

Breve diagnóstico de las artes visuales en Argentina: Organizaciones autónomas y redes colaborativas en el contexto de la poscrisis

por CARINA CAGNOLO | Universidad Nacional de Córdoba, República Argentina | carinacagnolo@gmail.com

El comienzo de siglo signó la apertura de transformaciones en todos los órdenes de la cultura. Particularmente en el campo de las artes visuales, se constatan cambios paulatinos en las representaciones y posiciones de los sujetos, colectivos e individuales, en los modelos de producción, en las epistemologías estéticas y teóricas e, incluso, en los modos de recepción e institucionalización de las prácticas. Estos giros epistemológicos obligaron a pensar en nuevos diagnósticos, sobre todo en relación a las dinámicas de trabajo de regiones periféricas poco “profesionalizadas”, en el marco de la globalización. Tras el período de la propia crisis político-institucional de 2001, acrecentada por la situación mundial, emerge en Argentina con renovada vitalidad la relación *arte / política* (Giunta 2009).

Es importante mencionar que, tanto en *formaciones culturales alternativas* (Williams [1977] 2009), como en los discursos oficiales, se comprueba la emergencia histórica de una agenda programática: Dar visibilidad a los hechos perpetuados por el terrorismo de Estado durante la última dictadura militar argentina (1976–1983). En términos generales, ya no se trata sólo de comunidades de agentes militantes o prácticas artísticas específicas, sino de una sistematización en las búsquedas de representaciones de los sujetos, en las asociaciones y gestiones entre colectivos artísticos e instituciones. La apertura de espacios para la cultura y las artes en torno al rescate de la memoria social; los estudios de campo desde ámbitos académicos, que tienen como objeto los activismos artístico-políticos de izquierda de los años sesenta y setenta; el rescate y la organización de archivos y documentos clave para entender y analizar el pasado, son algunos de los ámbitos donde esta agenda se concreta.

En el ámbito institucional, ligado al Estado, en los últimos años, la creación de numerosos espacios en todo el país (museos, centros culturales) dedicados al rescate de la memoria, en relación con los años de terror, contribuye a darle visibilidad, desde la coyuntura política nacional, a una suerte de apropiación oficial de los discursos sobre memoria social y derechos humanos. Desde el panorama global, la inauguración de infraestructura para las artes visuales refuerza una marca de la cultura contemporánea: la proliferación de museos y centros expositivos. Contra lo imaginado durante la vanguardia anti-institucional, el desarrollo museológico contemporáneo acompaña la era de la “bienalización”; una multiplicación de bienales, mega-exposiciones y eventos que incluye a América Latina.¹

Las transformaciones culturales de poscrisis se evidencian también en la constitución de numerosas organizaciones de trabajo, formaciones alternativas, auto-identificadas como *colectivos, cooperativas o iniciativas de artistas*, “auto-gestionadas” o de “gestión independiente”. Estas denominaciones atienden al sostenimiento de la toma de decisiones y a la libertad de acción respecto de los intereses de las políticas oficiales. Según las voces de los propios agentes, la conformación de estos grupos es necesaria para satisfacer demandas provenientes de los “espacios vacíos” (Editorial Trama 2002) dejados por las gestiones estatales en materia de cultura y artes. La hipótesis afirmarí que la falta de políticas culturales oficiales que den cuenta de las necesidades y problemáticas del campo dan lugar a la emergencia de estas organizaciones alternativas.

Estas formaciones surgen con la apertura democrática de 1983 en Argentina. En ese contexto, posibilitaron el reconocimiento

de identidades y representaciones individuales y colectivas, obturadas durante la dictadura, que encontraron visibilidad en expresiones artísticas y formas culturales diversas. En los ochenta y principio de los noventa, los discursos contra-culturales emergentes tomaron rápidamente posición en la vanguardia. Mientras que las instituciones estatales, por su parte, sufrieron un retraso en la implementación de políticas para la cultura y las artes en la apertura de espacios y programas, en acuerdo con la transformación democrática:

“En el campo artístico, las instituciones demoraron más en su recambio que otros espacios informales de reunión, que se constituyeron en una nueva red de circulación para grupos y prácticas culturales comúnmente denominados *under*. [...], en los primeros años de la democracia no sería posible dar cuenta de lo más característico del período sin incluir a dichos espacios de contornos difusos, donde coexistían productores de diversa procedencia, aunados por el espíritu de libertad que allí se experimentaba” (Cervíño 2013).

Paulatinamente, los colectivos auto-gestionados lograron organizaciones menos informales y con mayores posibilidades de obtención de recursos económicos para el desarrollo de sus proyectos. Se afianzaron las identidades y representaciones subjetivas, trascendiendo las fronteras de lo local, regional o incluso nacional. En el contexto de poscrisis, la constitución de plataformas colaborativas excede ya los límites de las naciones para asumir compromisos conjuntos en el marco del eje geopolítico Sur-Sur. Aquí podemos mencionar dos casos concretos desarrollados en los últimos 15 años: el Proyecto Trama, que desarrolló actividades entre 2000 y 2005, y la Red de

Conceptualismos del Sur (RCS), que describiremos más abajo. Aún con ciertos desafíos en común, ambas organizaciones se distinguen en sus propósitos específicos y en las posiciones tomadas frente a la “mundialización” de las prácticas y discursos en las artes. Como plataformas autónomas perfilan el objetivo de desmarcarse de las instituciones estatales, por considerarlas insuficientes, o neutralizantes de su potencial crítico. Trama, desde Argentina con una proyección hacia América Latina y la RCS desde un contexto más amplio (principalmente Latinoamérica y España), en el eje Sur-Sur, asumiendo una posición intelectual desmarcada del *mainstream* del arte contemporáneo internacional.

Constituido por un grupo de artistas visuales con una percepción (diagnóstico) común: que “el contexto no satisfacía las necesidades de intercambios” (Editorial Trama 2002), el Proyecto Trama tuvo entre sus objetivos delinear una cartografía, aunque fragmentada,² capaz de dar cuenta de un estado de situación de contextos particulares en Argentina; hacer diagnósticos del estado de las instituciones y de las estrategias de legitimación de los artistas; promover el debate sobre los discursos hegemónicos, las *tradiciones selectivas* y las tensiones entre modernismos (como estéticas aún en disputa) y discursos contemporáneos.

En torno a la crisis político-institucional de 2001, el programa proponía fortalecer sus acciones y reflexiones, potenciando una “estructura horizontal y rizomática”. Trama se proyectó rápidamente en el circuito artístico nacional, constituyendo un modelo de gestión autónoma capaz de sostener a largo plazo su misión y objetivos. Abrió una plataforma de trabajo *mirando* hacia el interior de la Argentina, desde una perspectiva “mundializada” y

proyectó las artes visuales locales en el contexto de una red latinoamericana. Por último, conllevó dentro de sus propias metas, la determinación de debatir y repensar los modelos de organización de los artistas en cada contexto y de formular nuevos modos de vinculación autónomos y alternativos a las políticas estatales. Como consecuencia, Trama alentó la constitución de nuevos mapas de relaciones interpersonales e interinstitucionales, desde la Argentina hacia el exterior, que dieron lugar a nuevas redes de trabajo colaborativo. Esto significó un aporte a la descentralización de los modelos de organización y gestión, formación artística, circulación de experiencias, poéticas y discursos críticos, respecto de la capital cultural, Buenos Aires.

El diseño de estas nuevas cartografías, el conocimiento de los agentes y grupos activos y las cada vez más afianzadas relaciones entre estos y las instituciones, propiciaron el desarrollo de programas con perfil federal organizados por entidades estatales. Entre otros, Interfaces – Diálogo visual entre regiones se delineó como un programa de cruces de proyectos curatoriales entre ciudades argentinas, por pares, que ponían en diálogo sus producciones artísticas en exposiciones (Fondo Nacional de las Artes 2010). Desde 2005 hasta el presente, a través de Interfaces se llevó adelante un mapeo más completo y federal de las escenas regionales y contextos periféricos.³ El otro programa destacable es el que conforman los “Talleres de análisis y seguimiento de producciones teóricas y prácticas en artes visuales”⁴ (comúnmente llamados “clínicas”) del Fondo Nacional de las Artes, que se imparten en casi todo el territorio argentino.⁵

En el contexto latinoamericano, es significativa la preocupación por rescatar

prácticas y discursos relacionados con las acciones poético-políticas de los años sesenta y setenta, tanto en los estudios de campo, como en la práctica curatorial e incluso en la misma producción artística. Además de ser consustancial a las problemáticas socio-políticas concretas, esta tendencia ha dado lugar a un posicionamiento diferenciado del arte latinoamericano respecto del “gran escenario” contemporáneo internacional (Giunta 2011).

Constituida en 2007, la Red Conceptualismos del Sur expresa la “necesidad de intervenir políticamente en los procesos de neutralización del potencial crítico de un conjunto de ‘prácticas conceptuales’ que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los sesenta” (Red Conceptualismos del Sur 2009), desarticulado por el terrorismo de Estado. *Conceptualismo* significa, en este contexto, prácticas artísticas asociadas a contenidos socio-políticos, fundamentadas en el pensamiento de izquierda y desmarcadas, críticamente, del arte conceptual canonizado de la Historia del Arte dominante desde los discursos de la Modernidad.

Los agentes que conforman la red (investigadores, curadores, historiadores del arte, artistas...) tienen como propósito “contribuir a la reactivación” de dichas prácticas conceptuales: “Reivindicar la presencia de la memoria sensible de dichas experiencias para que ésta se convierta en una fuerza antagonista en el marco del capitalismo cognitivo actual” (Red Conceptualismos del Sur 2009). Esta red se posiciona críticamente frente a los circuitos de legitimación y visibilidad altamente institucionalizados, implicados en el sistema internacional del arte. La proliferación museística y la “bientalización” contemporáneas redundan

en que museos, centros de artes, coleccionistas, instituciones del ámbito público y privado disputen visibilidad y legitimación, bajo las lógicas del mercado. En este marco, la RCS advierte también sobre la cooptación por parte de las instituciones, sobre todo museos y colecciones, de archivos y documentos clave en el proceso de reconstrucción de la memoria social. Estos archivos sufrieron, en las últimas décadas, un proceso de institucionalización y canonización neutralizador de su potencial crítico (Red Conceptualismos del Sur 2009).

La RCS actúa como catalizadora de una tendencia en las representaciones del arte latinoamericano. Desde esta perspectiva crítica la canonización de las historias del arte producido en contextos periféricos, la conformación de archivos y el estudio de documentos es un aspecto determinante en la reactivación de la memoria colectiva en torno a las acciones artístico-políticas. La poscrisis ha sido también el ámbito histórico para el rescate de registros de acciones y obras, y la construcción de archivos de los años sesenta y setenta, desde donde se proponen nuevos análisis sobre el pasado.⁶ Pero también emerge como una vía posible para el redescubrimiento del potencial crítico de las prácticas artísticas frente a la globalización totalizante.

Estos cambios del último decenio posicionaron al arte latinoamericano en la escena internacional. Artistas y producciones alejados de los centros culturales encontraron espacios para la visibilidad, el debate y la interacción con otros. Un efecto positivo de la globalización en localidades periféricas es la apertura de canales de información, asociación y compromiso colectivo extendiendo los límites de lo local.

Sin embargo, los estudios críticos advierten sobre el acceso a los circuitos de legitimación mundializados del *arte contemporáneo internacional* como un proceso análogo al *internacionalismo* de posguerra; este efecto de la globalización se define hoy como un “nuevo internacionalismo”: “El nuevo internacionalismo del arte contemporáneo —en el que se pretende que aparezcan todas las culturas ‘estéticamente’ bien representadas— extiende la polaridad etnocéntrica de la modernidad hasta tal éxtasis (hasta una ‘sobreidentificación’ con el otro tan extrema) que la alteridad se convierte en su interior en algo geopolíticamente estéril” (Barrieros Rodríguez 2009).

En las periferias (ciudades y regiones provinciales) nos encontramos aún con *tradiciones selectivas* —que se mantienen como lenguajes hegemónicos— reivindicadas por las instituciones, museos y academias. Estas tradiciones se presentan materializadas en estéticas modernistas sostenidas, en general, por prácticas disciplinares (en particular la pintura). Mientas que, hacia los centros (capitales y sedes de bienales) ceden espacio al lenguaje totalizador de la instalación (por antonomasia el lenguaje del arte contemporáneo internacional) (Groys 2008; Smith 2012). En artes visuales, el neologismo *glocal* postula la reflexión sobre las tensiones en regiones periféricas entre estéticas modernistas y estéticas contemporáneas. Para el arte producido en estas latitudes, la cuestión se detiene en cómo el acceso a estéticas contemporáneas “mundializadas” puede sustentar la superación de las tradiciones selectivas hegemónicas importadas de la Modernidad occidental. Pero también cómo, en esta apertura, el efecto de la internacionalización puede contribuir a homologar (totalizar las prácticas bajo el

efecto del *pluralismo*⁷), u otorgarles el lugar de *lo exótico* en el arte mundial (etnocentrismos camuflados en los discursos de la *otredad*). Frente a estas paradojas, el desafío que muchas de estas formaciones culturales han objetivado está en sostener el potencial crítico de las prácticas estéticas y redefinir las epistemologías en el marco del eje geopolítico Sur-Sur.

Notas

- ¹ Por nombrar sólo algunos de estos eventos mencionaremos las bienales de San Pablo y del Mercosur (en Porto Alegre); la Bienal del Fin del Mundo (en Ushuaia); la Bienal de Panamá y La Habana.
- ² El mapeo de iniciativas de artistas auto-gestionadas del interior del país, tuvo una fuerte actividad en torno a nodos situados allí donde los contextos de producción y pensamiento eran ya menos periféricos: las ciudades de Rosario, Buenos Aires, Mar del Plata y Tucumán.
- ³ En un primer ciclo del proyecto, Interfaces realizó cruces entre: Mar del Plata y Rosario; Tucumán y Río Gallegos; Córdoba y Posadas; Mendoza y Salta; Paraná y Neuquén; San Juan y Bahía Blanca; Gral. Roca y Santa Fe; Comodoro. Rivadavia y Bariloche; La Plata y Corrientes; Tandil y Resistencia. Otros ciclos se desarrollan hasta hoy, incluyendo diálogos entre nodos de todo el país.
- ⁴ Tanto el programa de clínicas como Interfaces son organizados conjuntamente entre la Secretaría de Cultural de la Nación y el Fondo Nacional de las Artes.
- ⁵ Sólo la provincia de Chubut quedó fuera del programa por cuestiones organizativas. Este programa, en funcionamiento desde 2011, tiene una estructura de encuentros anual que convoca a participantes seleccionados (artistas emergentes de contextos periféricos) y coordinadores (artistas con más experiencia en

el campo, curadores, docentes, investigadores, etc.) de diferentes provincias. Los cruces entre ciudades de la misma región y los coordinadores provenientes de otras localidades afianzan redes sociales y promueve nuevos intercambios colaborativos.

⁶ La recuperación del archivo y el estudio de la acción artístico-política Tucumán Arde, es un caso clarificador en este sentido (Longoni y Mestman 2000).

⁷ “El arte vive actualmente un estado de pluralismo: no hay ningún estilo ni modalidad artística dominante, y ningún planteamiento crítico es ortodoxo. (...) en un estado de pluralismo, el arte y la crítica tienden a dispersarse hasta la impotencia” (Foster 1995).

Referencias

Barriandos Rodríguez, Joaquín

2009 “Desconquistas (políticas) y redescubrimientos (estéticos). Geopolítica del arte periférico en la vísperas de los bicentenarios de América Latina”. *Salonkritik*, July 15. http://salonkritik.net/08-09/2009/07/desconquistas_politicas_y_rede.php.

Cerviño, Mariana Eva

2013 “Jorge Gumier Maier y Marcelo Pombo: Activistas gays en el campo artístico de Buenos Aires”. En *Sexualidad, salud y sociedad: Revista latinoamericana*, N° 14, agosto. www.sexualidadsaludysociedad.org.

Editorial Trama

2002 *TRAMA 2000: Mirada y contexto: Confrontación de discursos, debates y otros intentos de diálogo en el arte argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Publicación Trama. <http://www.proyectotrama.org/00/trama/2000-2004/index.html>.

Fondo Nacional de las Artes

2010 *Interfaces: Diálogos visuales entre regiones*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, Fondo Nacional de las Artes. <http://www.fnartes.gov.ar/inter3.html>.

Foster, Hal

1995 “Contra el pluralismo”. *Revista El Paseante: El arte en el fin de siglo*, N° 25–28. Madrid.

Giunta, Andrea

2009 *Poscrisis: Arte Argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

2011 *Escribir las imágenes: Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Groys, Boris

2008 “The Topology of Contemporary Art”. En *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, editado por Terry Smith, Okwui Enwezor y Nancy Condee, 71–80. Durham, NC: Duke University Press. Traducción castellana: Ernesto Menéndez Conde, *La Topografía del arte contemporáneo*, <http://esferapublica.org>.

Longoni, Ana, y Mariano Mestman

2000 *Del Di Tella a “Tucumán Arde”:* Vanguardia artística y política en el '68 argentino. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto.

Red Conceptualismos del Sur

2009 “Declaración instituyente Red Conceptualismos del Sur”. Marzo de 2009. conceptual.inexistente.net.

Smith, Terry

2012 *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Williams, Raymond

(1977) 2009 *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta. ■