

## **El discurso pluralista en tensión: formas de valoración contemporáneas en el circuito hegemónico de Buenos Aires**

Agustina Battezzati  
IDAES/UNSAM  
mabattezzati@gmail.com

**Resumen:** Al menos una línea de la crítica local del arte contemporáneo, en consonancia con tendencias internacionales, plantea un panorama pluralístico de las artes. En este contexto, las tendencias que pueden advertirse en los procesos de valoración de los espacios de circulación y de formación de los artistas de Buenos Aires tensionan el discurso pluralístico y resignifican las prácticas contemporáneas. Este artículo se propone explorar algunas formas de valoración en el caso específico de una red de instancias de circulación y de formación de artistas que el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires valoraron y legitimaron en la escena contemporánea posterior al comienzo de la segunda década del siglo XXI.

**Palabras clave:** Buenos Aires - arte contemporáneo - legitimación - procesos de valoración - pluralidad

**Resumo:** Pelo menos uma linha da crítica local da arte contemporânea, segundo as tendências internacionais, apresenta um panorama plural das artes. Neste contexto, as tendências que podem ser notadas nos processos de valorização dos espaços de circulação e de formação dos artistas de Buenos Aires deixam sob tensão o discurso pluralista e resignificam as práticas contemporâneas. Este artigo pretende analisar algumas formas de avaliação no caso específico de uma rede de circulação e de formação de artistas que o Museu de Arte Moderno de Buenos Aires e o Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires valorizaram e legitimaram na cena contemporânea posterior ao começo da primeira década do século XXI.

**Palavras-chave:** Buenos Aires - arte contemporânea - legitimación - processos de avaliação - pluralidade

**Abstract:** At least part of the local criticism of contemporary art, in line with international trends, outlines a pluralistic panorama of the arts. Given these circumstances, the trends in valuation processes that can be observed in the artistic circuit of Buenos Aires tense the pluralist paradigm and resignify contemporary art practices. This article aims to analyze some processes of valuation in the specific case of a network of art institutions that the Museum of Modern Art of Buenos Aires and the Museum of Latin American Art of Buenos Aires valued and legitimized in the contemporary scene after the beginning of the second decade of the 21st century.

**Key-words:** Buenos Aires - contemporary art - legitimization - valuation processes - plurality

## Introducción

El discurso sobre un panorama pluralístico de las artes ha sido difundido desde distintas voces de la crítica local en torno al comienzo de la segunda década del siglo XXI. La propuesta de un presente pluralista en las artes visuales abarca no sólo la idea de la coexistencia de un vasto abanico de producciones artísticas, sino que también incluye una pluralidad en términos de lenguajes y de espacios de circulación. Esta línea de la crítica local, que dialoga con la escena globalizada del arte, puede vislumbrarse a través de algunos críticos locales como Graciela Speranza y Claudio Iglesias.<sup>1</sup> En *Poéticas Contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010* (Farina y Labaké, 2010), Claudio Iglesias (2010) afirma que el pluralismo implicó, entre otras transformaciones, el crecimiento de los espacios de gestión, de los programas de educación artística y de la interconexión con redes internacionales. En este contexto, Claudio Iglesias (2010) plantea que no existe “un único punto de asidero o un elemento aglutinante que organice a los demás ni en términos de producción ni en términos de lenguaje, ni tampoco en términos de circulación” (p.29). Por su parte, Graciela Speranza (2009) se refiere a la diversidad proliferante del panorama artístico y señala la inexistencia de medios específicos que puedan organizar la variedad. En este sentido, Graciela Speranza (2009) enuncia: “Si hay alguna generalización posible es que el arte contemporáneo escape a la generalización: la libertad artística se ha vuelto ilimitada y el arte puede ser hoy lo que el artista decida” (p.12). Según la autora, este panorama artístico tiene alcance universal debido al proceso de globalización y corresponde también al escenario local. Conforme a esta propuesta crítica, no existiría un paradigma artístico contemporáneo. Sin embargo, el arte contemporáneo continúa siendo objeto de valoración dentro del sistema artístico en tanto los distintos agentes persisten en seleccionar y difundir ciertas prácticas artísticas y no otras.

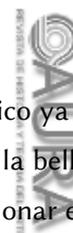
En el caso de la escena artística de Buenos Aires, también hacia el comienzo de la segunda década del siglo XXI, dos museos del campo hegemónico, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Mamba) y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), coincidían en afirmar un presente artístico plural, con un vasto repertorio de lenguajes, de medios y de espacios de circulación. En particular, este discurso puede advertirse en dos exposiciones que buscaron presentar un panorama de las artes locales de la primera década: “Últimas Tendencias II” en el Mamba en el año 2012 y “Arte Argentino Actual en la Colección Malba. 1989 - 2010” en el Malba en el año 2011. A continuación, se abordarán distintas formas de valoración en el caso específico de un circuito de instancias de premiación y de formación, que junto con

1 La “escena globalizada” abarca distintas transformaciones a escala mundial en la escena del arte, que pueden tener muchas implicancias y diferentes perspectivas de análisis, como puede ser la propuesta de Nicolas Bourriaud, quien ubica el comienzo en 1989, y coloca el énfasis en la idea de un mundo globalizado, desprovisto de grandes relatos, en donde ya no se establece una distancia entre centros y periferias y existe una mayor democratización del espacio de circulación. El presente estudio se enmarca en una de estas transformaciones, que es el desarrollo de la industria del arte a escala mundial, debido a que en el Malba, el Mamba, y en el crecimiento o expansión del campo artístico, se observan características de una incipiente industria del arte local.

ambos museos, conformaron una red de instituciones de legitimación en la escena contemporánea. La red de instancias que se analizará está conformada por: Curriculum Cero, el Premio Fundación Klemm a las Artes Visuales, el Premio ArteBA - Petrobras de Artes Visuales, la Beca Kuitca, el Programa de Agentes del Centro de Investigaciones Artísticas (CIA) y el Programas de Artistas Di Tella.<sup>2</sup> La articulación entre estos espacios artísticos y los dos museos no sólo se verifica en el discurso, ya que tanto el Malba como el Mamba coincidieron en señalar a la Beca Kuitca, al Premio ArteBA - Petrobras de Artes Visuales y a la Galería Ruth Benzacar, gestora de Curriculum Cero, como parte del circuito en crecimiento<sup>3</sup>, sino que también un estudio de la trayectoria y biografía de los artistas participantes en los museos permitió dilucidar que estas seis instancias fueron los espacios de formación y premiación más recurrentes entre sus recorridos.<sup>4</sup> En este sentido, el presente artículo no pretende cuestionar la existencia y/o el alcance de esta pluralidad, sino más bien dar cuenta de ciertos procesos de valoración que igualmente operaron a través de este circuito, instituyendo y promoviendo determinadas formas del arte contemporáneo.

### La singularidad como valor

Según los regímenes de valor propuestos por Nathalie Heinich (1996, 2010), el juicio estético ya no es una forma de valoración relevante dentro del arte contemporáneo sino que la pregunta sobre la belleza se vio desplazada hacia la pregunta por la naturaleza de la obra, en tanto artística o no. Al cuestionar el estatuto de la obra de arte, la autenticidad se presenta como parte del discurso de un régimen de valor primordial en la apreciación del arte desde la época romántica: la singularidad (Heinich, 2010). La valoración por la singularidad fue acompañada de dos elementos. Por un lado, por la emergencia de una nueva concepción del artista, la cual se impuso paulatinamente a partir del siglo XIX marcada por fuertes expectativas en relación a la calidad de su persona, y por otro lado, por la redefinición de la actividad creativa considerada ya no sólo como un oficio o una profesión sino como una vocación, que prioriza la singularidad, la marginalidad y la apertura de caminos inéditos (Heinich, 2010). La autenticidad, aspecto fundamental de la sin-



2 Además del surgimiento de algunas de las instancias aquí analizadas, el desarrollo institucional transcurrido desde los inicios del presente siglo se evidenció en la creación de museos como el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero en el año 2002, el Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén y el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, ambos en el 2004, y más adelante, en el 2012 el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires. También, en el siglo XXI emergieron otros espacios de intercambio como TRAMA, LIPAC, el Programa Interfaces, las galerías Appetite y Rosa Chancho, y residencias como RIIA, URRRA y El Basilisco.

3 La mención a estos tres espacios como parte de la escena artística del comienzo del siglo, puede verificarse en los catálogos Arte Argentino Actual. Colección Malba. 1989-2010 (Costantini y Pacheco, 2011) y en el primer catálogo patrimonial del Mamba, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Patrimonio (Buccellato, et al., 2011).

4 El corpus de artistas estudiado abarca a 132 artistas y 5 colectivos, nacidos a partir de 1970, que exhibieron en los museos en el período entre los años 2010 y 2014. Para la comparación de las trayectorias, se estudió el corpus a partir de la información biográfica brindada en los catálogos de las muestras en las que participaron en los museos, en el sitio web personal de los artistas en caso de que existiera y en el sitio web boladenieve.org. En el presente artículo se estudian las ediciones de los premios y espacios de formación en los que hubo una mayor participación de los artistas del corpus. Además de las seis instancias aquí estudiadas, el Premio Andreani y las clínicas de Diana Aisenberg también se presentaron recurrentes entre las trayectorias, pero no serán estudiadas en este trabajo.

gularidad, se centra en la pregunta por las motivaciones del artista y exige principalmente la existencia de un vínculo entre la obra de arte y el artista. Según la autora, a través de elementos como la seriedad, la sinceridad, el desinterés, la interioridad, la inspiración y la originalidad, se revela cierta transparencia entre el acto del artista y sus intenciones (Heinich, 2010).

En el presente caso, la singularidad como forma de valoración aparece de modo recurrente y en diversas modalidades según los espacios artísticos. El premio Curriculum Cero, certamen impulsado por la galería Ruth Benzacar durante diez ediciones entre el año 2002 y el 2011, estuvo orientado hacia artistas que recién estuvieran iniciando sus carreras. Algunos de los requisitos de la convocatoria que dan cuenta de este enfoque: un rango etario establecido de entre quince y treinta años, no haber ganado premios nacionales ni internacionales en el pasado y tampoco era posible presentar obras que hayan sido expuestas de modo colectivo o individual con anterioridad. A su vez, al denominarse, “Curriculum Cero, sin antecedentes, con talento”, el certamen se orientó hacia artistas sin una trayectoria legitimada. Al apelar principalmente al talento del artista se revelaba también una desestimación de su formación, al menos en cuanto a la formación tradicional en Bellas Artes, y se evidenciaba en cambio, un concurso que privilegiaba una figura romántica del artista, entendido como aquel que tenía un don.<sup>5</sup> De este modo, la exigencia de originalidad e innovación en las propuestas artísticas, características que conforman la singularidad propuesta por Nathalie Heinich (1996), se manifestaba en este caso en la búsqueda de lo novedoso asociada al talento y/o al don de los jóvenes, y no, por ejemplo, a su formación en una técnica precisa.

La búsqueda de la singularidad en las prácticas contemporáneas también se evidenció en el Programa de Artistas Di Tella dirigido por Inés Katzenstein. Este programa educativo, iniciado en el año 2009, consistió en un ciclo anual con una oferta de distintos módulos de formación, que abarcaron talleres prácticos y teóricos, y una clínica de obra de duración anual. Según su directora, este programa buscó instaurarse como un espacio propicio para lo nuevo, entendido como la posibilidad del arte de reinventarse a partir de su fusión con otros modos de aprendizaje y otros contenidos disciplinares (Martínez Quijano, 2009). En este sentido, entre los cuatro ejes fundamentales del programa señalados por Inés Katzenstein, tres de los mismos estaban vinculados al contenido de las producciones artísticas, ya que refieren a la incorporación de conocimientos sobre teoría y sobre historia y a disponer de un espacio para “hablar concentradamente sobre la obra” (Martínez Quijano, 2009, párr.1). La particularidad de la articulación entre distintos cursos teóricos y talleres prácticos que ofrecía este programa, proponía un contexto de sobreinformación para la

5 Al estudiar la trayectoria de los diez artistas premiados, se observa que sólo cuatro de los mismos tenían una formación en el sistema de educación artística de Bellas Artes, y por lo tanto, para este certamen la educación tradicional efectivamente no resultó ser un parámetro excluyente para sus organizadores. Entre los diez artistas o colectivos ganadores de Curriculum Cero, se encontraban: Adrián Villar Rojas (2003) formado en la Escuela de Bellas Artes de Rosario, Adriana Minoliti (2004) y Luciana Lamothe (2005), ambas egresadas de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, y David Maggioni (2010) formado en la Escuela de Bellas Artes de Rosario. Entre los seis artistas restantes, se encontraban el Grupo Doma (2002), colectivo de artistas, formados principalmente en diseño, Alejandro Chaskielberg (2006) en el Instituto Nacional de Cinematografía, Valeria Poggio (2007) con estudios en diseño, Elena Dahn (2009) y Tomás Maglione (2011), ambos con estudios en comunicación, y Jazmín López (2008) con estudios en cine.

formación del artista. En este sentido, lo nuevo o lo inédito, podemos pensar también lo original o singular, surge vinculado a la adquisición de un gran repertorio de información variada, que brindaría al artista las herramientas necesarias para producir una obra innovadora. A su vez, en relación con lo anterior, puede advertirse que el programa educativo se desentiende de la formación en profundidad de técnicas artísticas tradicionales.

Otra modalidad de enseñanza en la cual puede advertirse el lugar central que ocupa la búsqueda por la singularidad es el sistema de clínicas. En relación a la implementación de este formato en Argentina, la Beca Kuitca fue inaugural y tuvo su primer edición en el año 1991 (Pineau, 2012). Si en los talleres artísticos el concepto de producción y de obra de arte se encontraba ligado previamente a la destreza de un determinado procedimiento artístico, como señala Pineau (2012) “en el sistema de clínica éste se articula conjuntamente con el asunto de la obra en su proceso de elaboración” (p.608). En este sentido, la Beca Kuitca consistió en brindar un espacio de diálogo entre los participantes y Guillermo Kuitca<sup>6</sup>, en el cual los artistas podían instalar su taller y compartían encuentros semanales en donde presentaban el desarrollo de su trabajo a los demás participantes y a Kuitca. El espacio para generar un diálogo específico sobre la producción de los artistas, mencionado anteriormente como uno de los ejes centrales del Programa de Artistas Di Tella, refiere a la inclusión en el mismo del formato de clínica de obra. La clínica artística ocupó un espacio fundamental en la estructura del programa ya que, además de ser obligatoria, fue el único módulo que mantuvo una duración anual. En una entrevista realizada a Jorge Macchi, quien dirigió las clínicas de arte en el Programa Di Tella en los años 2009 y 2011, el artista señalaba que en las mismas intentaba estimular entre los participantes la capacidad para crear parámetros propios permanentemente, con el propósito de que cada artista pudiera generar una coherencia interna que respondiera a un programa propio (Chatruc, 2016). Lo señalado por Macchi permite entrever la importancia que adoptó en su clínica la construcción de un discurso que permitiera establecer una filiación entre el artista y su producción. En este sentido, en el caso de la modalidad de enseñanza de clínicas, que en el circuito analizado abarca el Programa de Artistas Di Tella y la Beca Kuitca, la construcción de una singularidad era propiciada por la discusión y el debate en torno a las producciones artísticas. El hecho de construir un sentido entre el artista y su producción establece un vínculo entre ambos que lo convierte al autor en un individuo identificable y a su producción en una obra insustituible, ambas características que conforman la construcción de la singularidad y contribuyen a la autenticidad (Heinich, 2010).

6 En el desarrollo de la Beca Kuitca, la figura, trayectoria y experiencia de Guillermo Kuitca fue central. Guillermo Kuitca se convirtió muy tempranamente en un artista reconocido a nivel internacional. A los 29 años ya había participado en la Bienal de Sao Paulo en dos oportunidades, y en exposiciones en Europa y en Estados Unidos. Incluso un año antes de emprender su programa de becas en Argentina, ejerció como profesor visitante en un programa de artistas de la Universidad de North Carolina en Estados Unidos. Sin duda, esta y otras experiencias de formación del artista en el exterior, brindaron una impronta particular a su modelo de encuentros, que se caracterizó por generar un nuevo espacio de discusión, circulación, e intercambio entre los artistas.

## Juventud como categoría de valor

Pierre Bourdieu (2002) afirma que la juventud es una categoría socialmente construida e implica una imposición de límites que remiten a las luchas internas de un campo social específico. En el caso presentado de Curriculum Cero, a la vez que se manifestaba un recorte etario en las bases del premio, su directora, Orly Benzacar, afirmaba en una entrevista que había diseñado Curriculum Cero con la intención de convocar a los jóvenes a su galería y así poder mantenerse como una galería de arte contemporáneo, en tanto lo nuevo es joven y contemporáneo (Krüseman, 2015). Así, las declaraciones de su directora presentaban la noción de juventud como condición de valor en sí, que diferencia y significa el arte contemporáneo al vincularlo con lo novedoso. La utilización de la categoría de juventud se trata de una estrategia que retorna de diferentes modos a lo largo del siglo XX. En este sentido, Moreno Moya (2013) sostiene que la idea que presenta al sujeto joven como un sujeto del cambio surge en el siglo XIX ligada al romanticismo y luego es retomada por las vanguardias de principios del siglo XX vinculada a un sujeto joven de transformación. En el caso de Curriculum Cero, la asociación entre lo joven y la posibilidad de transformación contribuye también a resaltar la figura romántica de un artista, que a través de su talento o bien de su capacidad de genio, puede ofrecer propuestas innovadoras. A su vez, en esta misma dirección, el Premio ArteBA - Petrobras, que comenzó en el año 2004, aplicó una condición etaria, en al menos seis de sus diez ediciones, que consistió en convocar a artistas menores de cuarenta años y que tuvieran menos de siete años de experiencia exhibiendo su trabajo.

Por otra parte, la juventud, como categoría valorativa que divide y resignifica prácticas artísticas, adquirió también diferentes adscripciones en los discursos de estas instancias de circulación. En el caso del Premio ArteBA - Petrobras, la juventud se resignificó como etapa de necesidad de tutelaje y de apoyo. Esto se evidencia en que en los catálogos de las distintas ediciones del premio, Petrobras era presentada como la entidad que apoyaba y financiaba las producciones de jóvenes argentinos, enfatizando que el certamen representaba una oportunidad para estos proyectos que carecían de los recursos materiales necesarios para llevarse a cabo. La significación del sujeto joven vinculada al tutelaje y al apoyo surge según Nadia Moreno Moya (2013) en torno al posicionamiento del expresionismo abstracto en Estados Unidos, el cual creó una nueva red de relaciones de poder integrada por empresas, fundaciones y museos, que mediante iniciativas de filantropía empresarial, propiciaron las condiciones favorables para garantizar una activa producción y divulgación de novedades artísticas. En tal sentido, la autora demuestra cómo en aquella etapa la noción de lo joven advino funcional al desarrollo del campo artístico. La lectura de historización de la noción de juventud planteada por Moreno Moya (2013), permite pensar aquí un sentido distinto de la misma, vinculada ya no sólo a la configuración de lo contemporáneo en sí, sino también a una estrategia de crecimiento y desarrollo del campo artístico local.

Por el contrario, en el caso del premio impulsado por la Fundación Klemm, la juventud fue desestimada en relación a la creación de las producciones artísticas contemporáneas. En este caso, según Jorge López Anaya (2014), la eliminación de la división por edades tuvo como objetivo demostrar que la vitalidad del arte no era sólo generacional. Los casos presentados exponen que la juventud fue una forma de valoración presente en estos discursos, adoptando distintas resignificaciones, entre las cuales la vinculación entre lo contemporáneo, lo joven y la innovación suscitó disputas.

### Procedimientos artísticos

Entre los procedimientos artísticos difundidos e instituidos por este circuito se pueden evidenciar distintas acepciones de lo experimental. En el caso del Premio ArteBA - Petrobras, en la mayoría de las curadurías, lo experimental se presentó como un cruce entre distintas disciplinas, lenguajes y técnicas. En la edición del premio en el año 2005, dirigida por Inés Katzenstein (2005), la curadora enunciaba que buscaba dar lugar a artistas que trabajaran por fuera de “esquemas estrictamente técnicos” (p.7) y quería ofrecer un espacio en condiciones para “producir obras que no son ni pinturas propiamente dichas, ni esculturas, ni instalaciones, ni fotografías, aunque incluyan cualquiera de estas técnicas o lenguajes en algún grado” (p.7). Además, la curadora exponía a continuación que se buscaba “incentivar formas de pensar que vayan más allá del objeto, aunque lo incluyan; obras que se constituyan en una dimensión temporal o que se definan relacionándose con el medio en que se exhiben” (Katzenstein, 2005, p.7). Esta propuesta curatorial ubicaba la valoración por la idea y el discurso en torno a la obra por encima de lo específicamente objetual, y en particular, por encima de lo técnico. En donde lo técnico parece ser interpretado como un saber concreto y específico respecto de un único lenguaje artístico, como puede ser el dibujo, la pintura o la escultura, vinculados a la educación tradicional en Bellas Artes. El proyecto ganador de Axel Straschnoy permite entrever algunos de los lineamientos propuestos por la curadora. La obra premiada fue la instalación performática denominada “Torre” que consistió en un stand, como todos los de la feria, pero que estaba vacío y el cual se fue elevando por encima de la altura de los demás a partir de la presión de las bolsas con residuos que el artista recogía de la feria y colocaba debajo del stand.



**Figura 1.** Axel Straschnoy. Torre. Imagen tomada del catálogo digital del Premio ArteBA - Petrobras de Artes Visuales del año 2005.

AURA  
 REVISTA DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

En relación a la propuesta curatorial, puede observarse que en la obra premiada no se destacaba ninguna característica estrictamente técnica, sino que la obra buscó establecer una relación directamente con el contexto de la feria. Según Katzenstein (2005), la obra se vinculaba con el espacio físico y simbólico de arteBA a partir de ironizar sobre la figura del artista como arribista de la visibilidad y de la crítica al sistema artístico a través de la exhibición de la basura que emanaba del consumo diario de la feria. En este sentido, lo que la curaduría destacaba, y lo que primaba en la obra, era su propuesta discursiva, en donde lo objetivo en su formulación pareciera vincular a lo artístico con un acepción más tradicional o moderna.

Lo experimental, entendido como el cruce entre lenguajes, disciplinas y saberes también se reflejaba en la estructura de los programas de formación que integran el circuito analizado. Por un lado, en el Programa de Agentes del CIA iniciado en el año 2009, si bien se dictaron talleres muy variados, se reitera el énfasis puesto en la experimentación del cuerpo en relación a la práctica artística, con un eje central en la performance, y talleres de danza y música y cursos teóricos en relación al arte y la política.<sup>7</sup> Por otro lado, en el Programa de Artistas Di Tella también se observa la multidisciplinareidad de la propuesta a través de la combinación de un repertorio de cursos teóricos relacionados con la historia del arte local y la crítica, y talleres que buscaron trabajar la observación, la percepción y la edición, a cargo de referentes artísticos vin-

7 Entre los cursos que se dictaron en el Programa de Agentes CIA, en el 2010 tuvo lugar un curso de Ana Longoni sobre experiencias que conjugaron arte y política en Argentina y Latinoamérica, y un curso de Roberto Amigo sobre Berni y su relación con el contexto social y político.

culados a una estética *trash*.<sup>8</sup> En ambos casos, aunque con talleres prácticos distintos, se advierte una tendencia a promover la improvisación como método de creación artístico, que se desentiende de la formación en técnicas específicas.

Por último, en la edición del premio Petrobras del año 2009, dirigida por Laura Buccellato, la propuesta curatorial permite entrever otra posible acepción de lo experimental. En el proyecto ganador de esta edición, “Habitación quemada” del artista Tomás Espina, lo experimental puede vislumbrarse como la exploración y el desplazamiento de los límites de una técnica con tradición en las artes visuales. La obra consistió en un cubo blanco, que había sido quemado en su interior permitiéndole al artista realizar dibujos con el hollín, y el cual tenía dimensiones suficientes como para que el público lo pudiera recorrer por dentro. En el catálogo del premio, Laura Buccellato (2009) destacaba que la obra ganadora apelaba a los sentidos utilizando técnicas tradicionales y que los dibujos estaban realizados en hollín “como si fuera carbonilla” (párr.23). La resignificación del hollín en carbonilla evidencia la voluntad de la directora de establecer vínculos entre la obra ganadora y técnicas tradicionales, ya que en este caso, la experimentación era sobre el dibujo, uno de los lenguajes con mayor tradición en el sistema de Bellas Artes. En este sentido, el dibujo puede entenderse, siguiendo a Rosalind Krauss (1985), como un término cultural que se extiende pero que esconde un historicismo al mantener una vinculación con el pasado. Esta vinculación permite que el dibujo pueda ser pensado en este caso como un término cultural en expansión y que deconstruye críticamente el orden moderno, pero que “ha evolucionado gradualmente de las formas del pasado” (Krauss, 1985, p.69). De este modo, la acepción de lo experimental en relación a la obra de Tomás Espina se presenta como aquello que puede vincularse discursiva y/o a través de su forma de visibilidad con una tradición ya forjada en las artes visuales.

8 En El Programa de Artistas Di Tella, tuvieron lugar el taller “Anti-Proyecto” de Diego Bianchi y el taller “Editar, editar” de Fernanda Laguna, ambos artistas relacionados según Katzenstein con el trash (Katzenstein 2010).



**Figura 2.** Tomás Espina. Habitación quemada. Imagen tomada del catálogo digital del Premio ArteBA - Petrobras de Artes Visuales del año 2009.

REVISTA DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE  
**AURA**

### La instalación: disputa y parámetro de valor

Según Boris Groys (2008), la instalación es el formato por excelencia del arte contemporáneo en tanto aborda el conflicto entre la presencia de imágenes y objetos dentro de un horizonte finito de la experiencia y su circulación invisible y virtual en el espacio exterior a ese horizonte. En el caso estudiado, la instalación convergió como un parámetro de valor, impulsado por los requerimientos de una escena global, y como un punto de disputa ya que puso de relieve diferencias en los procesos de valoración de los distintos agentes.

En el Premio ArteBA - Petrobras, la instalación fue el formato más premiado, y en algunos casos, se identificó una tendencia hacia la desmaterialización y/o la espectacularización de la obra artística. Algunos proyectos que dieron cuenta de la tendencia a lo espectacular fueron la instalación de gran escala “El miedo se conduce a mí a tanta velocidad, intento detenerlo pero ya estoy muerto” de Nicanor Araoz en la edición del año 2007, que incluyó la carrocería de un auto, juguetes inflables, galletitas, conejos taxidermizados,

latas plásticas y una proyección de video; la instalación “Rampa de Skate” de Mariano Giraud en el año 2010, también de una gran escala, que consistió en una rampa para la práctica de *skate* en vivo; y la instalación “ACÁ D.I.O.S (Damos instrumentos o Soluciones)” del Colectivo Doble Suspensión (Mercedes Azpilicueta, Irina Kirchuk, Juan Odriozola, Fernando Sucari y Guido Yannitto), que consistió en una instalación performática móvil que introdujo en la feria tres plataformas elevadoras de ocho metros de alto.



**Figura 3.** Nicanor Araoz. El miedo se conduce a mí a tanta velocidad, intento detenerlo pero ya estoy muerto. Imagen tomada del catálogo digital del Premio ArteBA - Petrobras de Artes Visuales del año 2007.

En particular, tanto en la instalación del colectivo Doble Suspensión como en la de Mariano Giraud es destacable el carácter monumental de los proyectos, que resalta su espectacularidad. Incluso, la rampa de *skate* instalada por Giraud se acerca al carácter monumental de los proyectos arquitectónicos a la vez que conserva un carácter lúdico, donde lo espectacular también se vincula con el entretenimiento.

AURA  
REVISTA DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE



**Figura 4.** Colectivo Doble Suspensión. ACÁ D.I.O.S. (Damos instrumentos o Soluciones). Imagen tomada del catálogo digital del Premio ArteBA - Petrobras de Artes Visuales del año 2010.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y TERCER MILenio  
**AURA**

En cambio, en Curriculum Cero y en el Premio Fundación Klemm, si bien se exhibieron instalaciones, este formato no fue el más recurrente y se exhibieron en gran medida también pinturas y fotografías. Incluso en el caso de Fundación Klemm, se estableció un límite máximo de tamaño, de 2 metros x 2 metros, a las obras artísticas.

A su vez, la valoración por la instalación se pudo advertir en la Beca Kuitca, la cual resultó un espacio de discusión y de producción de las obras de los artistas en el sitio mismo, y en donde este formato fue recurrente. Al brindar un espacio físico nuevo donde crear producciones de gran tamaño, el modelo de clínica se distanciaba de los talleres y de la educación tradicional en Bellas Artes y propiciaba estos formatos.

### **Trayectorias y tradiciones implicadas en los agentes**

Siguiendo la teoría sociológica desarrollada por Pierre Bourdieu (1999), en particular, atendiendo a la noción de campo entendido como un sistema de posiciones y sus relaciones objetivas, las prácticas de las

instituciones y sus agentes pueden ser comprendidas como estrategias. A su vez, el campo de producción, en tanto sistema de relaciones objetivas entre estos agentes e instituciones y sede de luchas por el monopolio del poder de consagración, es entendido como un sistema en el cual se engendra el valor y la creencia en las obras de arte (Bourdieu, 1999). En este sentido, las diferencias y vínculos entre los espacios estudiados y sus modos de resignificar las categorías de valor y las producciones artísticas, pueden vincularse con las trayectorias y las tradiciones implicadas en los agentes y con el contexto en el cual estos se insertan. De este modo, el contexto plural en el cual las instituciones aquí estudiadas parecieran insertarse se ve a su vez tensionado por la red de agentes que conforman el campo artístico de Buenos Aires y que operan en función de sus propios intereses.

En este sentido, a partir de la vinculación de la Fundación Klemm con la tradición de la academia local, ya que desde el año 2002 la Academia Nacional de Bellas Artes comenzó a ser la administradora legal del espacio, puede entenderse su desestimación por lo joven como criterio de lo contemporáneo. A su vez, el hecho de que el espacio físico del certamen impulsado por esta institución mantuviese la estructura de cubo blanco, se contraponen al espacio de la feria de arte, en el cual se gestionó el Premio ArteBA - Petrobras. El espacio de la feria, se presenta en cambio como un espacio más dinámico, propicio para una afluencia mayor de público y para el arte de carácter espectacular.

Al mismo tiempo, la presencia en ocasiones de los mismos agentes en posiciones de dirección en distintas instancias del circuito estudiado, revela una escena contemporánea en el cual la agencia de estos actores se erigió como un factor fundamental y dominante en la legitimación de la trayectoria de un artista, y que se tradujo en la articulación de un circuito bastante reducido. Es el caso de Inés Katzenstein, que fue un agente de dirección fundamental en distintas instancias, y que a su vez, formó parte de la gestión del arte contemporáneo del Malba. También, Laura Buccellato, quien dirigió una edición del Premio Petrobras y participó como jurado en el Premio Fundación Klemm, estuvo en los mismos años a cargo de la dirección del Mamba. Así, puede pensarse que la agencia de estos gestores se expande y complementa a partir de los vínculos que establecen con otras instancias de circulación.

### **A modo de conclusión**

A través del recorrido propuesto por el conjunto de instancias de legitimación que se articuló con el Malba y el Mamba, emergen ciertas categorías de valor, cualidades en los procedimientos artísticos y redes de actores que tensionan el discurso pluralístico. Si bien uno de los principales enunciados de ambos museos hacia el comienzo de la segunda década del siglo XXI es el crecimiento y la expansión del circuito artístico, en la práctica los museos se articularon en red con un circuito en el cual los seis espacios artísticos aquí

estudiados ocuparon una relevancia mayor. Esto revela la existencia de un circuito hegemónico valorado por estos museos. En el estudio de estos espacios, la noción de juventud se presentó como una categoría de valor, y de diferenciación, del arte contemporáneo. La juventud es resignificada por los agentes en relación a lo novedoso y al talento, pero también aparece vinculada a la necesidad de apoyo y de tutelaje como estrategia de desarrollo e intervención en el campo artístico. Esta última estrategia puede pensarse en relación al contexto cultural del período, ya que la misma revela parte del incipiente crecimiento de la industria del arte local, en este caso vinculado a la participación de agentes privados.

A su vez, si bien el discurso pluralista de los museos pone de relieve el crecimiento del campo artístico local, en contraposición por ejemplo a un análisis sobre las producciones artísticas, en los seis espacios estudiados se evidencian algunas formas de valoración en relación a las mismas. Por un lado, la apelación a lo experimental, que osciló entre una forma más multidisciplinar y una experimentación que pudiera establecer un vínculo con formas artísticas más tradicionales. Por otro lado, en estos espacios la instalación aparece como un formato artístico valorado, premiado e incipiente entre los artistas.

Por último, la presencia en ocasiones de los mismos agentes ocupando distintas posiciones de dirección en el circuito estudiado, revela que la agencia de los mismos fue un elemento fundamental y dominante en la legitimación del arte contemporáneo argentino. Los diferentes criterios estudiados revelan la existencia de categorías valorativas, nociones sobre los procedimientos y las formas de producción de obra, y redes interconectadas que funcionan señalando un lineamiento hegemónico del arte contemporáneo en Buenos Aires.

## Bibliografía

Bourdieu, P. (1999), "Algunas Propiedades de los Campos". En *Cuestiones de Sociología* (pp.112-119). Madrid: Istmo.

Bourdieu, P. (2002). La "juventud" no es más que una palabra. En *Sociología y cultura* (pp. 163-173). México, Grijalbo: Conaculta.

Buccellato, L. (2009). [Introducción]. En: ArteBA Fundación, Oddone, D., y Buccellato, L. (2009). Premio Arteba Petrobras de Artes Visuales. Sexta Edición 2009 (párr. 1025). Recuperado de: <https://issuu.com/arteba/docs/petro09final>

Buccellato, L. et al. (2011). *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Patrimonio*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno.

Chatruc, C. (3 de enero de 2016). ¿Se puede enseñar a ser artista? *La Nación*. Recuperado de <http://www.->

lanacion.com.ar/1858484sepuedeensenaraserartista

Costantini, E. F. y Pacheco, M.E. (2011). *Arte Argentino Actual en la Colección de Malba. Obras 1989 2010*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini.

Moreno Moya, N. (2013). *Arte y Juventud. El Salón Esso de artistas jóvenes en Colombia*. Bogotá: La silueta ediciones.

Farina, F. y Labaké, A. (Eds.). (2010). *Poéticas contemporáneas: itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Groys, B. (2008). The logic of equal aesthetic rights. En *Art Power* (pp. 13-22). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Heinich, N. (1996). L'art contemporain exposé aux rejets: contribution à une sociologie de valeurs. *Hermès, La Revue*, (20), 193204.

Heinich, N. (2010). La falsificación como reveladora de la autenticidad. *Revista de Occidente*, (345), 527.

Iglesias, C. (2010). Hacerte contemporáneo: historia, antagonismo y público en la era del pluralismo estético. En Farina, F. y Labaké, A. (Eds.) *Poéticas contemporáneas: itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010* (pp.2932). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Katzenstein, I. (2005). Ocho proyectos para una feria. En *ArteBA Fundación, Da Fonseca, L.A., y Katzenstein, I., Premio Arteba Petrobras de Artes Visuales. Segunda Edición 2005* (pp. 79). Recuperado de: <https://issuu.com/arteba/docs/artebapetrobras2005>.

Katzenstein, I. (2010). Trash: una sensibilidad de la pobreza y la sobreinformación. En Farina, F. y Labaké, A. (Eds.) *Poéticas contemporáneas: itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010* (pp. 3338). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Krauss, R. (1985). La escultura en el campo expandido. En Foster, H. (Ed.) *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Barcelona: Editorial Kairós.

Krüsemann, D. (15 de Octubre de 2015). Orly Benzacar: "A la adversidad hay que ofrecerle excelencia". *Apertura*. Recuperado de: <http://www.apertura.com/lifestyle/OrlyBenzacarAlaadversidadhayqueofrecerleexcelencia201510150007.html>

López Anaya, J. (31 de octubre de 2014). 18° Premio Federico J. Klemm a las Artes Visuales. *FotoRevista*. Recuperado de [https://www.fotorevista.com.ar/Exposiciones/ExposicionesFotografiaVarios18PremioFedericoJKlemmalasArtesVisuales\\_141105115951.html](https://www.fotorevista.com.ar/Exposiciones/ExposicionesFotografiaVarios18PremioFedericoJKlemmalasArtesVisuales_141105115951.html)

Martínez Quijano, A. (11 de enero de 2009). La UTDT lanza este año un nuevo proyecto educativo para sistematizar el talento. Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella. Recuperado de [http://utdt.edu/ver\\_notaprensa.php?id\\_notaprensa=2747&id\\_item\\_menu=6](http://utdt.edu/ver_nota_prensa.php?id_notaprensa=2747&id_item_menu=6)

Pineau, N. (2012). *Espacios de exhibición*

durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de una nueva escena artística. En Baldasarre, I. y Dolinko, S. (Eds.), *Travesías de la Imagen. Historias de las Artes Visuales en Argentina*. Buenos Aires: Eduntref.

Speranza, G. (2009). Estado crítico. Notas sobre el pluralismo, el valor y la crítica. *Otra Parte*, (17), 1217.

## Figuras

Figura 1. Axel Straschnoy. Torre. 1er Premio. [Fotografía]. En: ArteBA Fundación, De Fonseca, L.A., y Katzstein, I. (2005) Premio Arteba Petrobras de Artes Visuales. Sexta Edición 2009. Recuperado de: <https://issuu.com/arteba/docs/arteba-petrobras-2005>

Figura 2. Tomás Espina. Habitación quemada. La furia de Léucade. Hollín sobre pared. [1º premio adquisición]. [Fotografía]. En: ArteBA Fundación, Oddone, D., y Buccellato, L. (2009). Premio Arteba Petrobras de Artes Visuales. Sexta Edición 2009. Recuperado de: <https://issuu.com/arteba/docs/petro-09-final>

Figura 3. Nicanor Araoz. El miedo se conduce en mí a tanta velocidad, intento detenerlo pero ya estoy muerto, 2007. Juguetes inflables, carrocería de auto, galletitas, conejos taxidermizados, latas plásticas y proyección de video. [Fotografía]. En: ArteBA Fundación, Puiggari, P., y Noorthoorn, V. (2007). Premio Arteba Petrobras de Artes Visuales. Cuarta Edición 2007. Recuperado de: <https://issuu.com/arteba/docs/premioartebapetrobras07>

Figura 4. Colectivo doble suspensión. Mercedes Azpilicueta, Irina Kirchuk, Juan Odriozola, Fernando Sucari y Guido Yannitto. ACÁ D.I.O.S. (Damos instrumentos o Soluciones. [Fotografía]. En: ArteBA Fundación, Da Costa, C.A., y Cippolini, R. (2010). Premio Arteba Petrobras de Artes Visuales. Cuarta Edición 2010. Recuperado de: <https://issuu.com/arteba/docs/petro-10-final-final>