso del propio investigador involucrado en la concreción de objetivos puntuales en la comunidad sobre la que investiga (Whiffen 2004, Johnsrud 1999).

Durante el período de la convocatoria dado mi conocimiento previo del campo (Quadri 2000, 2001, 2005), se esperaba que asesorara sobre los modos posibles de acercarse a los agentes, los artistas. Se esperaba que compartiera mis reflexiones sobre sus saberes, experiencias e intereses respecto de sociedades autorales y sobre sus representaciones y prácticas concretas respecto del reclamo de sus derechos de autor (Quadri 2004, 2007a, 2007b, 2007c). También se esperaba que colaborara en el diseño de la difusión, 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, y también, explicaciones y justificaciones sobre mi accionar y sobre las decisiones tomadas. A lo largo del proceso, se puso de manifiesto una dinámica particular de nuevos modos de interlocución desde una postura profesional, como *licenciada en antropología consultada para*, y/o desde el lugar de un par, como *una artista más*, 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 pero también 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 (Quadri 2007c). En definitiva fui invitada 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 entre ellos la construcción de un consenso positivo respecto de ella.

Por otro lado, respecto del universo de agentes convocados 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 mantenidos 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 azarosas.

El anterior foco de interés en el campo se desplazó desde el aprehender las representaciones y entender las prácticas cotidianas de los agentes para elaborar un 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- y a la vez que dar cuenta de mis acciones a quienes solicitaron mi participación. Fue permanente un 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, *insider* del campo de investigación, complejizó ese desdoblamiento con ciertas problemáticas propias de la mirada autoetnográfica (Narayan 1997, Behar 2007, Wulff & 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 el 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. Mi condición de artista en ciertos momentos se convirtió en garantía de los beneficios de la propuesta del grupo convocante, quizás en menoscabo de los antecedentes como investigadora del tema. No obstante, algunos otros agentes consideraron que la posición como colaboradora de aquel grupo se enmarcaba en un interés netamente profesional o aún personal, otros, no acertaron a encuadrarme en un rol específico que fuera más allá de un agente difusor de una propuesta tan ajena a mí como a ellos.

Fue reiterada la demanda de explicaciones sobre el *porqué* de cada propuesta y cada acción de la entidad convocante, y sobre las mías propias, enmarcadas en un proyecto ajeno pero del cual participaba activamente. En este sentido mi rol 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 concretas -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 aún las demandas de explicaciones sobre ellas, se convirtieron en un territorio fértil - y en ocasiones espinoso- para la reflexión permanente sobre la ética de la participación del antropólogo en el campo en relación al involucramiento, a la acción concreta, y a las lealtades hacia los agentes.

Los agentes barajaron diversas 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 insider 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, o aún de la eticidad de mi interés en la conformación de esta sociedad que defendería los derechos de los artistas y, por tanto, los míos propios. En este sentido, algunas puertas se abrieron con la 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 en calidad de socia-artista. Negarme a la solicitud de participar como artista, e intervenir sólo 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 de intereses como artista con la nueva entidad. Pero también encerraba la obtención de la continuidad de la colaboración desde adentro, no sólo como artista sino como antropóloga conocedora del medio. Esta doble colaboración también fue reclamada explícitamente. No obstante aquella variedad de roles que se me atribuyó o se esperó, mi rol principal fue actuar como nexo de comunicación entre agentes y grupos de agentes para circular la información y para agilizar y facilitar la búsqueda de consenso entre convocantes y convocados.

Los intereses dentro del grupo convocante mostraron fisuras –tanto como las hubo entre los artistas convocados- más allá del consenso 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 entre los artistas. Cabe decir que la dinámica de trabajo pautada 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. En este sentido se sugirió sin éxito la necesidad de ampliar unos tiempos de organización y difusión de la convocatoria que estaban ya pautados por la entidad en base a *costos que afrontar y objetivos que cumplir*. Frente a ciertas sugerencias desestimadas, se pudo constatar la necesidad de negociación en el campo y con ella, reflexionar sobre la real injerencia del antropólogo en los procesos de los que participa. La constante negociación se desarrolló en diversos sentidos e intensidades; y, claramente se estableció que aún cuando el investigador

sea llamado a participar o cooperar en un proceso dado, el camino de acción trazado por él puede no seducir en algunos temas a quien o quienes lo contratan, o aún 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. Y, 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 sólo 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 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 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 aún como miembro de la comisión. 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 el 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 esferas que los propios agentes deciden bloquear. Se decidió dar por finalizado allí el trabajo de campo. No obstante, dadas las características de la comunidad artística como grupo de agentes sin autoridad central (Capítulo II) de todos modos el campo presentaba -y presenta aún- muchas otras posibilidades de retomar la investigación reingresando a él. Hoy sería ciertamente posible volver a él, y hubiera sido así aún en ese momento de la desvinculación si este hubiera sido un objetivo teórico-metodológico.

La mirada auto etnográfica

Para dar cuenta de otras situaciones del campo, planteo un abordaje que si bien no es autoetnográfico se le asemeja bastante, y presento un episodio muy específico relatado desde mi propia experiencia como artista. Me refiero a la organización de una exposición de obras de mi autoría en el exterior del país. Presento una narración en primera persona, en tanto artista, como los artistas de la investigación, sobre las peripecias vividas para cumplir con los trámites requeridos para llevar unas pinturas afuera del país y exponerlas allí (Capítulo II). Como *insider*, 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 este *su/mi universo*. Pero aún cuando yo misma soy una artista entre otros artistas la investigación no está planteada en términos de autoetnografía. La etnografía no está centrada en mi condición de artista, ya que de estarlo, impediría abarcar otras situaciones dentro del campo alejadas quizás de la posición que ocupó circunstancialmente en él. Una mirada concentrada en mi misma, mostraría sólo un aspecto de algunas de las cuestiones que se indagan. Hecha esta salvedad, y aún a pesar de ella, la presentación de este episodio desde un enfoque cuasi-autoetnográfico fue fructífero, aportó mayor profundidad en el análisis y espontaneidad en la exposición y, por otro lado permitió establecer una clara diferencia respecto otros modos posibles de construir el relato etnográfico. El episodio de una exposición de obras en el exterior del país, sin ser un relato autoetnográfico en sentido estricto, se construye ubicándome como protagonista en el centro de la acción, viviendo esta experiencia como nativo entre nativos.

Para concluir, cabe señalar que la construcción del texto etnográfico conlleva ineludiblemente un proceso de selección y descarte, en el que es inevitable reservar y suprimir, reformular y omitir, en la 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 mismo *estar allí* en dónde se cimentó cada modo de presentar el campo como el más adecuado para construir el relato. Es así que este recorrido textual refleja el *haber estado allí* principalmente desde la observación participante. Describo mi campo mayormente desde este lugar característico de la antropología, que metodológicamente construye una distancia y un límite que separa al *investigador del nativo*, aunque ese límite puede ser permeable, y en ocasiones difuso.

I.1. Artistas visuales y comunidad artística

Porqué los artistas visuales

Aún cuando el interés por el campo investigado surge parcialmente de mi formación como artista (Quadri 2006, 2001)⁴, como antropóloga he hallado en los artistas un universo ideal para indagar sobre la cooperación. Este análisis reviste especial interés entre agentes caracterizados como *genios solitarios*, *personajes soberbios*, *creadores únicos* o *seres excepcionales*, en general poco propensos a las actividades grupales. Esta caracterización aún cuando pueda tener visos de estereotipo, 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 ellos. Ella se construye tanto desde planteos de vieja data como el de Roger Bastide sobre el *genio occidental* (Bastide 1948), hasta desde los más recientes trabajos de Bourdieu (Bourdieu 1996, 2003) pasando por una extensa lista de textos académicos y literarios sobre los artistas. Desde la modernidad en occidente se tipifica entonces a los artistas como individuos *extraordinarios*, *genios*, *creadores* más allá del común de la gente, con características que los diferencian de algún modo de esa masa de no-artistas, ya sea por sus dotes creativas, por sus obras, por sus extravagancias, o por todo eso simultáneamente. En definitiva son diferentes por su originalidad que tomada en un sentido amplio abarca tanto a sus obras como a ellos mismos y a su vida cotidiana. En este sentido ha sido uno de los desafíos conocer sus modos de cooperación y construcción de consenso frente a temas de interés común que, mas allá de sus originalidades, los igualan entre sí y respecto de los no artistas.

Metodológicamente se consideró la autoadscripción de los agentes a la categoría de artista, como criterio de pertenencia a una comunidad artística local. Esta decisión inicial permitió precaver y profundizar en los múltiples criterios de inclusión y exclusión que, se verá, se dirimen entre ellos (Capítulo II).

⁴ En 1991 egresé de la Escuela Nacional de Bellas Artes Pridiliano Pueyrredón, en Buenos Aires (actualmente el IUNA Instituto Universitario Nacional de Arte), actualmente continuo con mi actividad como artista plástica, www.andreaquadri.com.ar.

Para hablar de los artistas en el sentido propuesto es necesario aclarar previamente que no se analizan las expresiones artísticas de los agentes en sí mismas como *Obras de arte*, sino a los agentes en tanto productores de esos objetos. Las obras –esos objetos- se desagregan en distintas áreas según las técnicas o conceptualizaciones de las mismas, 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 sólo algunas). Dejo en manos de otras disciplinas el abordaje de las obras desde aspectos formales, estéticos, de estilo o históricos, centrando mi atención en los agentes productores y su dinámica de acción grupal en el presente.

La investigación involucró diversos agentes. Por un lado los protagonistas de la investigación: los artistas visuales o *artistas plásticos*: quienes producen esas *obras de arte*. Y por otro lado los no-artistas, aquellos agentes involucrados directamente con ellos o que mantienen relación con las diferentes áreas y actividades de la comunidad artística, pero sin ser ellos mismos creadores de obras. Estos agentes que genéricamente denomino 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.

El entorno espacio-temporal de la etnografía

La etnografía de la *comunidad artística* se desarrolló desde el año 1999 y hasta 2009, circunscripta principalmente a la ciudad Autónoma de Buenos Aires. No obstante esto, trabajé en ciertas localidades de la provincia de Buenos Aires y ciudades relevantes del interior (tales como Rosario, Santa Fé, San Miguel de Tucumán, Santa Rosa, Salta, etcétera (Quadri 2002, 2005, 2007). Este recorte geográfico no es en absoluto caprichoso, ya que

obedece a factores que fueron estableciéndose en primeras aproximaciones al campo y fueron ajustándose a medida que avanzaba la investigación. Ellos son:

En primer lugar, la mayor actividad artística se desarrolla en la Capital Federal, en la ciudad de Buenos Aires y allí se encuentran tanto las entidades, instituciones y salas más relevantes para la actividad, como las actividades y eventos de mayor impacto.

En segundo lugar, la presencia de artistas visuales es proporcionalmente mayor en la capital. Se encuentran tanto los artistas oriundos de Capital, como los artistas que se trasladan desde el interior -permanente o temporariamente- para acercarse a las actividades de la ciudad, para participar en certámenes, en busca de oportunidades para ellos, o en busca de mayor visibilidad para sus obras.

En tercer lugar, las asociaciones de artistas de alcance nacional tienen sus sedes principales en la capital. Aún cuando algunas de ellas han tenido sedes en el interior del país, en la actualidad ya no las tienen, o sólo mantienen algún representante en actividad discontinua.

En cuarto lugar, el trabajo de campo en el interior del país 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. El criterio de selección de estas localidades se delimitó con un mix de cuatro elementos: planteos teóricos, requisitos metodológicos, contingencia y azar. Hoy, 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 de otras provincias. 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, aún respecto de aquellos en los que no se hizo un relevamiento personalmente.

Y por último en quinto lugar, pero no por ello menos importante, 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 los requerimientos del presente trabajo.

La delimitación del campo de trabajo se ajusta a la propuesta dando una base empírica adecuada. Esto no desmerece la importancia que pueda tener un emprendimiento mayor para ahondar la problemática en parajes puntuales o aún, para continuarla en la Ciudad de Buenos Aires.

Los pormenores del trabajo de campo

Para llegar a los agentes se establecieron varios y variados puntos de partida que luego se ampliaron en el desarrollo del trabajo de campo. Extensas listas posibles de artistas vivos a contactar se construyeron a través de un relevamiento en publicaciones de arte y en Internet, en críticas y divulgación de exposiciones en medios especializados y no especializados, en publicaciones de talleres de enseñanza, en escuelas de arte y en 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, sólo *artistas en actividad*. A partir de esos listados tan rudimentarios en su contenido como amplios respecto de las fuentes que los conformaron, se contactó a un grupo inicial de artistas. Esos contactos iniciales llevaron de unos a otros agentes a través de recomendaciones personales y de sugerencias sobre colegas ausentes en la lista que *podían o debían* incluirse. Así se amplió exponencialmente 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 N° 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, etcétera. 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.

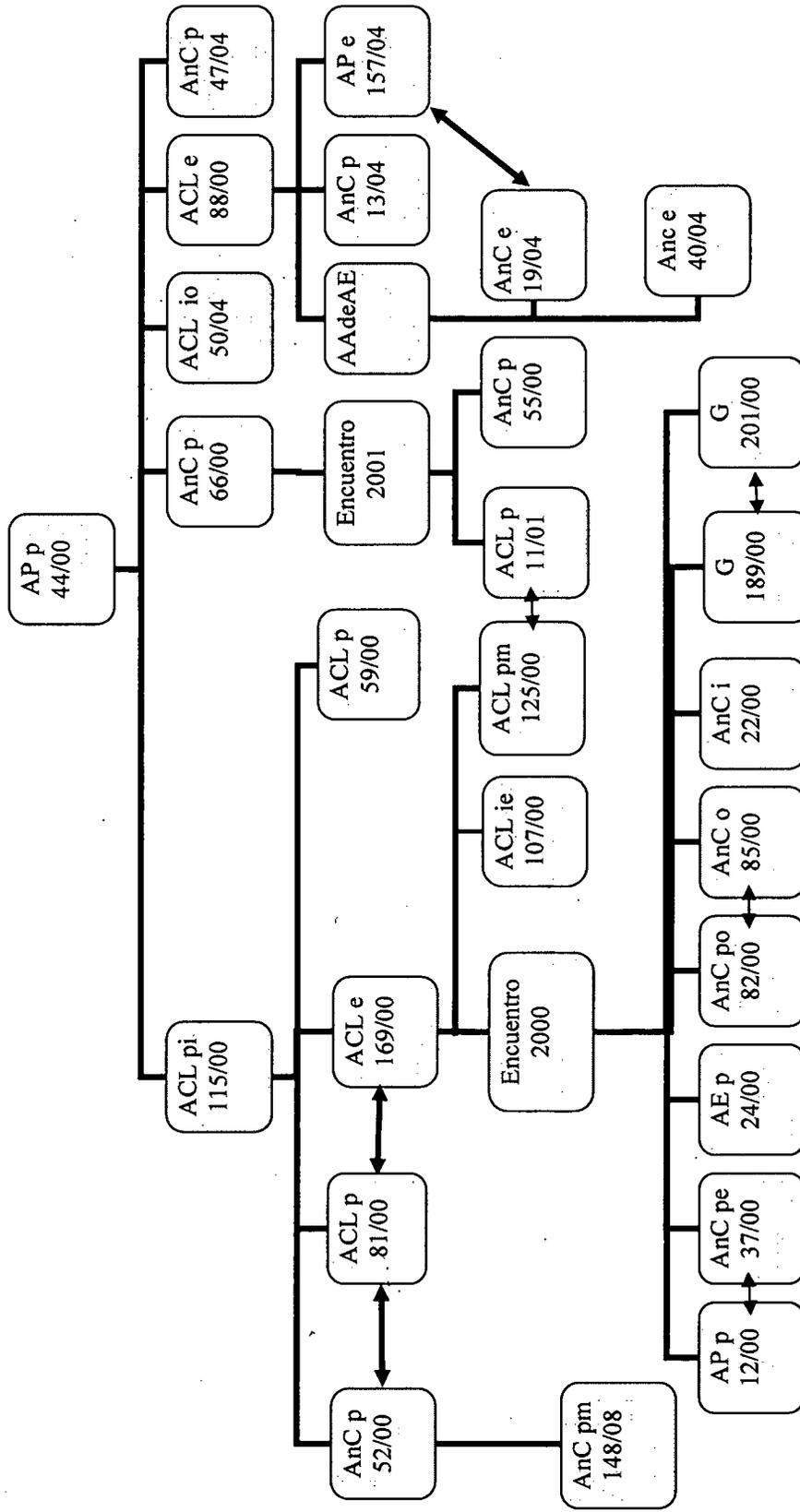
El contacto inicial con cada agente fue, en unos casos cara a cara (en lugares de encuentro, galerías, salones de exposición, etc.), y en otros casos el primer contacto fue por teléfono o por correo electrónico para concertar una entrevista a partir de los datos obtenidos por un anuncio, una página o una recomendación de un colega. 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 el 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 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 hacia mí. 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 fueron con artistas y en menor medida con no-artistas. 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, 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 re-preguntar 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, dos terceras partes entre artistas, y un tercio entre no artistas. Algunas de ellas se acordaron personalmente en algún encuentro,

Gráfico N° 1

Ramificación de los contactos a partir de una entrevista inicial



pero la mayoría se concertaron previamente por teléfono o por correo electrónico. Cabe señalar estas dos modalidades –teléfono y E-mail- como características de la antropología del mundo contemporáneo, ellas son 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, en oficinas, en 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 estaba centrado en las obras. Varias veces se aclaró que en este caso, ése no era el objetivo prioritario de la investigación. 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; y que no se abocaba especialmente a las obras de arte producto de esa actividad.

Los 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 que, 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, o de nuevas áreas, o un mix 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 esa 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 (Gráfico N° 2).

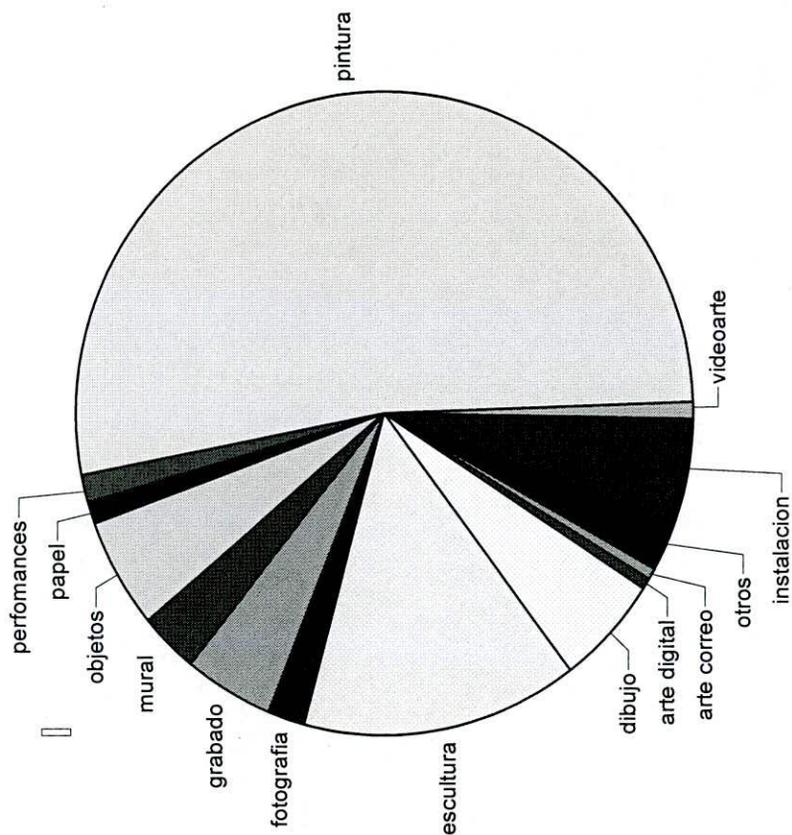
En otro sentido, la dedicación específica o explícita a una o más áreas artísticas no implica que los artistas sólo se dediquen al arte. La etnografía mostró que deben tener un trabajo extra-artístico que les asegure un ingreso constante o al menos regular ya que no muchos pueden *vivir del arte*. Objetivamente 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, y aún son menos, o quizás ninguno, los que pueden vivir de las ganancias derivadas de los usos de esas obras, recaudadas en concepto de derechos de autor. Hay sólo un puñado de artistas que, habiendo obtenido el Gran Premio del Salón Nacional de Artes Visuales, reciben una pensión vitalicia que les permite tener un ingreso regular asegurado⁵. Esta asignación colabora en su manutención pero los agentes dicen *que no es posible vivir sólo de ella*. Hasta hace unos años, comenzaba a cobrarse al momento de sacar el premio, independientemente de la edad que tuviera el artista, sin embargo desde hace un tiempo se cobra recién a partir de los 65 años, o se puede optar por una suma fija de dinero efectivo por única vez⁶. Existen casos aislados de artistas que viven de su arte, pero aún 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, puede afirmarse que la mayoría de los artistas visuales debe tener

⁵ Ver Reglamento del Salón Nacional: www.palaisdeglace.gob.ar/SN/2010/reglamento_SN2010.pdf

⁶ Pocas galerías nacionales (y por ciertos períodos ninguna), mantienen esta modalidad de relación con los artistas. Esto es quizás mas frecuente en otros países, por ejemplo Estados Unidos.

Gráfico N° 2

Actividades a las que dijeron dedicarse principalmente los artistas.



Area artistica principal
■ arte correo
■ arte digital
□ dibujo
□ escultura
■ fotografia
■ grabado
■ mural
□ objetos
■ papel
■ performances
□ pintura
■ videoarte
■ instalacion
■ otros

actividades extra-artísticas para mantenerse e incluso para mantener la actividad artística. 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 actividades que permiten a los artistas sustentarse, y quedó demostrado, que estos ingresos extra-artísticos también eran necesarios para 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 clínicas⁷ y seminarios dictados en entidades o talleres particulares de diferentes categorías y relevancia; otros artistas se desempeñan eventualmente como jurados de salones o concursos organizados por diferentes entidades de mayor o menor prestigio por cuya participación reciben un estipendio⁸; algunos son secretarios privados de otros artistas. 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 o ferreterías; o profesiones liberales como abogados, médicos, escribanos o arquitectos. Y también hay quienes aseguran que peregrinan y han peregrinado por varios y/o 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

⁷ Las clínicas consisten en encuentros grupales de varios (entre 3 y hasta 10) artistas “estudiantes” y el “artista/maestro” que dicta la clínica. En estos encuentros cada artista trae consigo sus obras y las expone ante la mirada crítica del maestro y sus pares. Se analizan las obras, se debate sobre características, avances logrados, modificaciones necesarias, etcétera. Cada artista trabaja solo en su taller y rotativamente van mostrando sus obras en los encuentros grupales para analizarlas. A veces tienen un tema o un objetivo pautado de trabajo, otras veces se hace un seguimiento de la obra que cada uno esté haciendo.

⁸ Algunos desempeños de jurados son ad honorem y la contrapartida está en el reconocimiento que supone ser convocado a actuar de jurado en un certamen de relevancia. Sin embargo algunas entidades oficiales o privadas organizan concursos y salones con o sin inscripciones aranceladas, y pagan a los jurados una asignación para intervenir.

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 o de familiares, o de 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 se torna crónica.

Los no artistas

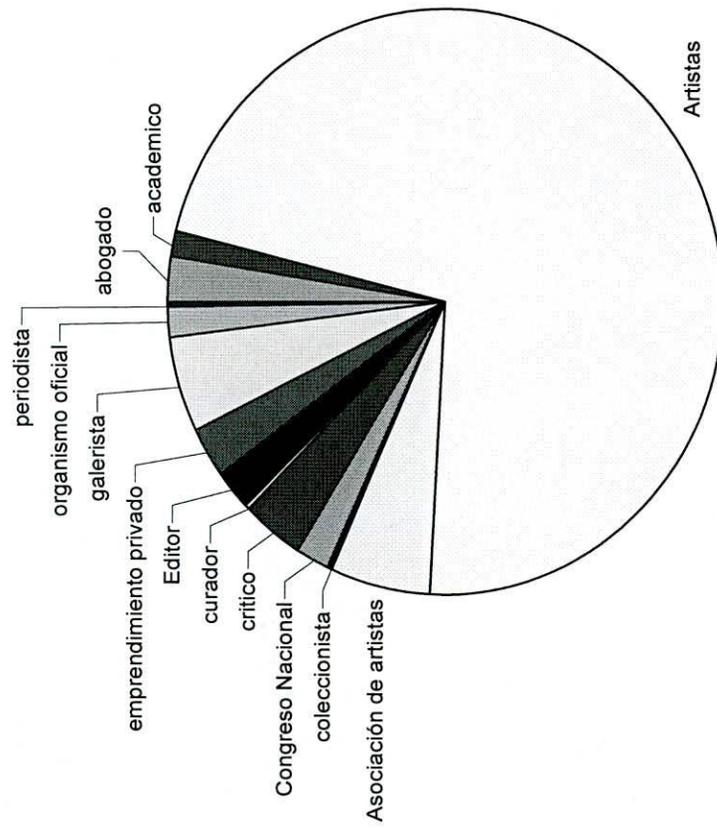
Los no artistas implicados en la investigación son distinguidos metodológicamente de la sociedad en sentido amplio por su relación con las actividades de los artistas o de la comunidad artística. Los hay, por un lado, en relación permanente, tales son los críticos de arte, galeristas, académicos y estudiosos del área, coleccionistas, entre otros. Y por otro lado los hay en relación ocasional, tales como el personal de instituciones, los editores, los 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. El gráfico N° 3 presenta las áreas a las que se dedican.

Los lugares y las actividades

Los ámbitos específicos que abarcó el trabajo etnográfico fueron: talleres de artistas, asociaciones, entidades culturales, galerías, salas de exposición, etcétera. 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 *días de talleres abiertos al público*. Participé en otros diversos lugares de encuentro y de actividad de la comunidad artística, ya fueran de acceso libre o de acceso restringido a participantes invitados o convocados de alguna manera. En algunos casos se asistió en compañía de otros agentes con o sin presentación formal según fuera el tipo de evento. En otros muchos casos circulaba sola, 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

Gráfico N°3

Proporción de agentes no artistas respecto de los artistas. Áreas a las que se dedican los no artistas entrevistados.



- abogado
- academico
- Artistas
- Asociación de artistas
- coleccionista
- Congreso Nacional
- crítico
- curador
- Editor
- emprendimiento privado
- galerista
- organismo oficial
- periodista

cantidad de visitas hechas en cada circunstancia varió según las características del lugar y el evento del que se tratara. En este sentido es acertado afirmar que el trabajo de campo presenta un alto grado de indeterminación en el *adecuado* proceder en cada situación. Y, asimismo requiere una alta dosis de decisiones puramente personales y circunstanciales, decisiones tomadas según un cierto sentido de ubicación en el terreno, y aún de improvisación: cuándo llegar, cuándo hablar, cuándo callar, cuándo acotar, a quién dirigirse en primer lugar, qué hacer, cómo moverse, cómo vestirse, cuándo irse, etcétera. Los imponderables de los que habla Malinowski obligan al investigador a improvisar permanentemente, aún cuando se lo haga en base a ciertas actividades programadas.

Algunos de los ámbitos en donde se desarrolló el trabajo de campo fueron:

- lugares de desarrollo de actividades de artistas o para artistas: salas de exposición, galerías de arte, centros culturales, ferias de arte, museos, vía pública.
- lugares de encuentro de artistas: bares, talleres, domicilios particulares.
- talleres de artistas, casa-taller de artistas.
- asociaciones y sociedades de artistas.
- Instituciones oficiales, dependencias gubernamentales, fundaciones y entidades privadas en relación con la actividad de los artistas visuales.

Se relevaron diferentes actividades y eventos de la comunidad artística (exposiciones individuales y colectivas en galerías, en galpones, en centros culturales; ferias, bienales, conferencias y foros de debate, encuentros en bares y cafés, reuniones de comisiones directivas de asociaciones, y convocatorias de índole diversa), en algunos casos fui invitada como artista, en otros casos fui invitada especialmente como *la antropóloga que está investigando sobre nosotros*. En otros casos concurrí mezclándome con el resto de los asistentes. La información sobre las actividades y los agentes participantes o protagonistas se obtuvo de diversos modos: a través de publicaciones de arte, en páginas web (de artistas, de entidades, de revistas de arte, o magazines de cultura); a través de las carteleras de las asociaciones, de talleres o de escuelas de arte, a través de librerías artísticas; 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.

Aún cuando se recurrió 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. 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, según el área de trabajo, etcétera. No obstante esto, respecto de los eventos suele escucharse el comentario: *...estábamos todos...*, o *...no vinieron todos...*, *faltó tal y cual*. Ese *todos* debe ser entendido acotado al contexto situacional en el que se 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 (Capítulo II).

Las asociaciones

El trabajo de campo incluyó un relevamiento de las principales asociaciones de artistas. Visité las sedes de las entidades de Capital 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 general, y sobre su participación en actividades o movidas* externas a ella. En este marco entrevisté a directivos, empleados y asociados. Los resultados se desarrollan en particular más adelante (Cuadro 1, 2, y3).

Los talleres

Las entrevistas abrieron las puertas de numerosos talleres o *casa-taller* en donde los artistas desarrollan en primer lugar su actividad creativa. Por un lado se obtuvo así un amplio panorama de las condiciones concretas en que trabajan los artistas, si tienen un

lugar propio o si se apropian de un sector de una casa compartida, si alquilan o no, si comparten el alquiler con otros artistas o no. Por otro lado se obtuvo un extenso material sobre aspectos diversos: las dimensiones del lugar de trabajo, 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; cuanto 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. En este sentido numerosos datos se desestiman, se desperdician, o se excluyen del armado final del texto y quedan sólo 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, Clifford James 1990, 1991).

El material obtenido y su organización

A las numerosas entrevistas y charlas informales con los artistas visuales, y otros muchos agentes, se sumaron también comentarios oídos al pasar, rumores y cotilleos. Así al material cuidadosamente registrado de las entrevistas se sumó también una miscelánea de otros materiales y datos obtenidos de las maneras más variadas en las situaciones vividas en el campo.

El *estar allí* supone un cóctel de fuentes, datos y vivencias que difícilmente pueda representarse en su totalidad -menos aún con absoluta fidelidad- en un escrito de las características del que aquí presento o en cualquier otro. Todo lo que vi, oí y viví durante el trabajo de campo está en una simultáneamente ordenada y a la vez caótica coexistencia en mi mente. Algunas cosas ya olvidadas, otras grabadas a fuego y muchas que, indisciplinadas, oscilan entre aparecer y desaparecer. No obstante, parte de ese caos está salvaguardado, concientemente registrado en notas de campo -escritos, garabatos, grabaciones, fotos y archivos de computadora-. Una fracción de todo eso es lo que se vuelca aquí. Y *siempre* es sólo una fracción ya que necesariamente el investigador se ve obligado a optar y descartar, mucho del material queda fuera del texto, ya sea por la desmesurada cantidad de vivencias pequeñas o grandes que no pueden trasladarse al papel,

ya sea por falta de espacio, por falta de paciencia para relatarlas, por falta de presupuesto para dedicarles tiempo y protagonismo. O, desde otros ángulos del análisis, mucho material queda fuera del texto por respeto a los pedidos de silencio de los agentes, por olvidos, por reparos personales. O, simplemente no aparecen en el texto final por falta de interés en ellos, por no ajustarse al tema de investigación, o por descarte en una valoración científicamente razonada pero a la vez personalísima, de qué poner como relevante y qué no.

He optado por citar algunas de las palabras de los agentes aunque manteniendo el anonimato de sus emisores. 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. Respetando esta decisión las citas aparecen codificadas. Organicé el material con un sistema de referencia alfanumérico que orienta al lector sobre la ubicación de cada artista o no artista en la dinámica del campo, de este modo respetando 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 trabajo de campo. No obstante esta clasificación no es definitiva ni definitiva, podría cambiarse si se toman en cuenta otros criterios para la organización del material, o aún si se retornara al campo en otro momento. La referencia correspondiente a cada agente aparecerá entre corchetes a continuación de cada cita. Por ejemplo [ACL p 33/02]: las letras mayúsculas referencian la ubicación del artista en la comunidad artística local (ACL: Artista Consagrado Local); en letra minúscula indico el área de la creación a la que se dedica (p: pintura), el primer número corresponderá al número correlativo de entrevista (Entrevista número 33), y el último número indicará el año en que se realizó la entrevista (02: año 2002) o en el caso en que haya habido más de una entrevista con ese agente, constará el año correspondiente a las palabras que se citan.

Resumo las características de cada grupo de agentes bajo las iniciales correspondientes:

ACL Artista Consagrado Local: este artista cuenta con el reconocimiento de los pares o de la crítica o del mercado, o todos a la vez. Podrían ser los mayores de 50 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 cuentan con la pensión vitalicia del Salón Nacional. Algunos, eventualmente exponen en el exterior, y tienen allí algún grado de reconocimiento.

AE Artista Emergente: de entre 25 y 40 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 esta función docente (talleres, cursos, clínicas). Asiste o ha asistido al taller de algún consagrado local. 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 de academia: dicta clases en instituciones de enseñanza de arte. Algunos, además dictan clases particulares en su taller. Su obra tiene una visibilidad más esporádica o en circuitos menos relevantes. No tienen una galería que se ocupe de su obra. La crítica los menciona poco o nunca, o lo hace refiriendo también su función docente.

AnC Artista no Consagrado: de entre 40 y 60 años. Su obra se exhibe en un amplio circuito local de relevancia intermedia o en lugares alternativos con escasa importancia para los circuitos principales. La crítica local no los reconoce. Pueden dar clases en talleres propios o talleres barriales para público en general o para niños. Tienen trabajos extra-artísticos con los que financian la actividad. Eventualmente se organizan en grupos para

trabajar o exponer. Participan en salones y concurso 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.

[AEa] Artista Estudiante de Arte: del IUNA –Instituto Universitario Nacional de Arte, ex Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, Escuela Manuel Belgrano, u otras instituciones de artes. Son jóvenes de entre 18 y quizás hasta 25 años. Participan de concursos de mayor y menor relevancia. Comienzan a incursionar en los circuitos de exposición. Eventualmente asisten a talleres de arte.

[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 tan conocidos. Están interesados tanto en aprender como en pertenecer al 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.

Las referencias al área de creación a la que principalmente se dedica el artista citado se indica con la inicial en minúscula: **[p]** pintura, **[e]** escultura, **[d]** dibujo, **[g]** grabado, **[f]** fotografía, **[ad]** arte digital, **[i]** instalaciones, **[ac]** arte correo, **[o]** objetos, **[va]** video arte, **[m]** mural, **[ov]** otras manifestaciones varias.

Luego del área creativa sigue la referencia al número de entrevista correlativo desde la primera a la última. Cada agente tiene un único número asignado y bajo él se halla todo el material recopilado en sucesivos encuentros pautados y/o casuales con ese artista. En último lugar se referencia el momento de la entrevista, con las dos últimas cifras del año en que se realizó.

Ejemplo de un fragmento de una entrevista con un artista: *los artistas nuevos, me refiero a los jóvenes se creen genios con sólo hacer una exposición. Se equivocan, porque esto no es así de fácil, hay que dedicarse y pasar horas trabajando en la obra...* [ACL p

43/02] La referencia se lee: Artista consagrado local, pintura, entrevista número 33, realizada en el año 2002.

En el caso de las citas de agentes no artistas, identifico su actividad laboral o institución de pertenencia con las iniciales en mayúscula como se detalla a continuación, luego consta el número de entrevista correlativo y el año, del mismo modo que para los artistas. Las áreas de incumbencia de los no artistas entrevistados fueron:

[A] Abogado: todos los abogados entrevistados eran especialistas en derechos de autor (ejerciendo su profesión o retirados al momento del trabajo de campo). [C] Coleccionista: quién compra asiduamente obras de arte formando colecciones privadas de relevancia variada. [Cr] Crítico de arte: quién 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: quién dirige una galería de arte, o un lugar similar de exposición y comercialización de obras de arte. [Ea] Estudioso del arte independiente, o académicos del ámbito universitario.

[Aa] Asociación de artistas: incluye asesores 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 arte y la cultura. [CN] Agentes que se desempeñan en el Congreso Nacional: legisladores diputados, senadores asesores de funcionarios, empleados del Congreso.

Las citas, que aparecerán siempre en bastardilla e identificadas con este sistema de referencia, son fragmentos de las entrevistas de los artistas y de los no artistas, recorro a ellas cuando sintetizan o ilustran cuestiones claves. No obstante, también incluyo en el relato palabras o frases -en bastardilla- que constituyen modismos locales o usos extendido en determinado grupo. Me apropio de estos términos para incorporarlos en la construcción de la etnografía. En general estos términos tienen un uso generalizado dentro del campo y no son atribuible a algún agente o grupo de agentes en particular y 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*, es frecuente entre los artistas más jóvenes; *hay mucha obra que es una chantada** puede escucharse entre los consagrados de mayor edad, o *los mejores premios se los dan a los artistas varones* 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 la fidelidad⁹ a la manera de Ricoeur.

I.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, aún cuando no son en sí mismas un objetivo de investigación. Considero a las asociaciones y su desempeño principalmente desde la perspectiva de los agentes, y desde allí presento algunas de sus características, las actividades que ofrecen y su rol frente a ciertos temas o momentos claves. Los cuadros N° 1 y N° 2 presentan sintéticamente información relevante sobre las asociaciones que, actualmente en funcionamiento, convocan a participar a todos los artistas visuales del país¹⁰ desde sus estatutos o desde sus declaraciones de propósitos. Son entidades de alcance nacional a diferencia de otras asociaciones de artistas que puedan tener un alcance provincial, municipal, o aún barrial.

Estas otras son consideradas como entidades de menor relevancia dentro de la comunidad artística y por ello fueron excluidas del análisis (no obstante esta exclusión, se entrevistó a algunos artistas que participaban o formaban parte de ellas). Fundamento la decisión 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

⁹ Tal como plantea Ricoeur se puede lograr una traducción con equivalencia pero sin adecuación (Ricoeur 2005), en este caso a través de la elaboración del heterogéneo material de campo en un texto organizado según ciertas pautas de los escritos etnográficos, o de la academia.

¹⁰ No incluyo a la Federación Argentina de Entidades de Artistas Plásticos, FAEdAP, porque pertenecería a otra categoría ya que agrupa entidades y no está orientada directamente a los artistas como individuos, aún cuando en la práctica cumpla funciones similares a las demás.

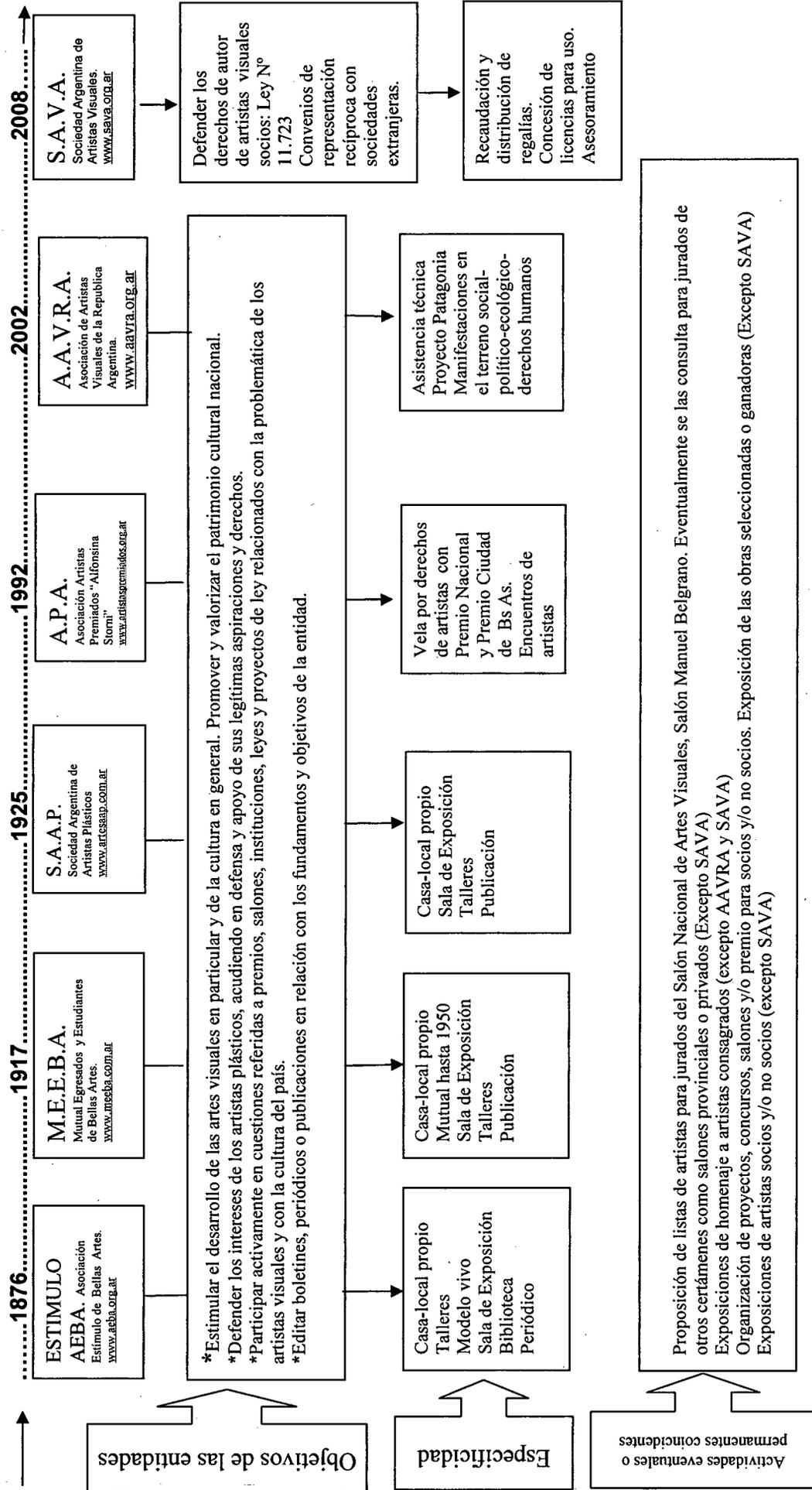
concitan (tanto en la cantidad como a veces en el tipo de asistentes¹¹), en general tienen un poder de convocatoria escaso o acotado a una pequeña franja de artistas, salvo alguna excepción respecto de algún concurso o salón de unas pocas de ellas. En tercer lugar muchas de ellas carecen de continuidad en el tiempo. En el cuadro N° 3 enumero algunos ejemplos de este tipo de entidades: asociaciones del barrio tal, de la ciudad tal, de la provincia tal, asociaciones de amigos del arte, etc. Algunas tienen sus páginas de Internet para difundir sus actividades, otras sólo 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 local. Entre las actividades de talleres que ofrecen a la comunidad circundante, algunos se presentan y se difunden como talleres de arte, 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 de ellas suspende cada tanto sus cursos y talleres debido a la insuficiencia de recursos o a la falta de concurrencia para mantenerse activa.

Agrupé en el Cuadro N° 1 las asociaciones de alcance nacional que invitan a participar a artistas de todas las áreas: ESTIMULO, SAAP, MEEBA, APA, AAVRA y SAVA. En el Cuadro N° 2 agrupé aquellas que, si bien tienen alcance nacional, sólo se dirigen a creadores de un área específica tal como escultores (AAdeAE), ceramistas (CAAC), grabadores (Sociedad de Grabadores Xilon Argentina), fotógrafos (Nuevo Fotoclub Argentino). Más allá de las diferencias 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 de los fundamentos y las declaraciones de principios coincidentes –y no coincidentes- que enmarcan la creación y orientan la futura actividad de cada entidad. Describo la especificidad de las actividades de cada asociación a través de la cuál se aprecian ciertos contrastes entre ellas pero no obstante esas diferencias, la mayoría coincide en las actividades ofrecidas a la comunidad artística en particular o a la sociedad en general. En la

¹¹ Estas entidades en general ofrecen talleres de arte y organizan concursos. Los asistentes a sus talleres frecuentemente son vecinos del barrio, muchos no se consideran a sí mismos como artistas.

Cuadro N° 1



práctica todas desarrollan actividades tales como organizar uno o más concursos o salones al año, dictar talleres para artistas socios o para no socios, organizar exposiciones en diferentes lugares, organizar exposiciones 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 Nacional¹² u otros salones de relevancia cuando así se les requiera, y eventualmente alguna de ellas organiza encuentros de debate o de camaradería.

En el Cuadro N° 1, en primer lugar aparece la Asociación Estímulo de Bellas Artes, llamada comúnmente Estímulo. Es la más antigua del país ya que fue fundada en 1876. Luego, la Mutual de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes, MEEBA, que fue fundada en 1917 y en 1950 dejó de ser mutual para convertirse en sociedad civil sin fines de lucro, al igual que el resto de las asociaciones de artistas. A continuación respetando el orden cronológico de su aparición, siguen: la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos, SAAP, creada en 1925; la Asociación Artistas Premiados, APA, de 1992; la Asociación Artistas Visuales de la República Argentina, AAVRA creada en 2002; y por último la Sociedad Artistas Visuales de Argentina, SAVA, conformada recientemente en el año 2008.

Desarrollo brevemente la especificidad de cada una de ellas.

AEBA Asociación Estímulo de Bellas Artes es la más antigua de todas. 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 donde se informan novedades: exposiciones, certámenes, y principalmente las áreas, horarios, profesores y aranceles de los cursos. Posee una biblioteca para consulta en su casa propia de la calle Córdoba. Dadas las características de las actividades de Estímulo, 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 los cursos o los miembros de las comisiones directivas. La composición del padrón de socios es muy

¹² Ver Reglamento del Salón Nacional De Artes Visuales. Art. 11 de los Jurados www.palaisdeglace.gob.ar/SN/2010/reglamento_SN2010.pdf

variable y se relaciona estrechamente con la oferta y rotación de estos cursos. Dentro de la comunidad artística, se respeta la actividad de Estímulo principalmente por su función educativa y su oferta de cursos y talleres.

SAAP La Sociedad Argentina de Artistas plásticos cuenta entre sus fundadores (al igual que Estímulo y MEEBA) con los grandes artistas de la historia del país, y 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*¹³. Ha ocupado en el pasado un lugar de relevancia en la comunidad artística local y tal como lo pregonan su página web existen *más de 2500 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 aún 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 [ACL ei 130/05]*. Actualmente esas son las actividades que desarrolla, sumadas a algunas reuniones o talleres que no tienen la fuerte respuesta que si suscitan sus salones organizados con regularidad cada año (Salón Apertura, Salón Pequeño Formato, Salón de otoño, Salón del Estudiante “Aída Carballo”). Estos certámenes son arancelados y abiertos a socios y no socios. Tiene una página web y publica un periódico que despierta cierto interés entre los artistas. De la alta nomina de socios muy pocos pagan su cuota y menos aún son los que se acercan azarosamente a la entidad cuyo local, aún siendo el mismo desde hace décadas, no muestra el brillo ni el poder de convocatoria que supo tener.

MEEBA Mantiene su denominación como mutual aún cuando 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 MEEBA ofrece irregularmente algunos talleres, encuentros o concursos para artistas (concursos de croquis, de dibujo, etc). Está comenzando a reeditar una vieja publicación a través de su página web. El espacio en

¹³ <http://www.artesaap.com.ar/>

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 exiguo 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*, [ACL pi 105/00] y difícilmente pueda recuperarse.

APA La Asociación Artistas Premiados Alfonsina Storni se ocupa únicamente de los artistas que han obtenido el máximo galardón otorgado por los gobiernos de la Nación y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, no sólo en artes visuales sino también en literatura, música y teatro. Su función primaria es, en principio, defender los derechos adquiridos por estos artistas a través de ese premio (la pensión vitalicia o una remuneración en efectivo). APA organiza también encuentros entre sus socios y exposiciones de Homenaje a personalidades destacadas del arte y la cultura. Desde el año 2000 ha instituido el Premio a la Trayectoria que distingue cada año a algún artista destacado de entre sus socios. La entidad mantiene una página web permanentemente actualizada en donde informa sobre sus actividades, sobre las actividades de sus socios y sobre los reclamos o logros de la entidad en relación a su función específica respecto de los derechos adquiridos con los premios.

AAVRA y SAVA fueron creadas durante la última década. AAVRA se creó en el 2002, cerca de los comienzos de esta investigación, y SAVA en el 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 que se verán en el desarrollo de este trabajo. Aunque ambas estén dedicadas exclusivamente a los artistas visuales presentan características muy diferentes entre sí.

AAVRA En el 2002 se creó la Asociación de Artistas Visuales de la República Argentina. AAVRA surge luego de la crisis de diciembre del 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 sólo 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. 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 camitas de metal – pequeñas camas de muñecas donadas por una fábrica a uno de los artistas organizadores– transformarlas y convertirlas en obras de arte como una reflexión sobre la situación de los hospitales. Un pequeño grupo organizador, contactó y convocó a participar a quinientos artistas, entregándoles a cada uno, un objeto (*Las camitas*, de hierro fundido) para ser intervenido artísticamente. Las obras resultantes de esa intervención se sortearon en una cena en donde cada asistente, habiendo pagado un importe establecido como entrada recibiría su obra (una camita intervenida por un artista) según el azar del sorteo (*Centro Cultural Recoleta, 19 de Diciembre de 2002 – 19 de Enero de 2003*). El importe recaudado con el evento sólo 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. En la citada declaración de principios de AAVRA subyace este anhelo. La entidad no organiza exposiciones para sus socios individualmente, sino que ha organizado proyectos y movidas grupales de artistas bajo el nombre de AAVRA. Por ejemplo el Proyecto Patagonia consistente en *Convocar a los artistas plásticos del país para que realizando cada uno una bandera formara parte de una macro instalación que estuviera presente en la Primera Bienal del Fin del Mundo, en Ushuaia, Tierra del Fuego, 2007*. Parte de este proyecto pudo verse en Buenos Aires en *AAVRA Patagonia, pasado y presente, ayer y hoy - 10 de noviembre al 3 de diciembre – Centro Cultural Recoleta - Salas 4 Y 5*. Otro tipo de actividades fueron las tres Asistencias Técnicas desarrolladas en las provincias de Río Negro (Gral. Roca), Chubut (Trelew) y en Jujuy (San Salvador de Jujuy) con el apoyo económico de la Secretaría de Cultura de la Nación logrado a través un convenio. AAVRA 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 EEUU. 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 Recoleta¹⁴. Estas convocatorias a marchar por alguna causa, concitaron la participación de unos pocos asociados, algunos artistas independientes y miembros de la comisión directiva. 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 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.

SAVA La Sociedad de Artistas Visuales de Argentina, es la asociación de artistas mas recientemente creada. Adquirió entidad legal como sociedad sin fines de lucro en septiembre de 2008. Es una entidad con una especificidad muy diferente de las demás, aún 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 N° 11.723. Y en coincidencia con otras asociaciones de artistas, como propósito general *busca promover y valorizar el patrimonio cultural nacional*¹⁵. SAVA nació con el apoyo de la CISAC - Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores, entidad que confedera a numerosas sociedades autorales del mundo. Estas sociedades de gestión de derechos de autor de diferentes países –y de diferentes áreas, tales como música, teatro, literatura, etcétera- suelen firmar acuerdos entre sí para velar recíprocamente por sus artistas socios y para 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

¹⁴ <http://www.aavra.org.ar/proyectos/marchas.html>

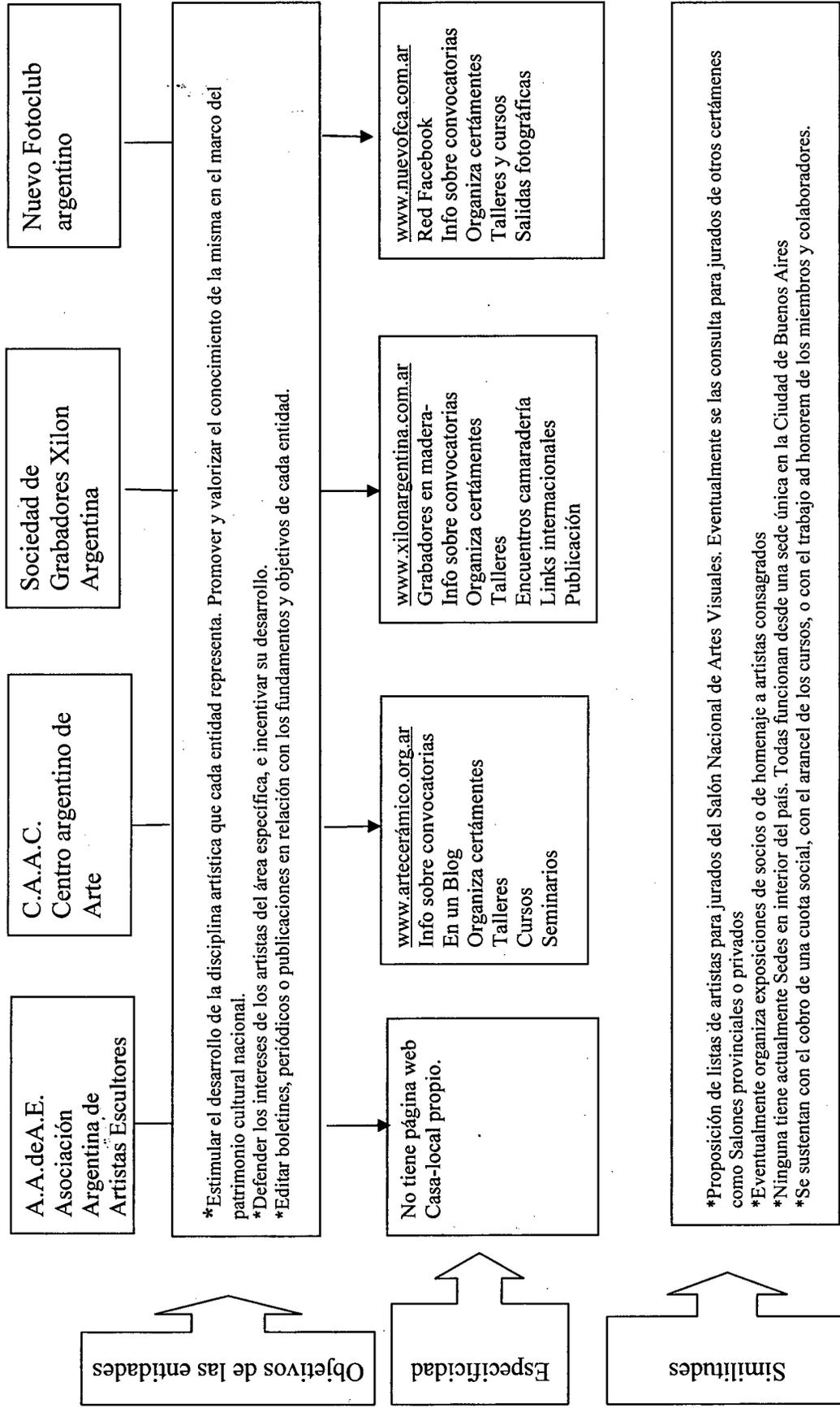
¹⁵ www.sava.org.ar

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 de 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. Aún cuando los derechos de autor son administrados por la 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 poder 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 vulnere cualquiera de sus derechos contemplados en la Ley N° 11.723.

En el Cuadro N° 2 constan las entidades de alcance nacional que se dedican específicamente a una sola área de la creación. En primer lugar de acuerdo a su antigüedad, se encuentra la Asociación Argentina de Artistas Escultores, AAdeAE, creada en 1956. En segundo lugar el Centro Argentino de Arte Cerámico, CAAC, creado en 1958. En tercer lugar la Sociedad de Grabadores Xilon Argentina que funciona desde 1990 con independencia, pero en estrecha relación con Xilon internacional.

AAdeAE La Asociación Argentina de Artistas Escultores 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 sus 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 aún para financiar alguna actividad. En los últimos años, ha sido frecuente que los miembros de la comisión afronten con su propio

Cuadro N° 2



dinero el pago de algún impuesto o servicio (por ejemplo la luz) para mantener un funcionamiento mínimo del lugar. Durante el año 2009, la AAdeAE organizó dos exposiciones de homenaje a escultores reconocidos 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 del lugar*, y en segundo lugar *por la incomodidad que suponía, una vez más y como siempre durante años*¹⁶, *tener que subir las esculturas por la estrecha escalera de acceso al primer piso* [AnC e 40/08] en donde se ubican las salas de la entidad. Para su 50 aniversario, en el año 2006, editó un libro con una breve historia de la entidad, comentarios sobre los socios fundadores, un listado de sus casi 500 socios y fotos de una obra de cada socio que quiso colaborar con la edición¹⁷. 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.

CAAC El Centro Argentino de Arte Cerámico, nuclea a los ceramistas nacionales y define a su actividad con un doble caracterización, tanto como artesanía como como obra de Arte, obra de autor. En la declaración de propósitos que consta en la página web de la entidad 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 sentido 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*¹⁸. 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

¹⁶ Los propios artistas con cierto humor e incredulidad se preguntaban a quién se le habría ocurrido comprar ese inmueble: *en un primer piso y con esa poco práctica escalera como único acceso para los escultores con sus esculturas...* [AnC e 40/08].

¹⁷ AAdeAE, Asociación Argentina de Artistas Escultores – 50 Años, Buenos Aires 2006.

¹⁸ www.arteceramico.org.ar

reconocimiento de la producción de algunos ceramistas como integrada en el mundo del Arte, como obras de arte, obras de autor. En esta otra caracterización sí se considera al arte cerámico como parte del Arte Moderno y de hecho desde 1976 –precisamente debido a las gestiones del Centro Argentino de Arte Cerámico- la cerámica ha sido incluida como una de las especialidades premiadas en el Salón Nacional de Artes Visuales¹⁹. 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 el CAAC a sus asociados son cursos y talleres de cerámica; y organización de exposiciones y concursos entre sus miembros. Posee un blog²⁰ 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 participan de las problemáticas que se enfocan en este trabajo aunque cada uno lo haga desde la singularidad de su autoadscripción a una u otra caracterización de su actividad.

Nuevo Fotoclub Argentino Esta entidad 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 anualmente. Tiene una fluida comunicación con sus socios-alumnos a través de la red facebook, y en menor medida a través de su página web²¹. Es una de las asociaciones de referencia de su disciplina para la conformación de las listas de jurados para los concursos Nacionales.

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 a las actividades. Posee una página web²² en donde se actualiza la información para los asociados sobre las convocatorias nacionales e internacionales, y sobre enlaces relacionados con la xilografía²³ en particular y con el mundo del grabado y

¹⁹ Ver Reglamento del Salón Nacional De Artes Visuales 2010 – Art 2º Especialidades www.palaisdeglace.gob.ar/SN/2010/reglamento_SN2010.pdf

²⁰ blogcaac.blogspot.com

²¹ www.nuevofca.com.ar

²² www.xilonargentina.com.ar

²³ Por ejemplo: GADEL, Gente Amiga Del Ex Libris

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 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.

Cuadro N° 3

	Ejemplos de entidades de Ciudades o Barriales	Provincia	Desde	Página web o Blog
	Artistas plásticos independientes de Villa Martelli	Buenos Aires		
Artvilo	Artistas Visuales Vicente López	Buenos Aires	1994	www.artvilo.com.ar
APVSI	Asociación de Artistas Plásticos de San Isidro	Buenos Aires	1984	artistasplasticosdesanisidro.blogspot.com
	Asociación Artistas de Quilmes	Buenos Aires		
	Asociación gente de arte de Avellaneda	Buenos Aires	1941	www.gentedearte.org.ar
ADAV	Asociación de Artistas Varelenes	Buenos Aires		
AAVIV	Asociación Artistas Visuales Independientes Varelenes	Buenos Aires		www.aaviv.com.ar
	Asociación Bahiense de Artistas Plásticos	Buenos Aires		
	Asociación de Artistas del Sur- Bahía Blanca	Buenos Aires		
	Asociación Marplatense de artistas plasticos	Buenos Aires		
	Asociación Artistas Plásticos del Río Uruguay	Entre Ríos		
	Asociación Artistas Plásticos Gualeguaychú	Entre Ríos	1991	artistasplasticosgchu.blogspot.com/
	Ñan Asociación de Artistas Plásticos de Sgo.del Estero	Santiago del Estero		
	Asociación de Artistas Plásticos de Villa 25 de Mayo	Mendoza	2010	
APA	Artistas Plásticos Agrupados Cdad. De San Francisco	Córdoba	1998	www.artesanfrancisco.com.ar
	Ejemplos de entidades de Provincias	Provincia	Desde	Página web o Blog
AAPSFE	Asociación Artistas plásticos santafesinos	Santa Fé	1929	www.aapsfe.com.ar
SAPM	Sociedad de Artistas plásticos de Mendoza	Mendoza	1941	
	Sociedad Artistas Plásticos de Jujuy	Jujuy		
AAIA	Asociación Argentina de Artistas del Interior Con representantes en Tucumán, Corrientes, Santa Cruz, Entre Ríos, Neuquén, Salta, Santiago del Estero, Catamarca, San Juan, Córdoba, Santa Fé, San Luis, Río Negro, Formosa, Chaco.		2008	http://rosaaudio.googlepages.com/aaiareddeartistas

Capítulo II

Otra mirada sobre los artistas

Capítulo II.

Otra mirada sobre los artistas

II.1. Los artistas

La etnografía en la comunidad artística da cuenta de la constitución de los artistas visuales como un grupo de agentes sin autoridad central, con características muy propias pero a la vez con prácticas extensibles a otros grupos similares, respecto de la participación grupal y la construcción de consenso. No obstante aún cuando en principio indago sobre su acción colectiva y asociativa en tanto grupo de agentes autoregulado, presento ciertas características que los distinguen como autores a través de la representación inclusiva de un *nosotros artistas*, frente a *otros no artistas*. Reconstruyo tanto la representación del mito del artista como un *genio solitario y poseedor del don de crear obras*, como la representación de la actividad rodeada de cierto *halo de distinción* a la vez que, alternadamente, sumida en la *marginalidad*; para dar cuenta de estas representaciones refiero algunas de las prácticas de los agentes contextualizadas en su entorno local, y hacia el final del capítulo refiero otras respecto del ámbito internacional.

Cabe señalar que este universo de agentes tiene la propiedad de predisponer la mirada con un sesgo que si bien se concentra en ellos, los mira fundamentalmente a través de su producción: las obras de arte. No es esta mi mirada. No analizo las expresiones artísticas en sí mismas, sino los agentes productores de objetos catalogados como obras de arte por este entorno específico. Otros abordajes que se acercan a los artistas los atraviesan para mirar sus obras. En ellas analizan lo estético o lo formal, el estilo o el tema; 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 estudio sobre las obras o sobre los artistas de esta *comunidad*, queda en manos de aquellas otras disciplinas. No obstante esto, hablo de ciertas particularidades de los agentes que se relacionan estrechamente con su condición de creadores de obras de arte, aún cuando luego las desestime en su mayoría, como factores determinantes de sus modos de acción colectiva (Capítulo V).

Es artista quién dice serlo

He adoptado el criterio nativo de autoadscripción como delimitación de los agentes pertenecientes al campo de investigación: es artista visual aquel que así se defina. Este modo de autoadscripción, desde ego, 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 otros no-artistas. Ese resto mayoritario carecería del don y no se dedica a esta labor enmarcada en las artes visuales dentro del arte contemporáneo. Considerar la auto-adscripción de los agentes a la categoría de artista permitió precaver y profundizar en los múltiples criterios de inclusión y exclusión que, veremos, se dirimen entre ellos respecto de su pertenencia a una comunidad artística local. 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*. *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 p 113/07].*

Son artistas quienes desarrollan hoy un trabajo creativo cuyo resultado perceptible es un objeto, o quizás una experiencia o una situación considerados por sus autores obras de arte dentro de los amplios límites del arte contemporáneo actual, aún cuando eventualmente -se verá- no sean reconocidos o valorados como tales por el entorno específico de la comunidad artística de la ciudad de Buenos Aires. 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 [AnC p 55/00].*

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 [ACL gp 149/00].* La originalidad que vuelcan en sus obras, partiría de ese *don* y de su propia

originalidad como individuos; cada artista remarca así su ser único, y se diferencia también con respecto a los demás artistas aún compartiendo la pertenencia a un grupo, a la 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 se ha hablado del mito del artista (Bastide 1948) que delimita las características que ha 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. Aquella imagen se impone a los agentes igualándolos a su pesar y presentando al artista como un *genio solitario, un bohemio*, alguien *original en sus obras*, quizás distraído o abstraído y 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 él mismo. La exigencia de ser originales y ser únicas que pesa sobre las obras del arte contemporáneo se extiende a la vida misma de los artistas; la demanda de originalidad se traslada de los trabajos a los autores transmutada en mandatos ineludibles para *ser verdaderos artistas*. Es así que se caracteriza al artista como un individuo único por su actividad, pero también por su peculiar personalidad consecuencia de su don, por ello *debe ser original en su quehacer y en sí mismo*. En el extremo dirán: *la obra, mi obra es original, pero yo también lo soy, no me vas a creer si te digo que la gente me mira por la calle, soy un artista y se nota, me visto como un artista y vivo como un artista* [AnC p 38/02]. El artista lo es, en tanto es original con respecto al resto de la ciudadanía. *Ese pintor amigo mío, cada vez que lo invitan a un programa de televisión, se pone una camisa manchada de pintura... 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* [G 338/00]. Y de ser posible, debe ser original también respecto de otros artistas. *Los colegas, otros que son artistas o 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 d 20/04].

Los artistas deberían tener vidas interesantes y 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 quizás 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 este 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 [ACL p 56/00].* Ciertamente, si bien algunos agentes son el mito hecho carne, 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.

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. Esos otros son la gente común, los no-artistas que consideran que *los artistas no deberían quejarse porque no tienen plata o porque no tiene reconocimiento de la sociedad por lo que hacen. Ese el costo que pagan por poder hacer lo que les viene en ganas, ellos tienen libertad. Yo en cambio trabajo 10 horas en la empresa, me tengo que vestir de determinada manera y hacer siempre lo que me dicen otros y ¡a mi 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 368/00].* 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* y nos fuimos a Uruguay a ver una muestra muy interesante que inauguraba allá. Nos fuimos en medio de la semana, sin rendirle cuentas a nadie... tenemos nuestras libertades. A mi no me gustaría perderlas, a ninguno de nosotros [ACL p 56/00]. Yo trabajo en el taller desde media mañana, al mediodía paro para comer algo, o si estoy muy entusiasmado con lo que estoy haciendo sigo de largo. Después duermo 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, me 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 me puedo escapar siempre. Hay días que hay inauguraciones de amigos o alguna muestra interesante para ver. Paseo hasta que cae el sol... [ACL ip 63/00]. 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. Como dicen por ahí, el arte es noventa y nueve gotas de sudor y una de inspiración.* [ACL pm 125/00].

Los artistas reclaman que su actividad, tan peculiarmente caracterizada, sea valorada de un modo especial a través de cierto respeto y reconocimiento para ella y para ellos por parte de la sociedad. Ese reconocimiento no debería expresarse –solamente- en términos económicos con cotizaciones siderales de las obras, sino 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. Porque *el arte, su arte, es lo importante, no importa cuánto vale un cuadro, sino que se lo reconozca como una obra fuerte, porque el arte te permite ver el mundo de otro modo. El arte te abre la mente, esa es la función del artista en la sociedad* [AnC p 55/00]. *El arte es vida, no es la venta de las obras* [ACL ie 107/00]. La preocupación por lo económico no encajaría dentro del mito de un artista despreocupado 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 aún entre los pares. Baste decir aquí que *el verdadero artista no piensa en la venta de su obra, algunos pintan para vender, yo no, yo pinto para mí y por el arte mismo* [ANC p 73/00].

La realidad es más compleja que un mito, si bien a algunos creadores sólo les interesa su obra, otros aspiran inconfesadamente a alcanzar cierta fama en vida, cierta estabilidad económica o aún cierto éxito comercial, los menos se atreven a hacerlo 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 202/02]. Más allá de la reserva, el tema 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. Esta caracterización colabora en la construcción de aquel mito. *Yo no entiendo nada de papeleos, lo mío es la creación, a mi dejáme en el taller, que sólo ahí soy feliz. De los papeles que se ocupen otros [ACL ie 107/00]. 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 ip 99/03].* 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 dp 175/04].*

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 (Quadri 2005, 2001). La actividad artística genera gastos y requiere una inversión que la mayoría de los artistas rara vez 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 (Capítulo I) para poder costear los gastos que ocasiona su arte (materiales, alquiler de taller, traslado de obra). Este doble desempeño contribuye a la construcción de la representación del tiempo escaso (Quadri 2001) y de hecho genera la escasez de tiempo para dedicarse plenamente a la tarea de taller, a la creación. Los artistas consideran que esta escasez de tiempo es consecuencia de desarrollar la tarea artística en un entorno caracterizado como hostil. Por un lado, por las condiciones económicas –y generales- permanentemente inestables y cambiantes del país (Capítulo III), y por el otro lado, por el escaso apoyo de cada gobierno hacia el sector de la cultura y los artistas (Capítulo IV). *Los políticos nunca atendieron a los plásticos, todo lo que prometieron, tanto éstos como los anteriores, fueron todas mentiras de campaña [AnC p 76/08].*

Los artistas señalan que *después de trabajar en otra cosa durante varias horas, el tiempo que queda para el arte es escaso [AP e 157/04].* Y aún 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. 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 p 176/05]. Si por el contrario el artista ya es conocido debe *asistir a innumerables compromisos, invitaciones, convocatorias oficiales o privadas, y aún atender a jóvenes artistas que se acercan a mostrar su trabajo esperando una palabra de aliento, de orientación o de recomendación* [ACL ip 63/00]. Así 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 la inversión de parte de ellos de ese escaso tiempo libre. Y, por otro lado, 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 lo único que se hace es hablar de bueyes perdidos, discutir y hasta pelearse. En definitiva es perder el tiempo* [AnC p 55/00]. *Para saber sobre leyes y derechos están los abogados, que se ocupen ellos, lo mío es el arte* [ACL ie 107/00].

Se suma a la escasez de tiempo 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 en el campo. 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 actores *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 p

66/02]. Esta referencia a la actualidad, surge de la comparación con décadas anteriores en que, algunos de los mismos artistas que hoy se dicen individualistas y poco participativos, han participado activamente en propuestas o intentos de acciones grupales (Capítulo III, Capítulo IV).

Es artista quien es reconocido como tal

Esas *soberbias, egos 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 deben ser revalidadas por el reconocimiento²⁴ de los otros. La etnografía muestra que ese reconocimiento debe ser adquirido dentro un ciertos grupos de pares primero, luego extenderse a una *comunidad artística* ampliada, para después incluir a los no artistas en estrecha relación con ellos. Y 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, menos aún de mantener. Una situación análogamente esquivada 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.

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: *artista*. El reconocimiento, veremos, se busca o sólo 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 premio; o al relacionarse con el público receptor de las exposiciones. Sin embargo el reconocimiento es más complejo que sólo 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, como *arte* sólo con minúscula, o como fuera del *Arte contemporáneo*.

²⁴ En términos de Bourdieu este reconocimiento es un capital simbólico entendido como una lucha por el honor, la reputación y el prestigio con una lógica de acumulación particular en el campo artístico (Bourdieu 1996).

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, debe tener magia o energía, debe ser factible de múltiples lecturas, debe contener un mensaje, debe emanar un aura, debe ser comprometida consigo misma, debe tener un contenido, debe tener algo, un halo, un misterio, debe sostenerse en el tiempo, debe ser sólida...*

La indeterminación de los límites está definida por una frase recurrente entre los agentes de la comunidad artística: *hoy en arte todo vale*²⁵. La vigencia de la idea contenida en esta frase permite la emergencia de manifestaciones nuevas a las que aún los propios pares del campo no saben cómo catalogar, y en última instancia ni siquiera llegan a decidir si deben considerarlas obras 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 sé* a las obras contemporáneas. Aún cuando estas obras y sus características como tales, serán aprehendidas y repetidas por un público ávido y amplio, sólo 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 status 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 menor²⁶, 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* [ACL gp 152/08]. La difusión masiva de eventos y obras colaboran en el

²⁵ En términos de Arthur Danto estaríamos hablando de un arte posthistórico, con posibilidades ilimitadas y que no se puede analizar desde concepciones estéticas tradicionales (Danto 1999, 2002).

²⁶ Cabe señalar como ejemplos 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. En “La vanguardia es así” Suplemento Radar, Página 12, 26/10/00.

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 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 se extiende desde las obras hacia las palabras que intentan explicarlas; respecto de algunas críticas y *comentarios de obras que son antológicos* los mismos artistas pueden comentar 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 aún* [AE p 24/00].

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* [ACL ei 130/99].

La etnografía da cuenta de cómo en el entorno local se articulan ciertos mecanismos de inclusión y exclusión, y a través de ellos se establecería quién es Artista y qué de lo que se hace, es Arte en este pequeño entorno. No obstante, estos mecanismos de legitimación de la pertenencia funcionan reconociendo 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*, sólo vale mientras valga.

Para estos artistas sumergidos en su entorno local, 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 sin la ayuda de esa certificación. Se es artista primero frente a uno mismo, luego frente a otros artistas, luego frente a los no-artistas; pero esto no es tan sencillo, ni tan lineal como pareciera.

II.2. Los límites a la pertenencia y al ser: la búsqueda de las certezas.

Describo una comunidad en continua reconfiguración que escapa a las certezas, y me detengo en el análisis de la construcción de los mecanismos de inclusión y exclusión que transforman permanentemente sus límites. Esos límites aún cuando sean fluctuantes contienen dentro de sí la acción grupal sobre la que indago, 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, y por esto mismo es un universo sumamente fecundo para analizar los mecanismos de inclusión y exclusión grupal. El trabajo etnográfico da cuenta de las representaciones en juego 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 como colectivo emplean el término *comunidad artística*. 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 comunidad artística como si se tratara de una entidad compacta, con límites definidos, o como un grupo cuyos integrantes comparten intereses y objetivos. Cabe recordar que los artistas conforman una comunidad que difiere notoriamente de aquellas estudiadas por la antropología clásica. 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, 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. La comunidad de los artistas visuales no comparte los lazos intracomunitarios de aquellas *otras comunidades* familiares a la disciplina; por ello es un terreno fértil para establecer cómo se dirime la pertenencia a ella, a la vez que permite explorar la capacidad

de la noción de comunidad para extenderse hasta abarcar otros grupos, por ejemplo de profesionales, de académicos, de artistas en la sociedad contemporánea²⁷.

La representación sobre 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 micro social (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 qué 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 la autoadscripción para modelarlos en beneficio de los agentes que inicialmente 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*.

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. Las variantes de esa representación en torno al *ser artista* y *pertenecer a esa comunidad* artística son construidas por la puesta en práctica de acciones concretas tanto por individuos aislados como, por grupos. 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, etc.). La determinación de quién es un verdadero artista aquí y

²⁷ Estos temas han sido desarrollados por el grupo de investigación al cual pertenezco, de Antropología del Mundo Contemporáneo dirigido por Cecilia Hidalgo y codirigido por Félix Schuster, en el marco de los proyectos UBACyT, de la Universidad de Buenos Aires.

ahora, en el tiempo presente, se establece a partir de la conformación de los grupos y de sus relaciones intragrupales e intergrupales. Las variantes que presentan esas relaciones mostraron el dinamismo y la heterogeneidad con las que se incluye o excluye a los agentes. 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 por abigarrados nudos en donde la actividad de grupos específicos se vuelve densa en cuanto a productividad, pero principalmente 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 el reconocimiento de su condición de artistas: tanto por sí mismos (autoadscripción) como por parte de pares artistas o terceros no artistas. No obstante en ubicaciones periféricas unos pocos grupos gozan de cierta legitimidad reconocida por algunos, aún cuando sea cuestionada o negada por otros, justamente por esa posición marginal. Los artistas se mueven en los espacios que demarcan la comunidad artística según diversos factores: las características de sus obras, el avance sólo temporal del desarrollo de su carrera, su trayectoria, las relaciones entre pares, las relaciones con no-artistas integrantes de la comunidad artística, los contactos con agentes externos entendidos como sponsors* o posibles benefactores, las exposiciones locales o las del exterior. Y finalmente 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.

Representación del *ser artista* desde lo individual a lo grupal

Según el criterio nativo de autoadscripción: es artista visual aquel agente que así se defina. Pero la pertenencia a la comunidad artística aún en este sentido amplio de autoadscripción, presenta quiebres de significación. La auto inclusión no siempre se ha revelado como positiva, 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 (Quadri 2001, Bastide, 1945). 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 aún, respecto de otros artistas. Dentro de una autoadscripción amplia, puede establecerse una distinción gradual y sutil entre aquellos que enfatizan su pertenencia 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 mas 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, etc.

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

Unos y otros agentes sin solución de continuidad van siendo considerados parte o no 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 desplazados por otros, y a su vez también excluidos por otros y así, sin solución de continuidad en el espacio-tiempo local.

La autoadscripción es entonces el punto de partida 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, falsos* o, directamente *injustos*. Estas fluctuaciones entre *ser* y *no ser* incluyen y excluyen implacablemente a unos u otros agentes aún, paradójicamente, a aquellos que no pretenden ser considerados artistas con A mayúscula.

En términos de los propios agentes, no son artistas: *los pretendidamente artistas..., los que se erigen en artistas sin serlo..., los marketineros* que sólo saben venderse..., los señores con ínfulas de artista por hacer una sola exposición con difusión..., 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..., los que no están en la movida del arte actual..., los que hacen trabajos por encargo..., los sólo piensan en vender si ningún disimulo..., los que no pueden vender nada porque su obra no llega a Obra..., los que hacen un curso de escultura en cera para hacer velas navideñas....*

No son artistas: *los jóvenes que con una exposición se creen genios..., 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 ganan premios en salones y concursos de barrio..., los que dan clases en un centro cultural suburbano....*

No son artistas: *los que tienen mas de cuarenta años y aún no figuran entre los conocidos..., los que se pagan las notas y las críticas en una revista..., los que pagan para figurar en libros de arte de dudosa excelencia..., esa que ya tiene mas de cincuenta años...,*

los que sólo le agradan al público lego pero no a los pares..., ese que se cree el último de los modernos..., ese que tuvo que pagar la galería..., 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...

Pero tampoco son artistas *los que no tiene una línea de trabajo coherente..., los que no pueden hacer dos obras relacionadas entre sí. No son artistas los que se la creyeron muy temprano. Pero tampoco son artistas los que empezaron ya muy tarde.*

No son artistas *los que siguen el camino del arte porque esta 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... ese que... esos que...*

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 aún cuando el límite vaya cambiando, no disminuye la pasión por defenderlo en su nueva y efímera posición. Son continuas las pujas intra comunidad por ocupar los escasos lugares de privilegio desde donde sentirse Artista y desde donde –mientras dure- dirimir o establecer algunos criterios de inclusión/exclusión hacia los demás. Esas pujas se manifiestan en críticas veladas, destierros simbólicos, ostracismos impuestos, alabanzas o peleas. Todo ello acompañado de consideraciones éticas, estéticas, políticas, personales o, con un mix complejo de atávicos argumentos y contrargumentos 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, aún cuando con fines expositivos estén arbitrariamente divididos, participan unos de los otros y necesariamente se interrelacionan y refuerzan 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 atreva o quiera serlo. Como una señal de que el arte es para todos, se enfatiza el aumento de alumnos de las escuelas de arte y de los talleres particulares. 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. La aparente apertura del arte a cualquiera que desee crear se cierra en el ingreso a una *comunidad de artistas*. *Porque el sujeto en cuestión debe tener algo más que la sola aspiración de serlo. Aún 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 del arte, pero en definitiva sólo algunos lograrán, no ya destacarse o ser buenos artistas, que es decir mucho, sino simplemente mantenerse en ese camino* [ACL gp 149/00].

La vocación irrenunciable: ...quien es artista simplemente no puede dejar de serlo...

Otro modo de dirimir el ser artista se basa en la premisa de la posesión de un *don* que sólo 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, aún 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 lo retrotraiga a las primeras etapas de la vida; a un haber sido artista desde siempre aún sin haberlo sabido. Esta fuerte caracterización del ser artista queda limitada sólo 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 son *Obras* por el hecho de ser fruto de su *don* y ser señaladas así por ellos. Asimismo otros agentes pueden ser Artistas sacados de la oscuridad y el anonimato, por el sólo 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*, y que a diferencia de ellos, *podrían abandonarla sin perjuicio alguno*. El verdadero artista se construye como aquel que no puede dejar de serlo, so pena

de traicionarse a sí mismo y traicionar su *don* connatural²⁸. En este sentido pueden citarse frases como *Yo no sólo pinto porque me gusta, sino que pinto porque no puedo hacer otra cosa, no puedo dejar de hacerlo* [AnC o 118/00]. *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 p 55/00].

El desinterés económico: ...el verdadero artista piensa en su obra y no 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) en donde el éxito económico puede tener implicancias negativas, y donde la sanción positiva de los mercados puede considerarse perjudicial para lograr el reconocimiento entre pares o aún entre críticos, académicos o estudiosos. Es frecuente que los artistas que cotizan y venden sus obras sean criticados por adecuarse a un mercado que los favorece y, en ese favor, los fagocita y les 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 imaginada a los que sus contemporáneos no reconocieron como tales y por ende nunca tuvieron éxito comercial. Aquellos son los artistas malditos a la espera del merecido reconocimiento póstumo (Bourdieu 1997, 1996, 2003), son quienes han sido malmirados o denigrados por sus contemporáneos, quienes se han extinguido solos y olvidados en sus bohordillas, enfermos o hambrientos sin poder vender sus obras para salir de la miseria, y hoy son grandes artistas de la historia. Sin embargo no todos los agentes,

²⁸ Hay a quienes se dedican a la tarea creativa en situaciones atípicas. Algunas instituciones tales como cárceles, instituciones de detención u hospitales mentales, permiten o estimulan a quienes se hallan bajo control/tutela a desarrollar tareas artísticas bajo la consigna explícita de *distracción* o *terapia*. Este estudio no alcanza a estos 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 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 consideran *Artistas* se indignan con quienes impulsan a cualquiera a seguir el camino del arte como un camino liberador o sanador. Consideran que el quehacer creativo tiene una carga importante de angustia, responsabilidad y compromiso que no se impone desde terceros sino que viene desde adentro por esta posesión del *don*.

hoy autoadscriptos a la categoría de artistas, tienen el estoicismo o la *soberbia* de ubicarse a sí mismos en el lugar de aquellos *malditos*.

La incompreensión de los contemporáneos para con las obras que crean los artistas se construye como causa de la ausencia de reconocimiento y glorias su vida actual. *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 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 (los no-artistas, el público, aún los coleccionistas y otros agentes del medio artístico) y no por los pares. Es frecuente escuchar entre los agentes frases como *yo sé lo que se vende, lo que la gente entiende fácilmente: flores y pájaros. Eso no es verdadero arte* [AnC p 47/04]. El aplauso del público acompañado de la aceptación del mercado implica una comprensión por parte de los *otros* que develaría 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 sólo 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 quién lo tenga, tiende a minimizarlo para evitar suspicacias entre los pares. En ocasiones quién *bien venda obras* es blanco de críticas y sospechas de haber alcanzado el éxito con una campaña de marketing, con sponsors poco entendidos en arte, con dinero previo que compró espacios de difusión, lugares de exposición, contactos valiosos, y hasta redes de relaciones apropiadas. 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*. Aún cuando todos, en mayor o menor medida utilizan estas estrategias habituales en el entorno, no se perdona a quién tiene un éxito explícitamente basado en ellas, esto mostraría que para tener éxito económico no sería necesario ser un Artista ni tener una buena obra. Ese éxito podría encontrarse fácilmente cuando se trata a las obras como lo que no son, como una mercancía cualquiera que se promociona y se cotiza.

Sin embargo hay excepciones. Como 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 cosa 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, le compran aquello que representa las viejas décadas. Igual me alegro por él* [AnC p 66/02].

En muchos casos el triunfo económico viene junto con la salida al exterior del país y en estos casos sí es perdonado, y considerado una justa reivindicación de históricos olvidos e indiferencias hacia lo local desde ese 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 han enmendado, con su éxito, 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 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 p 24/00].

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

La expresión *El arte por el arte* resume la caracterización de una actividad que se erige autónoma²⁹, con sus propias reglas internas en cada obra y en la actividad 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 implacable 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 sólo 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 aquellos que la cambian repentinamente, aquellos que hacen un trabajo por encargo, o aquellos que ganan un concurso con una temática pautada, aquellos que repiten un tema o quienes pretenden reinventar una técnica*. Los agentes que a vistas de los otros, no respetan estas reglas, invariablemente sienten esa exclusión como injusta; *ya no me consideran Artista porque cambié mi estilo y lo nuevo no se acepta, me he peleado con todos hasta que empezaron aceptarme nuevamente* [ACL p 56/00]; *...me critican porque hago obras por encargo, pero el encargo sólo establece el lugar donde se va a emplazar la obra, después de eso la obra la hago yo* [ACL pm 125/00]; *...al público le gusta mi obra, pero muchos artistas, los colegas no me lo perdonan* [ACL pm 125/00]. Se excluye así a quienes se considere que no respeten 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

²⁹ Algunos autores cuestionarían la capacidad o el derecho del arte y los artistas de auto arrogarse esta autonomía (Clair 1997).

locales, ni tienen un lugar en el arte internacional, aunque puedan exponer sus obras afuera. 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. No tienen el reconocimiento de los consagrados locales, ni de la crítica local. Son, en términos de aquellos, una masa de artistas que desarrolla la actividad sin llegar a ser verdaderos Artistas. Son un cúmulo cuantioso que desde cierto anonimato acecha, y quiere acceder a aquellos pequeños grupos de Artistas, a los grupos donde están *las firmas* (Capítulo IV) que se presentan cada vez más exclusivos y necesariamente elitistas. Hay una constante puja por acceder a lugares y a redes de relaciones que implican una pertenencia a esa elite certificada local y momentáneamente. Sólo quienes ya pertenecen, y sólo en el presente de su pertenencia, tienen la facultad circunstancial de dirimir, con su señalamiento, los criterios de inclusión y exclusión para esos otros que ahora quieren acceder. Esta mayoría periférica respecto de los grupos consagrados de turno consideran 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*. Hay cierta diferencia en la fuerza de 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, 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 si 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, o no vamos pero siempre sabemos qué está haciendo cada uno, sabemos lo que hacen los colegas, los amigos* [AnC p 121/08, o ACL e 168/04, o AP e 162/04]. Sin embargo las diferencias están presentes más allá de las similitudes, *...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, sólo van a sus exposiciones, son un grupete cerrado* al que no te dejan entrar...* [AnC p 111/07].

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 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* [ACL ip 63/00].

El ámbito de desarrollo: los de la academia no son artistas, son sólo profesores de arte...

La etnografía da cuenta de 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 *son simplemente 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 la imagen de un verdadero artista, original en sus obras y en sí mismo que no se somete a reglas externas a su propia esencia) (Quadri 2007). En este contexto, algunos profesores de la academia o aún de talleres se consideran *dejados afuera* por esos otros que no se dedican a la docencia, o por quienes habiendo obtenido algún premio o una pensión vitalicia han podido seguir un camino diferente en sus carreras artísticas sin la necesidad de asegurarse un ingreso por medio de ella. 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 sólo como un medio necesario para vivir. Desde estos grupos dicotómicos, tanto desde dentro como desde fuera de la academia, se construye una 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 sólo 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 como obra presentan a fin de año un tejido sin ninguna fuerza. Otros acumulan dos o tres objetos y presentan una escultura. Eso es no es arte, eso es un engaño a los alumnos, para hacer arte también hay que aprender a manejar materiales y dominar técnicas. 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. 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. 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!* [ACL gp 149/00].

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 autoadscripción. Estos agentes son desconocidos o no reconocidos como artistas por los grupos centrales. Sin embargo desarrollan la tarea creativa y eventualmente realizan exposiciones en innumerables lugares alternativos. 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 aún, internacional. No obstante algunos se confiesan a la espera de ingresar algún día como protagonistas a esa comunidad artística entendida por ellos como una élite de consagrados y adláteres que circulan por lugares específicos de reunión y de exposición de sus obras y de ellos mismos en el entorno local. Otros, alejados aún del deseo o de la aspiración de esta participación protagónica, consideran su arte *como habilidad, como un hobby*, sin posibilidades de destacarse en aquellos ámbitos. Ellos también son considerados así (cuando siquiera son tenidos en cuenta) por los Artistas del momento. Su autoexclusión, su falta de aspiración a pertenecer a determinado entorno local, no obsta para que en muchas circunstancias se sientan artistas. 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, aún cuando se consideran fuera de un circuito artístico local, se sienten parte de una comunidad imaginada de artistas sin tiempo ni lugar con quienes coinciden en el hacer. *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. 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 p 122/00].

Estos artistas, frecuentemente son considerados *el artista de la familia*, tanto como también lo son los consagrados.

Dentro de este grupo de agentes que se autoexcluyen, están también los artistas no consagrados que no son profesores, sino que 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 del arte. Paradójicamente aspiran a ser considerados artistas por el entorno, aunque explícitamente se autoexcluyen de lo que ellos consideran la comunidad artística o el mundo del arte local. Algunos asisten a

talleres de artistas consagrados, y 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*; 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 garantizan 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 intracomunidad. 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 sólo a unos pocos de estos alumnos de taller, y en ocasiones a ninguno. 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*. Desde sus profesores consagrados 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. Sólo les gusta acercarse a todo este mundo del arte, algunos piensan que es chic, pero por más que uno les trate de enseñar 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 parece una vela navideña. O hace una imitación de lo que hace uno. No les da para más. Pero les interesa el arte, en cierto modo son seguidores fieles porque siempre te acompañan en las exposiciones* [ACL ei 130/99].

Sólo algunos artistas consagrados y no consagrados han expresado beneplácito con la tarea docente en el taller, otros la caracterizaran como algo necesario para *sobrevivir en tiempos difíciles*; cuando no como una tarea que desearían evitar. *Ya no doy clases, aunque antes tenía que hacerlo. Pero después de las clases cuando tenía que trabajar en mis obras: no podía sacarme de la mente la imagen de las cosas*

terroríficas que hacían los alumnos. Tengo una sensibilidad especial para lo que veo, y esas imágenes plásticamente horrorosas me perseguían hasta en pesadillas, me costaba limpiar la mente para hacer mi obra. Algún alumno bueno habría, 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 para poder comer [ACL pm 125/00]. Contrariamente, otros creen que la docencia en sus talleres 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, quién sabe, pero son igualmente muy creativos [ACL p 56/00].* Por otro lado numerosos artistas que aseguran que no lo son, o no esperan serlo, tienen a su vez alumnos en sus talleres. Su tarea docente en el taller adquiere un sentido diferente al que tiene para quienes están entre los consagrados. Para estos artistas autoexcluidos, la enseñanza en el taller es vivida como una posibilidad más de acercarse al arte, de acercarse a sentirse Maestros. Ellos a su vez quizás han asistido o asisten al taller de un consagrado o a talleres de la academia, y reproducen en sus propios talleres barriales las situaciones vividas en esos otros talleres.

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 aún un acceso directo a la categoría de artista dentro de la comunidad artística. 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, no son una garantía permanente para el *ser*. Aquellos que hayan obtenido algún galardón pueden ser denostados por haberlo obtenido de forma espuria y no por los méritos de la obra, o por haberlo obtenido *por la obra que hacían pero que ya no hacen*. 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 aún para establecerlo en el tiempo presente. El valor de tal o cual premio se minimiza en y por variadas situaciones. No vale... *por la*

poca seriedad del criterio aplicado por un jurado influido por el mercado, por los organizadores, por sus relaciones y compromisos adquiridos; no vale porque el artista es conocido o amigote de los jurados; no vale porque los jurados no logran ver como corresponde la excesiva cantidad de obras presentadas; no vale porque no hay criterios de selección de una buena obra; no vale porque se los dan a los artistas de trayectoria aunque haya nóveles talentos mejores que ellos; no vale porque no puede haber imparcialidad en la selección porque se sabe de quiénes son las obras, porque necesariamente se reconocen los estilos de cada artista que participa; no vale porque no es más que un premio, el arte, el verdadero arte pasa por otro lado; no vale 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 a sí mismo artista. Quizás sí frente a algún no artista que se rinde ante la evidencia de una certificación académica; pero entre pares no se es más artista por cursar una carrera. El *don* viene dado y no se adquiere con un diploma. 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...

El desglose de criterios para dirimir el *ser artista* o *no ser artista*, el pertenecer o no pertenecer podría resumirse en última instancia en un criterio con el que todos los entrevistados estuvieron unánimemente de acuerdo: *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 es considerado coyuntural, cambiante y sobre todo incontrolable. Cabe señalar que esta aceptación del *paso del tiempo* como criterio de selección entre *obras* y *Obras de Arte*, reviste 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 abrevan³⁰. Aún cuando el escepticismo de algunos agentes intente hacer tambalear la

³⁰ Como señala Bourdieu el arte y su historia es una construcción colectiva de agentes que acuerdan en la creencia básica de que el arte es Arte (Bourdieu, 2003).

misma Historia del arte como una construcción arbitraria, no logra deslegitimar plenamente con su cuestionamiento la lista de artistas inmortalizados por ella.

La frase *el tiempo dirá si la obra es realmente una Obra de Arte* resume una representación que atraviesa toda la comunidad artística, y se cree 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*, que cuenta con la aquiescencia de los artistas y aún de los no artistas, pero que sin embargo no sirve para dirimir los límites en la cotidianeidad de los agentes. No puede ser utilizado para establecer límites en el presente, en el día a día en el que los artistas desarrollan su tarea. El *paso del tiempo* no puede utilizarse para determinar qué es una obra de arte hoy, y sólo podrá zanjar esta cuestión en el futuro pero hacia atrás, hacia obras del pasado.

Habiendo finalizado este desglose de criterios de inclusión y exclusión puede afirmarse que tomar la autoadscripción a la categoría de artista como estrategia metodológica permitió ver 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 sus integrantes permanentemente amenazados de dejar de serlo. Aún 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 esta pertenencia en la contemporaneidad, en tanto muchos agentes, desde el anonimato y la falta de visibilidad, se sienten tan artistas como aquellos pocos que tienen el reconocimiento del público, de la crítica o de los pares. Y tanto desde el anonimato como desde el reconocimiento, 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 artistas valiosos y de poca relevancia, y en definitiva entre Arte y no arte; y 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 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 aporte substancial a las discusiones teóricas en torno al tema, la adecuación del caso (éste 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 en un entorno local. Trabajar con la categoría de autoadscripción a este grupo permitió, en ausencia de criterios pre establecidos de inclusión/exclusión, analizar las representaciones y prácticas cuya articulación en el día a día del entorno local 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, más allá de la actividad creativa –el arte– en torno a la que se conforma como tal; y paradójicamente esa actividad inaugural es permanentemente cuestionada y redefinida. 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 quanon* 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 sólo a algunos *Artistas*, y extendiéndolos hacia todos los que quieren ingresar a ella pero sin embargo considerándolos como *aspirantes, aprendices, aficionados, amateurs*, sólo *habilitados* o en definitiva, carentes del *don*. Entre todos ellos, no obstante, prima el sentimiento de una pertenencia que permanentemente debe actualizarse 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*, o *Artista* se basa prioritariamente en el quehacer creativo concreto, aún cuando, como se demostró, estas

obras para ser Obras de Arte en la actualidad de su existencia, deben obtener unos avales tan diversos como incontrolables.

Las nuevas comunidades cuyo estudio aborda la antropología del mundo contemporáneo están configuradas, en casos como el que presento, 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 extrema³¹ del arte contemporáneo desdibuja los contornos de la figura del artista obligando a esa continua redefinición. 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.

En estudios sobre otras comunidades del mundo contemporáneo (científicos, estudiantes, grupos profesionales, grupos de desocupados³²) este fenómeno es quizás soslayado por una definición profesional o laboral en base a credenciales y categorizaciones que allanan el camino para dirimir quienes 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 comunidad imaginada. Los límites a esta *comunidad artística* local, y su *pertenencia a ella* se dirimen y se actualizan en las propias prácticas de estos agentes, los *artistas visuales*. Cabe señalar, que en este sentido, el caso aporta material significativo para los debates disciplinares sobre la adecuación y necesidad de estudios de campo para dirimir criterios locales de pertenencia en grupos sin autoridad

³¹ En el aparente *Todo vale* del arte actual se ocultan un puñado de criterios que establecen lo que es considerado hoy verdadero Arte Contemporáneo. Siempre, para cada período de la historia del arte, necesariamente ha habido 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 aplicables a la producción de los artistas contemporáneos. Nuevamente, *el tiempo dirá...*

³² Remito nuevamente al grupo de investigación de Antropología del Mundo Contemporáneo de Hidalgo y Schuster, en el marco de los proyectos UBACyT, de la Universidad de Buenos Aires.

central. Y por otro lado pone en evidencia la necesidad de comparar estos estudios para acceder a un nivel macro en el análisis de autorregulación de estos grupos y la construcción de consensos en torno a la pertenencia a ellos.

Por último el estudio da cuenta de la utilidad, y la necesidad de redefinir categorías de la antropología tradicional –por ejemplo, comunidad- para el estudio de casos de la antropología del mundo contemporáneo. Particularmente, 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*; el análisis ha mostrado que esa dinámica es justamente la que establece, de modo inaugural, la arbitraria pertenencia al grupo *-la comunidad artística-* y el ser *- el ser artista*. El arte actual y los artistas que los conforman con su actividad han sido y son un campo más que propicio para indagar sobre la construcción y los mecanismos de consolidación o quebrantamiento de esa arbitrariedad.

No obstante esto, la representación de la pertenencia a una comunidad artística local, a una pequeña élite de verdaderos creadores gravita en torno a la aspiración a integrar una comunidad imaginada de grandes creadores de tiempos remotos que, con la promesa de recibir en su seno a los creadores de hoy, jerarquiza su existencia actual aún en su indeterminación local. Veamos los cómo y los porqué.

II.3. Comunidad atemporal

Otro resultado revelador es que la representación de *comunidad artística* más acabada es aquella en 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 de las Artes (los ya reconocidos y aquellos por descubrir), una comunidad imaginada en la que muchos aspiran a ser incluidos con el tiempo, el *dictamen tiempo* (necesariamente inscripto en la Historia del arte) será el *único realmente valedero para saber y establecer si una obra es Obra y un artista es Artista*.

Coexisten simultáneamente dos dimensiones de la representación de comunidad. Por un lado una dimensión actualizada en 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, imaginada; y en ella sí existiría la certidumbre de la pertenencia y la certeza de que se es Artista y se crean Obras de Arte; en esta comunidad imaginada existe de hecho la posibilidad de perpetuidad de estas certezas.

Esa comunidad imaginada atemporal se sustenta en la reconstrucción histórica de períodos y autores como premisa para conocer a los Grandes Maestros. Con ellos se compartiría la *pasión por el arte* y la *posesión del don de crear*, más allá de la posición como excluidos o incluidos que los agentes ocupen hoy en su entorno local. Cada uno se siente artista por crear obras al igual que tantos otros conocidos a través de la Historia del Arte, o a través de biografías, documentales, novelas, o aún 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 esta atemporalidad, se reconoce el factor *tiempo, el paso del tiempo*, como el 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 paradójicamente 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 y el pertenecer en el día a día. No obstante esto, la etnografía mostró que la representación del ser artista hoy se apoya en el compartir la actividad creativa con quienes históricamente han sido creadores. Los agentes se sienten cercanos a un Leonardo o a un Warhol, a un Picasso o a un Van Gogh compartiendo con ellos las pasiones y las emociones que desencadena el hacer Arte, aquellos sentimientos de *entusiasmo, de excitación, de fiebre creativa*, pero también y sobre todo, *sentimientos de desazón, de angustia, de inquietud*. En ocasiones los artistas se sienten más cerca de estos cuasi mitos -construcciones de la historia del arte- qué de cualquier conciudadano contemporáneo no artista y aún³³ de algunos pares, no considerados realmente artistas. La historia del arte colabora 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 propiciando la

³³ Es frecuente que los artistas expresen que ningún amigo o un familiar llegaría 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.

exclusión de aquellos que no formarán parte de esta población de eternamente consagrados (Bourdieu 1997).

Los artistas se sienten tales como integrantes quizás en el futuro de aquella comunidad, 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 (Quadri, 2001), 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 (Anderson, 1993). Cada uno se siente hoy artista por crear obras al igual que tantos otros conocidos a través de la historia del arte³⁴ principalmente, y a través de los otros medios -biografías, novelas, películas, documentales- que también abrevan en ella.

Cada artista se siente así parte de una comunidad que excede lo espacial local, pero necesariamente también lo temporal. Una 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. En estrecha relación con esta atemporalidad de esa comunidad imaginada, 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 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 1993:23), 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 a través del tiempo y del espacio. Esa representación social del arte y los artistas es también un referente 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*. Los autores del presente ansían lograr un lugar en esa historia del arte, que permanentemente bendice, selecciona, consagra e incorpora a nuevos protagonistas: ellos serán quizás los mitos necesarios para los artistas de épocas venideras.

³⁴ Cabe señalar la relevancia de estudiosos y teóricos del arte –todos ellos dentro del campo cultural más amplio (Bourdieu 2003)- que colaboran en la configuración y en el establecimiento de criterios de legitimación, de inclusión y de exclusión para pertenecer a esa comunidad artística que queda eternizada en los libros para ser consultada y conocida por los futuros aspirantes.

No obstante estas certezas que traerá el paso de los siglos, son las prácticas intragrupales e intergrupales las que incluyen y excluyen agentes estableciendo quién es artista en el efímero aquí y ahora, 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 quienes son así excluidos.

II.4. Un circuito global desde la comunidad local

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 exclusión de él, o aún respecto de los circuitos internacionales del arte. En este sentido, los agentes en ocasiones se sienten más cercanos a un Turner, a un Goya o a un Warhol que a un artista actual exitoso con visibilidad en Londres, Madrid o Nueva York.

La investigación se centró en los artistas que desarrollan su actividad dentro de un universo local, acotado espacial y temporalmente, y en este sentido los aspectos relacionados con los circuitos internacionales del Arte y con la *mainstream**, tienen un lugar subordinado; no obstante esto, reconozco cierta influencia que pudieran tener en este entorno local algunas de las situaciones que se desarrollen en ese ámbito internacional, entendido como el mundo globalizado. 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. Destaco la adecuación del abordaje a escala micro social de *esta comunidad artística*, para dar cuenta de cómo se manifiestan algunas de esas transformaciones en este entorno local, tanto respecto de algunas prácticas individuales y grupales de los artistas como en el hacer concreto en sus obras, ambas áreas en estrecha relación con las condiciones concretas en que los agentes desarrollan la tarea creativa.

Una multiplicidad de prácticas, desde ingeniosos modos de desplazamiento hasta cambios en los materiales en las obras, son puestas en marcha por agentes activos y hábiles en el desarrollo de estrategias alternativas frente a las posibilidades y las limitaciones que se viven desde este entorno local respecto del ingreso al mundo del arte globalizado. La mayoría de ellas son respuestas individuales orientadas hacia la búsqueda de oportunidades para ingresar a ese ámbito que se presupone *a priori* más

favorable que el entorno inmediato. Un destino global que es considerado promisorio y de mayor visibilidad, aunque lejano y de difícil acceso, ahora más que antes (Capítulo III). Una vez obtenida allí la certificación del ser Artista, se esperaría que ella tuviera una legitimidad mayor –que se imponga y perdure- respecto de aquella tan inestable como difícil de conquistar en el entorno local³⁵, esa legitimidad una vez alcanzada podría favorecer la adquisición de un lugar de privilegio y reconocimiento en el *aquí*. No obstante estas expectativas, la etnografía muestra 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.

Una mayoría de agentes viven ese exterior –podría decirse la globalización- desde un *acá* sin desplazamiento; la mayoría no ha salido nunca del país, o viven la Argentina como su lugar de residencia permanente aún cuando algunos de los artistas entrevistados hayan viajado o viajen actualmente a causa de su arte o por otras razones. Mayoritariamente, desde este, *su* lugar los agentes construyen sus representaciones con lo que les llega de información sobre el arte y los artistas de ese exterior. No obstante, ciertamente los artistas de ese mundo globalizado no se reducen a aquellos que circulan con una visibilidad transnacional y, tampoco se reducen a aquellos cuyas obras cotizan en los miles de dólares que se barajan en un mercado difundido globalmente, sino que hay muchos más que se barajan en un mercado difundido globalmente, sino que hay muchos permanecen físicamente en sus entornos locales –tal como los artistas de esta etnografía- viviendo la globalización de modo absolutamente tangencial³⁶.

³⁵ Cabe señalar que también en ese exterior se dirimen los límites denodadamente.

³⁶ 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, y sólo unos pocos políticos, financistas y académicos piensan e imaginan la globalización como circular por poseer ese acceso, vedado a las mayorías (García Canclini 2000), sin embargo ni aún ellos tendrán 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 sobre lo global mostraría la desigualdad en el acceso a la economía y cultura globales de esa mayoría y la competencia inequitativa entre los imaginarios daría cuenta de que la globalización es y no es lo que promete; como un conjunto de procesos de homogeneización y, a la vez, de fraccionamiento articulado del mundo no suprime las desigualdades que desde cierta simpleza se supuso que suprimiría. Permanecen como promesas la ruptura de las distancias a través de la tecnología y comunicación, como un movimiento de flujos que desharían la oposición centro-periferia característica de décadas anteriores. Sin embargo la circulación multidireccional de bienes, servicios, tecnología de punta e informaciones se actualiza sólo en y entre las ciudades globales y, al

Desde su ámbito local los agentes acceden a información sobre ese arte liderado por las galerías y museos de las ciudades globales³⁷, desde Nueva York a Londres, desde París a Tokio, por donde circulan los artistas con un publicitado reconocimiento internacional. Estos artistas aparecen en ciertos lugares y medios internacionales que, aliados estratégicamente, manejarían en forma concentrada el mercado mundial (García Canclini 2000). La ciudad de Buenos Aires, base de esta investigación, 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, ni para satisfacer las ansias de reconocimiento y venta de obras de muchos de los artistas en actividad en ella. En este sentido cabe señalar 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. La mayoría de los agentes entrevistados aspiraban a salir, ellos mismos o al menos sus obras, del país hacia el exterior –o de las provincias hacia la capital-, para dar a conocer sus trabajos en aquel circuito ampliado. 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, éstas son opciones excluyentes* [ACL p 10/01]. Aquellos que habían vivido las épocas de exilio político (Capítulo III) diferenciaron las nuevas razones para irse, que ahora eran económicas y no tanto políticas como en los sesenta y los setenta, o que seguían siendo *como siempre* relacionadas con la representación de un exterior con condiciones más favorables para la actividad artística, para la cultura.

Hay coincidencia entre artistas y no-artistas en la importancia que se atribuye al acceder a los 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* como el público de una

alcance de grupos restringidos de ciudadanos. Para el resto del planeta la globalización no diluye las diferencias sino que las muestra y las propaga a la vez que las difunde.

³⁷ Las 'ciudades globales' entendidas como un conjunto de grandes metrópolis -Nueva York, Londres, Tokio, París- y otras de dimensión menor -Madrid o Barcelona entre ellas- forman un conjunto con características específicas, y conformarían la *malla decisional del conjunto del planeta*. Ver Sakia Sassens 1991.

mega-exposición itinerante internacional, o como el público de una galería de Nueva York. La importancia de las exposiciones locales no es comparable a lo que significa para los artistas tener en el curriculum una o varias líneas que contengan los nombres escritos con mayúscula por la globalización: Londres, París, Bilbao, etcétera. No obstante, los agentes destacan que la posibilidad de circulación de las obras es tan compleja *allá* como *acá*, y *no es lo mismo simplemente llegar a exponer en el exterior, que llegar a ser conocido y reconocido en los circuitos internacionales* [AE p 24/00].

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, como 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 artistas señalan que esto se debe en parte a que en los últimos años, la vida de la clase media argentina, a la cual pertenecen mayoritariamente, se ha visto perjudicada por medidas tomadas tanto por los gobiernos elegidos como por los de transición, impidiendo a los artistas salir por sus propios medios; y en parte debido a la falta de *un apoyo económico continuo y real por parte de las instituciones y el Estado*, como pudo haberlo en décadas pasadas para financiar esta salida (Capítulo III). Por otro lado, 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 época del *uno a uno* decayeron al desencadenarse la crisis de diciembre de 2001, y desde entonces se han recuperado pero con lentitud y altibajos (Capítulo III). La información sobre el arte en el mundo globalizado ciertamente circula con fluidez y llega a los agentes de modo continuo; la Internet ofrece un panorama amplio, aunque necesariamente incompleto, de la profusa producción del arte internacional y más incompleto aún 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. Y otros consideran que

esta información aún 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 información sobre lo que se hace *hoy en arte* en lugares distantes del propio entorno. Frente a estos flujos de información la etnografía da cuenta de diferentes representaciones sobre ese exterior y de diversas prácticas desarrolladas por parte de los agentes desde su entorno local.

De cara a ese arte actual, 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 para no quedar aislados de la actualidad artística de escenarios de mayor relevancia que el local.* Por otro lado hay artistas que, frente a esa información, se indignan ante la variedad 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 sólo hacer lo mío [AnC p 132/08].* Aún 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, a su vez original en sí mismo.

Por el contrario otros agentes consideran que el *ver ese arte sin límites* los libera para crear según nuevos cánones. *Internet es increíble, podés ver lo que hacen artistas de todo el mundo. A mi, 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 hoy en día, la libertad [AE dp 80/00].

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 (Renato Ortiz 1996). En este sentido, más allá de aquellas otras reacciones –indignarse, anularse, liberarse- frente a los flujos de información, 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-. Y a su vez establece las pautas que generan un acceso desigualmente repartido, a los principales lugares de reconocimiento, exhibición o visibilidad. En ese reparto el país estaría en un lugar marginal, tanto como los artistas sienten que están en su propia sociedad. Algunos artistas no estarían dispuestos a adoptar un canon impuesto desde afuera *sólo para figurar internacionalmente*, ni tampoco estarían dispuestos a adaptar la obra traicionándola *sólo por hacer lo que se hace*, alejándose de la originalidad que demanda y que 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 sólo por figurar y ser aceptado en una galería o una bienal internacional!* [ACL ei 130/ 99].

La construcción de la marginalidad

Se ha planteado que los protagonistas del Arte actual internacional 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 proyecto único, sin embargo pero 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 que no acceden a esos ámbitos serían aquellos que no han logrado -o no han querido buscar- esa mágica combinación glocal³⁸.

Este planteo se relaciona también con la presunta existencia de preferencias o gustos estéticos locales, y con la existencia de obras que no lograrían salir de los límites de su territorio y su público para ser acogidas por *el gusto* del ámbito internacional. *Acá hay pintores 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, sólo están los muertos Berni, Spilimbergo, Quinquela y en muchas ocasiones los compradores son los propios argentinos que viven en el exterior [G 338/00].* El haber llegado a tener reconocimiento y aceptación en el entorno local no implica tenerlos en ámbito global, y esto suscita diferentes interpretaciones por parte de los connacionales más allá de aquella supuesta inadecuación al gusto del público globalizado. Unos plantean *la identidad artística indefinida 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 que hacen obras más típicas de sus países, acá no tenemos nada así entonces no nos compran en los mercados internacionales, no les interesamos, ellos buscan algo diferente a los que ellos tienen [AnC p 46/00].* 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 dentro del esquema global. Cierta representación sobre una constricción externa que, originada en las construcciones de sentido que emanan de países del primer mundo –

³⁸ Establecer la real relación entre esta supuesta adecuación al gusto local y un impedimento para el acceso al mundo global, abre interrogantes que demandan una investigación aparte.

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. Ciertos accesos a los circuitos internacionales –alternativos- sólo se traspasarían con estas obras, subsumiendo a grupos diversos en una homogeneización de sus diferencias (Yúdice 1996). Desde ciertos análisis se sostiene que las exposiciones internacionales, los museos, revistas y el mercado del arte global, ordenados por estéticas de origen metropolitano, esperan del resto del mundo cierta marginalidad folklórica. Las experiencias artísticas de América Latina suelen quedar así normalizadas bajo los estereotipos de lo mexicano, lo andino, lo caribeño o el realismo mágico (García Canclini 2000). Salirse de ese canon sería pecar de inauténtico u occidentalizado. En este sentido esos artistas no lograrían ser artistas glocales, sino sólo artistas nacionales cuyas obras circulan internacionalmente como fiel testimonio de su territorio.

En tanto en el ámbito local los artistas se consideraban inscriptos dentro de aquel mito del artista, ahora, frente a la globalización y a los circuitos del arte internacional, se consideran encasillados dentro de un mito diferente, el de hacer un arte que debe orientarse 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 casi en oposición a la tradición (Quadri 2005). Frente ambas 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 sólo 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 p 46/00]. No obstante cualquier posible caracterización del arte nacional desde afuera, existe por cierto una amplia heterogeneidad de voces y elecciones entre los artistas locales. *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 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 op 28/01]³⁹. Sin embargo, algunos pares igualan estas ventas a las de un *souvenir**. 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 me di cuenta que yo vivo en Buenos Aires! Qué 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 de tránsito, 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 realmente ahora sí, mi obra está empezando a moverse* y ser aceptada.* [AnC p 46/00]. 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 sólo las experiencias que llevan al extremo las propuestas de permanente ruptura, en constante búsqueda de nuevos gestos.

La dificultad para mostrar e incorporar la propia obra a los circuitos internacionales, colabora 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 temática o la audacia 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* de 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, quizás *sudacas** antes que ciudadanos extranjeros. Entienden esto como

³⁹ 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 en cada país, quizás busquen una obra innovadora en Nueva York, y difícilmente busquen eso mismo en aquel barrio porteño.

una limitación, y como un principio de exclusión. Esta limitación, por un lado es considerada autoimpuesta, a fuerza de devastar el país con la histórica suma de erradas decisiones unilaterales o conjuntas, de los gobiernos o de los votantes y por otro lado impuesta desde afuera, desde un exterior cuyo poder para cerrar las puertas de acceso nadie negaría. Las sucesivas crisis que afectaron al país vividas o recordadas durante las entrevistas, colaboran en esta construcción de una imagen poco ventajosa del país en sí mismo y frente al mundo. La *comunidad artística* refleja esa situación en sus propios términos (Capítulo III). Los artistas utilizan estrategias diversas e insólitamente creativas para poder seguir desarrollando la actividad artística a pesar de las condiciones cotidianas que consideran adversas, y, como veremos, su creatividad se expande también para idear formas de mostrar sus obras fuera del país.

La representación negativa de la situación del entorno local se contrapone a una idealización por parte de quienes permanecen en su entorno local, 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 p 47/04]. Allá, los precios que se manejan son parejos, si a tu obra la tiene una galería de Europa y otra de EEUU, 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. Aunque 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 sólo a eso, no tienen dos o tres trabajos más, como acá. Bueno... algunos... [AE p 92/01]. 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 p 24/00].*

Afuera las condiciones para desarrollar la actividad son también duras, y la posición alcanzada 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, *-sólo un tiempo-* y les ayuda a reubicarse en el entorno local. *Cuando volví después de diez años afuera, me llamaban de la radio para hacerme entrevistas, 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 p 47/04].* 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. 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 p 55/00].*

En lo atinente a los temas centrales de esta investigación cabe señalar la construcción de una representación de ese exterior que contrasta con el entorno local respecto de 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 que algunos no estarían dispuestos a cumplir, otros no la veían necesaria, la mayoría se mostró indiferente. Hay una explícita preferencia de muchos por *cierta informalidad*, o *cierta desorganización local*, que se vive como un 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, un *acá entre nosotros que nada ofrece pero a cambio nada exigiría*. Aquel exterior se representa con mejores posibilidades de desarrollo que en el entorno local, pero con exigencias varias como contrapartida de esas condiciones. *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 al año y 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 pg 65/06]. *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 sólo a hacer 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, 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 y pierdan plata. Cosa de ellos, es su negocio!* [AnC p 47/04].

No obstante las anécdotas sobre normativas estrictas 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 en ciudades menores de esos otros países. En este sentido, el valor de ser visto en ese proscenio con un público desterritorializado pero cercano, imaginariamente compuesto por millares de

espectadores idealmente interesados en el arte, no es comparable a la expectativa generada por las tablas locales. No obstante esta comparación, los agentes admiten conocer múltiples posibilidades de circulación de las obras en ese exterior: por un lado, aquellas que salen del país pero ingresan a circuitos menores o alternativos, exponiéndose en galerías o lugares *del exterior* pero no de los más importantes. Y por otro lado, aquellas que llegan a circular por los principales centros del mercado del Arte. Los propios artistas diferencian entre lo que consideran llegar a *ser conocido internacionalmente* y aquello que no es lo mismo: *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 100 primeros*. Algunos artistas, considerando esta realidad, optan sólo por las tablas locales, y aspiran a convertirse en consagrados nacionales manifiestamente conscientes y conformes con su inexistencia e invisibilidad en el mundo del Arte global

Pero para muchos *hay que exponer en el exterior* so pena de no existir como artista. Para la mayoría esta posibilidad queda sólo en los deseos ya que, las limitaciones son múltiples y complejas, las oportunidades son pocas y están al alcance sólo de algunos bien informados o bien conectados, con 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 financien realmente a sus artistas, que te lleven la obra y se ocupen de montar la exposición. Diría que hoy 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 hay que compartir gastos con ellas. Salir solo del país es otra cosa y no tiene el mismo valor que si te lleva un representante o un galerista. Y por otro lado, el Estado no se ocupa para nada de mostrar a sus artistas afuera, quizás lo hizo en una época, pero no ahora [ACL e 169/00].* La mayoría de los artistas no tienen un representante que lleve su obra al exterior, salvo unos pocos y *estamos están extinción [ACL pi 115/00].*

Adaptar las obras, adaptar las prácticas

No obstante las opiniones encontradas sobre los beneficios o las ventajas que se obtendrían, o sobre las dificultades que conlleva exponer en el exterior, la mayoría de los artistas lo han intentado, lo intentan, o intentarán hacerlo. La diversidad de

estrategias individuales puestas en práctica para dar a conocer las obras en el exterior es tan amplia como las consecuencias que esas estrategias tienen sobre las prácticas y sobre 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, e 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 asumen esto como un costo para mostrarse afuera.

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 (Capítulo III), 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 asociada a un artista plural (Danto 1999) tienen aquí otro fundamento. La necesidad de sacar la obra del país por sus propios medios lleva a numerosos artistas a dirigir esa migración hacia materiales más accesibles económicamente, más livianos o más fácilmente transportables (telas que puedan enrollarse o desmontarse del bastidor*, obras en papel, grabados, esculturas en tergopor, cartón o papel de fabricación propia, etcétera); o los lleva a modificar el formato de las obras (objetos más livianos o más pequeños, de materiales que no se rompan fácilmente, o adaptadas al tamaño de los embalajes). Estas modificaciones se hacen para poder afrontar los costos de los envíos internacionales que se establecen en una moneda extranjera frente a la cual, *el peso argentino está en desventaja*. Las limitaciones de participación en los circuitos globales se incrementan para quienes no adaptan así las obras; y, en disciplinas como escultura o instalaciones estas limitaciones 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, algunas hasta son riesgosas para las obras, y los artistas no saben a ciencia cierta si llegan a destino en condiciones. Se llenan bolsos con pliegos de papeles, libros de artistas, y hasta objetos, llevándolos al hombro para no pagar sobrepesos en las aerolíneas, o se despachan en las bodegas sin los recaudos debidos. *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 p 135/03]. 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 p 39/08]. O, cuando ya no hay otro remedio [ACL p 10/01], se hacen los trámites aduaneros reglamentarios para enviar las obras por medio de un transporte internacional con un seguro incluido.

En muchas ocasiones los artistas pierden sus trabajos en complejos itinerarios de exposiciones organizadas por otras personas que se desentienden de su compromiso de retornarlas, dejando las obras abandonadas a su suerte. *Este señor organizó todo, 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 [AP p 44/03].* Otras obras se pierden luego de exponerlas, por no querer o no poder afrontar el costo 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 sin tener limitación en el tiempo para conseguir un lugar adecuado —o sólo un lugar-, y 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 po 82/04].*

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 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. No tuvo problemas. Al final quedó hecho* porque con la venta, sólo recuperó la plata que había puesto para hacer los cuadros y llevarlos [AnC p 52/00].*

La representación del exterior como dotado de todas las bondades de las que Argentina adolece –aún 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. Los agentes se indignan ante la complejidad de requisitos requeridos para sacar su obra del país; y, con un conocimiento inevitable y convenientemente incompleto se ignora que afuera los trámites son similares; y se piensa que *en otros países vos te llevás tus cuadros a dónde vos quieras y no tenés que rendirle cuentas a nadie. Los cuadros son míos, yo los hice y no veo porque 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 p 55/00]. Esta consideración sobre los límites a la ingerencia del Estado sobre la propia obra se retoma más adelante en el marco de la representación de cierto derecho a no aportar a la sociedad por el fruto del propio trabajo (Capítulo IV). No obstante esta consideración local sobre los requisitos aduaneros de otros países, ellos son similares a los de Argentina. Si bien hay algunas pocas excepciones en donde la circulación tiene escasas restricciones, en general deben hacerse algunos trámites.

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 diversidad de prácticas insólitamente creativas a la hora de evitar costos extraartísticos, tanto sean transportes y seguros como impuestos o gravámenes que pudieran pesar sobre las obras o sobre la actividad. En este sentido esa variedad de estrategias desarrollada por los artistas para exhibir sus obras en un circuito que exceda el ámbito local, tiende a maximizar los beneficios particulares sin atender a las implicancias para la comunidad como conjunto respecto del cumplimiento de normativas, entendidas como acuerdos sociales (Capítulo IV). Han sido frecuentes las quejas por *la necesidad* –reiteradamente puesta en duda- o por *la complejidad* o, simplemente por *la existencia* de los trámites requeridos para llevar obras al exterior tanto de los artistas individualmente como de los galeristas o representantes que se ocupan de hacer circular los trabajos de los autores.

Los agentes activa y creativamente buscan y encuentran diversas alternativas a las trabas que pudieran 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 caracterizado desde afuera o 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 el ámbito local. En este sentido, las sucesivas crisis que afectan al país (Capítulo III), y que colaboran en la construcción de una imagen poco ventajosa de él en sí mismo y respecto del mundo, son reflejadas por la *comunidad artística* en sus propios términos.

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, de grabados, de pinturas o, ni hablar de las complicaciones extras en cuanto al transporte que suponía llevar esculturas o instalaciones. Luego de la época de la relativa estabilidad económica *del uno a uno** (Capítulo III) que permitió viajar con cierta continuidad, *las cosas – decían- se complicaron más*. Yo quise hacer mi experiencia como artista y llevar mis cuadros a Europa.

Los artistas compartieron conmigo cómo hacían o cómo habían hecho para llevar sus obras a otros países, y sobre las dificultades que esto suponía cuando debían afrontar solos 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 prorrataba 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 casos el traslado se hacía como una inversión comercial, o, desde una institución, como una de las funciones dentro de un organigrama a cumplir. Cabe señalar que el interés de esta investigación se centró en los artistas y sus estrategias como individuos y como colectivo para llevar adelante su actividad; y no está centrada especialmente en quienes tienen montada su actividad comercial o institucional alrededor de ellos, sin desestimar que con sus actividades incentivan y complementan la actividad artística. 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. No me ocuparé de esos casos.

A raíz de mi posible exposición en Europa, los artistas me advirtieron y aconsejaron compartiendo conmigo experiencias y anécdotas propias y ajenas sobre las múltiples complicaciones y soluciones asociadas a tal empresa. Algunos artistas hicieron los trámites que exige la normativa aduanera para sacar sus obras del país, otros los desconocían, otros los sorteaban, pero todos desarrollaron variadas e ingeniosas estrategias para poder trasladar las obras y abaratar los costos de su participación en el ámbito internacional. Luego de este sondeo, yo misma cumplimenté 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*. A partir de aquí relato las circunstancias y preparativos en torno a mi viaje intercalando 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 hace 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 llevarselos. 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... 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 mas 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- comenté

-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. 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 qué ocurrió?- pregunté

- Bueno.... Mucho después, no sé cuánto tiempo después, recibí una carta de la Aduana reclamándome por las obras que no habían vuelto al país. 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.⁴⁰ ¡No sabía que hacer!.. Imaginate que yo sólo quería exponer allá lo cuadros. Y después no los podía 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

⁴⁰ 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 p 132/07].*

no puedo pagar esa suma de dinero otra vez. Así que tuve que ir a aclarar la situación y hacer más y más trámites de oficina, cosa que detesto hacer [AnC pg 65/06].

Se le exigía una declaración que explicara porqué las pinturas no habían regresado al país habiéndose vencido el plazo. 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* que los agentes desean ahorrarse). El monto al que ascendía se le reclamaría por un concepto o por otro no importa cual 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 de la categoría de *Exportación Temporal* a una *Exportación Definitiva* con lo que ello implicara o no en costos extras 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 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 ley, allá lejos en el tiempo.

La Ley 24.633 de Circulación Internacional de Obras de Arte⁴¹ en sus fundamentos 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 del obras declaradas pertenecientes a este patrimonio, en cuyo caso la ley establece otros requisitos y restricciones. El artículo N° 3 de la Ley 24.633 de Circulación Internacional de obras de arte dispone, entonces, que *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*

⁴¹ Ley N° 24.633 Circulación Internacional de Obras de Arte, Boletín Oficial 12 de Diciembre de 1997. Modificada por el Decreto Reglamentario N° 1044/98, Boletín Oficial 16 de Septiembre de 1998.

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 que 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 exterior 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 aún para exponer en lugares de incierta relevancia. Éstas 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 p 12/07], o *las mando de a poco con todos los conocidos que viajan* [AnC p 39/08] o bajo el lema *me las llevo porque son mías y quiero mostrarlas* [AnC p 55/00]. No éramos famosos, ni patrimoniables pero al menos esto significaba que estaríamos exentos del pago de recargos y tasas aduaneras para circular con nuestros cuadros por el mundo.

Las anécdotas circulan, otro artista me contó que le habían contado que otro artista había pasado por una experiencia peor. Aquel otro 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 y aseguraba que, *no las puedo traer, ni me interesa hacerlo están arruinadas, esas obras ya fueron**. Aquel artista estaba ya acostumbrado a perder obras en el mundo, no había sido esa 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 o transportar los trabajos de vuelta al país. 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 p 79/06].

Circulan en la comunidad artística, numerosas anécdotas sobre el ingenio de los autores para mostrar en el mundo una obra *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 po 82/00].*

A medida que conversaba con más gente, más me convencía 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 mails a lugares y más lugares –galerías, museos, fundaciones, etcétera, etcétera, etcétera- para ver si conseguía quién me facilitara el lugar para exponer mis obras.

-Contáme sobre tus exposiciones en el exterior- le pedí mientras compartíamos un café.

-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 EEUU. 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. Son míos, los pinté yo 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. Y hasta 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 sólo 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 libro de turismo. 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 fui 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 pg 65/06].

Entre tanto, yo continuaba con incontables idas y vueltas de mails, y muchas horas de navegar por páginas web. Fui ampliando mi criterio de búsqueda y aparte de galerías y salas, además de 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, sólo suma una agradable línea en el currículum, 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 emocio 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 las *Obras 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 y vuelve a mí la corrosiva

malicia de la falta de fe en el arte y en el Arte. 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 dp 80/00].

La sala destinada a las 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 de Internet. 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 aún 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. La autogestión de los artistas es en extremo laboriosa (Capítulo III). Después de ser aceptada para exponer mis obras en ese lugar, hubo mucho que hacer y mucho que dialogar para llegar concretar la muestra. Ahora que tenía el lugar de destino de mis pinturas podía seleccionar qué obras se adaptaban al lugar (en tamaños y en cantidad) y comenzar los trámites en Artes Visuales ya que era uno de los requisitos a especificar en las planillas a dónde iban las obras y qué obras eran.

-Te enteraste lo que le paso a un artista con sus esculturas?- me preguntó.

-No, qué le pasó?-

-Fue terrible. Siempre se comenta en el medio, yo no sé bien quién es, pero 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 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. Imagínate que las esculturas son complicadas de trasladar. Así que las mandó con ese transporte internacional e hizo todos los trámites y papeleos de una exportación temporal, porque sino para la empresa era como si transportaran obras de arte robadas o algo así.

Finalmente hizo la exposición en el lugar dónde 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 las cosas... 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 cuestión es que de allá se las mandaron para acá y la aduana se las confiscó. 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, dicen que las dejó 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 cobran 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 se que 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 pensé como vas a hacer para llevar tus cosas porque a veces la cuestión puede complicarse [AnC ad p 171/07].*

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, porque los honorarios de un despachante son elevados, y porque 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 –el E111 con los Datos del exportador, E112 con Antecedentes del autor y el E113 con Descripción de los objetos a exportar– 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 Nación⁴². Ahí está todo. Pero deseo escuchar un sonido humano que me confirme que las cosas se hacen como dice el mundo virtual. 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 08].*

No fue fácil decidir qué obras llevar. Pero finalmente lo decido, 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. Al fin encuentro el lugar correcto,; un empleado con 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 08]*. Me parece impresionante que pueda llegar a intervenir un *Consejo Consultivo Honorario u otros organismos* para valorar unas pinturas que no tienen valuación. 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 cotización, a nadie le importa qué valor le pongas a tus obras. Y hasta ellos, los consagrados, ponen un precio que*

⁴² <http://www.cultura.gov.ar>

tampoco es muy real, siempre ponen algo menor. Sólo 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 ¡joj! como queda anotado, puede traerte consecuencias [Oo 08].

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 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

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*⁴³

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, sólo las envolví con tergopor y cartón corrugado. Ellos las tratarían como *Obras de Arte*, mientras que yo lo hacía como obras a secas. Además estaba el costo del

⁴³ Esta es una lista de servicios posibles de las empresas que consulté, con sus más y con sus menos todas ofrecían algo similar.

seguro de las obras. Al leer los términos del contrato recordé lo que me había dicho un artista que *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, que aparezca en la prensa quizás te lanza directo a la fama! A la gente le encantan esas cosas* [AnC p 132/07].

Las planillas se llenan rápido, pero antes y después hay todo un despliegue invisible de decisiones mínimas o trascendentes sobre qué obra llevar, cuántas, de qué tamaño, enrolladas o enmarcadas, grandes o pequeñas, en tela o en papel. Mínimas decisiones sobre cómo sacar las fotos, si contratar a alguien o las tomarlas uno mismo -a riesgo de que no se reconozcan los matices de color y textura de las obras-. Grandes decisiones para elegir, descartar y seleccionar de entre todas las obras producidas durante meses de preparación, 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.

-Cómo decidí 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, 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. Me decidí por un camino intermedio. [AnC po 82/04].

Todo estaba encaminado. Diez días después llegó el momento de ir a la aduana con los papeles. En teoría, según mis averiguaciones virtuales y telefónicas, un pobre mortal, de quererlo, debía poder adoptar el rol transitorio de exportador y hacer todo el trámite 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.* Llamé varias veces a la aduana para verificar 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 el vocabulario correcto para preguntar lo que quería averiguar. Me llevó un buen tiempo, de aquel tiempo escaso que tenemos *nosotros los artistas.* A partir de ahí 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 totalmente ajeno a mí. Adquirí así un conocimiento básico para poder presentar mis planillas.

Con mi hijo pequeño a cuestas, sé que desentonaba un poco en el lugar. 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. En las veredas externas 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. Las veces que fui, 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 iniciando, mediando o, supongo, terminando trámites con carpetas rebosantes de papeles, con sellos y membretes, con firmas y avales, con sonrisas seductoras hacia los empleados para bien predisponerlos, con afinidades reales o ficticias con ellos. Y también los había de aquel otro lado del mostrador, cada empleado 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 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 *Atras!! Atrás!! de Gasalla*⁴⁴.

⁴⁴ En referencia a la parodia de una empleada pública del programa humorístico de Antonio Gasalla.

Mas allá de mi trámite el resto del funcionamiento oficinesco de la aduana permaneció en una compleja nebulosa, y probablemente así seguirá. Lo mío era un trámite de rutina para ellos, era uno más e insignificante, entre miles y miles de expedientes que se veían desmoronándose de las estanterías.

Ciertamente el trámite podía hacerse.

Francamente si fuera posible, evitaría hacerlo otra vez.

Admito que fue de mucha utilidad tener alguien a quién 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 [ACL p 10/08]. El trámite *por derecha**, siguió el curso normal que debía seguir y en los plazos previstos 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 183/08]. *Si empezás los trámites, te mandan de acá para allá y siempre te falta algo, lleváte las cosas así ni más, sin tanto papeleo* [AnC p 39/08]. No los comprendí plenamente hasta que más tarde debí afrontar el regreso de las obras. Pero por ahora vivía en la euforia previa.

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 película de contrabandistas. Los dos paquetes de los cuadros eran enormes, aunque respetaban las medidas límites 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.

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 que sacó de su mochila 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, imagináte 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 [AnC po 82/04].

Resultó evidente también que la creación nunca está totalmente segura de los peligros externos más impensados.

La joven empleada, 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, y añoré aquello que había descartado *le ofrecemos su embalaje según normas internacionales y un seguro para sus obras de arte*. Los bultos tenían numerosos “FRAGIL”, en varios idiomas y en diferentes gráficos convencionales (copas, paraguas, y etcéteras), para que no hubiera dudas respecto del trato que debían recibir. Pero la cinta transportadora no sabe leer ni decodificar convenciones internacionales. El paquete más grande se tambaleaba al deslizarse pesadamente en la cinta, hasta que se cayó de lado. Una mitad del bulto quedó suspendido en el aire, afuera de la cinta trabado en una curva. Con impotencia lo miramos dando golpes rítmicos contra la pared hasta que otra valija que venía atrás lo destrabó de un empujón y siguió deslizándose con engañosa estabilidad. Desapareció de nuestra vista tras una cortina. En breves instantes, lo amontonarían junto a decenas de valijas en el remolque que lo llevaría a la bodega del avión. No quise pensar en qué estado encontraría los cuadros al abrirlo luego de veinte horas de vuelo y otro 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 antes que se desplomaran. Hicimos un artístico túmulo de bultos y un concienzudo recuento verificando que estuviera todo: varias valijas, algunos bolsos de mano, 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 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.

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. El viaje concluyó pronto, y más pronto aún 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 una multa. Me dijeron lo que yo ya sabía pero no podía, que 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 apena 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 estén; 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 con 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 ya que en ocasiones ellos mismos deben organizar el envío de sus obras cuando los invitan a exponer desde una galería del exterior que no desea afrontar el costo del transporte y sólo ofrece el ansiado lugar y el *vernissage*. Por otro lado quienes no han podido exponer en el exterior, sueñan con hacerlo algún día, aún al costo de perder sus obras.

Cierro el capítulo tras haberme adentrándome en los resultados de la investigación, describiendo a esta comunidad en continua reconfiguración en base a peculiares mecanismos de inclusión y exclusión que transforman permanentemente sus

límites. Cabe recordar que esos límites aún en su indeterminación contienen la acción grupal, la posibilidad de construcción del consenso y la cooperación entre los agentes que se analizan. Presenté a los artistas como integrantes de una *comunidad artística* en particular, con características muy propias a la vez que, similares a las de quienes comparten su entorno. Propongo ahora un recorrido hacia el pasado y la historia compartida de ese entorno. Para reconstruir y transitar ese recorrido, que se remonta hasta los años sesenta, se priorizaron los recuerdos que los agentes sacaron a la luz en el contexto de las entrevistas y en las múltiples conversaciones mantenidas durante el trabajo de campo; contextualizo cada uno de esos recuerdos en un entramado social más amplio.

Capítulo III

El contexto histórico a través de la memoria de los agentes

Capítulo III.

El contexto histórico a través de la memoria de los agentes

La etnografía implicó numerosas entrevistas e innumerables charlas informales con los artistas; en el transcurso de aquellas extensas o breves conversaciones, surgieron incontables recuerdos y comentarios que versaron sobre la *escasa práctica de la democracia en el país*, un tema que los artistas consideraron en estrecha relación con *el cooperar, el reclamar, el cumplir, el lograr objetivos comunitarios*. Dentro de este contexto, hubo recuerdos en primer lugar sobre los vaivenes de la política y la economía nacionales y en segundo lugar sobre las eventuales respuestas a ellos por parte de los artistas como comunidad. Azarosamente aparecieron referencias a los años noventa, a los ochenta, a las décadas del setenta y del sesenta. Aún cuando hubo alguna que otra referencia aislada a un pasado más lejano, los recuerdos mayormente llegaron sólo hasta allí, hasta *los legendarios años sesenta*. Hubo recuerdos cargados de sentimientos, sin ninguna intención de medida, 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 atemorizadas y otros muchos violentos*.

Posteriormente aparecieron recuerdos sobre gobernantes *atados de pies y manos*, sobre *políticos tornadizos o ineficientes* y sobre *ciudadanos desconformes 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 de 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 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 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 completé ciertas ausencias, que el azar de los recuerdos había dejado incompletos. Es así como presento en este capítulo una breve e inusual reseña del contexto histórico desde la década del sesenta hasta el presente evocada por los agentes a partir de su *hacer arte en este país*.

No hago una reconstrucción cronológica estricta de acontecimientos relacionados 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 la investigación, sino que recupero del trabajo etnográfico, de la memoria de los agentes, aquellos hechos y momentos que han sido mencionados como significativos para la temática propuesta. A partir de allí reseño esos hechos contextualizándolos necesariamente en un marco que contempló otros aspectos económicos o políticos de relevancia dentro del entramado social más amplio.

1960. Los 60 fueron, y siempre serán únicos...

Ciertos hechos de aquellos años sesenta son recordados y comentados con una mezcla de reverencia y desazón.

La década comienza con el presidente Arturo Frondizi en el poder. Elegido democráticamente en las urnas en 1958, busca la unidad alrededor ideas desarrollistas en medio de un clima de creciente inestabilidad social. El poder del presidente es restringido y las presiones que sufre por parte de la cúpula militar tienen su desenlace en el golpe de estado de 1962. En las entrevistas, el golpe de estado es caracterizado por los agentes como *un estilo nacional, que compartimos también con otros países subdesarrollados* [ACL pi 115/00]. Una modalidad de interrupción de los gobiernos democráticos, tan inconstitucional como frecuente, inaugurada en 1930 reiterada en 1943, en 1955 con la 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. El cargo le correspondía por línea sucesoria al haber renunciado el Vicepresidente ya que Guido presidía la Cámara de Senadores. Los militares lo aceptaron a condición de que ejecutara las diversas medidas políticas decididas por las Fuerzas Armadas: anular elecciones, prohibir la participación del peronismo, clausurar

el Congreso Nacional, intervenir las provincias, intervenir instituciones, entre otras. En 1963 se retomó parcialmente el camino democrático con el llamado a elecciones, pero con un partido peronista aún proscrito. El radical Arturo Illia se impuso en las urnas y ocupó el sillón presidencial hasta que fue depuesto por un 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 en ese tiempo sienten que, como *artistas de aquellos años únicos, empujaban juntos y con fuerza en pos de sus ideas e ideales* [ACL ei 130/99]; no obstante creen 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 CAYC y la presencia activa de algunas entidades y museos oficiales. Definen la década como un período en el que las metas consensuadas y aún aquellas contrapuestas, eran perseguidas con una esperanza de la que hoy carecerían. Los artistas hoy, señalan que el arte de esos años se manifestaba con fuerza en lo cotidiano a través de las exposiciones y las polémicas que ellas generaban. *Aquel, recuerdan, era un arte comprometido con la búsqueda del cambio social o aún con la defensa del status quo pero en todos los casos era comprometido* y 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 recuerdan: la experiencia de Tucumán Arde y la censura. Los golpes militares del 62 y del 66, la violencia creciente, subrepticia o manifiesta en los atentados, el estado de derecho intermitente, los exilios, los artistas olvidados y los artistas que dejaron de serlo.

En aquellos años un arte argentino impulsado por instituciones oficiales y privadas 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 en aquellos escenarios. Estos intentos coexistían y se beneficiaban

parcialmente de las políticas culturales de EEUU tendientes a promocionar el arte latinoamericano integrándolo a un lenguaje universal: el arte abstracto⁴⁵.

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 local 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 (Giunta 2001). En el novedoso despliegue de creatividad en el ámbito nacional, la obra de arte comenzó a escapar de los cánones, 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 redibujando los límites entre el arte y el diseño, entre el arte y la 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, galerías, instituciones privadas, premios y espacios públicos callejeros, y 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*. Los agentes hoy, sienten que la década del 60 fue el momento del despegue de un arte argentino que quería mostrarse en el mundo con una marca que lo diferenciara y que la fe en la posibilidad de lograrlo, actuaba como catalizador para la acción. En los inicios de la década internacionalizarse era actualizarse y mostrar ante el mundo el arte de vanguardia que se desarrollaba. Con esa meta se vivió un período pleno de pequeñas y grandes acciones con resultados auspiciosos en términos de logros concretos o 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

⁴⁵ La propuesta de este lenguaje se manifestaba lejos de cualquier implicación política, y tendió a diferenciarse de la producción de algunos otros países tal como el realismo socialista del muralismo mexicano como el ejemplo por antonomasia.

solventada económicamente por instituciones oficiales y privadas o autofinanciada por los 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 su arte como acción transformadora de esa realidad, produciendo un quiebre sin retorno dentro del campo artístico.

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, supuso un compromiso y un ímpetu que impulsó y afianzó la producción artística nacional como un todo. Algunas obras se exhibían como un arte nacional reconocido y en alza en los mercados y las vidrieras internacionales -no obstante sólo unas pocas obras y artistas lograron ese reconocimiento-; y otras obras -relegadas por la crítica o por las instituciones que financiaban la salida al exterior- se centraban en estrategias de resistencia cultural. Estas últimas obras se presentaban como manifiestos a favor de ciertas ideas políticas o en contra de otras, mostraban caminos ideológicos posibles, inviables, o hasta utópicos, en un entorno social que los agentes caracterizan como *primero conflictivo y luego, decididamente violento*.

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”, autodenominados como arte de vanguardia agrupados principalmente en torno al Instituto Di Tella e instituciones más o menos afines a su programa. El ITDT⁴⁶ que adquiere importancia en escena local logra también que su nombre *suene* en el exterior. Los agentes hoy afirman que no nombrarlo sería inadmisibile, 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.

⁴⁶ http://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=1454&id_item_menu=3065

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 a través de las ediciones de la Editorial Universitaria de Buenos Aires. Se multiplicaron en aquellos años las carpetas de reproducciones, los libros ilustrados y los posters de artistas como Basaldúa, Corner o Carpani que circulaban entre gentes interesadas en la cultura (Herrera 1999).

Y 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 aún deseándolo no lograban encajar en su órbita de apoyo estético-económico. Todos ellos contribuyeron con su quehacer a la efervescencia de los años 60.

La vida política nacional 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, y se agudizaban los conflictos sociales.

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 aún lideraba su movimiento desde el exilio– apoyó el golpe y celebró ciertas coincidencias coyunturalmente favorables entre ellos y los militares golpistas. Estos grupos sindicales, junto a otros sectores de la sociedad, interpretaron como coincidencias mutuas el resentimiento hacia las clases políticas y el desprecio a la parsimonia del gobierno radical de Arturo Illia; y creyeron que los militares mostrarían cierta sensibilidad hacia las necesidades de una argentina en camino de modernización. El error de apreciación se vio rápidamente. El gobierno de la Revolución Argentina que implementó un plan de racionalización de la estructura productiva y redefinió el papel del estado, anuló todo sistema de negociación política con los grupos sindicales –desplazándolos de las áreas 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 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 Buenos Aires. En el litoral y 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 éste por Alejandro A. Lanusse (1971-1973). Diferentes sectores comenzaron a cuestionar abiertamente la autoridad estatal, 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 una praxis transformadora de la realidad. Surgió así un arte político que criticaba tanto el arte experimental como el considerado burgués (Farina 1999). Hacia finales de los sesenta, 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 más distanciado 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).

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. En esa etapa los mismos 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 [ACL p 10/01], muchos 'tuvimos' que irnos, pero a muchos los fueron [AnC p 38/04]. Muchos de aquellos que manifestaron plásticamente su oposición no ya sólo a lo institucionalizado del arte local, sino a la política de los gobiernos de facto, debieron irse del país. Allá, en España, en Francia, en Estados Unidos o dónde fuera, algunos continuarían su carrera artística ahora 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 aún quedándose, abandonaron el camino del arte para volcarse directamente a una praxis política partidaria.

El malestar crecía. 1968 es recordado como un año plagado de pequeños y grandes sucesos que pusieron de manifiesto en el arte y en la política la desintegración social que estaba gestándose. Algunos artistas recordaron 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 Instituto Di Tella 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 tumulto. Este gesto provocó una nueva intervención policial (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*, otros 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 sólo 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 tal 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 clausure una muestra, lo 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 ei 121/02]. 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 de la obra del baño del 68) 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 [ACL p 81/08]. Nos manifestamos en contra de la censura de la muestra de León, éramos bastantes, pero no tantos como hubiéramos querido [ACL io 50/04]. Por otro lado hoy no hay exilios por cuestiones políticas o ideológicas como en esos años, todo es mas chato, ya no hay ideales fuertes como en los sesenta, 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 [ACL ei 130/08].

En 1968 se crea el Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CEAC), bajo la dirección de Jorge Glusberg. En 1969 el centro cambia su nombre por el de CAyC, Centro de Arte y Comunicación con el que principalmente lo recuerdan los artistas hoy en día. En agosto de ese año presenta la muestra "Arte y Cibernética". Ésta fue la primera de un programa de muestras en donde el CAyC planteó el trabajo conjunto de *intelectuales –como hombres de reflexión- y artistas –como hombres de acción-* para fundamentar teóricamente el análisis del proceso creativo como investigación y reflexión. Con este programa, el CAyC intentó posicionarse en un lugar relevancia; y a la vez diferenciarse respecto del Instituto Di Tella cuyas actividades, con otro fundamento teórico-estético, reflejaban el amplio apoyo económico que le brindaba la Fundación Rockefeller –hasta que ese apoyo desapareció en el 69 y el ITDT interrumpió parte de sus actividades. El programa del CAyC no fue aceptado, con el fervor que su Director esperaba, entre las figuras de la cultura del momento. No obstante, organizó numerosas exposiciones y charlas, se abocó al patrocinio de algunos artistas locales y extranjeros, e invitó a disertar a diferentes teóricos. 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 estas actividades de Buenos Aires surge en Rosario la experiencia de Tucumán Arde 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 sólo 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.

El 3 de noviembre de 1968, en Rosario, en el seno de la central de trabajadores argentinos disidentes se inauguró la exposición: "Primera bienal de arte de vanguardia" y "Tucumán arde". Los artistas involucrados intentaron un arte que, comprometido políticamente con las problemáticas sociales, transformara la realidad a partir de su denuncia activa. La propuesta nació de un proyecto colectivo 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 contrainformación que denunciara y diera a conocer la 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 i 71/03].

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). 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, lo de hoy no se compara con la fuerza que tuvo aquello, ahora nadie se arriesga a nada*. [AnC i 71/03]. Para otros fue una movida interesante pero acotada a un pequeño grupo de artistas de izquierda o de pseudoizquierda. Algunos agentes entrevistados señalan que *en esos años casi todos*

éramos un poco de izquierda, o idealistas o 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 [ACL ei 130/08].

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 ella [AnC i 71/03]. Sin embargo ha quedado material suficiente para la reconstrucción textual de aquella experiencia artística que estudiosos y académicos no dejan de referenciar y hasta reverenciar. Tucumán arde se mistifica como una instancia única en el arte nacional que supera con su magnitud y virulencia a cualquier otro gesto artístico que intente ser política y colectivamente comprometido.

Otro recuerdo ineludible de la década, aunque fuera de la esfera de las artes, es el Cordobazo. 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. 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, aglutinaba a los sectores mas 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 a *una alianza popular y rebelión social para enfrentar al dictador Juan Carlos Onganía*. Sus acciones fueron reprimidas desde el gobierno; el llamado Cordobazo de 1969 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. Se desencadenaron motines regionales y manifestaciones estudiantiles, se generalizaron las acusaciones y los cuestionamientos a la autoridad de los militares, hubo protestas obreras sin precedentes, y se exacerbó la violencia de la guerrilla. El gobierno no percibió la verdadera magnitud de los hechos que se desencadenaban en los diferentes sectores sociales, ni aún aquellos conflictos en ciernes en el seno de Fuerzas Armadas en donde se agudizó la fractura de la unidad militar, que hacia fines de la década 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 encarar grupalmente algunas de las experiencias artísticas de la década -aún 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 por un lado llevan como marca 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 implicado en antagonismos encontrados, con las mayores aspiraciones de cambio social 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 setenta 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*. Durante las entrevistas artistas y no-artistas rememoraban un país inestable y violento. La década se recordó marcada 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 recordó un país asolado por una guerrilla feroz y con una población sumida en el temor o la ignorancia. La sociedad argentina traqueteaba entre la brevedad de gobiernos constitucionales considerados *débiles, ineficaces o con intereses espurios* y su interrupción *por los gobiernos de facto peores aún*. Los artistas evocan un país que oscilaba entre *radicales ineficientes, peronistas gorilas, guerrilleros violentos y el terrorismo de estado de los dictadores militares autoritarios*, como un cóctel nefasto que se imponía sobre la *gente atemorizada* envenenando la sociedad.

Si bien el ayer no fue el centro temático de las entrevistas, 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 necesariamente referidas a la inestabilidad política y la violencia que marcó esta década tanto o más que la anterior. Con desiguales implicaciones personales -ya fuera desde el enojo, desde la ira o desde la decepción y, tanto desde la derecha, desde 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 setenta: 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 con su inactividad, 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 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 organizaciones armadas clandestinas que se tornan cada vez más violentas a partir del Cordobazo del 69. Onganía es reemplazado por Roberto Levingston, quién 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 los Montoneros el accionar del ERP, el Ejército Revolucionario del Pueblo de orientación marxista, que si bien difería en sus objetivos compartía la estrategia guerrillera y la violencia sistemática como modo de acción. Montoneros quería, con el regreso de Perón, la instauración en la 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 América Latina. Estos dos grupos coincidieron en algunos de sus atentados y ataques contra la dictadura militar y contra el mismo gobierno peronista después.

En 1973 la dictadura intentó escapar al caos social llamando a elecciones nacionales. Si bien se puso fin a la proscripción del peronismo, no se aceptó la candidatura de Perón que aún desde el exilio, permanecía en contacto con seguidores incondicionales. El candidato peronista Héctor Cámpora triunfa con el apoyo de Perón y sus partidarios, para renunciar al poco tiempo y posibilitar la candidatura del líder. Algunos artistas recuerdan aquel 20 de junio de 1973, cuando Juan Domingo Perón regresa al país luego de 18 años de exilio. Los Montoneros que habían comenzado a ser objetados por Cámpora, son ahora abiertamente rechazados por el mismo Perón y el día de su arribo tiene lugar *la masacre de Ezeiza* en un enfrentamiento armado con el sector más conservador y de derecha del peronismo, sobre el que se apoyará ahora el movimiento. Perón gana las elecciones con el 62% de los votos con el apoyo de los dirigentes sindicales y sus allegados. Se aleja de las corrientes de izquierda de su propio partido; y Montoneros, ahora desde una nueva clandestinidad, redirige sus ataques contra el mismo gobierno peronista y contra los dirigentes sindicales afines a él.

Perón, quién se encuentra enfermo al asumir el poder, muere antes de terminar su primer año de mandato dejando el gobierno en manos de su 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 temporariamente las negociaciones colectivas. Al asumir Isabel, este Pacto ya era sistemáticamente transgredido y los sindicatos reclamaban la recuperación de su independencia limitada por él. Se agudizan los conflictos con las empresas y simultáneamente aumentan las manifestaciones y huelgas obreras. Los grupos guerrilleros se involucran en estos conflictos orientando su violencia también hacia los empresarios. 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

organización de sus luchas gremiales y no su involucramiento político (Torres 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. Los agentes recuerdan la creación de aquella fuerza parapolicial conocida como la Alianza Anticomunista Argentina o la *Triple A*, como respuesta del gobierno ante el caos interno. Esta fuerza fue organizada por Lopez Rega, apodado *El Brujo*, quién desde su puesto en el Ministro de Bienestar Social, ejercía una fuerte influencia sobre la presidenta a quién 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 se intervinieron 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 desencadenó una devaluación de la moneda sin precedentes recordada como el Rodrigazo. Los sectores sindicales se distanciaron totalmente del gobierno, y se vive la primera huelga general convocada en contra de un gobierno peronista. La violencia crece junto a la inestabilidad económica; los artistas hoy recordaron la *inoperancia atribuida al gobierno de Isabel* y la *comprometida aceptación de apoyo de un exterior que buscaba su propio interés*. Y luego, la aparición nuevamente de *nuestra solución de cuño Latinoamericano: el golpe de estado del 76*. 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 por un lado al aumento la pobreza, la desindustrialización, y la especulación financiera. Y por otro lado 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 sospechados de serlo; 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 hoy, recuerdan en este contexto el nacimiento en abril de 1977 de la organización Madres de Plaza de Mayo. 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. 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 por los medios en el exterior y a partir de allí, paradójicamente, trasciende en el país el conocimiento de 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 se recuerda como un oneroso espectáculo de propaganda 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 artistas, 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. Los artistas recuerdan de aquellas asociaciones *la inactividad, la oferta de actividades anodinas, o directamente la anuencia con el régimen*. Se esperaba de las entidades 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 sesenta y antes. Los artistas hoy, consideran que a partir de fines de los sesenta las asociaciones se tornaron en 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 en el exilio.

La vida cotidiana se describió caracterizada por una violencia irracional puesta en práctica por ambos extremos del espectro ideológico/político local, que llevaba al retraimiento. Más allá de excepciones aisladas, los agentes señalan la disminución de las actividades conjuntas en general y en pro de mejoras para la comunidad artística en particular. En este sentido se recordaron los intentos frustrados de formar un sindicato de artistas al comienzo de la década del setenta. El fracaso se atribuyó por un lado a la escasa tendencia de los artistas a reclamar como grupo por sus derechos laborales (Capítulo IV), pero por otro lado se responsabilizó al clima social de represión y violencia 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 disgregadas por sectores o directamente inorgánicas (Torres 2004) que difícilmente llevarían a la construcción de lo colectivo. Sumado a esto, los agentes recuerdan la actividad sindical en el país como viciada *-ya desde sus logros en la primera era peronista allá por la década del cincuenta-* por una mecánica de funcionamiento basada en intrigas, prerrogativas y pactos, *servil y a la vez dependiente de los favores del poder de turno*. Los agentes evocaron un sindicalismo con escasa experiencia realmente democrática, que 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. Éstos 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 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 setenta*, y resumen el resultado señalando que *por un lado no pudimos, y por otro, realmente no nos dejaron* [AP p 44/02].

Hoy, a treinta o cuarenta años de distancia los artistas juzgan a aquellas décadas, y surgen comentarios cargados de pasión, exaltación o enojo, con o sin referencias a

experiencias personales, tanto de un lado como del otro lado del espectro ideológico. En las referencias a la producción artística de aquellos años, los agentes se muestran menos entusiastas que sobre la década anterior. El arte de los sesenta marcó cambios profundos y ofreció mecanismos inéditos de producción, circulación, visibilidad y comercialización que dejaron un camino abierto para los años venideros. A principio de los setenta 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. 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 (Pacheco 2007). Sin embargo otros, aún cuando no aciertan a encontrar una razón única para la ralentización de aquel auge creativo de los 60, no la atribuyen a las mismas causas. En este período las obras que salían al mundo desde la Argentina eran mayormente de arte geométrico. Algunos de los envíos contaban con la anuencia y el apoyo de los gobiernos de facto. Hoy los agentes encuentran la razón de aquel apoyo en la utilización de imágenes que no implicaban claramente compromiso político alguno, ni conllevaban críticas veladas al régimen, y menos aún denuncias explícitas respecto de la dictadura. El ITDT que había descollado la década anterior, cerró sus puertas. El CAYC con sus exposiciones y charlas adquiere mayor relevancia a partir de 1975 (Glusberg 1992). Muchos artistas deben exiliarse, y muchos otros quedan en el país. Cierta disparidad en los recuerdos muestra vivencias diferentes entre unos u otros. Algunos recuerdan a los setenta como una época dorada en la que, no sólo se multiplicaban las exposiciones en las numerosas galerías de Buenos Aires sino que además el *público asistente compraba las obras*. En ocasiones se vendía toda una exposición. Los profesionales, gente de negocios o empresarios, las clases 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 p 55/00]. *Es así, en los setenta, había artistas que después de una exposición, se compraban un departamento o ampliaban el taller...* [AP pd 48/04]. *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* [ACL pm

125/00]. Otros, por el contrario, recuerdan principalmente la censura que los limitaba, y cómo ciertas temáticas debieron esperar hasta los ochenta 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 p 38/04], *muchos amigos se fueron y literalmente ya no están con nosotros, otros están en el exterior, no podían quedarse porque corrían peligro, se fueron para alejarse de este caos* [ACL io 50/04].

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 hacerse 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 del Proceso 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, denominados *los desaparecidos* y cuya cifra se estima en 30.000⁴⁷ vidas. Y se suman a otras víctimas de la propia guerrilla aún sin determinar⁴⁸.

Los recuerdos hablan de una izquierda, con su máxima expresión encarnada en los grupos guerrilleros que comprometió la posibilidad de convivencia pacífica. Aún 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. Por el otro lado se recuerda 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, que 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*.

⁴⁷ Informe "Nunca Más" Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas CONADEP

⁴⁸ CELTYV - Centro de Estudios Legales sobre el Terrorismo y sus Víctimas. Asociación de Víctimas del terrorismo en la Argentina www.victimasdeargentina.com. Y 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, los sesenta y los setenta, es incompatible con la complejidad de los sucesos que acaecieron 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 la investigación profundizar en las causas y circunstancias que configuraron esta etapa de la historia del país. No obstante he recogido del trabajo de campo -realizado tres y cuatro décadas más tarde- las secuelas que aquellos años dejaron en la memoria de los agentes, los artistas: el miedo, el dolor, la rabia, la impotencia, la incertidumbre, la desconfianza en la continuidad democrática, la desconfianza en la capacidad de los dirigentes de todo signo político y la desaparición de miles de argentinos de diferentes ideologías.

1980. En los 80 hubo muchas cosas, aunque algunos dicen que no tantas...

Los artistas hoy, rememoran los comienzos de los ochenta inevitablemente marcados por la Guerra de Malvinas en 1982. De este episodio recuerdan 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, la cultura –de una manera diferente a los 60- de nuevo en las calles. Otros recuerdan también la embriaguez del triunfo del Mundial 86, 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, rememoran también la hiperinflación, la pérdida del poder adquisitivo, las corridas tras el dólar, el Austral, 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 entre políticos.

La década comienza con los militares aún en el gobierno, en 1981 Roberto Viola reemplaza a Videla. Al año siguiente asume Leopoldo Fortunato Galtieri (1981-1982), durante su brevísimo gobierno el enfrentamiento bélico en las islas, eclipsa la profunda crisis socio-económica heredada de los setenta; hasta que el oscuro desenlace del conflicto deja la deja al desnudo. La exorbitante deuda externa y el estado de pauperización creciente certifican la ineficiencia de las Fuerzas Armadas para liderar el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional. Galtieri, repudiado ante su

inminente fracaso, pierde el respaldo de los propios militares 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 Multipartidaria⁴⁹ por la vuelta a la democracia sin condicionamientos. Asume la presidencia Reynaldo Bignone (1982- 1983), y la cúpula castrense opta por llamar a elecciones democráticas como alternativa frente al caos que el Proceso no logra detener. La decisión de entregar el gobierno a un presidente elegido democráticamente en las urnas, genera un vertiginoso giro del clima político. Aún cuando 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, por la reinstauración del estado de derecho, por 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 el Proceso. 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.

Los agentes entrevistados rememoran diversos sucesos de la década y los incorporan al diálogo, espontáneamente y al azar; no obstante estos comentarios no denotan la dureza o el temor que traslucían los recuerdos sobre los acontecimientos de las décadas anteriores, por el contrario 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 Alfonsín monopolizó durante toda la campaña electoral, y que aún luego durante su gobierno se repitió como una renovación de sus

⁴⁹ Se denominó Multipartidaria, al grupo de partidos políticos que se formó en 1981 con el objetivo de presionar a la dictadura militar del Proceso para que llamara a elecciones democráticas. Participaron: el Partido Justicialista, la Unión Cívica Radical, el partido Demócrata Cristiano, el partido Intransigente y el MID Movimiento de Integración y Desarrollo.

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 *un médico por allá por favor....* O quizás 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 el gobierno, 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 CONADEP, Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas con el objetivo de investigar las violaciones a los derechos humanos durante ese período, y sus resultados se conocieron al año siguiente en el emblemático informe *Nunca más*. Los artistas recordaron también de sus primeros días de mandato, algunas medidas respecto de los sindicatos que fueron determinantes para su futura relación con ellos. Por un lado intentó implementar sin éxito un proyecto de reforma sindical, *la ley Mucci*- llamada así aunque 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. Los diferentes sectores sindicales, opuestos a estas medidas, y los peronistas que los apoyaban, se unieron en su oposición contra el Estado. Durante el gobierno de Alfonsín se organizaron trece huelgas generales a través de la CGT que se convirtieron en un instrumento funcional al Partido Justicialista para entorpecer la acción del gobierno radical. Más allá de esto, esas trece huelgas generales desarrolladas en un corto período de tiempo, abrevaban en -y a su vez coronaban- la crítica situación laboral de las masas y la hiperinflación descontrolada. 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 1984, cumpliéndose un año de gestión, la 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. En este contexto, 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, vendedores callejeros del dólar negro o paralelo, se incorporan al paisaje del microcentro porteño con su rítmico susurro a los transeúntes *Cambio, cambio... Cambio, cambio*. Al finalizar 1984 el salario real había aumentado un 35%, pero la inflación había llegado a más del seiscientos por ciento.

En un intento de 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. Los agentes recuerdan las numerosas denuncias 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 una arriesgada pero prodigiosamente lucrativa especulación financiera. En este contexto, se recuerda, la implementación de una nueva política económica que atacaría el problema de la inflación a través del llamado Plan Austral de 1985. El Plan ponía en circulación una nueva moneda: los australes, quitándole varios ceros a la moneda anterior. Se congelaban todos los precios, y se establecía un mecanismo de *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 la nueva moneda que permanecería muy poco tiempo en circulación.

Más allá del ineludible tema de la *hiperinflación del gobierno de Alfonsín* hubo otros recuerdos referidos a diversas cuestiones, que fueron apareciendo en las entrevistas. Por un lado, se recordó con ambigüos sentimientos la firma del Tratado de paz y amistad entre Argentina y Chile de 1985. El acuerdo cerraba el conflicto sobre el Canal del Beagle que había tenido su punto álgido en diciembre del 78. Por otro lado, con mayor agrado, se recordó la formación del MERCOSUR. Un acuerdo que promovió inicialmente una integración bilateral entre Argentina y Brasil, y que evidenció el comienzo de una nueva política de relaciones y acercamiento 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 de 1990. 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 Contadora⁵⁰. Este grupo aspiraba a fortalecer la acción multilateral junto a aquellos países latinoamericanos que, reunidos en la isla Contadora, habían declarado en 1983 su intención de propender a garantizar la paz y la democracia en la región. Ambos grupos de países fueron conocidos luego, popularmente como el *Grupo de los ocho*.

Durante las entrevistas, surgieron otros muchos recuerdos de 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. Aún cuando se convirtió en ley⁵¹, las opiniones y las voluntades estaban divididas y el proyecto fue aplazado indefinidamente. Otro recuerdo fue 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 aún 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 un 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 sólo cuatro años antes. Por último se recordó el triunfo sobre Alemania en la final y el regreso triunfal de la selección, recibida en Ezeiza por multitudes, con 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 usado para distraer la atención del caos latente.

Por otro lado, 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

⁵⁰ El grupo Contadora, fue una iniciativa de Colombia, México, Panamá y Venezuela con el objetivo de promover la paz en la región, especialmente frente a los conflictos armados en El Salvador, Nicaragua y Guatemala.

⁵¹ Ley N° 23.512 que establece como nueva Capital Federal al Distrito Federal de Viedma - Carmen de Patagones.

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 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 Óscar 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 arenas abiertas por el retorno de la democracia. Algunos optaron por los medios de comunicación y otros fueron empleados como asesores o funcionarios técnicos dentro del mismo Estado.

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 el Proceso, ya enmarcado judicialmente como delitos de lesa humanidad. Ante estas demandas algunos sectores de las Fuerzas Armadas mostraron su disconformidad y presionaron 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, que restó popularidad al gobierno de Alfonsín e indignó -y dividió- a la opinión pública, 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 el Proceso 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 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 sólo no logró contrarrestar, ni aún 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, y el clima social se enrareció. El descontento se instaló en las calles manifestándose, en una ola de saqueos y robos sin precedentes, que se instalaron 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 improvisadas –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. Por otro lado, ante la ineficacia de las medidas que implementaba el gobierno, la desconfianza se agudizó, y la amenaza de inestabilidad propició una corrida masiva hacia la adquisición de dólares, una práctica cada vez más extendida y más arraigada. En este contexto se desarrollan las elecciones presidenciales de 1989 en las cuales triunfa Carlos Saúl Menem, apodado popularmente el Turco, con más del 47 % de los votos. 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 la libertad de expresión

recuperada. Cerca del inicio de la década, a partir del 83, 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 aún cuando muchos prefirieron quedarse en el exterior. Algunos de aquellos que retornaron mostraban cierta desconfianza en la continuidad democrática. En esos días, no descartaban la posibilidad de que *en cualquier momento hubiera un nuevo golpe de estado*. 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 logros 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 el de los sesenta y los setenta. Fue frecuente escuchar que *en los ochenta, en el arte, no pasó nada* [ACL pi 115/00]. Aún así, 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 ese 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”⁵², el “Parque de la Memoria” o el “Homenaje a los desaparecidos” y aún también, los murales y las esculturas anónimas o colectivas emplazadas en centros clandestinos de detención, entre otras muchas obras. Si bien se establecen nuevas rupturas, el arte de la década de los ochenta se considera a la sombra de la experimentación de los años sesenta (Pacheco, 2007). Muchos de los propios miembros de la comunidad artística consideran hoy, que *no existió nada relevante en aquella década como para merecer ser recordado especialmente*. [AnC i 71/03]. Algunos teóricos y aún los propios artistas señalan que sus obras quedaron reducidas a un *impass* entre la producción de aquellos *dorados* años sesenta y la *renovación* que vendrá con los noventa (Usubiaga 2001, 2002). Dentro de esta caracterización, se desmerecen los

⁵² Conjunto de fotos y espejos, realizado por trece artistas argentinos: Carlos Alonso, Nora Aslan, Mireya Baglietto, Remo Bianchedi, Diana Dowek, León Ferrari, Rosana Fuertes, Carlos Gorriarena, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé, Daniel Ontiveros, Juan Carlos Romero y Marcia Schwartz.

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). Es así que otros estudiosos, artistas y no artistas referencian la época resaltando valores de autores individuales, presentando por ejemplo a la figura de Guillermo Kuitca como modelo del artista de los ochenta, como emblema, como *el último de los modernos* [AnC i 26/03].

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 sólo por hablar* [AnC o 131/04]. 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, cabe destacarse el rol que jugó el reencuentro. 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, se convirtió en un fértil terreno para la creación o la acción artística en unos casos, y resultó francamente espinosa en otros. En estrecha relación a aquellos reencuentros, algunos hechos que reverberan en la memoria de los agentes, son reveladores y significativos para este estudio. Particularmente aquellos 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. En este contexto fue recurrente la mención de los obstáculos que hallaron algunos de ellos para reincorporarse a la participación en las asociaciones luego de haber estado fuera del país o aún sólo fuera de ellas, para el caso de los muchos que permanecieron aquí. Animados por el recuerdo de lo que habían sido las actividades de un pasado no tan lejano, con una feliz relación entre instituciones y arte; y, animados por las expectativas de las 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 sus futuras

actividades. Ante esta perspectiva un grupo de potenciales nuevos socios, no tan importante por su número sino 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 aún 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 el Proceso, se distanciaron debido a desacuerdos ideológicos, éticos, estéticos y aún simplemente *por una cuestión de piel* y por enemistades personales nuevas o de vieja data reeditadas en el nuevo escenario. No obstante hubo intentos, o promesas de participación pero sólo si las asociaciones se renovaban y reorganizaban bajo nuevas direcciones. Esto no fue posible en la mayoría de los casos. No hubo integración, ni intención de esperar algún lapso de tiempo (uno, dos, tres años) bajo el mandato de las comisiones existentes. 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 asociaciones 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 que tenían una carrera consolidada y una obra que se sostiene por sí sola, se alejaron de ellas y les quitaron con su alejamiento la legitimidad que sus nombres podrían haberles aportado* [ACL pi 115/00]. 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 noventa se recuerda con pasiones encontradas. La cercanía que multiplica los recuerdos de episodios más y menos importantes, los deja inevitablemente reducidos a un relato incompleto y heterogéneo. Por un lado hubo quienes la veneraron por una estabilidad económica que resultó cuando 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 Menem, las privatizaciones, la desregulación laboral, la Ley de convertibilidad de Cavallo, el Pacto de Olivos, las sospechas o las certezas de corrupción del entorno presidencial, las sospechas y las denuncias de contratos fraudulentos y sobornos, la sospechas sobre el lavado de dinero entre la *parentela** del presidente. Y, con el característico humor local, se recordó la presencia exponencial y farandulezca de la vida política nacional y los políticos de turno que invadían 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, los discursos y las declaraciones con palabras equivocadas o frases irrisorias y hasta hubo quienes los recopilaron en antologías. *La pizza y el champagne* fue la metáfora del despilfarro desde un paradójico populismo de corte neoliberal. Se recordaron las fotos de María Julia con su tapado de piel, y los gastos de Zulemita. 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 AMIA, como los indultos y los *escraches** 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 junior antes de las elecciones de 1995, y los rumores sobre las responsabilidades del entorno mismo del presidente en el hecho.

Los recuerdos sobre el arte, lo tildan de un *arte light* respecto del arte de los ochenta que se había concentrado mayormente en denunciar los excesos de las dictaduras. *Cuando volví en los noventa, me di cuenta que acá los artistas estaban un poco con el exitismo de Menem, buscaban el negocio y no el Arte* [AnC p 47/04]. Las exposiciones se multiplican, varias fundaciones privadas y algunas entidades oficiales apoyan 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. Muchos recuerdos de la década se cierran -para bien o para mal- con la frase popularmente difundida *Menem lo hizo*.

Presento un relato cercano a una cronología ordenada de la década, aunque al igual que los recuerdos de los agentes, fluctúo entre las anécdotas y los sucesos de la política y la economía, y los de las artes, la cultura y los artistas.

Carlos Menem gobierna durante toda la década. En 1989 asume su primera presidencia que se extenderá hasta 1995. Durante este primer período intentó tenazmente introducir las reformas en la Carta Magna, que finalmente le darán la posibilidad de una reelección presidencial inmediata. En medio de las discrepancias de opositores y aún de peronistas y, tras denodados esfuerzos en negociaciones, plebiscitos, consultas, y alianzas, logró firmar una serie de acuerdos con el ex presidente Raúl Alfonsín. Esta instancia recordada como el Pacto de Olivos habilitó el camino para convocar a una Convención donde se concretaría la polémica Reforma de la Constitución Argentina en 1994. De esta manera Menem se presentó nuevamente como candidato en 1995. Ese 14 de mayo fue reelecto para un segundo mandato que se extendió hasta 1999. Los agentes recuerdan esa elección, como una histórica jugada política 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. Con un perfil diferente a su predecesor, Menem alcanzó a tener una fuerte presencia en los medios de difusión a los que se dedicó especialmente, y quienes 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 del país 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 aún sus parientes.

Algunos recuerdos que surgen en las entrevistas se refieren, desde este nuevo contexto histórico, a las dictaduras militares de los años 70, un tema que si bien dominó las décadas anteriores, ya no apareció de la misma manera en los 90. No obstante, se

recordaron los decretos presidenciales que establecían el indulto a civiles y militares que habían cometido delitos durante el Proceso de Reorganización Nacional; la inclusión en este indulto de militares jerárquicos que habían sido condenados en el Juicio a las Juntas de 1985, desató reacciones virulentas y polémicas en la sociedad, entre ellas por ejemplo los escraches de la organización HIJOS a los militares indultados. 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 Fuerzas Armadas en el camino de la autocrítica y de la reconciliación del país.

En el ámbito internacional se recuerda el fortalecimiento de los intentos de integración regional, tales 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 esos países. Desde otro lugar se recuerda el reestablecimiento de las relaciones con Inglaterra, que habían quedado suspendidas desde la guerra de Malvinas del 82. Sin embargo, respecto del ámbito internacional los recuerdos de aparición más recurrente fueron referidos a las estrechas relaciones con Estados Unidos que, pregonadas desde la misma presidencia, fueron tildadas de *carnales*.

El perfil de la gestión de Menem se salió de la horma peronista esperada, y en consonancia con su alineamiento con Estados Unidos se implementaron numerosas reformas de corte neoliberal. En este contexto, 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 del año 1922. Las primeras empresas privatizadas fueron la telefónica 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, la empresa YPF-

Yacimientos Petrolíferos Fiscales y Gas del Estado; también se privatizaron los diferentes canales de televisión, a excepción de ATC, 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 que fue acompañado de encendidas polémicas, del aumento de la desocupación y de despidos masivos de los empleados de aquellas 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 creando una estabilidad monetaria -que luego demostraría ser ilusoria- en la cual el peso tenía hipotéticamente el respaldo suficiente como para igualar el valor del dólar en el mercado cambiario. La economía del país tendió a primarizarse y a desindustrializarse. La estabilidad económica alcanzada demostraría hacia el final que era sólo 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. Los agentes rememoran 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, aunque difícilmente se conciliaban con la imagen de un gobierno peronista, tuvieron indudable popularidad. Los artistas recuerdan que *al final mucha gente estaba conforme y lo reflejó en las*

urnas votándolo para el segundo período de gobierno; no obstante algunos en diferentes sectores esto no se admitía y aún 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, los agentes entrevistados recuerdan 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 AMIA- Asociación Mutual Israelita Argentina, hasta el día de hoy tanto las causas como las responsabilidades de ambos ataques no han sido esclarecidos. Por otro lado se recuerdan 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 caso Carrasco de 1994 y la indignación de la opinión pública al conocer algunos de los pormenores, y suponer muchos más, del caso del conscripto que, 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. 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 corrupción, sobornos o malversaciones de fondos públicos provocaron un descenso en la popularidad del gobierno. De hecho en 1995 el mismo ministro de economía Domingo Cavallo, denuncia en el congreso irregularidades respecto de algunas privatizaciones y

la corrupción del entorno de gobierno implicada 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 cierta imagen favorable 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 noventa, marcada por una tendencia expresamente anti-política, 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 de los 80. Pero también fue un arte anti-político 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 del proceso (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* [ACL e 89/04]. Por otro lado los artistas recuerdan que la estabilidad del *uno a uno* les permitió acceder a nuevos materiales, a pigmentos y pinceles importados o a 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 y de lo que serían después de la crisis. Estas ediciones fueron emprendimientos tanto individuales como institucionales, tanto autofinanciadas por los autores como esponsoradas por empresas o fundaciones, o financiadas por el Estado. También aparecieron en el mercado publicaciones independientes organizadas por terceros que, financiadas por la suma de autores incluidos en ellas se presentaron como libros de arte argentino, de arte contemporáneo, de arte nacional, etcétera. Durante la década, fue aumentando el número de galerías de arte en la capital y en algunas ciudades de relevancia del interior que ofrecían sus salas en alquiler para los artistas noveles o no tanto, que pagaban los alquileres 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 por un

lado fueran económicamente viables para unos y otros, y por el otro lado que pudieran planificarse.

Las preguntas sobre las reuniones y convocatorias de los artistas en la actualidad, avivaron los recuerdos sobre algunas instancias consideradas *memorables* [AnC p 43/03] de la comunidad artística de los noventa. 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, 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 (Herrera 2003). Se recordó particularmente el éxito de la convocatoria denominada Encuentros en la Cumbre del año 1991, en la que 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*. Y 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*⁵³. 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

⁵³ En Herrera 2003, Encuentros en la cumbre, s/l (Buenos Aires), s/d (1991), documento interno del grupo.

difusión del arte en la sociedad, el futuro el arte en el contexto de la posmodernidad y de la globalización, el individualismo y el aislamiento de los artistas, y sobre 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, *implementar los mecanismos para pasar de las ideas y propuestas elaboradas a su realización*⁵⁴. Sin embargo, los agentes señalan hoy, que ese pasaje no se materializó y recordaron 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. No obstante esto, (Capítulo IV) 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 sólo quedaron en algunos escritos que los documentan, y en la memoria de algunos artistas participantes. No obstante esto, 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 ajeno 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, los agentes señalan que en la actualidad hay varios ensayos para desarrollarla, desde instituciones, y desde agentes particulares⁵⁵. Otros objetivos, que se habían debatido en los 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, aún cuando los resultados no conforman plenamente a muchos artistas, la comunidad artística ha

⁵⁴ Idem anterior

⁵⁵ La etnografía muestra que varios emprendimientos para conformar una base de datos de artistas se desarrollan hoy desconectados unos de otros y con criterios disímiles de catalogación y de recogida de datos. La falta de articulación de los emprendimientos 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 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 con sus menos, son rigurosamente incompletas.

participado a través de agentes individuales y de grupos de agentes en las discusiones sobre las leyes, por ejemplo, de mecenazgo, 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 de la comunidad artística 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. Su sede de la calle Chile, en el Barrio de San Telmo, era bien conocida por los artistas. La Fundación financió ampliamente capacitaciones para artistas y profesionales del área cultural tanto para el interior del país como para la Capital, periódicamente se publicaban las convocatorias a las que acudían en masa los artistas deseosos de obtener la necesaria financiación. Estos programas de Antorchas permitieron la realización de numerosos proyectos artísticos que abarcaron diferentes áreas. Entre ellos, entre 1991 y 1993, se desarrolló el primer programa de las becas Kuitca⁵⁶. Un rol similar fue desarrollado por el Fondo Nacional de las Artes con fondos nacionales. Y también, aunque con fondos dedicados a proyectos mas diversos, por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. También se recordaron otros eventos como 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 galerías y artistas participantes y, en cantidad de 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.

⁵⁶ Las becas Kuitca son 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 la segunda edición, realizada durante 1994 y 1995 con el auspicio de la Fundación PROA, participaron 16 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-ICI.

Algunos teóricos y aún artistas, consideraron que durante la década de los noventa el rol del artista se amplió hasta alcanzar fluida e intermitentemente las funciones de gestor, curador, organizador y crítico de sus propias exposiciones. En tanto la organización de cada exhibición implicaría a su vez el control de los espacios de administración de los significados transmitidos (Herrera 2003), los mismos artistas con sus prácticas de autogestión se apropiaron en cierta medida de este control; y fueron retirando parcialmente a las instituciones la potestad exclusiva de esta administración de los significados a través de la organización de sus exposiciones de arte. En este sentido, los artistas reivindicaron y no resignaron su participación activa en la producción de estos significados tal como plantea Herrera en sus escritos sobre el arte de la década. 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 noventa los artistas consiguen sus propios sponsors, negocian con los directores de galerías, museos e instituciones, discuten diseños con los diseñadores de sus invitaciones, pelean los precios con las imprentas y los editores de sus catálogos, se acercan a los críticos para encomendarles y negociar con ellos los comentarios sobre sus obras, y hasta pintan las paredes de las salas en donde van 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 quedaron fuera de los circuitos de financiación.

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. *Qué se vayan todos...*

Los sucesos que refiero de los comienzos de esta nueva década pero aún más los posteriores, son contemporáneos a las entrevistas. Ya no constituyen estrictamente recuerdos lejanos, sino en muchos casos, son ágiles comentarios sobre la cotidianeidad 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 Alvarez a la vicepresidencia, las manifestaciones callejeras de descontento, el retorno de Cavallo, y el retorno de los saqueos.

La crisis político-económica que se va avizorando a fines del gobierno de Menem, se desencadena durante el gobierno de De la Rúa, en diciembre del año 2001. Esta crisis se convierte en un punto de quiebre para el país. 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 una desconfianza en la ciudadanía que retira su dinero de las cuentas bancarias y corre 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**. Los artistas recuerdan los *cacerolazos** 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 de esta manera*. 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**.

Mientras, el ex-presidente Menem recupera esporádicamente un lugar de protagonismo en los medios. Se lo entrevista tanto para hablar de la situación del país que dejó en herencia, como de su casamiento con *la 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 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 miles de heridos. El 19 de diciembre renuncia Cavallo y varios colaboradores del presidente. El 20 de diciembre De La Rúa instauro 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. La renuncia de De la Rúa, se atribuye, entre complejas especulaciones, a la crisis en ciernes, a la ausencia de respaldo aún 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*, 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 año 2002, el enfrentamiento de

los manifestantes con agentes de la policía Bonaerense, denominado luego como la Masacre de Avellaneda, dejó al descubierto una profunda crisis institucional. Duhalde adelanta las elecciones, aún 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, Menem y 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 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 cuyo mandato continúa hasta hoy en día.

Respecto del arte, retornando a aquellos primeros años de la década, los agentes destacaron la relevante participación de los artistas en las manifestaciones callejeras que se desarrollaron los días anteriores, durante y posteriormente a la crisis de diciembre del 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. No obstante esa presencia y esa participación no implicaron un cambio sustancial en la esfera de las producciones de los artistas locales respecto de lo que se venía haciendo en los noventa. En este nuevo escenario de la participación artística en las calles, las comparaciones con la politizada década del sesenta parecían obligadas. Algunos teóricos que ven a los años sesenta como paradigmas 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 del 2001.

Simultáneamente se rememoraron otros episodios y escenarios del arte local. Se recordó la primera edición de Expotrastiendas en el año 2001. Una feria de galerías de arte, con un perfil más localista y de menores dimensiones respecto de la ya reconocida arteBA, que para este año cumplía su décima edición. En el 2000 comenzaron los *Gallery nights*⁵⁷, 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, considerados relevantes tanto hacia adentro como hacia

⁵⁷ www.gallery-nights.com.ar

afuera de la comunidad artística, y como instancia de despegue de artistas emergentes y de legitimación del Maestro. Estos talleres se desarrollaron durante los años 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 sólo 27 artistas de los casi 500 postulantes. En mayo del 2004 se presenta ARTECLÁSICA 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*.

En otra área de iniciativas, de o para los propios artistas se recuerda el proyecto Trama que comenzando en el 2002, mantuvo sus actividades hasta el 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 internet. 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 Internet, 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 conexiones 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 sólo por cinco de las organizaciones más vinculadas inicialmente a su historia⁵⁸.

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 en el intercambio de proyectos compartidos, bienes, servicios, habilidades y conocimiento*, utilizando como medio su sitio de Internet, 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*

⁵⁸ www.proyectotrama.org/redtrama

*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*⁵⁹. 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 ayuda de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. El proyecto V concluyó luego de seis años de trabajo, por los motivos que constan en una declaración de sus organizadores 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 que ya mencionadas (Capítulo I). En el año 2002, se formó AAVRA, la Asociación de Artistas Visuales de la República Argentina y más tarde, en el año 2008 se creó SAVA, Sociedad de Artistas Visuales Argentina. Volveré sobre ellas (Capítulo IV).

En las entrevistas surgieron con abigarrada simultaneidad muchos de los temas *de actualidad*, que contemporáneamente se instalaban en los medios de comunicación durante la década del 2000. Esa profusión y la heterogeneidad de las referencias a los acontecimientos cotidianos, es aún demasiado cercana para aislar y resaltar los hechos que marcarán la memoria de los agentes en el futuro, al cristalizar esta nueva década aún abierta. No obstante esto, algunos sucesos están en la etnografía como parte del escenario del hacer de los artistas. 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*⁶⁰.

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*

⁵⁹ www.proyectovenus.org

⁶⁰ En referencia al matrimonio Kirchner, que, entre uno y otro gobernará 8 años de la década.

asombro, para la indignación o para el escándalo. Los hechos más sorprendentes compiten entre sí por no desaparecer de la memoria y ser reemplazados cíclicamente por otros hechos más impensados aún. Los artistas han recordado, y recuerdan con resignado sarcasmo: *los escándalos, las crisis, los golpes de estado, la violencia, las medidas de gobierno sorprendivas 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 aún los sólo eficientes* llegan al poder. Se compadecen de aquellos que para llegar *deben negociar o caer*, deben 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 que les damos el voto.* Todos ellos son parte del *gran pueblo argentino salud**. *Ellos son lo que son, porque nosotros, todos nosotros, somos lo que somos.* Con esta ácida representación del entorno país los agentes afrontan la tarea artística y construyen su accionar como comunidad. Veamos cómo lo hacen.

En el capítulo que sigue distingo ese accionar, y presento significativos hallazgos de la etnografía.

Capítulo IV

Una comunidad en su entorno

Capítulo IV.

Una comunidad en su entorno

IV.1. Los horizontes de la cooperación.

En este capítulo presento ciertos hallazgos significativos alcanzados por la investigación. En primer lugar, aquellos referentes a la cooperación en diversas conformaciones grupales según la cantidad de agentes involucrados y según el tipo de acuerdo alcanzado entre ellos: acuerdo entre agentes, acuerdo grupal, acuerdo social. En segundo lugar, presento los hallazgos referentes a las consecuencias comunitarias y sociales que conllevan esas características de participación y acción grupal propias de la comunidad artística pero extensibles desde los agentes como artistas hacia los agentes como ciudadanos. Se revela cómo la articulación entre ciertas prácticas y representaciones de los agentes, en su derrotero hacia la cooperación, lleva a la constitución de un circuito de reciprocidad no cooperativa.

Planteo que, en tanto los artistas visuales son un grupo de agentes sin autoridad central se ven en la necesidad de cooperar para -o tienen la oportunidad de establecer ellos mismos sus objetivos, sus necesidades o demandas como conjunto. En cada caso los agentes *deben -o pueden-* consensuar objetivos grupales y cooperar para alcanzarlos. *Deben -o pueden-* acordar ciertas pautas de comportamiento, y comprometerse a cumplirlas. Eventualmente en tanto grupo de agentes sin autoridad central, *deben -o pueden-* establecer o acatar algún tipo de señalamiento o sanción para quién no cumple con ese compromiso colectivo ya sea informal o formal.

Establezco una distinción en tres niveles de acuerdo para la cooperación que es significativa desde lo teórico, a la vez que reveladora de ciertas características concretas del contexto. Distingo los tres niveles de acuerdo grupal según la cantidad de agentes implicados, el tipo de acuerdo al que llegan o pueden llegar, y el grado de compromiso o cumplimiento que demanda el acuerdo logrado (ya sea un pacto de palabra entre pocos, un acuerdo en un grupo grande o una ley que abarca a toda la sociedad). Esta distinción permite desgranar el análisis de la acción colectiva y asociativa de los agentes, desplegando la variedad y a la vez la variabilidad de prácticas y estrategias locales en la construcción del consenso, la cooperación y el compromiso en cada caso.

Acuerdo entre agentes

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) tienen de cinco y diez integrantes, o quizás algunos más. El límite a la cantidad de agentes implicados lo establece la posibilidad del conocimiento y del contacto personal y continuo entre ellos, es decir el trato cara a cara entre sus miembros. Casi la totalidad de los artistas entrevistados había participado en algún momento o participaba aún, en estos grupos. 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 del pequeño conjunto. *Nos juntamos para armar la muestra y después nos quedó la costumbre de reunirnos para hacer cosas juntos* [ACL ac g 143/00].

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, sobre sus cualidades, sobre los lugares para adquirirlos, comparamos los precios, 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 los objetivos y a las estrategias de acción para lograrlos. El trato cara a cara brinda un acabado conocimiento del accionar de los demás y facilita las negociaciones sobre metas, medios y responsabilidades compartidas. Los artistas conforman estos pequeños grupos de pares frecuentemente integrados por quienes se dedican a una misma área creativa (varios grabadores, varios pintores, fotógrafos, o escultores) pero también con integrantes de diferentes áreas⁶¹. En el seno de estos

⁶¹ Eventualmente hay grupos que se presentan como colectivos de artistas, planteando obras en conjunto. No considero esta modalidad exactamente como el grupo de pares que he definido, sino que esos son grupos de agentes reunidos en torno a una propuesta estética particular, en ocasiones sintetizada en un manifiesto. Presentan las obras como fruto del colectivo, aunque simultáneamente haya individualidades. Subyace a la acción el objetivo de exteriorizar y ser reconocidos por una estética particular. No es un grupo de acompañamiento y contención sino un grupo de producción de obras. Entre estos grupos hay diferencias de acuerdo a las propuestas y la modalidad de

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.

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 un aumento del reconocimiento, o con factores tales como nuevas inquietudes, nuevas redes de relaciones o una mayor escasez de tiempo. Mientras el grupo funciona, 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 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. Sólo nos queda el fletero* como nexa* [AnC p 52/00].

Otras veces el grupo se dispersa antes de lograr sus objetivos o por, carecer de ellos a futuro. Excepcionalmente algún grupo perdura más de unos años, compartiendo un lugar físico o reuniones esporádicas para compartir información o experiencias o, para compartir *un vino con empanadas* [ACL p 81/00], *un mate* con facturas** [AnC mp 17/04] o *un té con masas* [ACL p 139/04], según quiénes lo integren. La pertenencia al grupo va acompañada del conocimiento cabal de todos los integrantes y de los

trabajo, pero principalmente de acuerdo a cómo se presenten, 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 obras como realización individual pero bajo alguna pauta de trabajo creativo, esa pauta se manifiesta en objetivos grupales explícitos, estéticos, o teórico-estéticos. Dejo estos grupos para ser abordados desde otras perspectivas teóricas (Algunos ejemplos: Escombros, Mondongo, Fosa, ArDetroy, GAC, Oligatega Numeric, etcétera).

objetivos grupales. Éstos, no obstante 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 su conducta futura e incentivaría la confianza mutua que, en tanto no es defraudada, facilita la dinámica del grupo (Olson 2003). 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 son acordadas 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 quién no coopera como debiera (North 2001, Axelrod 2003, 1988). En parte por ello, se afirma que 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 agentes. Aquel que no cumpla con su parte tácita o explícitamente pactada puede ser sancionado por uno o por todo el resto de los miembros. Las sanciones morales basadas en diversas pautas informales tienen un bajo costo de implementación, y 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. Quién no cumple con el grupo puede ser dejado de lado y condenado a cierto ostracismo, o excluido –o autoexcluido- del grupo en el 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 ésta 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. Somos siete más o menos 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 p 66/02]. Concretamente el grupo amplía las posibilidades de contactar gente bien ubicada para exponer la obra o para obtener una crítica, permite prorratear y disminuir los costos de catálogos y vernisages, provee de un espacio de discusión de temas de interés mutuo que sólo 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 (Capítulo II). 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 g 153/00]. Yo vivo lejos del centro, trabajo solo, pero sé 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 [AnC p 45/00].

Los beneficios de pertenecer a estos grupos y ajustarse a lo acordado son palpables en tanto las acciones conjuntas proyectadas se concretan, pero también implican acuerdos tácitos de acompañamiento y apoyo en la tarea artística, por ejemplo el compromiso de asistir mutuamente a las inauguraciones, o de recomendarse. Estas ventajas son consideradas en contraste con situaciones de otros artistas que se *cortan solos**. En definitiva, estos grupos autogenerados aportan a sus integrantes: información⁶², contención y actividades en un período de tiempo acotado a su participación activa y luego, una vez desintegrado el grupo, quizás queden redes de contactos.

⁶² 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 (Durkheim 1968:16)

La mayoría de los artistas no consagrados participan o han participado de estos pequeños grupos de pares. Los estudiantes de arte de la academia⁶³ o los asistentes a talleres de artistas encuentran el equivalente de estos grupos dentro mismo de ese ámbito de estudio-taller. Aquella función es desempeñada por el grupo de alumnos, pero sin embargo ésta dura en tanto y en cuanto puedan costearse los aranceles del taller en cuestión, 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. Por un lado los emergentes, saben que esta etapa puede ser fugaz y se entregan a ella con empeño, 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 p 24/00]. Ando a mil no me meto en nada de nada más allá de mi obra [AnC dp 80/00]. 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, sólo acá cuando estoy con los alumnos [ACL p 92/01].

Por otro lado los artistas consagrados, en general han participado en estos pequeños grupos de pares, pero ya no lo hacen, no obstante conservan algunas amistades originadas en aquella participación. En esta etapa de su trayectoria, la información y la coordinación de emprendimientos conjuntos que estos artistas podrían obtener de la participación en aquellos pequeños grupos de pares ya no les es tan funcional como en los comienzos de la carrera. Por otro lado pocas veces se reúnen a trabajar juntos, debido a que cada uno ya tiene su lugar, su taller o su casa-taller. Sumado a esto, diversas situaciones asociadas a su carácter de consagrados 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

⁶³ 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.

juventud (Capítulo II y III) aunque ahora no lo hagan con la misma intensidad. En la actualidad los encuentros adquieren la forma de reunión informal sólo 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. [ACL p 81/00]. 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 una vez por mes o cada dos meses. Unas veces venían unos y otras veces, otros. Cada tanto adoptábamos a alguno más nuevo, mas 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. Habrá que apurarse antes que algunos pasen del otro lado*! [ACL p 10/01].*

No obstante, entre consagrados el pequeño grupo de pares adquiere otras funciones frente a situaciones puntuales, tal como aquel remate⁶⁴ suspendido por un grupo de artistas (y galeristas) que se reunieron y se organizaron para intervenir y detenerlo (Quadri 2001). 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 sólo nos afectaba a un puñado de artistas conocidos, con Firma. 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 la comunidad artística. Los artistas señalan que esta modalidad de acción no es extensible a otros temas dentro de la comunidad artística porque la coordinación de objetivos de interés grupal es imposible dadas las diferentes problemáticas de los artistas según su lugar y momento en el campo artístico local - algunos artistas también leen a Bourdieu-. Esta cuestión nos afectaba sólo a nosotros.*

⁶⁴ “El día que el Ciudad detuvo su martillo” Diario La Nación, 20/09/00. Los artistas involucrados consideraron que los precios de base del remate asignados a las obras por la entidad organizadora del remate, estaban por debajo de la cotización de mercado de sus obras (Quadri, 2001).

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 un cotización que defender [ACL pi 115/00].

No obstante esto, podría interpretarse que, en tanto lograron la suspensión de un remate que subvaluaba la cotización alcanzada por los autores, generaron indirectamente un beneficio para la toda la comunidad artística al hacer respetar el valor comercial de los trabajos. Ya 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 [ACL pi 115/00].* El grupo funcionó como pequeño grupo de intereses con un objetivo puntual que beneficiaría directamente a sus pocos integrantes; y, en este sentido su accionar, generó dentro de la comunidad, posiciones contrarias 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 202/02].* Y, desde otros artistas se consideró que *se juntaron sólo 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 p 66/02].*

No obstante la disparidad de lecturas en cada situación, el pequeño grupo de pares actúa 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.

Acuerdo grupal

Al pasar de un grupo pequeño a un grupo grande de agentes, los modos de acción, de construcción de consenso y de cooperación colectiva cambian; analizo aquí esos cambios entre los artistas. Considero el acuerdo grupal enmarcado en un grupo numeroso de agentes en el cual, se ha establecido que debido a sus dimensiones los integrantes pueden no llegar a conocerse entre sí, o pueden mantener un trato esporádico o discontinuo. Sin embargo dadas las características de la comunidad artística, se pudo establecer que los artistas sí 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 la comunidad artística 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 en parte es debido al valor que se atribuye en el medio a la búsqueda de la visibilidad y el reconocimiento individual, y a la relevancia de las *firmas* (v. *infra*).

Respecto de la participación de los artistas en un grupo grande pueden distinguirse y analizarse dos modos posibles del acuerdo grupal. 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 caracterizados por los mismos agentes como *espasmos solidarios*. Y por otro lado, las convocatorias o autoconvocatorias para participar en proyectos de largo plazo enmarcados en las asociaciones de artistas existentes o en la conformación de nuevas entidades.

Las consecuencias para la acción colectiva derivadas del aumento del tamaño del grupo de agentes han sido ampliamente estudiados desde diferentes abordajes y autores. Se ha afirmado que los grupos grandes están menos capacitados que los grupos pequeños para alcanzar un bien grupal, en ellos la acción colectiva no prospera de igual modo (Olson 2003). 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, sólo 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. No obstante sea incompleta o fragmentada, rudimentaria o sesgada, esa información -plataforma de la *ignorancia racional*- es el vínculo que establece la membresía respecto del grupo y da a conocer la poca o mucha cooperación

o la falta de ella de cada uno respecto del conjunto. 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 qué hacen. Asimismo para cada uno se genera la sensación de que lo que se 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 en tanto entre los artistas se sabe lo que hacen muchos, muchos más que en un grupo grande de *no artistas, de gente común*. Aquí, se 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. De este modo se sabe que algunos pactos entre agentes (entre galerista y artista, entre editor y artista, entre artista y artista, etc.) y aún, veremos, ciertas normativas o derechos legales tienden a vulnerarse reiteradamente. 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, a través de rumores o chismes, a través de notas en medios especializados o aún en el compartir situaciones y eventos en el entorno inmediato.

Ella no genera la incertidumbre sobre la conducta del otro, sino la certeza de su no cooperación con el grupo. En estrecha relación con esto, entre artistas no se incentiva ni valora la participación anónima, sino 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 dónde 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* [ACL ei 130/08].

No obstante las dificultades antes esbozadas 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 que cada uno aporte lo debido y no se convierta en un defector antes de haber logrado ese objetivo, o en un *free rider* después. Entre los artistas el mayor conocimiento que

alcanzan a tener unos de otros, aún en este 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. No obstante 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 asumirlos personal y voluntariamente. El anonimato de las relaciones esporádicas –aún siendo menor entre artistas que entre otros grupos de agentes- torna improbable que la reputación o las normas informales funcionen como sanción con la misma efectividad que en el grupo pequeño, en donde la simplicidad de su implementación reducía su costo y aumentaba se probabilidad de ser aplicada por cualquiera.

Este tipo de grupos no genera por sí mismo incentivos suficientes para colaborar. A diferencia del grupo pequeño en donde los beneficios potenciales actúan como premio seguro a la cooperación, en este caso esos beneficios son inciertos, o son posdatados en el tiempo o son proporcionalmente escasos respecto de la cooperación demandada en el presente. La promesa de estos bienes a futuro, no alcanzaría para sostener la cooperación en el tiempo hasta lograr el bien colectivo. *La cuestión de los derechos o 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 mas 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, una ley, un sindicato. 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 les gusta quejarse [ACL ei 130/08].*

Los beneficios de una acción grupal enmarcada en el grupo grande –de lograrse aquel bien común - abarcan en alguna medida a todo integrante del grupo, a quienes han participado activamente y también a aquellos que no. En términos locales el deseo de no beneficiar a quién no coopera se expresa de diferentes maneras; *no estoy de acuerdo con que el proyecto esté abierto a todos los artistas y no sea sólo 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 p 172/02]. Pero, aún cuando algunos estén en 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* [ACL e 168/04].

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. Desde la teoría se le denomina el colado, a este maximizador individualista que evitando los costos de su aporte individual al grupo obtiene los beneficios al igual que quienes cooperaron (Olson 2003, 1998). *La gente se enganchó con el proyecto, tuvimos una recepción increíble, más de los que esperábamos, los que organizamos todo, nos tuvimos que mover 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. Todos se entusiasmaron con el proyecto pero la mayoría se borró de todo lo que había que hacer antes, durante y después* [ACL io 50/04].

Frente a la complejidad del grupo para sostener la cooperación se busca respuestas a las preguntas 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 las respuestas a estas preguntas (v. *infra*) se coincide en que en el grupo grande un tercero deberá hacerse cargo de velar por el cumplimiento de lo acordado, eventualmente ejercer un control que detecte al no-cooperador, imponer una sanción que reduzca la incertidumbre sobre la cooperación y propender a eliminarla. Luego de esta coincidencia como punto de partida, diferentes

autores plantean la solución al problema enfatizando diversas posibilidades desde el estímulo a la cooperación hasta el control de la defección.

Olson analiza el tema a partir de los incentivos selectivos: los positivos, que servirían para estimular a los agentes a cooperar y los negativos para castigar al que no coopera (Olson 1998, 2003). 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 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 (North 2001). Boyd y otros, desde la perspectiva de la antropología evolucionista consideran la actuación de un penalizador altruista que asumiría el costo de sancionar a quién 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 (Panchanathan y Boyd 2003, 2004, Boyd *et al* 2003; Henrich y Boyd 2001). 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: si todos y cada uno detectan al no cooperador, actúan como delatores y penalizadores, haciendo que disminuya el costo y hasta se diluya en la diseminación en todo el grupo de la responsabilidad de penalizar. 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 y en todos estos casos sigue habiendo un costo incrementado que de una u otra manera termina pagando el grupo, eventualmente en la forma de beneficios extras para algunos en detrimento de otros.

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, Boyd presentan en algunos de sus trabajos un análisis sobre esta fase. A partir de modelos de cooperación basados en los agentes, 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 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 agentes reciprocadores de la cooperación (Gintis *et al* 2005; Gintis, Bowles, Boyd, Fehr 2003). 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. Estos agentes optan por cooperar más veces que el promedio de los agentes y prefieren perdonar alguna no cooperación lo que constituye también su particularidad (Gintis *et al* 2005). Su actitud se refuerza y perdura en base a la información sobre cómo o cuánto los otros cooperan. 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: devuelven lo que ven a alrededor y en tanto reciprocán generosamente la cooperación que ven, generan precisamente la extensión exponencial de esta actitud cooperativa. Sin embargo, en tanto su actitud fuertemente cooperadora está ligada a lo que perciben del entorno, lo que reciprocán queda condicionado a la información que tienen de lo que sucede a su alrededor y de lo que otros hacen para actuar en base a ello. La imitación y copia intragrupal –y luego entre grupos- de la estrategia más exitosa (Henrich & 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 aún la cualidad de *condicional punishers* asociada a ella: la evidencia empírica que se desarrolla en adelante, permite señalar contrastes significativos del caso respecto de la 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. 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 2007 a).

En consonancia con postulados teóricos de vieja data, la participación de los 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 (Capítulo II) 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, del cumplimiento de compromisos u obligaciones adquiridas entre agentes, del funcionamiento de las asociaciones de artistas, del reclamo de derechos vigentes o del diseño de derechos por adquirir, y en el extremo, respecto del apoyo que tienen o esperan 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 pueden o deberían ser comunitariamente consensuados y alcanzados, sobre todo teniendo en cuenta que estos fines en cierto modo extraartísticos⁶⁵ están estrechamente relacionados con la actividad creativa. Los esporádicos intentos grupales en torno a consensuar y a modificar estos aspectos prácticos/laborales de la actividad arrojan invariablemente resultados subóptimos que no conforman ni aún mínimamente a los agentes involucrados. Varios factores desempeñan un rol decisivo respecto de tales resultados, entre ellos la información en circulación y la dificultad de consensuar objetivos.

En primer lugar, la etnografía muestra singularidades respecto de la información que circula entre los agentes sobre ellos mismos. En consonancia con las características generales de los grades grupos, debido al tamaño del grupo 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

⁶⁵ 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.

numerosos agentes, y aún cuando la información sigue siendo incompleta o parcial no genera incertidumbre sobre el otro, sino por el contrario la certeza de la no cooperación ajena. Una desconfianza cierta en la cooperación del otro atraviesa el campo y permea las prácticas de los agentes. Una reiterada informalidad 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 al planteado desde otros abordajes teóricos. Gintis *et al* (2005) señalan que su rol será fundamental en la construcción de la confianza recíproca necesaria para la colaboración colectiva, y aún en el diseño de modos locales de incentivar o penalizar el cumplimiento de la norma grupal. Esta posibilidad dada por un conocimiento local a escala microscópica escaparía a instancias de control, como las ejercidas por ejemplo por el Estado, más alejadas para monitorear la cooperación grupal y sin acceso a esta información. 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, permitirá saber que es un defector y quizás debiera ser penalizado. Esas conjeturas establecen la medida de la confianza que se pueda depositar en cada uno y en su futuro accionar respecto de los objetivos comunitarios, a la vez que orientan la elección de la conducta propia. Gintis 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 (Gintis, Bowles, Boyd and Fehr 2005). 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.

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 (Ostrom 2005)⁶⁶. La etnografía muestra que si bien puede haber algunos *free riders* entre los artistas (Quadri 2001, 2005), hay muy pocos logros, entendidos como algún bien colectivo, que puedan aprovecharse con la estrategia de no aportar el propio esfuerzo al grupo. Es por esto que el interés maximizador de quien vela por el propio beneficio no podría considerarse como rector de las conductas de este universo de agentes: numerosos agentes que no cooperan no podrían encuadrarse estrictamente bajo la categoría *free riders*.

Gintis *et al.* plantea que los *strong reciprocators* serían 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. Sin embargo, las preferencias intrínsecas que guían a los *strong reciprocators* están imbricadas con su particularidad de reciprocadores condicionales que mayormente reciprocán lo que ven. 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 aún de estos reciprocadores fuertes, es reciprocación lo que ven, es decir, no colaborar. El caso muestra que numerosos agentes son la contracara del *strong reciprocators* identificados por los antropólogos que han estudiado la cooperación. En el entorno estudiado, 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 pocos reviertan tal tendencia (Fehr y Fischbacher 2005).

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 información obtenida en las relaciones cara a cara entre los miembros de la comunidad artística les permite conocer el modo de accionar de muchos integrantes. Esta información al difundirse refuerza prácticas caracterizadas por el menoscabo o la indiferencia hacia los pactos o compromisos mutuos, hacia adentro y hacia 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

⁶⁶ De todos modos aún en aquellos enfoques se señalaba, 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, etc. acercándose las preferencias intrínsecas de los SR.

incumplimiento, realimentando y generando la desconfianza e informalidad en las relaciones. El campo muestra que, aún 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 cooperación. Tampoco los hay dispuestos a asumir el costo de penalizar o controlar al otro no-cooperador aún *con*, y paradójicamente a causa *de*, esa información. Aquí, la desconfianza recíproca lleva a que aún los *strog reciprocators*, que Gintis señalaba dispuestos a cooperar más que el resto, o aún a penalizar a algún defector, se sumen a la actitud no cooperación recíproca de ese entorno no cooperativo. Es así como la información cara a cara tiene una consecuencia inversa.

En este entorno, aquellos reciprocadores fuertes condicionales, no cooperan tal como ven que no lo hace el resto y, tal como su nombre lo sugiere, reciprocamente fuertemente lo que ven. La información sobre el entorno orienta su condicionalidad y, dándoles a conocer que nadie coopera, ellos mismos reciprocamente no cooperación. Colaboran así junto con resto de los agentes, 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* [ACL ei 130/08].

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 el cuál será el interés grupal. La etnografía da cuenta de cómo la dificultad -rayana en *imposibilidad*- para establecer un fin en común, ha socavado las incipientes coincidencias sobre situaciones que generan disconformidad o aún sobre leyes vigentes o futuras que podrían orientar los posibles reclamos o demandas comunes -tales como las discusiones sobre la ley de mecenazgo, o de circulación de obra de arte, o aún la ley de propiedad intelectual (Quadri 2000, 2001). Tal como señala Elster, que no llegue al establecerse el interés de un grupo a futuro, deja vislumbrar otros intereses en constante puja (Elster 1995, 2006) que se hacen evidentes en las luchas dentro del campo por mantener y establecer posiciones (Bourdieu 1997, 1999, 2004). 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, aún con respecto a diversos aspectos legales.

Se piensa que ésta 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 esos favores. Es complicado.... Somos complicados. O no tanto! [ACL ei 130/08]. Estamos mejor así, que si armamos algo entre todos que después haya que controlar, quién controlaría que cada uno haga lo que tiene que hacer, quién controlaría a una entidad o un grupo con mas poder que otro [ACL ei 130/08].*

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. 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 aún 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 legales que norman ciertos aspectos de la actividad, pues todo ello implicaría un costo que ninguno desea afrontar. 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 aún con* las muchas coincidencias sobre *los temas que preocupan a los artistas*.

La actividad creativa igual se desarrolla, y los agentes la mantienen con continuidad y obtienen beneficios circunstanciales a través de esa informalidad *ad hoc* que sintetizan 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. Como resultado la acción de la comunidad como colectivo con intereses en común fracasa en sus inicios o no prospera en el tiempo.

No obstante hay y ha habido reuniones y encuentros de artistas en donde se plantean uno o varios de aquellos *temas preocupantes* en diversos momentos o instancias dentro la comunidad artística. A continuación se describe una típica reunión entre artistas, o un debate de interés grupal, con la asistencia de numerosos agentes, organizado desde algún grupo de artistas sin especial relevancia, o aún desde las *firmas*, o desde una entidad o desde una institución:

Se trata de un encuentro de artistas, un día cualquiera en un lugar cualquiera. 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 del estado de la situación, se invita a los asistentes a expresar su opinión y sus ideas al respecto. Hay unos momentos de silencio y luego murmullos, hasta que algunos se deciden a opinar y comienza el debate. El tema foco del encuentro se amplía a medida que diferentes artistas van aportando sus intervenciones cada vez más extensas. Se genera un nuevo macro tema en torno a las preguntas que lanza al aire como corolario uno de los improvisados disertantes. 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, el resto expone extensas 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. Sólo algunos aportan ideas en relación a las propuestas inicial 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, y otros 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; 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; yo me voy; etcétera, etcétera...*⁶⁷

Reuniones de estas características tienen lugar cada tanto en la comunidad artística. Por ello, sin contradecir el planteo desarrollado respecto de aquellos resultados subóptimos de los logros de la acción grupal, los registros realizados 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 esa puesta en marcha. 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 quedan en el recuerdo como la anécdota de aquel *espasmo solidario* cuyos objetivos no llegaron a alcanzarse.

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, a unos cuantos*, o aún 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 aún por entes oficiales y privados con la finalidad de compartir inquietudes (encuentros de discusión y debate, foros) y expresarse respecto de temas

⁶⁷ Si bien la información surge de la observación de campo, este relato tipo respeta la confidencialidad y el anonimato.

varios (sobre sistema de premios y salones, leyes que afectan la actividad, las condiciones de los artistas, la situación de los museos y salas de exposición, etcétera); convocatorias para manifestarse a favor o en contra de posiciones y políticas (respecto de medidas o de funcionarios del gobierno, respecto de situaciones de países extranjeros, o sobre situaciones relativas a los derechos humanos, o a la libertad de expresión). Son convocatorias a participar de una marcha callejera, una cadena de mails, un escrache, o una combinación de dos o tres gestos. En estos gestos únicos, los artistas buscan en parte lo que les daría un grupo de pares del que participaran regularmente: contención, compartir experiencias, 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 p 12/00] o, *...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 p 37/00]. Estos gestos únicos según la relevancia que logren y el modo de organizarse, dejan una huella en la memoria de la comunidad, o sólo una pequeña marca en el recuerdo de algunos participantes y aún de quienes no participan. De estas convocatorias se recuerdan diferentes situaciones. *Primero eran un montón los que prometieron que vendrían, después ese día en la calle no éramos tantos como pensamos que íbamos a ser. La verdad es que nos sentimos un poco ridículos sosteniendo las pancartas. Pero es como en todo, siempre quedamos unos pocos trabajando como frenéticos...* [ACL io 50/04]. *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 p 14/04]

Las convocatorias que requieren encuentros periódicos más pautados implican objetivos más complejos y algunos que requieren de un largo plazo para lograrse. 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 de cómo esté compuesto el grupo de origen (*v. infra* las firmas). El entusiasmo inicial de participación alcanza para discutir, y quizás para consensuar y definir mínimamente los objetivos grupales -a veces ni siquiera para eso-, pero, en la mayoría de los casos, no para efectivizarlos en el largo plazo demandado. La participación colectiva va decayendo y en ocasiones aún 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 [ACL io 50/04]. 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, el emprendimiento fue muy movilizador pero también muy desgastante. Por un tiempo largo no podría volver a meterme en algo así, que me demande tanto tiempo [AnC p 66/02].*

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 como artistas, y sé que han organizado otras movidas así [AnC p 37/00]. 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 no, yo no fui. Del grupo de artistas que nos conocemos, no fue nadie [ACL gp 62/04].*

Los artistas coinciden en 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 la deserción en las convocatorias presentes y 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, y los individuos aislados participan lo justo y se retiran o se desentienden de las propuestas como

espectadores de disputas ajenas. Aún 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* [ACL mp148/ 08].

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, tendientes a nulos. Algunos de los emprendimientos mencionados son: *la redacción de aquel proyecto para la Ley del artista en las década del 70, los intentos de crear un sindicato para los artistas en el 71 que luego anularon los militares en el 76, que la SAAP se ocupara de los derechos de los artistas, los Encuentros en la Cumbre, el Proyecto Trama, el Proyecto Venus (Capítulo III), y allá lejos en el tiempo, creamos las asociaciones (Capítulo I). Esto es de los últimos años, nadie se compromete con nada que no sea lo suyo. Yo mismo, ya no quiero saber nada más, me hice individualista absoluto. Después de haber trabajado en grupos, y en las asociaciones que teníamos, 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* [ACL ei 130/08].

Las diferencias generacionales y el lugar que ocupen los agentes en la comunidad artística dan cuenta de la heterogeneidad de motivaciones y 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. 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 [ACL p 81/00].

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 varias cuando da. Lo que hago extra, lo hago para vivir, y el resto del tiempo trabajo todo lo que puedo en el taller [AnC dp 80/00]. 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 no puedo ahora, la semana próxima me voy afuera, después vuelvo y se me viene encima la muestra de acá y después otra vez al exterior. [AE p 24/00].

Los que más participan son los artistas no consagrados pero consideran insuficiente su participación para lograr consenso en torno a los temas que traten, y menos aún 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. O se sientan en una mesa alejada y hablan de sus cosas con amigos. A la larga, nos conocemos todos. Sabemos quienes vienen y quienes no.

- Quiénes son todos, quiénes van a las reuniones?

-Vienen los artistas. Las primeras veces, estábamos todos. Hemos invitado a todos, a toda la comunidad artística a participar de esto, 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 todos estuvieran enterados. Pero al final, en la última reunión estábamos los mismos, o menos, te digo que fue una tristeza, porque los que vinieron 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 peleítas entre algunos, chicanas que vienen de lejos. Pero pensamos que este tema nos afectaba a todos, más allá de esos desacuerdos, que siempre los hay y siempre los va a haber. 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 p 66/02].

La participación de las firmas

Entre artistas para que la acción colectiva prospere no debe anularse la individualidad de cada uno en el conjunto (Capítulo III) y 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 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 aún 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 setenta 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, pero con Nombre, con una Firma reconocida. Muchos no conocidos no logran nada, en el arte esto es así y siempre ha sido así* [ACL p 81/00].

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 sólo *artista* y su participación puede sumar pero no hace una diferencia real en el resultado (Capítulo III). La acción conjunta debe contar con la presencia de esas firmas, en un reconocimiento exacerbado de la individualidad de cada agente dentro de un 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 intracomunidad o los reclamos hacia afuera tienen mayor representatividad, en tanto los nombres convocantes sean esas *firmas* y en tanto vayan sumándose a su vez más artistas con un reconocimiento establecido. En la mayoría de los ejemplos analizados la cantidad de participantes no conocidos que después de iniciada la acción grupal se sumen a ella o la abandonen no incidió sustancialmente en la continuidad 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 ejemplos, aún cuando desde diferentes grupos se pusiera en duda el grado de reconocimiento de esas *firmas*, se cuestionaba sólo el grado de reconocimiento 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 que fueran. *Los consagrados, las firmas conocidas, no se mueven por la comunidad artística, y eso es porque hace treinta o cincuenta 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 [ACL p 81/00]. 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 [ACL p 10/01].*

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 son fiacas, que ya tienen su lugar, o que no quieren que los*

usen y usen sus nombres. No obstante 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, aún 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 aún personales. *En el pasado pudimos superar las diferencias o trabajar juntos a pesar de ellas, pero hoy la situación ha cambiado*, y sólo 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, 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 p 43/03]. No obstante, esa desafección por la búsqueda de soluciones en común respecto de situaciones que afectan a la carrera de todos y cada uno, 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 los intentos de aunar esfuerzos, entendido como un grupo grande con un grado mayor de organización, no logran muy diferentes resultados. 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 (Capítulo I). Estas asociaciones, sociedades sin fines de lucro creadas libremente por los artistas en tanto grupo de agentes sin autoridad central, tienen 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. Al tiempo que se establecen las responsabilidades y funciones de cada uno dentro del marco societario, se establecen también ciertas sanciones para quién transgreda esas pautas consensuadas al conformar la sociedad. 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 y las sanciones reglamentarias tampoco actúan como incentivo negativo, si se quiere para instar a cooperar a los 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 del 70 tanto Estímulo creada en 1876, o la SAAP creada en 1925 y hasta la AAdeAE de 1956 (Capítulo I). Sin embargo el desempeño actual de estas entidades se comenta como la contratara de aquel pasado. Los agentes socios o no socios, coinciden en señalar que *hoy ya no son lo que fueron, que han perdido representatividad, y que actualmente 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 sólo da cursos, funciona como una escuela no como una asociación de artistas* [ACL ei 130/08]. *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 hay una mafia que las domina. Es mucho más fácil crear otra que arreglar las viejas. Pero igual jarmar una nueva es muy difícil!* [ACL pi 115/00].

En contraste con la situación de las *viejas asociaciones* se mencionan otras más recientes (AAVRA creada en 2002 y SAVA del 2008) sobre las que pesa la incertidumbre no ya respecto de su éxito como entidades representativas entre los artistas sino, más básicamente respecto a su posibilidad de continuidad. Las posiciones irreconciliables entre las *firmas* y entre grupos de agentes, para darles su apoyo restó en ambos casos la representatividad frente a la comunidad artística que se buscaba lograr. 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, sobre sus mentores y sobre su futuro lejos de 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 gp 62/04]. Esto que hicimos es algo totalmente aparte de las viejas asociaciones, en ellas no teníamos 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 p 44/00]. 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. [ACL io 50/04]. 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 p 123/08].

Más allá de ciertas similitudes entre las asociaciones, cada una exhibe un perfil particular (Capítulo I). 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 aún 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 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 pusiéramos 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. Sólo para los concursos y ahí pagan la inscripción. [As 321/04]. 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 comisiones directivas de hace décadas. 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 mp 17/04].*

En las asociaciones más nuevas el número de socios todavía es escaso y se conocen entre ellos. Sin embargo tanto en éstas más pequeñas como en las grandes, la organización de las actividades recae sobre los miembros de las comisiones directivas. Esas comisiones están integradas hoy por artistas de edad intermedia, en general artistas

no consagrados. Ellos son los que más activamente se mueven frente al desinterés general de los demás asociados, y 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 manifiesto en la nula concurrencia a las asambleas ordinarias u otras convocatorias* (Quadri 2001). *En la última asamblea que hicimos, éramos sólo los de la comisión, no vino nadie, hace años que no viene nadie* [AnC e 40/04].

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 dan 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 30 o 40 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* [ACL ei 30/08]. 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 p 24/00]. *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 p 176/05]. Desde diferentes agentes se argumenta la falta de representatividad de quienes lideran las entidades, que 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 dar cierta relevancia a las entidades. Tal habría sido la situación ideal en el 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, socios honorarios, fundadores o como referentes que participaban y con ello 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. No obstante estos recuerdos lejanos, los artistas que participaban 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 en las décadas del '60 y del '70 (Capítulo III). 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 y cada uno 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...* [ACL ei 130/08].

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, sólo *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 pasa de manos o que no pasa tanto* [ACL ei 130/00]; *un pequeño poder en manos de las mismas personas durante años y años* [AE p 24/00]. *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 p 44/00]. 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 dictadura militar (Capítulo III).

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, frente al Estado, frente a los no artistas o, tener la posibilidad de proponer los jurados para los grandes premios nacionales. *La función de designar jurados se ha convertido en una de las mas importantes para las entidades, 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 mas evidente.* [As 347/01].

También se cuestionan la toma de decisiones de las comisiones. 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 se convierten en los de la asociación*. Sin embargo desde adentro de la asociación, la no participación y la ausencia de compromiso de la mayoría de los socios permanentemente ausentes, lleva a que las decisiones deban 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, no obstante, dada la poca participación, 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*. 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.

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 que me da igual lo que digan [AnC d 20/04]. 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 [ACL ei 50/04].*

Un mix de motivaciones se registra entre quienes trabajan asiduamente en las entidades. Hay quienes declaran hacerlo con la convicción de que *la entidad puede y debe recuperar el esplendor de décadas pasadas*, quizás asociado al nombre de quién la haga renacer. Otros colaboran por el placer de estar trabajando en grupo o como una manera de insertarse en el medio artístico. Más allá de las variadas motivaciones, la etnografía muestra 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 d 20/04]. 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. En algunas de estas *movidas artísticas*, 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 aún muchos incluidos, no se sintieron representados, *porque habían tenido poca participación en la etapa de gestación o en el desarrollo, porque el objetivo no era consensuado sino la idea de algunos pocos, porque no se habían enterado a tiempo, porque estuvo mal difundida, porque sólo fue*

para los socios, porque no fue sólo para los socios, porque no acordaban con los propósitos de las propuestas, porque no compartían los modos de materializarla, porque no compartían nada con el grupo promotor de la movida aunque quizás sí con la movida en sí misma.

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, 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. 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 desde la teoría de la acción colectiva como un grupo grande, participa de ciertas características y problemas en torno a 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 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, etc.) esto no soluciona la puesta en práctica de esa penalización. La confianza de los agentes, en el poder de la asociación de hacer cumplir este tipo de compromisos adquiridos por sus integrantes, es nula. Y por el otro lado tampoco su cumplimiento o incumplimiento es en sí mismo un incentivo para el acercamiento a participar en las entidades. Tal como se planteó antes, la información desempeña aquí también su rol respecto de la extendida no cooperación, y en este sentido *se sabe que los*

socios no se acercan a la entidad, se sabe que las firmas no participan, se sabe que las comisiones no desempeñan sus funciones satisfactoriamente.

En definitiva, la comunidad artística como grupo grande, de agentes sin autoridad central, actuando libremente o bajo la forma autoorganizada de una asociación no logra coordinar acciones tendientes a alcanzar ciertos bienes comunes que reclaman reiteradamente. Los agentes enfatizan 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, como creadores de la cultura del país.* La acción colectiva en pos de solucionar estos temas 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, se redirecciona hacia el Estado Nacional.

Sin embargo, aún cuando se considere a las asociaciones como el ámbito natural de una acción así coordinada, de tener éxito, se considera que 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* y una *real representatividad* que las avalara, podrían ser más perjudiciales que beneficiosas para los artistas. De allí, en parte que haya habido tantos intentos fallidos para conformar sociedades que defiendan ciertos derechos legales de los artistas, a la manera de un gremio, de un sindicato, o de una sociedad de gestión colectiva de derechos, según de qué derechos legales se hable.

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 el poder *para reforzar las ya existentes redes de favores, y la entidad se convertiría en una nueva cueva de ladrones, y no en un ámbito de defensa de los artistas* [ACL ei 130/08]. *Cómo vamos a evitar que nos controlen, que quieran controlar nuestra obra, o que favorezcan determinadas líneas creativas y olviden otras* [AnC p 111/08]. *Estamos mejor así, a la buena de Dios* [AnC p 76/08]. Se ha intentado explicar esta situación en base a las características del tipo de producción artística y del modo de su circulación de los artistas visuales, afirmando que

tienen la posibilidad de trabajar individualmente sin depender necesariamente de otros artistas u otros agentes no artistas que se ocupen de 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 que al parecer dependen necesariamente de otros para circular sus obras. Sin embargo, la argumentación de la posibilidad del artista visual de hacer su arte sólo y al margen de otros, flaquea cuando el artista debe comercializar su obra más allá de sus conocidos, o insertarla en un ámbito institucional, o 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 este sentido el artista visual sí puede dedicarse a su arte sin considerar su inserción en una cadena de derechos y obligaciones laborales, tanto como puede hacerlo un músico al interpretar su música frente a sus amigos, o un actor al actuar frente a sus conocidos, pero este desarrollo tiene un límite tanto para él como para ellos aún atendiendo a las diferencias de cada área.

La conformación de la reciente SAVA muestra algún cambio, en tanto se ha logrado constituirla para gestionar algunos de sus derechos –el tiempo dirá hacia dónde y cómo se desempeñará dado el escaso número de socios nacionales (54) con que cuentan. No obstante, su irrupción en el campo se debe a la intervención activa de un agente externo, una entidad internacional cuyos intereses estratégicamente coincidieron con la necesidad de incentivar y apoyar la creación de esta sociedad (Capítulo I). El hecho de que la convocatoria inicial surgiera de esa entidad y no de los propios artistas considerados localmente⁶⁸ puso de relieve el peso de las representaciones de lo propio y lo externo en términos de grupo, de comunidad artística local y aun en términos de comunidad Nacional. Se debatió y se cuestionó entre grupos de artistas, tanto la posibilidad de existencia de una asociación así gestada, como la futura participación de los artistas locales en ella. Entre algunos agentes, se consideró que una asociación para los artistas, no podía o aun no debía, forjarse a partir de una movida externa a ellos. La disparidad de opiniones que surgió en torno a la aceptación de esta propuesta externa no se ajustó a los temas de derechos autorales, sino que derivó hacia la autonomía de los artistas y las suspicacias respecto del poder y/o la representatividad que tendría la entidad así creada entre ellos. Así, la desconfianza de muchos se sumó al desinterés de

⁶⁸ Aún cuando el área de competencia de esa entidad fuera específicamente la defensa de derechos de los creadores nacional e internacionalmente a través de sus filiales.

muchos más: *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 obras; 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, 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. Algunos 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 mientras se repartían provisoriamente 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* [AT o 138/08]. 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, y 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, aunque dentro de la comunidad artística local, aún no ha logrado la relevancia que sus mentores esperaban.

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* o, como enclaves en donde podrían generarse *nuevos ámbitos de corrupción* o, como ámbitos fuera del interés de los artistas que se identifican con el *no me jodas* con lo gremial*.

A ninguna de las dos modalidades de participación o de convocatorias, ya sea para cooperar en el corto o en el largo plazo se les atribuyen resultados exitosos en términos de haber logrado o de poder lograr los objetivos propuestos, o aún en términos de haber podido establecer esos objetivos.

Acuerdo social - ley

Entiendo por acuerdo social, 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 ciudadanos pertenecientes a la Nación. 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 ventajas una mayor claridad que la norma informal, y un sistema 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 aún 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 sólo puede operar como suplemento de una norma informal y no 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 aún cuando individuos especializados (policía, jueces, fiscales) reciban incentivos selectivos para hacerla cumplir y otro (el Estado) asuma los costos de ello (Axelrod 2003, North 2001, Olson 2001). Por otro lado, tanto como las leyes se infringen, también se trasgreden permanentemente aquellas reglas informales aún con el apoyo de usos y costumbres y aún habiendo surgido de ellos (Malinowski 1985).

Ciertas representaciones y prácticas de los agentes respecto de ciertas normas escritas que enmarcan el desarrollo de su actividad creativa y de las normas informales que la rodean. Se analizan a continuación ciertas prácticas y representaciones respecto de dos leyes argentinas, la Ley Nacional de Propiedad Intelectual N° 11.723 sobre derechos de autor, y Ley Nacional de Circulación Internacional de Obras de Arte Ley N° 24.633 (Capítulo II).

Las prácticas de los artistas se caracterizan por el desinterés o el menoscabo respecto de las normas escritas. Un modo de acción que va desde el franco desconocimiento, pasando por el desinterés hasta la búsqueda de alternativas a la observancia estricta de ciertas normas que se considera que *entorpecen* desarrollo de la

actividad artística. Cabe señalar que ciertamente en ocasiones su acatamiento estricto se convierte en una opción excluyente respecto de la continuidad de la actividad artística (v. *infra*).

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 aún *innecesarias* para la desarrollar la actividad creativa. En segundo lugar se consideran escasos o nulos los beneficios asociados a su cumplimiento. Y en tercer lugar se considera innegable la *imposibilidad práctica, técnica, burocrática* y aún *económica* de acatar estrictamente éstas u otras normativas que regulan la actividad en aspectos no específicamente relacionados con lo creativo, y por ende desestimables. En este último caso remito a la alta frecuencia en que la actividad no genera los recursos suficientes para solventarse así misma (Capítulo II), más allá, y aún antes de plantearse el cumplimiento de estas u otras normas que requieran un desvío de fondos o de tiempo que prioritariamente se asignan a la creación. En las representaciones de los agentes, la necesidad de cumplir ese acuerdo no se antepone a la *necesidad* de desarrollar la propia actividad y ciertamente debido a esa consideración 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 asociada a ella. Si esto fuera exigible, o si fuera exigido, los artistas deberían abandonar la actividad.

Los agentes consideran a las normas y leyes, 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 p 55/00]. 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 p 56/02].

Por otro lado aún cuando la ley y las leyes sean fruto de aquel consenso social previo y lejano, en la cotidianeidad 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. También en esta representación abreva la idea de 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 sustentan ellos mismos con recursos extraartísticos. *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* [AnC p 55/00].

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 trasgresor de las normas que impone a otros; inaugurando una asimetría desventajosa a los agentes en tanto él tiene el poder de imponer la norma y no sólo el deber de velar por su cumplimiento. En la construcción de esta representación antagónica, la no aceptación de la ley como normas comunes a todos y emanadas del conjunto social, sumada a los magros beneficios que se perciben asociados a su cumplimiento, se complementa con la real imposibilidad práctica, para la mayoría de los artistas, de cumplirlas plenamente. Este mix de características negativas atribuidas al Estado y a las leyes que él intenta imponer, desincentiva la cooperación para cumplir y aún para hacer cumplir cualquier norma. La información circulante genera la certeza de que *todos*, o *casi todos* en algún momento incumplen alguna ley, y de que quién soslaya el cumplimiento, por un lado no tiene una penalización efectiva ni perjuicio alguno, y por otro lado sí obtiene ciertos beneficios al ahorrarse el trabajo o los costos de cumplirla. Todos estos factores colaboran en el establecimiento, en este entorno, del *imperio de la excepción*, y generan la representación de la ley como *entorpecedora* de la actividad, y en sentido amplio como *entorpecedora* de cualquier actividad. Los beneficios de cumplir con este pacto social no se verían en el tiempo breve, no se aprecian en lo cotidiano, y casi tampoco dicen los

agentes, a largo plazo. Por ende, *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. No obstante 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 hostil que no favorece ni propicia la observancia de la ley, ni tampoco el desarrollo de la actividad artística. Permanentemente se reinventan, o se copian y 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; 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 hostil se considera que cualquier ley *entorpece* la actividad más que ordenarla, la *entorpece* más que regularla, y en contadas excepciones logra incentivarla o protegerla. Cabe señalar que la representación de la ley se escinde así en dos extremos, por un lado se la considera una entelequia alejada de lo cotidiano, fruto de un pacto *quizás* legítimo en el pasado pero sin vigencia práctica en el presente, y por el otro lado se la considera ligada al cotidiano quehacer de los agentes y entramada en sus prácticas diarias sólo para *entorpecerlas*, sólo para tener que ser soslayada. *¿La ley de circulación?, 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. 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 p 55/00].*

Este 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 morales⁶⁹ y materiales⁷⁰ para los

⁶⁹ Los derechos morales están indisolublemente ligados a las personas del autor, que tiene estos derechos por el sólo hecho de crear su obra, son irrenunciables, no pueden transferirse, y no tienen un plazo

artistas y sus obras *deberían o podrían ser reclamados* como un beneficio hacia ellos. La etnografía muestra que aquella inobservancia, la tolerancia a esa inobservancia o 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, y por el otro lado la etnografía muestra cómo y cuánto esos beneficios no están claros para los agentes.

Cabe señalar que sería absurdo para cada agente dedicar el tiempo que demandaría conocer todos los derechos que lo amparan en su sociedad, (Elster 1997,1991). Los agentes no escapan a la ignorancia racional que implica la imposibilidad o no necesidad de reunir una información completa sobre los temas a decidir. No obstante el conocimiento sobre estos derechos de autor escaparía esta improductividad por estar estrechamente ligados a la actividad de los artistas como autores. El conocimiento sobre su especificidad y alcances aportaría hipotéticamente beneficios directos si desembocaran en un mayor cumplimiento de esta norma.

Ley Argentina de Propiedad Intelectual N° 11.723 contempla la mayoría de los derechos autorales esperados por los agentes (a excepción del *Doit de suite*), pero se considera *imposible de hacerla cumplir*. En tanto su incumplimiento está generalizado *nadie respeta esos derechos de los artistas y aún cuando se cumplieran generarían más escollos que beneficios* [ACL pi 115/00]. Los artistas consideran que su aplicación por los usos que se hagan de las obras dentro de su área de competencia, sólo generaría dificultades en las relaciones con los otros, con los usuarios de las obras. Su incumplimiento se atribuye alternativa o confusamente a variadas causas: *la falta de reclamo de los propios artistas, la justicia ineficaz, la imposibilidad de detectar las violaciones a esta ley, la costumbre de no pagar a los artistas por usos de sus obras, la indiferencia de hacia los usos indebidos o no autorizados de las obras, los beneficios escasos, 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*

temporal de vigencia ya que son imprescriptibles. Son: derecho a la divulgación de la obra, a la reivindicación de la paternidad, al respeto a la integridad de la obra, a la modificación de la obra (Goldstein 1995, 1998).

⁷⁰Los derechos materiales o patrimoniales: atienden el aspecto retributivo de la creación intelectual entendida como un trabajo que debe generar ingresos a los autores, se relacionan con los derechos económicos; se refieren a la comercialización y explotación de la obra, son prescriptibles y transferibles a terceros. Son: derecho de publicación, de reproducción, de edición, posibilidad de cesión de los derechos (Goldstein 1995, 1998).

de reclamarlos y/o en definitiva la falta de observancia de esta ley como de cualquier otra.

Entrevistado- *En una época queríamos incluir el derecho a mantener la integridad de la obra...*

Investigadora- *Creo que ese derecho está ya en la ley...*

Entrevistado- *Sí pero andá a hacerlo cumplir, quién hace el juicio. Suponéte que modifican una obra mía, primero que es complicadísimo enterarse. Pero si te enterás ¿qué hacés? Uno solo no puede hacer nada. Iniciar un es carísimo, es larguísimo, uno no sabe en qué se mete ni cuando va a poder salir. Ni las consecuencias que va a tener. 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 [ACL p 56/00].*

Armar una sociedad así es un clavo caliente que nadie quiere agarrar [ACL ei 130/08].

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 [ACL p 56/00].*

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 *droit de suite*⁷¹. Esta ausencia refuerza la idea de que las leyes son fruto de acuerdos lejanos y sin vigencia ni utilidad hoy, en lo que establecen. *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, pero acá no existe [AnC p 32/08].* No obstante, aún cuando este derecho se incluyera en esta norma, las características del entorno limitan la creencia sus posibilidades como *La Ley* de beneficiar a los artistas. Es *una reivindicación como tantas reivindicaciones pero es de muy difícil aplicación. Y mas en este país, acá todo termina siendo un negociado por debajo de la mesa, el país entero tiene una gran mesa gigante por encima... todo es así...* [ACL pi 115/00].

⁷¹ El *droit de suite*, o Derecho de participación, establece el pago a los autores 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 polémicas y es sumamente complejo en su implementación. Pocos países han logrado ponerlo en vigencia real y eficientemente (Quadri 2000, Sciarra Quadri 1997).

La ausencia de reclamos de estos derechos se redirecciona hacia otros factores que pesan negativamente, tales como *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 sólo 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 p 55/00].

Cabe señalar aquí cómo la representación de una institucionalidad lábil y una *justicia sospechada de ineficiente*, cuando no directamente *corrupta*, orienta la valoración de los derechos y su posibilidad de reclamo, *¿de que 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 p 55/00].

Las anécdotas que circulan informalmente en la comunidad artística enfatizan los resultados que han dejado históricamente insatisfechos a los artistas, salvo alguna excepción⁷² que por su infrecuencia y su carácter de *caso excepcional*, refuerza la idea de *la inequidad imperante* y la certeza del *trato marginal hacia la actividad*. Esos relatos de casos paradigmáticos están rodeados de un halo de justicia atemporal, considerada 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*, desalienta tanto el inicio de acciones legales individuales como colectivas. Por otro lado, aquella sospecha de ineficiencia que pesa sobre las asociaciones de artistas o aún otras sociedades autorales⁷³ 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. En la actualidad aquellas sospechas pesan sobre el incierto futuro vaticinado a la nueva entidad recientemente creada (Capítulo I).

⁷² Circulan diferentes versiones de un caso en el que la justicia determinó que se destruyeran las copias apócrifas de unas esculturas hechas sin autorización de la viuda de un autor (8-10-65) Autos: M.M.C. de Sibellinoc/Grunn, I. y otra. La Ley Tomo 122, pag 296. (Acebey 1967).

⁷³ Nota "Más pruebas sobre denuncias de corrupción en ARGENTORES" Diario Clarín, Sociedad, miércoles 15 noviembre de 2006. ARGENTORES es la entidad nuclea y representa a los autores de cine, televisión y teatro.

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 peor para los artistas* [ACL pi 115/00]. Esta representación del desempeño de las entidades y de la justicia local genera la reticencia a confiar en ambos caminos para el reclamo de un derecho legítimo, y muestra una particularidad del contexto argentino que los agentes resumen diciendo *Qué vas 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 aún de los mismos pares. Concretamente se teme ser dejado de lado, *si cobrás el derecho de autor no te 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* [ACL pi 115/00]. *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 p 66/02]. 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 ser generadores de *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*, sólo por la guita*, lo que importa es la obra* [AnC op 28/01]. 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 los usos habituales, la suma de estos avales, cesiones e imposiciones se extiende y desencadena en la tolerancia generalizada hacia la inobservancia de la/las norma/s.

Una amiga crítica quería usar una obra mía para un texto suyo 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.

Investigadora- ¿Por qué razón?

Artista- 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. Si ninguno cediera sus derechos no se usarían imágenes sin pagar... Tendríamos que estar todos de acuerdo, sólo así sería distinto [ACL pi 115/00].

Ese temor a la estigmatización se extiende a terceras personas involucradas, y se sabe que señalar a quién 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, o atestiguar en la corte es una cosa muy distinta [ACL pi 115/00]. Por ello entre nosotros las cosas se saben, eso no te lleva a ningún lado, pero se saben [AP dm 160/04].

El uso arraigado de ceder los derechos de reproducción de obras para libros, almanaques, folletos turísticos o cds, se sustenta en la idea de que beneficia al artista porque así su obra aparece en *determinados lugares*, y obtiene visibilidad; no obstante los agentes dudan de esos beneficios y cuestionan *por qué hipotéticamente hay una serie de cosas que a los artistas nos conviene hacer porque esas cosas nos van a beneficiar; no entiendo cuándo o de qué modo llega el beneficio* [ACL p 81/00].

En el caso concreto de la necesidad del acuerdo colectivo ante la imposibilidad del individuo de defender solo estos derechos, y de la necesidad de modificar las costumbres sobre ciertos usos de las obras. Los artistas consideran que la aplicación de esta ley es casi nula entre ellos, y que no es así en otras áreas de la creación que han conformado sus respectivas sociedades de gestión colectiva (músicos: SADAIC, intérpretes: SAADI, compositores de cine y teatro: ARGENTORES). 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 el otro como *nidos de componendas y guarida de ladrones*. Esta construcción dual de las entidades colaboró con el fracaso de varios intentos de crear una asociación que defendiera colectivamente los derechos de autor entre los artistas visuales.

Entrevistado- Sabíamos que teníamos que hacer un ente al margen de todos.

Investigador- Al margen de quién?

Entrevistado- *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. Todo siempre quedó en la nada* [ACL pi 115/00].

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; por otro lado desconfían de la posibilidad de reclamar justicia individualmente y se reconocen temerosos de ser desplazados y estigmatizados, 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. Aún 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 exitosos. Pocos artistas inician demandas, o las abandonan sin completar los procesos legales formales requeridos 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. Algunos artistas se informan sobre las posibilidades de acción, sin embargo luego no inician un proceso que consideran incierto, son pocos quienes optan por hacer algún reclamo por las vías formales. La etnografía muestra que lo más usual es que se reclame informalmente a través de negociaciones entre agentes, en ocasiones con abogados de por medio para realizar acuerdos extrajudiciales. 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 definirán el éxito o fracaso del reclamo. En este entorno hostil, las redes de relaciones y *contactos*, aún cuando puedan ser denostadas, están extendidos y *se saben* funcionales a la búsqueda individual de soluciones alternativas a los caminos normados (Quadri 2001).

Frecuentemente se consideró que la ausencia de reclamos formales –y aún el incumplimiento- de estos derechos, se debía a que cada agente estaba librado u obligado a afrontar solo una lucha desigual, esto se imputó a la ausencia de una sociedad que gestionara los derechos colectivamente. 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. Comenzando por la necesidad de registrar las obras, hacer un seguimiento de ellas, confiar en el manejo societario, blanquear las ventas y eventualmente declarar las ganancias al fisco cuando las hubiera, y siguiendo con la necesidad aunar esfuerzos dejando de lado las diferencias personales o entre grupos para trabajar juntos en ella.

Pero sin embargo, es más significativos que la ley de propiedad intelectual y los derechos que otorga a los autores no escapan a aquella caracterización de la ley como una instancia que debe evitarse ya que *entorpece la actividad* y no faltan quienes consideran que esta ley, *la 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 con las obligaciones personales, en un aceitado sistema de tolerancia mutua a la transgresión propia y ajena, en ese entorno compartido y reconocido como hostil tanto para cumplir como para reclamar el cumplimiento.

En cada caso, la pequeña trasgresión necesaria por la real imposibilidad de cumplir, se generaliza en la representación de toda ley como *entorpedora* de cualquier actividad, tanto aquellas 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 un indeterminado antagonista que todos tendrían en común, 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 propios derechos y ya no se dirige a un éter normativo y legal indeterminado –quizás al Estado- sino que se transforma en la violación de los derechos de todos y cada uno de los individuos. En este punto la trasgresión ajena, afecta directamente a 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, se saben expuestos a una indefensión que afecta a unos y a otros en diferentes situaciones pero que en definitiva asedia a todos permanentemente. *Y, no hacemos nada, nadie hace nada, como siempre... ¡lo único que te queda es putear*!*
[ACL pi 115/00].

IV.2. Sitiados por un entorno hostil

Situaciones presentes y pasadas favorecen 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, el arte entre ellas; y por otro lado un entorno inmediato, la comunidad artística caracterizada como hostil, paradójicamente, aún 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 considerado hostil hacia cualquier actividad *debido a la inestabilidad económica y política y, debido a las crisis que se viven periódicamente en este bendito país* (Capítulo II). 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 restricción normativa o grupal emanadas de ese conjunto social inestable. En este entorno, un escaso respeto hacia lo ajeno y aún 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. Refieren esta hostilidad con ejemplos del incumplimiento al derecho de autor por los usos indebidos o no autorizados de las obras, o con ejemplos del maltrato hacia las obras (*aquellas emplazadas en lugares públicos, o las que se dañan en el transcurso de su participación en certámenes, las que se olvidan en depósitos oficiales o privados, etcétera*) o aún hacia los artistas (debido a la imposibilidad de vivir de su arte, debido al no reconocimiento de sus aportes a la cultura). En este sentido, el entorno amplio, también se percibe hostil, por el escaso interés y apoyo del Estado; los agentes consideran que es crónicamente insuficiente el apoyo a la cultura, *a un sector del que los políticos y funcionarios de turno ni se acuerdan*. La hostilidad se vive también en las dificultades económicas que conlleva el desarrollo de la actividad artística allí donde el mercado de arte es insuficiente para que los artistas vivan de la venta de las obras y allí donde las condiciones económicas generales son precarias o inestables para permitir el desarrollo de la actividad con una mínima previsibilidad. 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, sólo 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 p 43/03]*

En segundo lugar la hostilidad también se siente presente en el entorno inmediato. La comunidad artística como un entorno cercano, paradójicamente es considerada hostil a la misma actividad que la conforma, debido en parte, al reiterado incumplimiento de pactos y la informalidad de las relaciones entre los agentes 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 327/03].*

El entorno inmediato es distinguido así, por una informalidad ágil apoyada en el *amiguismo*, los *contactos* y, *ciertos intercambios monetarios* utilizados para obtener *críticas favorables, espacios en revistas de arte, salas para exponer las obras*, 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 [ACL pi 115/00]. Si tenés la plata o te conseguís un buen sponsor que la tenga, podés llegar muy lejos [ACL e 169/00].*

En relación a estos aspectos crece la desconfianza en la dedicación del otro a cualquier proyecto conjunto debido a compromisos adquiridos (voluntariamente o bajo presión) en ese entramado de favores y prerrogativas consecuencia de esos usos enquistados en este entorno hostil. *Acá funciona todo en base al amiguismo y a los contactos, si conocés a alguien bien ubicados podés conseguir las mejores salas para exponer, y casi te diría alguna beca o algún buen premio. Hay mucha transa*. [AnC p 46/00].*

Cada uno piensa, voy a juntarme con éstos y si me meto en este asunto capaz que tal o cual personaje 'poderoso' se van 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 [ACL ei 130/08].

Ambas caras de esta representación del entorno hostil se construyen en torno a la incertidumbre del respeto a cualquier acuerdo grupal -verbal o escrito- por parte de quienes que comparten ese entorno; tanto los pares que se dedican a la tarea artística como los conciudadanos como integrantes de una nación, y el Estado de esa Nación considerado también ausente de algunas de sus responsabilidades. En este sentido, la etnografía da cuenta de una construcción de la actitud ciudadana –y no ya sólo de los artistas como tales- entendida como una escalada de pequeños o grandes incumplimientos necesarios, de pequeñas o grandes transgresiones a cualquier acuerdo previo. Todas ellas 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. La necesidad te hace más ingenioso para buscar soluciones. A todo hay que encontrarle la vuelta. 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 mas organizado, mas ordenado, pero... hay que ver si me adaptaría* [ACL pi 115/00].

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 bajo el amparo de alguna ley o acuerdo grupal. 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 quién pueda'* [ACL pi 115/00], y desencadena en la representación de la indefensión que alcanza a todos, y frente a la cual se buscan soluciones individuales.

Las prácticas entre agentes

La informalidad de las relaciones entre agentes en esta comunidad artística, se concibe como una necesidad local de supervivencia individual. El entorno construye 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. Un ágil funcionamiento basado en la suspicacia mutua, incluye la certeza de que en las relaciones entre agentes, uno u otro optará 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 quién

incumple lo pactado, hacia quién es *informal* ya que: *¡todos! tarde o temprano caemos en alguna truchada o nos mandamos alguna avivada.*

Al verse inmersos en ese entorno sin certidumbre y con aquella certeza de la informalidad propia y ajena, los agentes redireccionan su creatividad. La proliferación de reglas *ad hoc* orientadas a la supervivencia estrictamente individual, es reinterpretada por los agentes como consecuencias de su ser *creadores en este país*. Ellos aducen que deben inventar sus reglas, ya que las reglas grupales formales y aún las informales no tienen 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* [AnC p 55/00]. *Primero vamos a hacer algo juntos y después a la hora de trabajar, todos y cada uno empiezan a desaparecer* [ACL ei 130/08].

En este entorno local los artistas desarrollan 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 los agentes denominan como *ingenio para sobrevivir en un entorno hostil en donde constantemente tenés que inventarte el modo de hacer las cosas como puedas porque nadie te ayuda* [ACL pi 115/00]. La representación de ese entorno hostil recrudece en la percepción de que son los menos los agentes que respetan los compromisos de cooperación o cumplimiento de pactos adquiridos respecto del grupo pequeño o grande, y en donde ni aún el Estado da a los artistas -y a la sociedad toda- aquello que debería 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 de 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* [ACL p 56/00].

Los grupos antagónicos que discrepan abierta o solapadamente, no logran un acuerdo duradero respecto de medios y objetivos comunitarios, ni aún en ocasiones, respecto de objetivos intragrupales. Unos y otros se boicotean mutuamente los proyectos abandonando la cooperación mas temprano que tarde. De allí que se considere *difícil* acordar el trabajo grupal no sólo entre grupos antagónicos, sino

también intragrupalmente en ese entorno ya no de incertidumbre, sino de certeza de no cooperación (en discusión con nociones planteadas por North (North 2001), e incluso de Olson (Olson 1998)). *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* [ACL p 56/00]. *Hoy juntarse parece una utopía increíble, antes era mucho más fácil, recuerdo cuando yo era bien joven, trabajé mucho en grupos. Antes, hacer algo juntos era posible. Hoy es imposible ponernos de acuerdo y decir: vamos a hacer algo todos juntos* [ACL ei 130/00]. La etnografía da cuenta de una confrontación permanente entre la representación de un presente individualista y la de un pasado pleno de *utopías*, con una multiplicidad de acciones conjuntas en el marco de las asociaciones de artistas y de gestos artísticos colectivos independientes. Las nostálgicas referencias a las décadas del setenta y principalmente, del sesenta surgen en las entrevistas como un contrapunto permanente que marca la diferencia con el presente (Capítulo II). Muchos de los artistas que participaron en aquellas décadas caracterizadas como de cierto *auge participativo*, hoy 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 pasado, y se basa dicen en la información circulante sobre la actitud de numerosos pares en el presente compartido de la comunidad artística.

En este sentido, cabe recordar que entre estos agentes la recurrencia en el trato no implicó necesariamente un mayor compromiso para la cooperación. Desde la teoría se ha planteado que a partir de la recurrencia de la situación de encuentro en ciertos grupos grandes es posible que se adquiriera un mayor compromiso cooperativo; sin embargo los hallazgos del caso son significativos para poner en debate esta afirmación. 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 el reconocimiento expone permanentemente a los agentes a ser monitoreados por sus pares, a través de críticas, o comentarios sobre cada uno de ellos. La recurrencia del trato cara a cara es alta en una comunidad en donde los agentes se ven, se conocen, se reconocen, y en 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 charlas, rumores, críticas o chismes sobre *los conocidos cercanos*, y *los conocidos ocasionales*, sobre *los conocidos de conocidos* y sobre *los conocidos de vista*. 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, si bien resulta útil a los fines expositivos, es poco realista (Elster 2006), y entre los artistas se registra esta heterogeneidad y su importancia para la acción, aún dentro de esa no cooperación. Tal cuestión se alcanza a comprender respecto de *las Firmas*. Sin embargo a pesar de la heterogeneidad, la actitud general está homogeneizada en la no cooperación: ni *las firmas* ni *los intermedios*, ni *los jóvenes*, ni *la mayoría muy vaga*, cooperan. La variedad de motivaciones para participar tiene 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), pero la investigación ha mostrado que actualmente hay muy pocos *otros* que hagan el esfuerzo.

En este sentido el caso da cuenta de la construcción colectiva de un modo de reciprocidad no cooperativa contextualizada en ese entorno hostil, en tanto cada uno reciproca la no cooperación que ve alrededor como fruto precisamente de la información que surge de ese contacto continuo entre numerosos agentes. La recurrencia en el trato en este caso refuerza la no cooperación del entorno. Esa reciprocidad no cooperativa desencadena en el reiterado fracaso de acciones conjuntas en pro de algún bien grupal, ya sea en la forma de movidas aisladas o en la forma de reclamos por los derechos legales que corresponden a los artistas por su actividad. Y por otro lado la no cooperación se extiende al entorno amplio, manifestándose en el desinterés y la desatención por todo acuerdo grupal ahora encarnado en las normas de la sociedad común.

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. 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

adocenan e igualan a los individuos aún cuando le otorguen ciertos derechos (Capítulo II). No obstante 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 unos modos alternativos ya generalizados en el entorno descripto. 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 las normas y las leyes. Y ciertamente en la construcción de una peculiar representación de la ley como inadecuada o *entorpecedora* de cualquier actividad o emprendimiento. Inmersa en ese entorno, la representación de la ley se construye escindida en dos polos interrelacionados, sólo aparentemente en mutua contradicción, tanto alejada de lo cotidiano como invadiendo cada intersticio de la vida diaria.

Por un lado la ley es considerada una entelequia alejada de la cotidianeidad, ausente del entramado de prácticas habituales, que aparece sólo espasmódicamente. No se la considera como una herramienta para reclamar el propio derecho, sino como un recurso lejano manipulado por otros con poder para *manipular la norma* cuando no se adecúa a intereses particulares. El resultado de esa manipulación será 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. No obstante, en ocasiones se intuye que la ley puede ser beneficiosa y abruptamente se debate en una o varias reuniones eufóricas, o se reclama desde un grupo armado *ad hoc* sin una representatividad extendida entre los pares, pero ambos caminos decaen sin ver resultados. En esos *espasmos solidarios* que surgen y desaparecen rápidamente, aquella ley lejana, se siente parcialmente inserta en ese instante de la vida cotidiana pero sólo como un discurso diacrónicamente entrecortado *de eternas reivindicaciones que reclaman los artistas*.

Por otro lado, aparentemente en contradicción con el sentido antes expuesto, la ley se representa como una instancia entramada en las prácticas diarias. Pero, que llega al cotidiano quehacer de los agentes para *entorpecer* con normativas *inaplicables* o

inadecuadas cualquier actividad. 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, desactualizada, incompleta*, y hasta *inexistente*. La ley de circulación de obras de arte, o la ley de propiedad intelectual 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 o la dinámica difusión de las obras y otros agentes consideran que esta ley no existe porque *nadie la cumple, y para los plásticos no hay derecho de autor*. Las faltas a la ley de propiedad intelectual son cometidas por diversos usuarios de las obras, dentro y fuera de la comunidad artística, y aún en ocasiones por los mismos artistas (por ejemplo: 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, etc.). Los agentes consideran que esta ley no se cumple *tal como no se cumple cualquier otra ley* o pacto dentro del entorno amplio, precisamente por ser considerada entorpecedora de la actividad, aún cuando en su caso sea una ley otorga derechos a los artistas.

En este caso concreto, la etnografía da cuenta de unas prácticas respecto al reclamo de estos derechos legales en las que la inacción, el abandono o la disconformidad son los resultados más frecuentes. La observancia estricta de la ley por un lado y el reclamo los derechos que ella otorga por otro, son estrategias excepcionales en un entorno que los agentes consideran hostil, caracterizado por la desconfianza recíproca asociada a la falta de compromiso de unos y otros, y ligada a la sospecha de ineficiencia o corrupción del sistema legal. Los agentes consideran que la tendencia a la inobservancia se convierte en un disparador de prácticas informales, conocidas por toda la comunidad en base la información que circula fluidamente entre agentes. En base a esa información, la ley se percibe como un pacto social signado por un incumplimiento reiterado y en cierto modo aceptado tácitamente por unos y por 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 hostil compartido.

La hostilidad del entorno por momentos se representa encarnada en un antagonista intangible o no tanto, que es culpable de *los males de los artistas* y a veces se extiende hasta *los males 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 y renovándose por temporadas como un antagonista que eventualmente se materializa en una persona, en una entidad y más frecuentemente en el Estado. 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, 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, al Estado, a los funcionarios, a los legisladores, a los galeristas, al sector privado, a los no artistas, y hasta a los mismos pares*. No obstante ese antagonismo se construye en las representaciones de los agentes, encarnado principalmente en el Estado, la informalidad y en el extremo, la inobservancia de la ley, es entendida como una *justa revancha* en contra de *ese Estado* considerado incumplidor de sus deberes, y *poco 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-. No sólo no cumpliría aquellas normas que debe respetar como institución en el ejercicio de sus funciones, sino que además no cumpliría con 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 respeto a la norma grupal aún cuando y dado que, tiene la potestad de hacerlo. Esta representación del Estado se construye tanto desde la desinformación como desde el conocimiento de un entorno peculiar, y tanto desde la disconformidad como desde el enojo con él; la representación abreva ciertamente en aquella información circulante, que 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. Ese Estado ausente de sus deberes hacia el arte y en sentido amplio, olvidado de todo pacto hacia sus ciudadanos deja de ser representativo para los agentes y se convierte en un antagonista contra el que es justo tomarse esa revancha, y contra el que es razonable contravenir aquello que él quiera imponer *ahora* arbitrariamente. A partir de esta extendida representación, la inobservancia se generaliza con ella como aval, y se robustece en la imitación de unos y otros agentes en las prácticas cotidianas. Este resultado respalda los planteos sobre la transmisión de las prácticas, entre agentes tanto unos y otros copian la conducta más exitosa y más extendida dentro del grupo (Henrich y Boyd 2001), no obstante en este caso, la práctica copiada entre otras cosas, redundante en una representación de indefensión generalizada y por ende no resulta ser la más beneficiosa para el grupo aunque sí los agentes aseguran que es *la única exitosa en términos individuales*.

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 adecúa 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 de buscar su propio camino de informalidad para desarrollar su quehacer. Esa informalidad extendida ralentiza la construcción de lo colectivo y los agentes desarrollan diversas alternativas que no obstante han demostrado ser efectivas en el corto plazo e individualmente, no los conforman plenamente cuando vislumbran la posibilidad de un *camino mejor* quizás a largo plazo, o quizás en forma grupal. Ese *camino mejor* implicó sentidos diversos, tales como *más previsible, con mayor legalidad, más beneficioso para la comunidad artística, con mayores beneficios económicos, con un marco normado que simplifique los trámites demandados*, etcétera. Es en este sentido que los resultados del accionar colectivo como comunidad pueden ser considerados subóptimos para el conjunto y para cada uno, más allá del éxito parcial de alguna estrategia individual.

En estrecha relación con la representación de aquella justa revancha cabe señalar la tolerancia al incumplimiento y cierto conformismo frente no cooperación del otro como otra característica de ese entorno hostil, en donde violación a la norma es tan generalizada que se espera sin asombro. Este hallazgo de la etnografía presenta un claro contraste con abordajes que plantean de modo diferente la funcionalidad que se atribuye a la trasgresión de la norma grupal y la tolerancia hacia ella. Por un lado Malinowski

plantea que en tanto esa trasgresión sea subrepticia y no sea públicamente delatada, colabora en mantener la misma norma grupal que transgrede (Malinowski 1985). En el mismo sentido, aunque desde otro enfoque Elster considera que la violación esporádica de una norma colabora con su fortalecimiento (Elster 2006). Ambas nociones resultan inadecuadas para dar cuenta de una prácticas en donde la trasgresión no es subrepticia o esporádica, sino que los agentes se ufanan de ella, la copian, la toleran y la reproducen extendiéndola a todo ámbito de acuerdos entre agentes, ya sea en el pequeño grupo de pares o en el grupo grande, ya sea en el marco de una asociación o frente a una normativa legal de la sociedad toda. En ese entorno hostil, los agentes reproducen esta tendencia cierta hacia la informalidad diversificándola, copiando unos de otros las estrategias ya probadas o innovando con otras *más novedosas, más originales, más artísticas, más bizarras, más piolas, muy nuestras, bien argentinas*. En estas prácticas 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 ubica en el polo más alejado de la cotidianeidad de los agentes, y no en su manifestación concreta como pauta común establecida y vigente que requiere un cumplimiento y que tiene una utilidad práctica. Este otro extremo de la representación de la ley como enquistada en lo cotidiano, se revela una pertinaz tendencia a eludirla o manipularla y a tolerar que otros lo hagan a su vez .

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, según la norma que se haya trasgredido. Violar la norma grupal abiertamente implicaría menospreciar la opinión pública cuyo consenso avala esa norma, lo que sería severamente castigado, quizás más que la violación misma. Es en este sentido que ocultar la violación sostendría la norma. Aún cuando muchos sepan que se transgrede, cierto acuerdo tácito de ocultamiento permite una especie de auto engaño colectivo, para poder decir que esa norma esta vigente, en este caso sería *que la cooperación es buena, que las leyes son beneficiosas y nos protegen*. Sin embargo la particularidad del caso que presento radica en que no hay una violación eventual y solapada sino que, como ya mencioné hay una suerte de tendencia a la trasgresión constante y generalizada que los agentes defienden abiertamente como una necesidad. La tolerancia a esa actitud abreva en el convencimiento de que todos y cada uno en algún momento *necesariamente* vulneran o

quebrantan las normas comunes. Por ello, no hay exactamente un ocultamiento de la transgresión, sino una expresa creatividad orientada a la búsqueda de *alternativas necesarias* que obtienen ventaja del no acuerdo con una norma grupal. Una norma que *en un principio quizás allá lejos en el tiempo* ha sido creada por el consenso, y declarada como buena, sin embargo *ahora, en el contexto actual entorpece 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. No obstante en el caso casi nadie se considera perpetrador, sino que la mayoría se considera víctima. Víctima de otros *artistas* o *de no artistas*, víctima *de otros ciudadanos* o *del Estado*, con un *legítimo derecho al desquite*, materializado en cierta inobservancia o en la libre interpretación de las normas de acuerdo al propio beneficio coyuntural. Hay un autoconvencimiento extendido que avala el *abrirse paso si es necesario a costa de los demás*. Este aval está cimentado en la certeza de que el otro no cooperará, de que no se cumplirán las promesas ni las leyes; y fortalecido con la representación de aquel Estado que impone leyes que no conforman a los agentes, y que el mismo Estado no cumple ni hace cumplir. 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 (Elster 2006) o aún el eufemismo de Bourdieu (Bourdieu 1999) no logran aquí el enmascaramiento que sostendría las normas, ya que en este entorno, se tiende a trasgredir explícitamente. No obstante en esta transgresión hacia el acuerdo colectivo, subyace la idea, cada vez más debilitada, de 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, ese ideal, abreve en la disconformidad cotidiana y se construye en permanente contraste con ella.

Por otro lado la etnografía entre los artistas ha aportado una mirada diferente sobre aquella tolerancia hacia la inobservancia y la informalidad generalizada en las prácticas. Esa tolerancia a la inobservancia propia y ajena se relaciona en el caso con la representación de un una no obligación de aportar al conjunto de la sociedad en términos acatamiento de normas comunes u obligaciones monetarias sino sólo en términos de aporte artístico a la cultura nacional (Capítulo III). Aquella suerte de revancha en contra de un Estado desatento, se manifiesta ahora en la forma de

animosidad frente a cualquier control sobre el destino, o la circulación de las obras, 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, injustos*-. Esta animosidad se manifiesta en el querer obtener el ciento por ciento de los beneficios que eventualmente provendrán de la comercialización de las obras creadas.

Los artistas construyen representación del derecho a gozar con exclusividad de los frutos del propio trabajo, en contraste con la idea del justo aporte planteado 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 estos 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 en el caso presente esto no es siempre así.

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 pecuniarias que se exijan a los artistas. En tanto las obras 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 del arte. En tanto consideran que tienen tal derecho, los artistas actúan en consecuencia contradiciendo aquella idea del justo aporte. Si bien como ciudadanos comunes encuadran este no aporte y no cooperación con el pacto social, en el derecho 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 artista, no pueden hacerlo, y 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 p 44/00]. En tanto ellos autofinancian su actividad (Capítulo II) el fruto de ella debería ser estrictamente en beneficio suyo, ya que la sociedad obtendría el *enriquecimiento de la cultura Nacional y el goce estético de las obras.**

En este sentido la informalidad de los artistas respecto de algunos aspectos del pacto social se ampara en la desatención del gobierno hacia el sector, *a mi 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 misero 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 y los papeleos... prefiero que ni sepan que existo. Si igual no les importo. Prefiero no existir para el Estado, no me pierdo nada y me arreglo mejor solo [AnC p 55/00].*

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 y por el otro ni podría determinar claramente los frutos del trabajo de cada agente en las sociedades modernas. Sin embargo, los artistas sí pueden establecer ciertamente el fruto del propio trabajo, en tanto pueden afirmar *yo hice esto, esta es mi obra, es mi producción, yo lo creé.* 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 estas, *sus obras.* La idea de que es justo no aportar así gestada junto con su arte, se fortalece con la representación de un Estado ineficiente que impone aquellas cargas *arbitrariamente.* De aquí que la construcción de aquella *justa revancha* contra él robustece en las prácticas esta idea del derecho obtener el ciento por ciento del beneficio del propio trabajo, rehuendo las obligaciones de contribuir con ese Estado. *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 que 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 por qué pagar [AnC p 55/00].*

Cabe señalar que hay normas formuladas idealmente, en particular respecto de sacar obra fuera del país (Capítulo II) 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 puede acarrear penalizaciones económicas o de otro tipo. Ya se vió que es frecuente que los artistas inviertan en estos viajes para exponer sus obras, un dinero que difícilmente recuperan. En ocasiones ni siquiera recuperan las obras ya que no pueden afrontar el costo de traerlas nuevamente al país (Quadri 2005).

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 (*que intenta imponer ese Estado y que nadie cumple*). Aún tomando en cuenta las 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- a aportar y en sentido amplio, a cooperar con el conjunto de la sociedad en un entorno caracterizado por los agentes como hostil. Los artistas considerarían que pertenecen a la comunidad artística y a la vez que pueden hacer su arte sin participar o cooperar dentro de ella, *yo hago la mía, no participo en nada de nada*; y, como ciudadanos en general también estaría vigente la representación de que *cada uno puede hacer la suya* sin participar de lo social. Sin embargo aún 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 para 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.

En síntesis se construye así un modo de **reciprocidad no cooperativa** en este grupo de agentes sin autoridad central. Tal **no cooperación recíproca** conlleva el

reiterado abandono de la cooperación entre agentes que reciprocen lo que perciben alrededor. Por un lado el caso muestra que este universo de agentes mantiene un contacto continuo y recurrente en 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. En este entorno la colaboración condicional y la aversión a la inequidad de los colaboradores fuertes, aquellos *strong reciprocators* de Gintis (2005), 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 (aún de aquellas leyes que podrían favorecer la actividad), el desinterés por las leyes y eventualmente la ignorancia de sus alcances o beneficios potenciales se suma a la proliferación de reglas *ad hoc*. Para tales contextos se ha señalado la dificultad de revertir los usos enquistados (Fehr and 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 en 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, por la suma de microdecisiones en términos de Sperber, tanto de los artistas como de los no-artistas (Sperber 1999). La inacción individual se torna inacción conjunta para hacer efectiva la 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 quién no coopera con lo grupal, *para qué te vas a meter si después todos te dejan trabajando solo*.

El incumplimiento del otro se tolera. 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 aceptadamente 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 su suerte, de que las soluciones sólo pueden ser individuales. Soluciones biográficas en el sentido trabajado por Bauman, y no compartidas por la comunidad como conjunto. Los resultados subóptimos dan cuenta de la inadecuación de estas soluciones biográficas para problemas sistémicos (Bauman 2003). Los agentes sienten que se pierden posibilidades de proyectar y diseñar o aún de 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 cualquier intento de legalidad en primera instancia y de acción conjunta en segunda.

No obstante 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, de factibilidad o de 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 como para blanquearla y acatar todas las normativas que la regulan. El quehacer artístico en el contexto descrito (Capítulo II y Capítulo III) 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 podría llegar a ser las grupales.

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. 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 de la ausencia de reclamos de los propios artistas. En este contexto el control de los 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 y otras normativas. Y frente a la inobservancia no hay denuncia sino aquella tolerancia y permisividad cómplice que justifica la tendencia a la trasgresión 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 aún a ojos del damnificado. El caso presenta la antítesis de un entorno mínimamente autovigilante 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. 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 *bohémios* o *individualistas, rebeldes, desinteresados de lo económico* o *escasos de tiempo*. Esas no son en suma la principal razón de sus modo no-cooperativos. En su entorno local la actitud más extendida es una reciprocidad no cooperativa contextualizada que se vive, o se sufre, como *idiosincrásica e inevitable*.

A partir de este estudio etnográfico se entiende porqué los agentes reinterpretan sus estrategias como resultado de su *ser creadores en este país*.

Capítulo V

Consideraciones finales

Capítulo V. Consideraciones finales

V.1. Una comunidad de otros *otros*

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 comunidades inmersos en la sociedad actual. Estos nuevos grupos de agentes sin autoridad central –tal es 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, para estudiar estas nuevas comunidades ya no es posible apoyarse en aquellos criterios como modo de delimitación del universo de agentes, sino que deben relevarse 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 al desafío del estudio de estos grupos, 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 tal autoadscripción. Se analizó extensamente, en su manifestación particular entre los artistas visuales, un conjunto variable de condicionantes internos que mediante la continua inclusión y exclusión de agentes delimita la pertenencia, o no, a esta *comunidad artística* en su *entorno local*. Pudo establecerse la ausencia de certezas duraderas y la continua transformación de los límites.

En ausencia de criterios preestablecidos de pertenencia grupal, se tomó la decisión metodológica de trabajar a partir del criterio local de autoadscripción de los agentes a la categoría de artistas. La articulación de esas representaciones y prácticas generan un conjunto variable de criterios *ad hoc* que, a través de sus heterogéneos sentidos, establecen los cambiantes límites de una *comunidad artística local* que permanentemente incluye o excluye agentes. El caso muestra así la necesidad de revisar y resignificar, entre otras cuestiones, la noción de comunidad para dar cuenta de estos

grupos y para analizar la apropiación que los mismos agentes hacen de esos términos. En estudios sobre otras comunidades del mundo contemporáneo (científicos, estudiantes, grupos profesionales, grupos de desocupados) 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 entre los artistas la pertenencia no está garantizada externamente por acreditaciones profesionales o diplomas académicos, no hay credencial que acredite la membresía. La certificación del *ser artista* o no serlo- es dinámica, es cambiante y escapa al control de los agentes; se halla más allá tanto de su determinación y de su explícita autoadscripción inaugural, como de sus logros académicos, curriculares, artísticos o aún comerciales. Y 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 los agentes, tan azarosas como razonables en este entorno local, delimitan y reconfiguran permanentemente esta comunidad, incluyendo y/o excluyendo a los agentes sin solución de continuidad de modo arbitrario, implacable o incontrolable por parte ellos.

La *pertenencia a la comunidad artística* y el *ser Artista* no tiene 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 la *comunidad* local, y la ansiada pertenencia a ella. Hemos 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 del *ser* y los porosos límites grupales del *pertenecer*. 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 la se indagó especialmente a través de un pormenorizado trabajo etnográfico. Destaco las ventajas de abordar este tipo de estudios locales con una mirada a escala microsociales; en este acercamiento la antropología puede reconstruir textualmente la inadvertida riqueza de las problemáticas locales y las múltiples respuestas que los

agentes ensayan en su vida cotidiana en un universo tan acotado como diverso, aún cuando no dejen de examinarse algunas situaciones no-locales que afectan la vida de los agentes y el desarrollo de su actividad. En este caso, el enfoque permitió acercarse y contextualizar las prácticas profesionales de los artistas en términos de consenso, conflicto, y cooperación colectiva en su entorno local; y ha sido un objetivo cumplido de este trabajo establecer las características de la comunidad artística nacional respecto de aquellas conductas.

Entre los artistas visuales, 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 deba lograrse grupalmente en tanto beneficiará al conjunto- no prospera entre los artistas visuales de esta comunidad artística. Si bien existe cierto consenso en torno necesidades o problemas comunes, no logran concretarse caminos de acción conjunta para buscar soluciones colectivamente; el caso da cuenta de un fracaso reiterado de los intentos por lograr objetivos comunes a largo plazo, respecto de aspectos prácticos de la actividad artística: mejoras de condiciones de trabajo, modificaciones de normativas, cumplimiento de derechos adquiridos, o reclamo de derechos por adquirir, entre otras.

V.2. 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 un acentuado individualismo que es puesto en práctica por unos y 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 subóptimos en tanto no los conforman plenamente en lo individual y menos aún en lo grupal como comunidad.

Ciertas representaciones absolutamente centrales entre los artistas, se relacionan con estas prácticas fuertemente tendientes a lo no cooperativo. Por un lado, está fuertemente arraigada la representación de un artista *excéntrico, original y único*, desinteresado de todo aquello extra artístico, de temas y situaciones que no estén estrictamente relacionados con su obra y con su arte fruto de su *don*. El artista se representa a sí mismo como alguien que *no desea, ni puede* adocenarse e igualarse a los

no artistas carentes de aquel *don*, cuyos problemas no serían compartidos, ni siquiera 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 su producción —no una mercancía cualquiera, sino una obra de arte—. A esta representación sobre sí y sobre su arte, se suma la escasez de tiempo para esas actividades extra-artísticas que se presentan cubiertas por un manto de desinterés. La escasez de tiempo es real y es generada precisamente por la imposibilidad de la actividad de autofinanciarse; la necesidad de mantener la actividad con ingresos extra-artísticos lleva a desplegar un sinfín de variados y hasta bizarros trabajos no-artísticos que proveen los recursos necesarios 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 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, aún cuando aporten su arte a su sociedad, no reciben ningún apoyo de ella como contrapartida. Se cimienta entonces 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 en la adquisición concreta de sus obras como, respecto de un Estado que no colabora en financiar la actividad, no atiende a sus necesidades con normativas adecuadas, ni hace cumplir las leyes que pudieran favorecerlos. 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 modo de mantener la actividad a la vez que una manera de obtener un resarcimiento por la continua inversión que cada artista haría para desarrollar su arte. La representación de ese *entorno hostil* se concentra principalmente en la figura de un *Estado desinteresado*, que margina o desatiende a los agentes ya no sólo como artistas sino como ciudadanos que desarrollan una actividad bajo su gobierno. Este conjunto de representaciones se articulan y evidencian en unas prácticas con escaso énfasis en la búsqueda de soluciones colectivas, ya que se considera que sólo puede confiarse en soluciones individuales libres de constricciones normadas grupalmente en un entorno informal en donde nadie las cumpliría.

Aún así, la existencia de un consenso básico en torno a algunos temas que preocupan a los artistas ha dado lugar a algunos intentos de buscar caminos de solución grupal. De modo intermitente se han planteado soluciones tan radicales como ineficientes, 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 de ese entorno hostil: *la ineficiencia crónica, la informalidad respecto de los compromisos adquiridos, o la desconfianza en los motivos, probablemente espurios, del otro*. Sin capitalizar esfuerzos se genera una particular historicidad que permanentemente ignora el pasado **con y para** la acción del presente. Pero a la vez, esta acción del presente tiene en cuenta ese pasado como manantial y sumidero en donde abreva su escepticismo. En este entorno se justifica que se olvide o se soslaye la responsabilidad individual de cumplir las obligaciones o aún reclamar por los propios derechos ya que la institucionalidad se considera *desatenta o ineficiente* y las leyes se caracterizan como *entorpecedoras, inadecuadas, inservibles*. 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 el entorno el imperio de una no cooperación recíproca que socava de antemano los intentos *de hacer algo juntos*.

La información desempeña un rol fundamental en estos modos de acción conjunta de los agentes. Tal como se vio, como una peculiaridad de artistas que exponen su arte pero también a sí mismos, en esta comunidad circula una información amplia y generosa sobre la actitud de numerosos agentes. Y por ello, se sabe *qué hacen* y *qué actitud tienen* y *qué opinan muchos*, respecto de las problemáticas comunes a la actividad. Sin embargo esto no lleva, como podría esperarse, al establecimiento de un mayor control local de las deserciones de la cooperación en pro de buscar soluciones a esas problemáticas. Es un hallazgo significativo que esa posibilidad mayor de esta comunidad de monitorear al otro no se encausa de ese modo, por el contrario genera la certeza de la no cooperación ajena y tiende a orientar la actitud de cada uno hacia la deserción. Los vaivenes de la no cooperación se nutren de una amplia información en continua circulación -necesariamente fragmentada pero no por ello menos funcional- sobre *lo que todos sabemos que hacemos*. Los rumores y más aún las certezas sobre el

incumplimiento generalizado impregnan todas las áreas generando un alto grado de incertidumbre, indiferencia individual y falta de cooperación frente a temas puntuales. El conocimiento cierto de la no cooperación y la ausencia de compromiso ajenos sostenidas en el tiempo desencadena en la desconfianza como primera reacción frente al otro y, el abandono de la propia participación 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 actitud generalizada 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* del entorno a través de esa información, y ellos mismos reproducen en la suma de sus mínimas elecciones la no cooperación imperante. Esta no cooperación recíproca se condice con la representación de un entorno hostil que, signado por el incumplimiento de lo pactado individual o grupalmente, es caracterizado por una informalidad enquistada en cada intersticio de las relaciones y los acuerdos que se define casi como *idiosincrásica*.

En este contexto de informalidad todo pacto –en cada uno de los niveles analizados– se ve afectado en mayor o menor medida, y tiene altas probabilidades de fracasar. En el mismo análisis de cómo se imbrican los niveles de acuerdo entre agentes, acuerdo grupal y acuerdo social, se explican las modalidades de constitución de los artistas como grupo de acción respecto de sus derechos legales y como ciudadanos frente a ellos. Profundizando en el nivel de acuerdo grupal se caracterizaron y analizaron las prácticas orientadas a la creación, funcionamiento y vigencia de las asociaciones artísticas existentes y la ausencia o fracaso de las que ya no están. El caso da cuenta de 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, 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 *inadecuadas, desactualizadas, inviables o abstrusas* y para muchas situaciones concretas se considera que es necesario, preferible y hasta inevitable, 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 las leyes e

incumplidor él mismo de las leyes que impone. Se refuerza así aquella actitud de informalidad generalizada y se consolida la tendencia a la inobservancia de la ley como *naturalmente necesaria* en ese entorno hostil. Esa actitud ya naturalizada, se considera como justa revancha en contra de un antagonista indeterminado que toma cuerpo en un Estado que siendo él mismo incumplidor, trata de imponer asimétricamente el cumplimiento de aquello que *sólo a él le conviene*, sin atender a hacer cumplir aquello que beneficiaría al arte y a los artistas, o más ampliamente, a los ciudadanos. En contra de ese Estado, es justo tomarse esa revancha incumpliendo lo que él impone: declaraciones, trámites, 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 de todos y cada uno, hacia la norma grupal. Esa tolerancia se manifiesta en cierta empatía, no libre de sarcasmo, hacia quien transgrede *por necesidad* en ese entorno hostil compartido. En tanto todos en algún momento se ven en la necesidad –u oportunidad– de eludir los acuerdos, nadie señala a un trasgresor 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 arrojada 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. Sin embargo cuando la transgresión del otro vulnera un derecho propio, violenta el derecho de ego, esa inobservancia antes tolerada por empatía cambia su sino, y la transgresión ajena se vive como indefensión. En ese momento, aquel mix de tolerancia e inobservancia generalizada pasa a ser repudiado 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. Se ha demostrado que si bien en todo grupo hay diversos grados de

transgresiones a normas vigentes, esas transgresiones serían ocultadas y generarían culpabilidad, vergüenza o indignación. Aún cuando muchos sepan que se las transgrede, cierto acuerdo tácito de ocultamiento permitiría una especie de engaño colectivo que sustenta la norma. Sin embargo, la particularidad del caso radica en que no hay una violación eventual y solapada sino una activa creatividad orientada hacia la transgresión de la norma acordada previamente, que los convierte a los agentes en víctimas unos de otros o víctimas del Estado, y por ello con legítimo derecho a tomar revancha. En el convencimiento de que cada uno a su turno no va a cooperar se avala el *abrirse paso si es necesario a costa de los demás*.

La tendencia a la inobservancia generalizada de las leyes o las normas se vive desde ego con la euforia de haber sorteado los obstáculos para llevar adelante una actividad en un entorno hostil a ella. Se vive con el orgullo de la *avivada* nacional* en antagonismo con un colectivo indeterminado e incumplidor a su vez, o en antagonismo con un Estado que encarna la hostilidad del entorno, como *summun* y epítome del incumplimiento. Pero simultáneamente la agregación de estas actitudes construye la contracara del éxito de las estrategias individuales. La representación de la indefensión de cada uno frente a la transgresión ajena reiterada y sobradamente sabida como impune, construye la 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 contexto argentino muestra que sus normas no se sostienen con un silencio tácito que las resguarde en su transgresión, sino que se transgreden 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 *entorno país, o contra el Estado*.

Tanto los intereses contrapuestos de pequeños grupos como la no cooperación individual por múltiples motivos generan los efímeros gestos de acción colectiva relevados dentro de esta comunidad artística, cuyos resultados subóptimos desalientan nuevos intentos y no conforman a los agentes. El fracaso se reinterpreta considerando que se está mejor así, en el imperio de un sistema sin regla más que aquella que surja en cada transacción y relación, a partir de una puja de poderes desiguales entre los implicados. Aún cuando en el extremo se llegue a la indefensión, se considera mejor esta peculiar versión local del libre albedrío antes que un sistema regulado, con pautas claras, conocidas y acordadas en conjunto pero donde cada uno deba respetarlas y

someterse a ellas. Pagar 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, cuánto en 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 no permite la previsión: *¿Vale la pena? ¿Se puede hacer?*. Son en definitiva las preguntas que se hacen muchos artistas y que hoy por hoy tienen una respuesta claramente negativa que los desalienta a encarar un cambio hacia la cooperación. Es así que como alternativa a ella imperan las soluciones individuales.

Sin embargo, la autogestión de individuos o de pequeños grupos de pares con intereses pasajeros en común ha demostrado lograr tan magros resultados como los que se logran como fruto de los intentos de acción colectiva. 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, 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, por otro lado son *espasmos solidarios* que se pierden en el tiempo, y vistos desde el presente sólo generan una reflexión nostálgica sobre su carácter efímero e irrepetible. Ese recuerdo nostálgico se construye en contraste con un presente donde el logro colectivo una y otra vez muestra su fracaso o su ausencia. 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 una libertad que no es tal, sino que está acotada a los términos de un entramado de relaciones y modos de acción.

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. Esa otra cara de lo colectivo es aquella que puede modificar condiciones presentes o a

futuro; 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*. 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 sólo 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, sólo 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 quizás antes de hallar soluciones que demandarían una continuidad cooperativa que no logra mantenerse. La tensión se manifiesta entre la consideración de la participación como la única manera de abrirse paso hacia mejores condiciones; y la defensa de la propia decisión de una actitud individualista como única estrategia viable de *mera supervivencia* en un *entorno hostil*. 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 no haría mella en un sistema con reemplazo para cualquier defector. El temor a ser reemplazado y ser *dejado fuera de un modo de relaciones objetado pero ágil*, es real. 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.

En la pertenencia superpuesta a varios colectivos inclusivos, o yuxtapuestos, se opta en dónde ser un defector y en dónde un participante “modelo” 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*.

Aquí, quien reniega de la informalidad, y de las aceitadas relaciones en base al *amiguismo* y las *componendas* es quien se sale de la *norma grupal*. Ese es el defector y teme la estigmatización del grupo, *no te metas con los trámites, 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 lo son 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 que se dice no necesitar.

En este peculiar entorno local, los agentes se obligan a sí mismos a inventar solos en cada transacción y en cada relación lo pasible de ser previsto y acordado grupalmente, y aún 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, aún cuando ciertos caminos ya están previstos, aún cuando las leyes están pero no se cumplen, están pero no se modifican si debieran ser modificadas, y en definitiva aún 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, desencadena en una inobservancia generalizada de los compromisos grupales que 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 entorno hostil. La cooperación colectiva en torno a objetivos comunes (reclamo de derechos, mejora de condiciones), es obliterada 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 fracasan sistemáticamente. 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 sin embargo, *no cumplir* no importa. Nadie se horroriza 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 *status quo*. En este entorno, *todos en algún momento nos mandamos alguna truchada**...

La suma de micro decisiones así orientadas refuerzan 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. Una de las manifestaciones de esa hostilidad se vive en el riesgo constante 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 aún los consagrados, consideran que correr el riesgo de ser sancionados es la única manera de desarrollar la actividad artística, léase: tener la oportunidad de hacer exposiciones en el exterior, de vender una obra, de figurar en un libro de arte, de comprar los materiales necesarios.

Es así como cada artista siente que se abre paso solo en hacia sus objetivos reciprocando la no cooperación que percibe a su alrededor, pero penando por la aspiración a algo mejor cuando el no cumplir del otro genera una indefensión generalizada. Tal vez estos resultados se puedan extender hacia el ciudadano argentino inmerso en el mismo contexto, en especial su escasa inclinación a participar en emprendimientos comunitarios, su débil tendencia hacia el reclamo de sus derechos legales o hacia su cumplimiento, y su desinterés por las normas que pautan su convivencia en grupo. La etnografía entre los artistas ha mostrado que respecto de sus prácticas de reciprocidad no cooperativa, el ser *creadores* pierde fuerza frente al contexto *pais* ubicando a los artistas en la misma arena que el ciudadano común. Ya no sólo el artista sino también el ciudadano es poco proclive a someterse a una pauta grupal. Tal como aquel artista construido por el mito, en permanente rebeldía, reinventándose a cada momento para ser original, tornándose un individuo que prefiere crear sus propias reglas a cada paso, antes que acercarse a las normas ya escritas, en particular sus leyes, ignorándolas aunque lo favorezcan, presuponiendo la imposibilidad

del ejercicio en su entorno cotidiano y aún descartando la posibilidad de modificarlas por las vías que las mismas leyes van marcando.

Esa tendencia a la inobservancia en tanto se torna más generalizada llega a vulnerar los derechos de todos y cada uno. La trasgresión 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. En este punto la trasgresión 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.

V.3. La antropología del mundo contemporáneo

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 la mente 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, léase locales (Sperber 1994, 1999). De allí se entiende la necesidad de un abordaje que sí se ocupe de macro fenómenos, pero en tanto y en cuánto estén analizados a partir 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. Una aproximación así, es viable a través de un trabajo etnográfico del tipo que aquí se ha presentado, que 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; y por el otro lado, variados criterios de inclusión y exclusión

respecto de los límites y conformación interna de una comunidad artística que, va más allá de una reducción a un *nosotros artistas* en oposición a *otros no-artistas*.

El trabajo etnográfico permitió asimismo, en este entorno local, acotado y peculiar, establecer y analizar 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 tienden a paralizar la acción colectiva, y generan 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 éste, con acentuadas características tendientes a la informalidad de las relaciones, en los cuales los agentes.

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 al haber suspendido por un momento la preeminencia que históricamente ha tenido esa aura para modelar las miradas sobre los artistas y su arte; proponiendo una novedosa mirada sobre ellos que responde a cómo su ser *comunidad artística* se ve afectado y/o conformado por sus prácticas cotidianas, a 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, y a cumplir o no sus leyes. Los artistas no desaparecen, la comunidad artística sigue estando más allá de su tendencia a no cooperar; es más, el caso permite arriesgar que al parecer sobreviven 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 necesariamente 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 costosas o engorrosas obligaciones legales y burocráticas cuyos costos, o cuyas 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 aún cuando sean consideradas por ellos como estrictamente individuales. La antropología del mundo contemporáneo con el trabajo de campo a escala microscópica, *junto con* y *junto a* los individuos inmersos y conocedores de esos mundos, puede aproximarse a vislumbrar aquello que de otro modo permanecería enmascarado en cada entorno local. En este acercamiento la antropología puede reconstruir textualmente la inadvertida riqueza de las problemáticas locales y las múltiples respuestas que los agentes ensayan en su vida cotidiana. 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 se renuevan constantemente aún 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 de ese entorno, puede colaborar en ampliar las perspectivas de solución o de cambios respecto de la 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. Parcialmente en consonancia con la actual exaltación del individuo, son los propios agentes, los protagonistas de su cotidianeidad, los que deberán inventar, construir y reconstruir las posibles variantes que satisfagan y respeten su individualidad pero que a la vez que sean opciones responsables y comprometidas respecto de lo colectivo.

Glosario

Este glosario contiene una breve explicación de algunas palabras que aparecen en el texto seguidas de un asterisco*; son modismos propios de los agentes, localismos de una zona, o términos asociados a las actividades de los artistas como creadores.

Amateurismo marrón: caracterización despectiva de la actitud con que los artistas encararían la actividad artística, como principiantes y sin profesionalismo.

Anda en la lona: localismo proveniente de la expresión *Irse a la lona*: abandonar la lucha o perder. Expresa una situación económica comprometida, *estar en la lona* significa estar sin plata, estar mal, estar vencido.

Avivada: acción por la cual se obtiene un beneficio indebido, o que no corresponde a quien lo obtiene. En este contexto se refiere a los beneficios o ventajas que se obtienen con actitudes ventajeras, desarrolladas con cierto ingenio o en un marco de impunidad.

Bancarse: mantenerse económicamente, auto financiarse una actividad: ...yo me banco sola...

Bancás/bancarse: soportar o aguantar una situación continua, que puede tornarse insostenible: ...mientras te la bancás... o hay que bancarse mucha crítica...

Bastidor / bastidor entelado: marco de madera con una tela montada sobre él, preparada con una base espacial para ser pintada, se utiliza como soporte para cuadros.

Boletas: modismo argentino por factura. Esta factura implica una lista detallada de las mercaderías comprendidas en una venta, y constan en ella los datos impositivos de quién comercializa los artículos.

Bolocco la: referencia a la esposa de Menem. El uso del artículo delante del sustantivo propio tiende a destacarlo, en este caso agregándole un tono vulgar o despectivo.

Buquebus: barco de transporte público que comunica la ciudad de Colonia (Uruguay) con Buenos Aires (Argentina).

Cacerolazos: manifestaciones callejeras en las 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 del año 2001.

Chance: del francés *chance* probabilidad, oportunidad, ocasión.

Chantada: informalidad. Proviene de *chanta*: forma apocopada y mas difundida de *chantapufi*: informal, insolvente, que gusta aparentar, fanfarrón. Los agentes lo usan

tanto para referirse despectivamente a las obras ...*mucha obra es una chantada...* como a quién las hace ...*hay mucho chanta dando vueltas...*

Christie's: casa de remates internacional de obras de arte y objetos.

Corralito: término local con el que popularmente se llamó a la restricción al retiro de dinero de depósitos bancarios, cuentas corrientes, plazos fijos y cajas de ahorro, establecida por el Ministro de economía Domingo Cavallo en el 2001.

Cortarse solo: apartarse del grupo, hacer o decidir algo sin consultar al grupo al grupo de pertenencia.

Dar bola: (uso coloquial) prestar atención a algo o alguien... *sólo nos dan bola en...*

Dealer: quién se dedica a la compra venta de obras de arte, persona que puede actuar como nexo entre artistas y coleccionistas o compradores de arte.

Diccionario de artistas: pagina web con datos de artistas con una organización alfabética para acceder a ellos, contiene información curricular, biográfica y fotos de artistas y de obras de artistas.

El gran pueblo argentino salud: (uso coloquial) fragmento de un verso del Himno Nacional. Modismo argentino para referirse irónicamente al país, a los ciudadanos como conjunto.

Esas obras ya fueron / esa obra ya fue: (uso coloquial) indica que algo ha caducado. Aquí se refiere a obras que no se recuperarán o que dejaron de tener vigencia.

Escraches: modalidad de manifestación de descontento y denuncia popular utilizada en contra de personas acusadas de violación de los derechos humanos o de corrupción. Consiste en actos tales como sentadas, cánticos, insultos o pintadas, frente a al domicilio particular de quién se trate o en lugares públicos en donde esa persona circule.

estoy a mil: uso coloquial entre los artistas más jóvenes, significa estar excitado, acelerado, trabajando a toda velocidad; por asociación con "*ir a 1000 km por hora*".

Estresazo: modismo local para indicar una situación que causa estrés, en la forma de ansiedad, cansancio, nervios.

Ezeiza: en referencia al aeropuerto internacional de Ezeiza en Argentina.

Factura: boletas utilizadas como comprobantes de una transacción comercial.

Facturas: variedad de bollos o masas dulces, hechas con masa de levadura o de grasa.

Fiacas: *persona con pereza, desgano, falta de voluntad.*

Fletero: *chofer que maneja una camioneta o camión de transporte. Chofer del flete, vehículo de transporte de bultos por alquiler.*

Grupete cerrado: calificación despectiva de un grupo que no se relaciona con otros, o no deja ingresar a él a quién lo desea.

Guita: dinero, plata

Jodás: del verbo *joder*, molestar, perturbar a alguien.

Laburan – laburar :(lunfardo) trabajar. Del italiano dialectal “lavurare”.

les puso la tapa a todos: (localismo) ponerle la tapa a alguien, por alusión a la tapa del ataúd, significa dejarlo sin palabra, derrotarlo. Callar al resto de los participantes en una conversación.

Mainstream: en inglés original corriente principal, aquí se refiere a los principales centros internacionales del arte, dónde se encuadran los artistas, críticos y curadores de mayor renombre internacional, las mega exposiciones y remates de mayor difusión mundial.

Marketineros: modismo local derivado del inglés *marketing*, se refiere a quienes sólo se interesan por mostrar una imagen comercial de sí. Que se venden a sí mismos o sus obras.

Mate: infusión de yerba que se sorbe mediante una bombilla, típica del Río de la Plata.

mi obra esta empezando a moverse: puede referirse a que la obra va evolucionando hacia algo diferente, o también a que, asociado a ciertos cambios de la obra, ésta está comenzando a ser aceptada entre el público, o en galerías, o entre pares, etcétera.

Movida cultural: eventos que involucran las artes, la moda y las formas de diversión y/o cultura en boga en un tiempo y espacio determinados.

Movida: puede referirse a un acontecimiento puntual, una movilización o un evento entre los artistas visuales. *Estar en la movida artística:* implica participar y tener visibilidad en la comunidad artística local.

Ojalá: interjección. Expresión de deseo.

Parentela: uso popular para referirse a un conjunto de parientes, según el contexto puede ser despectivo.

Pasar del otro lado: expresión para referirse a la muerte, morir.

Pifien: errar, equivocarse.

Piolas / muy piola: (argentinitismo) piola: vivo, avisado, rápido o ventajero, puede referirse a personas o a situaciones, *gente piola/ muy piola, propuestas piolas.* Puede tener un sentido positivo o peyorativo según el tono y el contexto.

Actitudes astutas, viveza, astucia. Acción que pretende demostrar astucia o viveza aprovechando una situación en beneficio propio.

Piquete: manifestación o protesta popular que se manifiesta mediante el cierre o interrupción de una vía pública de circulación (calles o rutas).

Piquetero: integrante o protagonista del piquete.

Por derecha: actuar o proceder rectamente, sin dobleces.

Por izquierda: actuar o proceder ilegalmente, burlando normas o disposiciones.

Putear: injuriar, dirigir palabras soeces a alguien.

Quedó hecho: se refiere a quién no ganó ni perdió en una transacción comercial.

Quilombo: lío, desorden.

Se cortan solos... hacen la suya: se refiere a quién no se aviene a

Sotheby's: casa de remates internacional de obras de arte y objetos.

Souvenir: Objeto que sirve como recuerdo de la visita a algún lugar determinado.

Sponsor: patrocinador, quién financia económicamente una actividad.

Sudaca: término despectivo por "sudamericano".

Tintillo: en referencia al vino tinto.

Tinto ...tomar un tinto... en referencia al vino tinto.

Tramiterío: se refiere a un conjunto de trámites administrativos o burocráticos que impliquen presentación de formularios, planillas, registros o lo que corresponda.

Transa: negocio o acuerdo en el que, a cambio de la aceptación de condiciones desventajosas, se obtiene cierto beneficio personal.

Trenza: contubernio, complot o componenda entre varias personas que intentan repartirse y reservarse cierto poder. *Estar en la trenza:* pertenecer a un grupo cuyos integrantes se reparten y retienen beneficios indebidos.

Truchada: de truchear: falsear, adulterar. Algo falso, de mala calidad o deshonesto. Algo clandestino, ilegal.

Trucho: falso, imitado, poco convincente. Falto de calidad, berreta.

Uno a uno: coloquial. Alude al valor del dólar con respecto al peso (un peso igual un dólar) establecido por la ley de Convertibilidad de Domingo Cavallo.

Volanteadas: (localismo) reparto de volantes de difusión talleres de barrio. **Volantes:** hoja impresa de carácter político o publicitario, que se reparte en la vía pública.

Volantear: repartir los volantes.

Fuentes:

Diccionario Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, 22° ed.

www.rae.es

Diccionario etimológico del lunfardo de Oscar Conde (1998)

Diccionario del habla de los argentinos. Academia argentina de letras (2003)

Abreviaturas que aparecen en el texto

AAdeAE: Asociación Argentina de Artistas Escultores

AAVRA: Asociación Artistas de la República Argentina

AFIP: Administración Federal de Ingresos Públicos

ATC: Argentina Televisora Color

CABA: Ciudad Autónoma de Buenos Aires

CONADEP: Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas

FEdeAP: Federación de Entidades de Artistas Plásticos

MEEBA: Mutual Estudiantes y Egresados de Bellas Artes

MID: Movimiento de integración y Desarrollo

SAAP: Sociedad Argentina de Artistas Plásticos

SAVA: Sociedad Artistas Visuales de Argentina

UCR: Unión Cívica Radical

Bibliografía

- Acebey, Pedro Carlos. 1967, Derecho de autor. Ediciones Troquel, Buenos Aires.
- Acuña, Carlos 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, 1 Noviembre pp 31-55.
- Alberti, G. y Mayer E. 1974, Reciprocidad y cambio en los andes peruanos, IEP, Lima
- Althabe, Gerard. 1999, Lo microsocia y la investigación antropológica de campo. En *Antropología del presente*. Althabe, G. y Shuster, F. (comp.) Buenos Aires: EDICIAL.
- Althabe, Gerard & Schuster, Félix. 1999 (comp.) *Antropología del presente*, Buenos Aires: EDICIAL.
- Anderson, Benedict. 1993, Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Axelrod Robert y Hammond Ross, 2005. Evolution of contingent altruism when cooperation is expensive. Available online at www.sciencedirect.com Theoretical population biology 69, 2006, pp 333-338.
- Axelrod, R., And Hamilton, W.D. & Dion, D. 1988. “The Further Evolution of Cooperation”. *Science*, 242: 1385–1390.
- Axelrod, R., And Hamilton W.D. 1981, The evolution of cooperation. *Science* 211, 390-6.
- Axelrod, Robert 2006, The evolution of cooperation. Basic Books, New York.
- _____ 2003 La complejidad de la cooperación-Modelos de cooperación y colaboración basados en los agentes, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. (1ºed 1997 The complexity of cooperation, Princeton University Press).
- Bastide, Roger. Arte y sociedad 1948. Trad. Luis Alaminos, México: Fondo de Cultura Económica.
- Barley Nigel, 1989, El antropólogo inocente, Barcelona, Anagrama.
- _____ 1993, La plaga de oruga, Barcelona, Anagrama.
- Bauman Zygmunt, 2003. Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

- _____ 2006. Vida líquida, Ed. Paidós, Barcelona.
- _____ 2007. Identidad, Ed. Losada, Buenos Aires.
- Behar, Ruth. 1995, Introduction: Out of Exile, en Ruth Behar y Deborah Gordon, eds. *Women writing culture*, Berkeley University of California Press.
- _____ 2006, The first Word summit of Behar, Michigan Quarterly Review, 45, n°5 (winter) 99-120.
- Berger Peter y Luckman Thomas, 2001. La construcción social de la realidad. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Bourdieu Pierre y Darbel Alain, 2004. El amor al arte-Los museos europeos y su público, Buenos Aires: Paidós (1° Ed. L'amour de l'art Paris: Editions de Minuit, 1969).
- _____ 1996, Cosas Dichas, España, Gedisa. Col. El mamífero parlante.
- _____ 1999, La Distinción. Madrid: Ed. Taurus, (1979).
- _____ 2003, Creencia artística y bienes simbólicos, Córdoba-Buenos Aires: Aurelia-Rivera Grupo Editorial.
- _____ 1997, Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción Barcelona, Ed. Anagrama, Col. Argumentos, (1994).
- Boyd Robert and Peter J. Richerson. 1995, Why Does culture increase human adaptability? *Ethology and Sociobiology*. 16: 125–143.
- _____ 1983, Why is culture adaptative. The quaterly review of biology, Volumen 58 June, pp 209-214.
- _____ 2002, Group beneficial norms can spread rapidly in a structured population. *J. theor. Biol.* 215, 287–296 doi:10.1006/jtbi.2001.2515, available online at <http://www.idealibrary.com.on>
- _____ 1996, Why Culture is Common but Cultural Evolution is Rare, *Proceedings of the British Academy*, 88: 73–93.
- _____ 2005, Solving the Puzzle of Human Cooperation. In: *Evolution and Culture*, S. Levinson ed. MIT Press, Cambridge MA, pp 105–132.
- Boyd R., H. Gintis, S. Bowles, and P. J. Richerson. 2003, The Evolution of Altruistic Punishment. *Proceedings of the National Academy of Sciences (USA)* 100: 3531–3535.
- Boyd, R., J. Richerson, M. Borgerhoff-Mulder, and W. H. Durham. 1997, Are Cultural Phylogenies Possible? In: *Human by Nature, Between Biology and the Social*

Sciences, P. Weingart, P.J. Richerson, S.D. Mitchell, and S. Maasen, eds. Lawrence Erlbaum Associates: Mahwah, NJ, Pp. 355–386.

- Boytha, Gyorgy. 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, 1ra ed..
- Brest, Jorge Romero. 1992, Arte visual en el Di tella, Buenos Aires, EMECE.
- Clair, Jean. 1997, La responsabilidad del artista Madrid, Ed. Visor, Colección La balsa de la medusa N° 92.
- Clifford James. 1991, "Sobre la autoridad etnográfica" en Reynoso, Carlos (comp.) El surgimiento de la antropología posmoderna. México, Gedisa, pp.141-170.
- _____ 1990, *Notes on (field) notes* in Fieldnotes: The making of anthropology edited by Roger Sanjek, Ithaca, Cornell University Press, (47-90).
- _____ 1997. Spacial Practices: Fieldwork, Travel, and the disciplining of anthropology. En James Clifford, Routes: Travel and translation in the late twentieth century, Harvard, USA.
- Cosmides, Leda. 1989, "The logic of social exchange. Has natural selection shaped how humans reason? Studies with the Wason selection task". *Cognition*, 31, 187-276.
- Cummins, D.D. 2000 "How the social environment shaped the evolution of mind". *Synthese*, 122, 3-28.
- Danto, C. Arthur. 1999, Después del fin de la historia. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Paidós. Colección Transiciones. España (1997).
- _____ 2002, La transfiguración del lugar común-Una filosofía del arte. Ed. Paidós, Estética 31, Buenos Aires, Argentina (1°ed. 1981).
- Del Campo, Hugo. 2005, Sindicalismo y peronismo-Los comienzos de vínculo permanente perdurable. Buenos Aires, Siglo XXI ed. Argentina.
- Elster, Jon. 1991, Juicios Salomónicos. Las limitaciones de la racionalidad como principio de decisión. Barcelona: Ed. Gedisa (1° Ed. 1989).
- _____ 1995, The empirical study of justice. Chapter 4 in D. Miller and M Walzer eds., Pluralism, justice and equality, Oxford, University Press, pp 81-98 .
- _____ 1997, Egonomics, Barcelona: Ed. Gedisa.
- _____ 1998, Justicia local, De qué modo instituciones distribuyen bienes escasos y cargas necesarias. Barcelona, Ed. Gedisa.

- _____ 2006, El cemento de la sociedad-Las paradojas del orden social. Barcelona, Ed. Gedisa.
- Farina, Fernando. 1999, "Tucumán Arde", en <http://www.rosariarte.com.ar/notas/0002/> 21.04.2010.
- Fehr Ernest y Fischbacher Urs 2005. The economics of strong reciprocity. En Moral sentiments and material interests. The foundations of cooperation in economics life. Gintis Herbert, Bowles Samuel, Boyd Robert, Fehr Ernest, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London (pp 151-192).
- Fortes y Pritchard Evans, 1979. Sistemas políticos africanos. En: "Antropología política" Barcelona, Anagrama n° 12.
- Garcia Canclini, Néstor 1990. Culturas Híbridas México: Grijalbo.
- _____ 1994. "Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad" Santiago de Chile. Rev. Critica Cultural N 3, Mayo.
- _____ 2000. La globalización Imaginada. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Geertz, Clifford, 1992. La interpretación de las culturas, España, GEDISA.
- _____ 1994. Conocimiento Local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas Buenos Aires: Ed. Paidós.
- _____ 1989. El antropólogo como autor, Barcelona, Paidós.
- Gintis H., S. Bowles, R. Boyd, & E. Fehr. 2003, Explaining altruistic behavior in humans, *Evolution and Human Behavior*, 24: 153-172.
- Gintis Herbert, Bowles Samuel, Boyd Robert, Fehr Ernest, 2005. Moral sentiments and material interests. The foundations of cooperation in economics life. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London.
- Giunta, Andrea, 2001. Vanguardia Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires, Paidós.
- _____ 2009. Poscrisis. Arte argentino después de 2001. Buenos Aires, ed. Siglo XXI.
- Glusberg Jorge, 1992. Conversaciones sobre las artes visuales, EMECE Editores, Buenos Aires.
- Goldstein, Mabel R. 1995. Derechos de autor. Buenos Aires: Ed.La Roca.

- _____ 1998. Derechos editoriales y de autor, Buenos Aires: EUDEBA.
- González, Valeria, 2003. Arte argentino de los 90: una construcción discursiva, en *Revista Ramona*, n°28, enero de 2003, p.33.
- Gupta Akhil, y Ferguson James. 1997, "Discipline and practice: The field as Site, Method and Location in anthropology", in Gupta y Ferguson, eds., *Anthropological Locations: Boundaries and ground of a Field Science*. Berkeley, University California press, pp 1-46.
- Harris Marvin 1993, *Caníbales y reyes*, Alianza, Madrid, 1987.
- Harvey HARVEY, Edwin, 1992 *Derecho cultural latinoamericano – Sudamérica y Panamá*, Buenos Aires, Ed. Depalma 1992.
- Henrich J. and R. Boyd, 2001. Why people punish defectors: Weak conformist transmission can stabilize costly enforcement of norms in cooperative dilemmas. *Journal of Theoretical Biology*, 208: 79–89.
- Henrich J., Boyd R., Bowles S., Camerer C. Fehr E., Gintis H., and McElreath R. 2001, Cooperation, Reciprocity and Punishment in Fifteen Small-scale Societies, *American Economic Review*, 91: 73–78.
- Henrich J., Boyd R., Bowles S., Camerer C., Fehr E., Gintis H., McElreath R., Alvard M., A. Barr, J. Ensminger, K. Hill, F. Gil-White, M. Gurven, F. Marlowe, J. Q. Patton, N. Smith, and D. Tracer, 2005. 'Economic Man' in Cross-cultural Perspective: Behavioral Experiments in 15 Small-scale Societies, *Behavioral and Brain Sciences*, 28: 795–855.
- Herrera, María José. 1999, Los años setenta y ochenta en el arte argentino, *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. (Abril de 2010) <http://www.proyectotrama.org>
- _____ 2000 La década del 90: diagnóstico y terapéutica en TRAMA (Abril 2010) <http://www.proyectotrama.org/00/TEXTOS/BIBLIOTECA/mjh.htm>
- Hidalgo, Cecilia y Stagnaro, Adriana, 2003. Introducción. En *Antropología de la Ciencia y la Tecnología*. Cuadernos de Antropología Social N° 18, 7-13. Buenos Aires: FFyL-UBA.

- Hidalgo, Cecilia. 1999. "Los Hechos Sociales" en: Scarano Comp. Metodología de las Ciencias Sociales. Lógica, Lenguaje, Racionalidad. Buenos Aires, Bogotá-Caracas-México, Ediciones Macchi, 109-118.
- _____ 1999 a. Comunidades científicas: Los antropólogos enfocan la ciencia. En *Antropología del presente*. Buenos Aires: Edicial.
- Johnsrud Cris, 1999. Integrating Anthropologist into Nonacademics Work Settings. Originally appeared in Anthropology Newsletter, March 1997. Revised, spring 1998 and summer 1999
- Jackson Jean E. 1990. "I'm a Fieldnote: Fieldnotes as a symbol of professional identity" in *Fieldnotes the makings of anthropology*, edited by Roger Snjek, Ithaca, Cornell University Press, pp 3-44.
- Katzenstein Inés, 2003. Arte en Buenos Aires en los 90.
- Lee, Richard 1979. *The !Kung San: Men, Women, and Work in a Foraging Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lévi-Strauss, Claude 1985. *Las estructuras elementales del parentesco*. Planeta. Barcelona, 1º ed. 1949.
- _____ 1964. *El pensamiento salvaje* Buenos Aires, FCE.
- Longoni Ana y Mariano Mestman, 1994. Tucumán Arde. Una experiencia de arte de vanguardia, comunicación y política de los años sesenta en AAVV. Revista Causa y Azares. Numero I Primavera 94.
- _____ 2000, *Del Di Tella a 'Tucumán arde'. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- Longoni, Ana. 1995, La intervención política como práctica estética: una lectura de Tucumán Arde
- Leonardi Yanina y Verzero Lorena 2006. La aparente resistencia: El arte argentino entre la ética, la estética y el compromiso (1968-1973)" *Iberoamericana*, VI, 23 55-75.
- Malinowski, Bronislaw 1973. *Los argonautas del Pacífico occidental*. Península. Barcelona, 1922.
- _____ 1985. *Crimen y costumbre en la sociedad salvaje*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

- Marcus, George E. 1995. "Ethnography In/Of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography" en: *Annual Review of Anthropology*, Volume 24, 95-117.
- Marcus, George, 1982 *Las etnografías como textos*
Annual Review of Anthropology, vol 11, pp 25-69.
- Marcus, George y Fischer, Michael. 2000. *La antropología como crítica cultural*. Amorrortu Eds. Buenos Aires.
- Mauss, Marcel, 1979. *Ensayo sobre los dones. Motivo y forma del cambio en las sociedades primitivas. 1924 (1971) Sociología y Antropología*. Madrid, Tecnos.
- McElreath R., R. Boyd and P. J. Richerson. 2003, Shared norms can lead to the evolution of ethnic markers. *Current Anthropology*, 44: 122–130.
- Mouchet, Carlos. 1970. *El dominio público pagante en materia de uso de obras intelectuales*. Colección Temas Jurídicos, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Narayam Kirin, 1997. How native is a "Native" anthropologist?, en *Situated Lives – Gender and culture in everyday life*. Edited by Louise Lamphere, Helena Ragoné and Patricia Zavella. New York: Routledge Press.
- _____ 1999. Ethnography and fiction: where is the border? *Anthropology and Humanism*, Vol. 24 Number 2 pp. 134-147 American Anthropological Association.
- North, Douglas C. 2001, *Instituciones, cambio institucional y desempeño económico México: Fondo de Cultura económica, (1993)*.
- Olson, Mancur, 1998. *La lógica de la acción colectiva*, en *La nueva economía política: racionalidad e instituciones*, Sebastián Saiegh –Mariano Tommasi comp. Buenos Aires, EUDEBA.
- _____ 2001, *Poder y prosperidad. La superación de las dictaduras comunistas y capitalistas*. España, Siglo XXI Editores.
- _____ 2003, *The logic of collective action-Public goods and the theory of groups*. London: Harvard University Press 21° Edición (1° ed. 1965).
- Ortiz Renato. 1996, *Otro territorio*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.
- Ostrom Elinor. 2005, *Policies that crowd out reciprocity and collective action en Moral sentiments and material interests*. Gintis Herbert , Bowles Samuel, Boyd Robert, Fehr Ernest. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, (pp 253-276).

- Pacheco Marcelo. 2007, Curador de la exposición. MALBA Exposición temporaria. 60' / 80' arte argentino. Obras de la colección, comodatos y préstamos -15 de junio al 13 de agosto de 2007- <http://www.malba.org.ar/web/prensa2.php?id=87>
- Panchanathan K. and Boyd R. 2004, Indirect reciprocity can stabilize cooperation without the second-order free rider problem. *Nature* 432: 499–502.
- Panchanathan K. & Boyd. R. 2003, A tale of Two Defectors: The Importance of Standing for the Evolution of Indirect Reciprocity. *Journal of Theoretical Biology*, 224:115–126.
- Price Michael, Cosmides Leda y Tooby John. 2002, Punitive sentiments as an anti-free rider psychological devise. *Evolution and human behaviour* 23, Elsevier ed. pp 203-231.
- Pritchard, Evans 1986. *Los nuer*, Anagrama, Barcelona.
- Quadri, Andrea. 2001, *La Magia del Arte. Representaciones y prácticas sobre participación comunitaria y comunidad entre artistas visuales de Capital*. Tesis de Licenciatura. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Ciencias Antropológicas. Septiembre 2001.
- _____ 2000. *Creación Artística y legislación. Notas para artistas visuales sobre la ley argentina de propiedad intelectual*. Ed. Dunken, Buenos Aires.
- _____ 2001. *La Magia del Arte. Representaciones y prácticas sobre participación comunitaria y comunidad entre artistas visuales de Capital*. Tesis de Licenciatura. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Ciencias Antropológicas. Septiembre 2001
- _____ 2004 *Artistas visuales de la Argentina. Estado de situación 2004” Comunicación en el Foro Internacional”Lo propio y lo ajeno: experiencias internacionales en gestión colectiva del derecho de autor de los creadores visuales”*. Bogotá, Colombia.
- _____ 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, IPGH, México.
- _____ 2006. *Artistas visuales frente a la globalización*, en *Etnografías globalizadas*, Hernandez V., Hidalgo C. y Stagnaro A. Comp. Ed. Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.

- _____ 2007a. Artistas visuales de Argentina y derechos de autor bajo la mirada antropológica-Avances de una investigación en curso. Comunicación en The Center for Latin American, Caribbean, and Latino Studies, The Graduate Center- City University of New York CUNY, New York, USA. Octubre 2007.
- _____ 2007b Intellectual property rights: The case of Argentine visual artist's community. Paper New York State Sociological Association 55th Annual Meeting "Sociology and the real world: activism, advocacy, research and social policy". St. Francis College, Brooklyn, USA. 6-9 de Octubre.
- _____ 2007c. La problemática actual de los Creadores Visuales en la Argentina. Comunicación Seminario "Gestión colectiva de derechos de autor sobre obras visuales". Museo Sívori, Buenos Aires. 26 de Septiembre.
- _____ 2009. Superar o abandonar lo colectivo para poder lograr los objetivos individuales. ISSJ-International Social Science Journal, UNESCO, N° 200.
- Richerson and R. Boyd, 1999. The Evolutionary Dynamics of a Crude Super Organism. *Human Nature*, 10: 253-289.
- Richerson P. J., R. Boyd, and J. Henrich. 2002, The Cultural Evolution of Human Cooperation. *The Genetic and Cultural Evolution of Cooperation*, P. Hammerstein ed. MIT Press, Cambridge MA, 2003, pp 357-388. Dahlem Conference, June 2002.
- Ricoeur, Paul 2005 Sobre la traducción, Buenos Aires, Paidós,
- Romero, Luis Alberto. 1999, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, p.331. Primera edición: 1994.
- Sassens Sakia 1991. La ciudad Global. *Revista Alfoz*, Madrid, pp81-97. Traducción de Antonio Fernandez
- Schávelzon, Daniel, 1993. El expolio del arte en la Argentina, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Schneider, Louis, 1997. "Ironía e interacción social" en Como la sociología ve el mundo, Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Sciarra Quadri, Armando. 1997, Las artes plásticas y el Droit de suite, conferencia, Montevideo, Uruguay.
- Sethi R. and Somanathan E. 2005. Norm compliance and strong reciprocity, en The foundations of cooperation in economics life. Gintis Herbert, Bowles Samuel, Boyd Robert, Fehr Ernest The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, (pp 229-250).

- Smelser, Neil. 1995. Teoría del comportamiento colectivo, México, Fondo de Cultura económica.
- Soltis J., R. Boyd and P. J. Richerson, 1995. Can Group-functional behaviors evolve by cultural group selection? An empirical test. *Current Anthropology*, 63: 473-494.
- Sperber Dan 1994 "The modularity of thought and the epidemiology of representations". En Hirschfeld y Gelman (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 1999 (To appear in the Proceeding of the British Academy).
- Schávelson, Daniel. 1993, El expolio del arte en la Argentina, Buenos Aires: Sudamericana.
- Thornton Sara, 2009, Siete días en el mundo del arte. Buenos Aires, Ed. Edhasa.
- Torres, Juan Carlos. 2004. El gigante invertebrado. Los sindicatos en el gobierno, Argentina 1970-1976. Buenos Aires Siglo XXI eds, Argentina.
- Usubiaga Viviana 2003 "Los ochenta vuelven a escena" Diario Página 12, Viernes 21 de noviembre de 2003.
- Usubiaga, Viviana 2002. 'Apuntes para un debate sobre el arte argentino de la década de 1980', en *Avances*, n°5 2001-2002, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Córdoba, pp.157-165.
- Usubiaga, Viviana 2006. *Imágenes Inestables*. Problemas de representación, interpretación y circulación de las Artes Plásticas de Buenos Aires en el Proceso de Redemocratización (1981-1989).
- Verlichak, Victoria. 1998, El ojo del que mira, Artistas de los 90, Proa, Buenos Aires.
- Whiffen, Matt 2004. The anthropologist as Apologist? Colonial heritage, ethnographic representation and the ethics of advocating practice. ADST MA Progame 2003-04 <http://www.sussex.ac.uk/anthropology/documents/whiffen.doc>
- Wulff, Robert M. and Shirley J. Fiske, Eds. 1987. *Anthropological Praxis: Translating Know*.

- Yúdice, George 1996. El impacto cultural del Tratado de Libre Comercio norteamericano, en Culturas en Globalización. Venezuela, Ed. Nueva Sociedad.

Otras Fuentes

- AAdeAE, Asociación Argentina de Artistas Escultores – 50 Años, Buenos Aires 2006.
- ARGENTORES, 1995. Legislación sobre derechos de autor y estatuto social, Sociedad General de Autores de la Argentina, Ed. Gráfica Cova, Buenos Aires.
- Asunción, Paraguay, 1991.
- Boletín oficial de la República Argentina.
- CONADEP, Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de Personas, Buenos Aires, Eudeba, 1984.
- CONADEP Anexos del Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, Buenos Aires, Eudeba, 1984.
- DNA Dirección Nacional del Derecho de Autor. "Manual de Procedimiento sobre la Gestión de los Trámites a efectuarse en la Dirección Nacional del Derecho de Autor"
- Instituto Torcuato Di Tella <http://www.utdt.edu/>
- MERCOSUR "Tratado para la Constitución de un Mercado Común entre la República Argentina, la República Federativa del Brasil, la República del Paraguay y la República Oriental del Uruguay"
- OMPI "Nota de información sobre las disposiciones jurídicas ya establecidas en las legislaciones nacionales de derecho de autor vigentes vista la institución del derecho de participación" Oficina Internacional de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. Documento CPY/88/102, Anexo II, 1983.
- OMPI "Recomendación Relativa a la Condición de Artista" Conferencia General de la organización General de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura, Belgrado, 1980, en "Derecho de autor" de Goldstein Mabel, Buenos Aires, Ediciones La Rocca, 1995.
- SADAIC. Estatuto social.
- VEGAP Estatutos Sociales, Madrid, Talleres TF Artes Gráficas, España, 1996.
- VEGAP Visual Entidad de Gestión de Artistas Visuales de España. Boletín Informativo Periódico. Madrid, España.

Diarios y revistas

La Nación

Página 12 – Suplemento Radar

Clarín

Revista Documenta Arte al Día Internacional

Revista Arte al Día

Periódico Arte al Día. Informa

Directorio de Arte Latinoamericano de Arte al Día

Revista Estímulo - Arte y comunicación

Ramona - revista de artes visuales

Soles - La agenda cultural de Buenos Aires

Trastienda – Revista del mercado de arte y antigüedades

Revista Arte y Antigüedades –

Revista Croquis. Arte y servicios.

Oleo y Mármol Periódico Nacional e Internacional de Artes Plásticas

Catálogos de Ferias de arte: Arteba – Arte Clásica – Expotrastienda.

Sociedad Argentina de Artistas Plásticos – Periódico Mensual

Fondo Nacional de las Artes - Memoria