



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FAD
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO

*Los artistas del circuito alternativo de las
artes visuales en Mendoza. 2005-2012*

Seminario de Licenciatura en Historia de las Artes Plásticas

MARÍA PAULA PINO VILLAR

Director: Héctor Alejandro Paredes

Co-directora: Silvia Benchimol

2013

“El artista es aquel de quien los artistas dicen que es artista. O bien: el artista es aquel cuya existencia en cuanto artista está en juego en ese juego que llamo campo artístico. O, incluso, el mundo del arte es un juego en el cual lo que está en juego es la cuestión de saber quién tiene derecho a decirse artista, y sobre todo, de decir quién es artista...”

(Pierre Bourdieu. El sentido social del gusto. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010. p. 25).

ÍNDICE

Tabla de abreviaturas	6
INTRODUCCIÓN	7
PRIMERA PARTE.....	10
1. MARCO TEÓRICO.....	11
1.1 LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE	11
1.1.1. Objetivos, límites y Problemas.....	11
1.2. EL ARTISTA.....	14
2. COORDENADAS ESPACIO- TEMPORALES	26
Momentos Previos:	26
2.1. Argentina. La situación del arte en los '90	26
2.2 La situación del arte en Mendoza.	28
2.3. Mendoza, panorama general de las artes visuales en las puertas del nuevo milenio.....	29
2.3.1. La crisis del 2001. Movilizaciones sociales y prácticas autogestivas.....	34
2.3.2. Mendoza 2005-2012. De la fundación de ED/Contemporáneo a la creación de A.M.O (Artistas Mendocinos Organizados)	40
SEGUNDA PARTE	51
3. MARCO METODOLÓGICO	513
3.1. La mesa “Estrategias de autogestión y mantenimiento de proyectos” del Foro Provincial de Políticas Culturales	52
3.2. Relevamiento espacios autogestionados 2005-2012	53
3.3. Coeficiente de reconocimiento (Cr)	55
3.4. De la población a la muestra.....	57

3.5. Trayectorias artísticas: reconocimiento artístico y visibilidad social	58
4. RESULTADOS: ARTISTAS RECONOCIDOS EN EL CIRCUITO ALTERNATIVO DE LAS ARTES VISUALES. MENDOZA 2005-2012	65
4.1. Del dominante masculino en los artistas reconocidos	65
4.2. De los grupos etarios.....	67
4.3. Visibilidad en el medio: publicaciones, tesis, prensa y otros medios	69
4.4. De las trayectorias de los artistas reconocidos.....	73
4.5. De los premios y menciones	76
4.6. De la participación en la Feria arteBA de los artistas reconocidos	77
4.7. Exposiciones en espacios institucionales del arte	78
4.8. De la participación de los artistas reconocidos en exposiciones realizadas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y en el exterior	79
4.9. De la ocupación de los artistas reconocidos	81
4.10. De la conformación de colectivos artísticos.....	82
CONCLUSIONES	83
1. Conclusiones sobre el alcance de los objetivos propuestos	83
2. Conclusiones sobre la metodología	84
3. Conclusiones sobre la hipótesis de trabajo.....	86
Bibliografía	88
Fuentes Bibliográficas	88
Fuentes hemerográficas.....	90
Bases de datos consultadas	90
Entrevistas.....	90
ANEXOS	92
Programa Foro Provincial de Políticas Culturales.....	92
Grilla registro general artistas circuito alternativo 2005-2012.....	93
Grilla general Coeficiente de reconocimiento (Cr).....	122
Relevamientos espacios/salas de arte del circuito alternativo, 2005-2012	
Sur Urbano.....	127
Diagonal Espacio de Arte.....	130

Araña Galponera.....	136
Cerda Galería.....	140
Chimbolo.....	142
Costado Galería.....	144
Donde Duerme la Luna. Sala de arte y taller.....	149
ED/Contemporáneo.....	150
Espacio de Arte Siliotti.....	156
Espacio de Arte Modigliani.....	158
Espacios del Monte.....	162
Oficina de Arte Argentino.....	165
Santángelo Galería de Arte.....	167
Presencia en prensa y publicaciones.....	171

Índice de cuadros

Tabla 1: Coeficiente de reconocimiento (Cr)	56
Tabla 2: Referencia Cr artistas circuito alternativo	57
Tabla 3: Cantidad de exposiciones.....	62
Tabla 4: Cantidad de galerías/salas de arte	63
Tabla 5: Artistas más reconocidos en el circuito de espacios autogestionados, 2005- 2012.....	64
Tabla 6: Dominante masculino	65
Tabla 7: Grupos etarios.....	66
Tabla 8: dominante del 3° grupo etario (nacidos entre 1976-1984)	68
Tabla 9: Visibilidad en el medio: publicaciones, tesis, prensa y otros	70
Tabla 10: Formación académica	73
Tabla 11: Cr artistas reconocidos.....	75
Tabla 12: Condecorados Salón Regional Vendimia	76
Tabla 13: Participación en la Feria arteBA.....	77
Tabla 14: Exposiciones en el exterior	80
Tabla 15: Ocupación de los artistas reconocidos	81

Tabla de abreviaturas

MMAMM: Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza

ECA: Espacio Contemporáneo de Arte

AMO: Artistas Mendocinos Organizados

UNCuyo: Universidad Nacional de Cuyo

FAD: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo

FNA: Fondo Nacional de las Artes.

Prov.: Provincia

Mun.: Municipalidad

MZA: Mendoza

MALBA: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo busca abordar el fenómeno artístico desde sus productores: los artistas. Ante la eterna pregunta de qué es arte, se intenta dar un giro al interrogante fundador tratando de responder ¿quiénes son artistas? Es decir, ¿qué implica ser artista?

El sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930 – 2002) dice que el mundo del arte “es un juego en que lo que está en juego es la cuestión de saber quién tiene derecho de decirse artista”. En analogía con la teoría institucional de George Dickie, *arte* es aquello que ha sido investido como tal por el mundo del arte; producciones y acciones varias, cuya transmutación ontológica las convierte en *obras de arte* desde el momento en que atraviesan la puerta del museo.

Los museos son los representantes de la propuesta estética hegemónica, que por plebiscito otorgan reconocimiento: el estatus de *arte* a determinadas producciones, y por extensión de *artista* a su productor. Sin embargo, existen otros circuitos de legitimación de las producciones visuales. Dentro del campo artístico local existen otros espacios producto de iniciativas privadas, en los que también se exhiben obras de arte que por diferentes motivos no tienen lugar en las instituciones.

Es este circuito que existe en paralelo al circuito oficial, con dinámicas y agentes específicos, el que se estudia y del que se pretende poner sobre el tapete instancias de reconocimiento y visibilidad artística, que lo caracterizan como alternativo al oficial.

Se parte de la hipótesis de que existen algunas instancias en la trayectoria de un productor anónimo, como el ser beneficiario de becas del Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Di Tella, o bien, participar con la venta de sus obras en la Feria Internacional de arte de Buenos Aires (arteBA), entre otras, que otorgan cierta valoración positiva dentro del campo específico de las artes visuales. Las instancias mencionadas evidencian que un productor anónimo para ser reconocido como “artista”, debe tener una cierta presencia en el medio nacional, representado por antonomasia por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Asimismo, se cree que existen otras instancias que otorgan reconocimiento local, y que funcionan como disparadores en la carrera artística, casi como un paso obligado para aquel artista que busca el reconocimiento del círculo oficial local y, luego de esto, el desembarco en la meca del arte argentino, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Específicamente se

trata de la participación en el Salón Vendimia, ya sea el productor en cuestión acreedor de un premio o de una mención.

En cuanto a los objetivos de la presente investigación, se espera:

- Evidenciar cuáles son los espacios de circulación del arte contemporáneo en Mendoza desde 2005 hasta 2012;
- Identificar dinámicas particulares que los distinguen como espacios “alternativos” de circulación;
- Dar cuenta de quiénes son los artistas que transitan estos espacios y cuáles son las instancias que otorgan reconocimiento dentro del circuito alternativo.

Actualmente existe una preconcepción del artista bohemio, de vida errática, altruista, rebelde, exótico, que buscó su propio camino de formación por no sentirse parte de ninguno ya trazado; que por su carácter profundamente sensible no consigue integrarse a la sociedad contemporánea.

Sin embargo, y dejando el perfil psicológico para otra clase de estudios, cabe señalar que el artista es un miembro más de la sociedad a la que pertenece, un productor que por una sucesión de acontecimientos ha llegado a ser considerado *artista*, distinguiéndose a partir de entonces de los demás productores entre los que forjó su oficio y temperamento.

La borrosa figura del artista impide abordarlo como un trabajador, sujeto de derechos, obligaciones y garantías, al tiempo que se hace imposible definir su rol social. Pese a este desconocimiento, el aspecto positivo es que no existe una base desde la que exigirle o reclamarle sobre lo que produce más que su propio proceso creativo, impenetrable para todos aquellos que no son el mismo artista.

El presente estudio se estructura en tres partes, la primera explica los conceptos desde los que se procederá al análisis: la sociología del arte, sus objetivos, límites y alcances. Se ofrece un recorrido desde la constitución disciplinar hasta el esclarecimiento de sus ejes de estudio (producción, mediación y recepción). Se definirán aspectos generales del artista como motor de la producción, para arribar entonces al aporte de Vicenç Furió y Nuria Peist sobre las trayectorias artísticas y los procesos de consagración en el arte moderno.

Luego se procede a describir el contexto histórico en que se inscriben los fenómenos analizados; es decir, un panorama general sobre la democracia neoliberal argentina y su impacto en el campo del arte, tanto a nivel nacional como regional, profundizando sobre el caso de Mendoza en las artes visuales. Se menciona brevemente la crisis que atravesó el país en los últimos años de los '90 y su estallido en el año 2001; las consecuentes movilizaciones sociales, prácticas autogestivas y sus huellas en el campo de las artes visuales.

Se cierra la primera parte con el desarrollo del campo artístico-visual en Mendoza durante la primera década del nuevo milenio, la creación de nuevos espacios de difusión del arte local, sus dinámicas propias y, en el último tiempo, el surgimiento del grupo de Artistas Mendocinos Organizados (2012) como representantes de los artistas plásticos, sus inquietudes y problemáticas específicas.

En la segunda parte del trabajo, se explican las herramientas metodológicas de las que se vale la investigación propuesta; el universo, la población y las unidades de análisis. Se explicita a qué nos referiremos con *circuito alternativo*, qué espacios de arte lo integran, cómo serán relevados, cómo y por qué se concentra la población en una muestra representativa de 15 casos, cuyas trayectorias artísticas servirán para ilustrar el camino que recorren los artistas de gran visibilidad en el circuito alternativo de las artes visuales en Mendoza entre 2005 y 2012.

En la tercera parte se describen los casos estudiados, sus puntos comunes y disidencias; qué aspectos podrían ser representativos del campo del arte mendocino contemporáneo, cuáles son los acontecimientos que otorgan gran visibilidad social, resultando referentes de futuros desarrollos en la carrera de los productores visuales contemporáneos. En definitiva, se mencionan las instancias frecuentes en la trayectoria de los artistas activos en el período descrito como parte de los procesos de reconocimiento artístico.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1: LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE: OBJETIVOS, LÍMITES Y PROBLEMAS

La sociología del arte como disciplina era bien conocida en la Francia de los '60 gracias a los aportes realizados por P. Bourdieu. Sin embargo, antes de Bourdieu ya se habían realizado estudios de corte sociológico aplicados al fenómeno artístico pero de índole diversa.

Muchos de los sociólogos del arte contemporáneos insisten en que la disciplina comienza a cristalizar sus objetivos y métodos a partir de la que se ha denominado *sociología de cuestionarios*¹, asociada a la figura de Pierre Bourdieu, quien es conocido por sus investigaciones empíricas sobre la educación, la recepción y otros aspectos del campo del arte.

Coincide en este recorrido por el devenir disciplinar de la sociología del arte Vicenç Furió, quien distingue a la sociología del arte de la historia social del arte – con su especial atención en las condiciones sociales que influyen a la producción artística- llevada a cabo por T. Clark, T. Crow y A. Boime, entre otros; y la estética sociológica, que reflexiona sobre el arte a partir de su estrecha vinculación con las condiciones histórico-sociales de cada momento, llevada a cabo por autores como Lukács y Morawski.

Estas tres disciplinas son complementarias y muchas veces trabajan en enfoques mixtos, pero es conveniente saber que no son lo mismo.

Excede los objetivos de la sociología del arte evaluar la calidad artística y/o la cualidad estética de las obras de arte, sino que “pretende poner de relieve cómo funciona el mundo del arte para comprender los valores y obras que en él se producen”². Estudia las condiciones sociológicas de existencia de las obras de arte, la perdurabilidad de su valoración y los efectos sociales que producen.

Cuando nos referimos a las condiciones sociales que afectan a las obras de arte, estamos hablando no sólo de las características formales o de contenido de éstas, sino de los valores que se les atribuyen (económicos, estéticos, religiosos, etc.) en un período histórico determinado, en una sociedad particular. Que una obra como la talla en madera de la Virgen María ca. 1200 d.C., de autor desconocido, sea valorada por su contenido religioso en el período Románico y como patrimonio

¹ N. Heinich. “IV. Tercera generación: sociología de cuestionarios”. En: *La sociología del arte*, N. Heinich. 2002. 42-47

² V. Furió. *Sociología del arte*. 2º edición en español, 2012.p. 28

artístico en la actualidad formando parte de la colección del Museo Nacional d'Art de Catalunya en Barcelona, ilustra esta situación.

El objeto de estudio de la sociología del arte es, entonces, la dimensión social del hecho artístico, es decir: *las condiciones sociales de producción, difusión y recepción de las obras de arte*.

Algunos de los problemas que presenta este enfoque no se deben a deficiencias propias de la disciplina, sino a resistencias de tipo ideológico a aceptar sus planteamientos³ por parte de las dogmáticas perspectivas idealistas y/o esencialistas del arte, que si bien han contribuido a la conquista de la “autonomía del arte” a principios del s. XX, terminaron por alienarlo en sus tecnicismos plástico-visuales.

Las obras no tienen valor en sí mismas, son los hombres quienes se lo otorgan de acuerdo al conjunto de valores culturales que sostiene a esa inmensa construcción social occidental que denominamos *arte*.

Las relaciones entre arte y sociedad son complejas y variables, histórica y socialmente. Pierre Bourdieu no sólo contribuyó con la incorporación de métodos y técnicas que permitieron un análisis minucioso del campo artístico, que lejos de especulaciones vino a corregir muchos postulados marxistas, como la teoría del reflejo.

Sus aportes desde la teoría de los campos sociales y el concepto de *habitus*, muestran cómo las fuerzas sociales no actúan sobre el arte directamente, sino que lo hacen a través de la estructura del campo artístico, que ejerce un efecto de reestructuración o de refracción debido a sus fuerzas y formas específicas. Lo cual es lo mismo que decir que, más que directas y lineales, las relaciones entre hechos artísticos y hechos sociales son indirectas y de tipo estructural⁴.

Es cierto que este enfoque es más común entre historiadores del arte que entre sociólogos. Los autores que se encuentran trabajando en la actualidad dentro del enfoque de la sociología del arte son la americana Vera Zolberg, las francesas Nathalie Heinich y Raymonde Moulin, y en España Vicenç Furió y la argentina Nuria Peist, entre otros.

³ Ídem., p. 32.

⁴ Ídem., p. 24.

Respecto de la aceptación de la sociología del arte en el ámbito académico español, Furió comenta que no es de tan larga data, sino que podría situarse en la década de los '90. Posiblemente una de las razones del desfasaje respecto de los estudios franceses e ingleses se deba a la escasa producción en español y a la demora de las ediciones traducidas; de hecho, muchos títulos clave de la sociología del arte no han sido traducidos al momento de escribirse esta investigación, como es el caso de *L'Artiste, l'institution et le marché* de R. Moulin. No es casual que los abordajes españoles dentro de este enfoque provengan de la zona de Catalunya, donde la cercanía geográfica y la historia de ocupación francesa hacen del dominio del idioma francés algo más corriente que en el resto de España.

En el continente latinoamericano no son muy corrientes los estudios desde la sociología del arte, y los que existen presentan más puntos de encuentro con la estética sociológica de ascendencia marxista. En el caso de Argentina, los abordajes de la historia del arte evidencian una clara adhesión a los estudios de la historia social, como es el caso del círculo del IDAES-UNSAM. Sin embargo, en el último tiempo Marisa Baldasarre, investigadora del IDAES, ha realizado interesantes estudios respecto de la representación en imágenes (pictóricas y fotográficas, retratos y autorretratos) del status de artista a principios del siglo XX en la Argentina, como así también del panorama comercial del campo artístico en la Argentina: *Los dueños del arte* (Edhasa).

Como ya han señalado los especialistas mencionados, estamos frente a un *síndrome de inconclusión disciplinar*⁵, lo cual se hace evidente en la necesidad de aclarar métodos, objetivos y conceptos en apartados especiales que antecedan los trabajos de este tipo. Este síndrome, lejos de ser un punto débil, refuerza la postura crítica y anima a quienes se sienten atraídos por este enfoque a indagar respecto de su historia, potencialidades y limitaciones.

⁵ Brihuega, 1996, 264. Cit. por V. Furió ídem anterior p. 19

1.2. EL ARTISTA

En su libro *La sociología del arte*, Nathalie Heinich aborda los ejes básicos del desarrollo de la sociología del arte: la recepción, la mediación y la producción. Acerca de esta última nos dice:

“De la recepción a la mediación, este ascenso nos lleva a los productores del arte: los creadores. Contrariamente a los públicos y a los intermediarios, los artistas siempre estuvieron presentes en la historia del arte, a través de atribuciones y biografías, pero siempre a título individual... De modo que estudiarlos colectivamente constituye una conquista de la historia social del arte y, sobre todo, de la sociología de las profesiones aplicadas al arte”⁶.

1.2.1. Morfología Social

Sobre esta figura universal del artista sólo podremos decir una cosa: “el artista es aquel de quien los artistas dicen que es artista”⁷. Y tampoco es tan universal, ya que debiéramos ante todo aclarar que esta sentencia es aplicable desde la época moderna, que es cuando se constituye el campo del arte como tal con las instituciones que le son propias, como la Academia y la aparición de la figura del marchante en el s.XVII, a lo que podríamos sumar la incorporación de los contra-salones, con el Salón de los Rechazados de 1864 en París. Cualquier otra generalización nos conduciría a errores, pues las características de este agente tienen su correlato en el campo específico, determinado geográfica y temporalmente.

Respecto del artista del Renacimiento italiano, el historiador cultural Peter Burke ha realizado un interesante estudio⁸ en el que analizó seiscientos casos de artistas reconocidos por sus contemporáneos por sus habilidades creativas: pintores, escultores, escritores, “compositores” y “científicos”. De esta muestra Burke extrae características comunes como sexo, origen social, etc. que le permiten esbozar la figura del artista del Renacimiento italiano.

⁶ N. Heinich, *La sociología del arte*, pág. 77

⁷ P. Bourdieu. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. 2010. p. 25

⁸ Para más información: Peter Burke. *El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia*. Madrid: Alianza. 2001

Más allá de los estudios de la historia cultural, son pocos los estudios que, desde un punto de vista sociológico, nos permiten abordar el origen y condición social de los artistas. El primer paso para un análisis desde la sociología de las profesiones, es el desmembramiento y la descripción de una categoría de activos para poder establecer la “morfología social”. Esta operación nos permite saber quiénes y cuántos son los miembros de esta categoría, lo cual es sumamente difícil de llevar a cabo para con los artistas.

Si decidiéramos establecer la morfología social de los arquitectos, por ejemplo, podríamos dirigirnos al colegio de arquitectos y ver quiénes se encuentran inscriptos aquí para poder ejercer en una zona determinada, o bien podríamos dirigirnos a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo y pedir un listado de los matriculados en el último tiempo; aquí tendríamos una población más o menos representativa del activo. No sucede igual con los artistas: no todos los egresados de la Facultad de Artes se dedican a la producción, muchos de ellos son docentes exclusivamente. Asimismo, algunos de los artistas que exponen en los museos de la ciudad de Mendoza no han concluido su formación académica en artes visuales, incluso algunos son egresados de otras carreras universitarias o terciarias.

Eliot Friedson sugirió como alternativa el criterio de autodefinición, es decir, considerar *artista* a todo aquel que manifieste serlo. Con este criterio se rige la UNESCO⁹ desde 1980 hasta el día de la fecha, lo cual muestra cómo la in-definición de la figura del artista sigue siendo un problema central a la hora de realizar censos y emitir padrones estadísticos. Esta nebulosa que rodea la figura del artista y que ha sido malentendida como algo positivo, ingenuamente asociado a la libertad absoluta, muy contrariamente a la noción romántica, lo que provoca es la obstaculización de las posibilidades de los trabajadores del arte para acceder a seguro social, ventajas fiscales y demás derechos de un trabajador no clandestino.

El censo llevado a cabo por Raymond Moulin y colaboradores en 1985 respecto de artistas franceses contemporáneos, es el único caso que se cita abundantemente en la bibliografía

⁹ La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, reunida en Belgrado del 23 de septiembre al 28 de octubre de 1980, en su 21.ª reunión, adjunta un anexo que incluye la *Recomendación relativa a la condición del artista*. En la misma se define: “Se entiende por “artista” toda persona que crea o que participa por su interpretación en la creación o la recreación de obras de arte, que considera su creación artística como un elemento esencial de su vida, que contribuye así a desarrollar el arte y la cultura, y que es reconocida o pide que se la reconozca como artista, haya entrado o no en una relación de trabajo u otra forma de asociación.”

metodológica específica en sociología del arte. Los resultados han sido expuestos en su publicación *Les Artistes: essai de morphologie sociale* del mismo año, del cual no se poseen aún traducciones al español.

Para su realización, Moulin utilizó el método de la *visibilidad social*, no muy recurrente en las encuestas de sociología de las profesiones. En el mismo, se recurrió a publicaciones especializadas en arte como revistas, catálogos de venta y exposiciones, etc. De este material se obtuvieron los nombres de artistas y la cantidad de veces que aparecían en los medios mencionados. “Este constituyó un indicador básico del reconocimiento artístico, que proporcionó un fundamento objetivo de la pertenencia de los artistas a la profesión y a su grado de integración”¹⁰.

De estos casos de productores reconocidos socialmente como artistas, Moulin observa que, si bien mujeres y hombres tienen acceso por igual a la carrera artística, sólo un 4% de los artistas que consiguen una muy fuerte visibilidad social son mujeres. En este punto coincide con el estudio realizado por P. Burke sobre los artistas del Renacimiento, de los cuales apenas 4 de los 600 mencionados eran mujeres. El otro punto de coincidencia entre ambos estudios de carácter distinto y con varios siglos de diferencia en sus poblaciones, es el origen social. Moulin observa que la mayoría de los artistas reconocidos provienen de estratos sociales elevados, son hijos de cuadros superiores, de artistas o de miembros de profesiones intelectuales. Los artistas que provienen de familias obreras no llegan al 10%. Asimismo señala que una gran parte proviene de un medio urbano y son menos jóvenes que el resto de la población económicamente activa. Esta situación que se daba en el Renacimiento y permanece hasta la actualidad, ha sido mencionada también por Nuria Peist respecto de los orígenes burgueses de los pintores impresionistas, contrariando la sostenida leyenda de que provenían de clases obreras, eran en su mayoría provenientes de la alta y media burguesía francesa¹¹.

Sería interesante realizar estudios de este tipo en el campo del arte nacional que evidencien el origen social de los artistas reconocidos. Sin embargo, podemos inferir que, al menos en la primera mitad del s. XX en que una temporada de formación europea parece haber sido ineludible en la trayectoria de un potencial artista reconocido (como dan cuenta los miembros de la denominada

¹⁰ N. Heinrich. “El criterio de visibilidad” En: *La sociología del arte*, N. Heinrich, 2002. p. 79

¹¹ N. Peist. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*. 2012. p. 74-75

Escuela de Paris argentina), éste debe de haber sido parte de las clases más adineradas porteñas para poder costear los gastos que implicaba un viaje transoceánico en aquella época. Asimismo, tiende a confundirse el asunto del realismo social, que retrata trabajadores protagonistas de largas y extenuantes jornadas portuarias o industriales, con la vida del pintor. Lo cual, en el caso del francés Toulouse Lautrec, por ejemplo, la vida marginal de prostitución y alcoholismo con la que se lo asocia por la atmósfera de sus pinturas, no es una situación asociable a su origen de alta alcurnia.

Otro punto muy interesante que señala la autora de *Les Artistes: essai de morphologie sociale*, es la baja rentabilidad de la profesión: sólo un 9% de los artistas reconocidos puede vivir siempre y exclusivamente de su arte; opuestamente, un 81% no lo ha conseguido ni siquiera un periodo de su vida. Diríamos que 4 de cada 5 artistas no han podido vivir en ningún momento sólo de su actividad artística¹². Todos nos preguntamos qué hace que las personas sigan deseando ser artistas con tan desalentador panorama: por un lado, las compensaciones de la profesión artística, no son materiales y por tanto, difícilmente abordables en análisis cuantitativos; por el otro, la escasa pero existente posibilidad de llegar al más alto grado de reconocimiento social¹³. Es decir, si bien es más probable que un médico clínico pueda vivir siempre y sólo de su profesión, es más difícil que llegue por medio de la misma al más alto grado de reconocimiento social, por sobre sus pares locales, nacionales e internacionales, incluso equiparándose históricamente a la visibilidad social que adquirieron profesionales de otras áreas contemporáneos a él.

Esta situación nos lleva a problematizar si no es la baja rentabilidad de la profesión artística producto de su indefinible figura.

¹² R. Moulin, 1992,334. En: Vicenç Furió. *Sociología del arte*, 2° edición en español, 2012.p. 222

¹³ Menger, 1989. En: Ídem anterior.

1.2.2 Tópicos y mitos

Desde que existe la noción de artista, como un sujeto *creador*, se ha asociado a su persona otra serie de atributos y características que no son del todo ciertas. Recientemente se ha reeditado (2007) el libro del psicoanalista norteamericano Ernst Kris, y Otto Kurz: *La leyenda del artista*¹⁴. Aquí los autores reflexionan, desde un enfoque sociológico muy cercano a la psicología, acerca de cómo los artistas han sido biografiados a lo largo de la historia del arte recurriendo en numerosas ocasiones a instancias en común de sus vidas.

Respecto de la biografía artística en tiempos del Renacimiento, Ernst Kris y Otto Kurz mencionan como aspectos a repetirse, sobre todo, aquellos relacionados con la carrera artística del biografiado: historias de la infancia y la juventud del artista, su talento precoz, los signos de la predestinación a la gloria futura, el triunfo sobre los obstáculos que se interponen, el encuentro casual que cambia el destino del niño dotado, etc. Respecto de sus dones, se menciona el mágico efecto de sus obras en el público: en el capítulo *El artista como mago* hacen mención de cómo la perfección de la obra hace tomar a lo representado por su original¹⁵; la constante cita de la naturaleza como maestro y la asimilación del maestro con el padre.

Por su parte, Rudolf y Margot Wittkower¹⁶ intentaron poner a prueba la imagen del artista alienado, de conducta excéntrica. En cuanto a esta hipótesis sostenida desde el siglo XVI, aclaran que, si bien en momentos del Renacimiento italiano algunas condiciones sociales favorecieron el individualismo de los artistas y un notable número de conductas excéntricas y personalidades melancólicas, en general los artistas no debieran ser caracterizados por ello, pues no distan en su condición de cualquier otro grupo humano en circunstancias similares.

En la misma línea, Vicenç Furió¹⁷ cita un estudio realizado por neurólogos y genetistas a mediados de los '90 en Estados Unidos que pareciera indicar que ciertos desórdenes mentales, como la depresión, son más frecuentes en los artistas de renombre que en la población corriente.

¹⁴ Ernst Kris, Otto Kurz. *La leyenda del artista*. 5ta edición. Madrid: Cátedra. 2007

¹⁵ Ma. Paula Pino Villar. *Narrativas biográficas en la historia del arte*. Seminario de Investigación Grupo ACAF-ART. VASARI 500 años. Sin publicar. 19, 20, 21 y 22 de octubre 2011, Universidad de Barcelona. Barcelona.

¹⁶ Rudolf y Margot Wittkower. *Nacidos bajo el signo de Saturno: Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. 1982. En 2004 Cátedra publicó la 4ta edición.

¹⁷ Vicenç Furió. *Sociología del arte*. 2012. p. 241

Otro de los clichés que rodean al artista contemporáneo es el mito del artista autodidacta, que junto con el talento innato, son los más reproducidos en entrevistas a artistas, biografías y textos varios de referencia a productores reconocidos en el campo de las artes visuales.

Estos son algunos de los mitos sostenidos históricamente alrededor del artista. A partir de las vanguardias históricas se instala la idea de una supuesta demanda de novedad constante que acarrea el enaltecimiento del artista innovador, autor de creaciones originales y rupturistas. Actualmente esta representación ha sido ampliamente superada de mano de la estética posmoderna y su nuevo diálogo con la historia¹⁸.

1.2.3. El reconocimiento artístico

Cuando hablamos de *reconocimiento* artístico, nos referimos a la visibilidad social que un artista tiene en un medio determinado geográfica e históricamente; a las posibilidades de acceso al mundo del arte y al reconocimiento dentro del mismo por parte de las instituciones, la crítica y el mercado, es decir: aquellos agentes que median para que la producción de un artista particular pueda llegar a un público mayor que el de sus inmediatos. Es un proceso en evolución, con distintos grados de aceptación en cuanto a intensidad y calidad. En cambio, el concepto de *consagración* hace referencia a un resultado final, producto de la acumulación de reconocimiento, que permite acceder a ámbitos de valoración importantes sea por el número de receptores o por el grado de poder legitimador de las instancias¹⁹.

En términos locales, podríamos decir que Luis Quesada o Julio Le Parc son artistas consagrados. Esto implica que el reconocimiento social de su labor ha trascendido los límites del campo específico del arte. Sus apellidos resuenan tanto entre los partícipes del campo del arte como entre los ciudadanos de Mendoza en general, quienes transitan por espacios urbanos que llevan su nombre, sean calles, escuelas o centros culturales. Muchas personas que no convergen en el ambiente artístico intuyen que se hace referencia a una persona “importante” aun desconociendo los alcances

¹⁸ Para ampliar: Anna Maria Guasch. *El arte de la posmodernidad. Del posminimalismo a lo multicultural*. 11ma edición. 2010

¹⁹ N. Peist. El éxito en el arte moderno...2012. p. 26

de su obra, por el hecho de que su permanencia se proyecta más allá de su vida, como símbolos de la cultura de esta sociedad.

Alan Bowness, antiguo director de la Tate Gallery, elaboró en los '90 su teoría respecto de los cuatro círculos de reconocimiento²⁰. En la misma, propone una estructura de instancias correlativas de reconocimiento que inicia con los pares, luego los críticos, sucesivamente los marchantes y coleccionistas y, por último, el público.

Por su parte, Nathalie Heinich menciona al respecto del reconocimiento dos momentos sucesivos: el primero, del reconocimiento minoritario²¹, conformado por los pares y el círculo social más próximo al artista, críticos amateurs y pequeños compradores; y un segundo momento de celebración del genio por la posteridad, es decir, cuando ya accedió a un espacio de legitimación más fuerte.

En relación a esto es interesante el aporte de V. Furió, quien plantea que en el relato del arte no existen descubrimientos póstumos, sino *redescubrimientos*. Es decir, la trayectoria de un artista, que como bien ejemplifica Heinich con Van Gogh, “tuvo un primer reconocimiento entre sus pares y de algunos especialistas. La posteridad se encargó de elaborar el mito de artista olvidado para hacer justicia y justificar la admiración póstuma”²².

Al comenzar su libro titulado *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*, Furió define el reconocimiento como “la consideración, socialmente construida, del prestigio, excelencia o estima que se tiene por algo o alguien, son las formas de apreciación del arte y los artistas²³”. En el mismo, narra cómo la *fortuna crítica* de un artista sufre oscilaciones a lo largo de la historia del arte moderno y contemporáneo, en la cual mucho tienen que ver las instituciones museísticas y la difusión gráfica de las obras. Ejemplo de la influencia de los museos en la reputación de un artista es el caso de Picasso, hoy considerado paladín del cubismo con su obra *Les demoiselles d'Avignon*, concluida en 1907, de cuya recepción no tenemos noticias hasta 1939, momento en que pasa a formar parte del patrimonio del MoMA. En cuanto a la influencia de la difusión gráfica, se menciona

²⁰ *The conditions of success: how the modern artist rises to fame*. Nueva York: Thames and Hudson, 1990.

²¹ Susceptible de asociar al *campo de producción restringida* al que P. Bourdieu hace referencia en su obra *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, 2002 (1997)

²² N. Heinich. *Le Triple jeu de l'art contemporain*. En: N. Peist. op. cit. p.14

²³ V. Furió. *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. 2012. p. 13

cómo la obra de Edvard Munch era desconocida hasta que fue portada de la revista norteamericana Time en 1961, ilustrando un número dedicado a los temas culpa y ansiedad. Cuando la misma se recuperó tras ser robada en 1994, la Galería de Arte de Oslo registró un notable aumento en las visitas curiosas de conocer la obra de la cual tanto se hablaba en la prensa.

En el último tiempo los desarrollos de la sociología del arte tienen que ver con el estudio del reconocimiento artístico. No es casual que para poder abordar el presente estudio de los artistas del circuito alternativo de las artes visuales en Mendoza, recurramos a este tipo de enfoque. Al respecto, Nuria Peist resalta la importancia de los trabajos realizados en el marco de la sociología del arte porque toman en cuenta, de manera directa o indirecta, los mecanismos sociales que tienen lugar en la construcción de las reputaciones de los artistas²⁴.

Las preferencias culturales que una sociedad manifiesta en el reconocimiento de un artista en desmedro de otros, son parte de una construcción social que se hace carne en determinadas estructuras de funcionamiento, dinámicas particulares del campo específico, como resultan los procesos de reconocimiento.

En estos procesos, no sólo podemos identificar a través de una estricta metodología las personas en las que se hace piel la propuesta estética hegemónica, sino quiénes son los agentes que colaboran en ese proceso de reconocimiento. A partir del desglosamiento en etapas del proceso en cuestión podemos entrever los protagonistas que participan en cada una de ellas.

Todo esto partiendo de la base de que la consagración de un artista no es un acontecimiento azaroso y espontáneo, que no existen los descubrimientos póstumos ni tampoco el genio innato.

Existen situaciones que hacen del camino al reconocimiento social una ruta menos ríspida. Es cierto que el campo del arte y las profesiones intelectuales son, no tanto como exclusivas, pero sí más accesible para los sujetos provenientes de familias de la burguesía media. Por su doble apropiación de capital económico y capital cultural dominante, son más flexibles a la hora de adaptarse a la estructura del arte, que resulta una de las caras que adopta el capital cultural dominante. “Cuando el actor que va a acceder a un medio determinado no posee los capitales

²⁴ N. Peist. *El éxito en el arte moderno...* 2012. p.18

suficientes –culturales, en forma de conocimientos adquiridos para desenvolverse con soltura, y sociales, en forma de redes de contactos disponibles- necesita la actuación del dispositivo mediador”²⁵.

Esto implica que no es determinante el origen social, sino que vuelve más llevaderas algunas instancias, o bien, hace más rápido el traspaso de un círculo a otro dentro de los procesos de reconocimiento.

Existen en la narrativa del arte contemporáneo numerosos casos de mediación que marcaron la carrera de célebres artistas. El más conocido sea tal vez el de Jackson Pollock²⁶, de origen campesino, al que debemos sumar la negativa y el descrédito de su padre referido a la carrera artística, pese a lo cual consiguió iniciarse en el mundo del arte.

Gracias a la más que beneficiosa crítica de Clement Greenberg y el apoyo de Peggy Guggenheim, junto con la maravillosa oportunidad que significó el reclutamiento de artistas norteamericanos que pudieran erigir las bases de una historia del arte moderno con raíces norteamericanas, Pollock no sólo fue la cara del arte norteamericano, sino que dio al imperio (que ya tenía sólidas bases económicas) la oportunidad de proyectar su arte hacia la posteridad de mano del expresionismo abstracto.

Todos estos desarrollos tienen base en los conceptos de habitus, campo social y capital cultural, económico y simbólico elaborados por Pierre Bourdieu.

1.2.4. Trayectorias artísticas, capital cultural y habitus.

Es importante poder esclarecer el concepto de trayectoria artística, que es uno de los ejes transversales de este trabajo, pues su objetivo final es poder desglosar la(s) trayectoria(s) artística(s) de los artistas reconocidos en el denominado circuito de espacios autogestionados, en Mendoza en el periodo 2005-2012.

²⁵ N. Peist. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*, pág.312

²⁶ “El caso Pollock: el vaquero americano.” En: Nuria Peist, op. cit. p.85-90

Llamamos trayectoria artística al itinerario profesional artístico, es decir: a la sucesión de instancias que conducen a un productor visual anónimo a ser investido por status de *artista*.

En el presente trabajo no nos detendremos en el análisis de las instituciones del arte oficial-hegemónico del medio local, ni se discutirá el papel de éstos como legitimadores de discursos estético-visuales. Se parte del supuesto de que determinados espacios de arte (museos, galerías, centros culturales) son sitios en los que, por consenso mayoritario²⁷, lo que se exponga allí será considerado *arte*.

Lo que sí es cierto es que, una vez consumadas las estructuras canónicas del arte, con las academias de Roma, Paris, Madrid y Londres, y en progresiva expansión hasta solaparse sus fundaciones latinoamericanas con la llegada de las primeras vanguardias, empieza a delimitarse el campo del arte, con sus agentes e instituciones propias. Como producto de la modernidad incipiente, la Academia como modelo se encargó de producir un tipo de conocimiento específico sobre artes que permitiera discernir entre las producciones artísticas y las otras, de tipo artesanal, popular, menores.

Ya a fines de siglo XIX, cuando las conquistas modernas empezaban a dar sus primeros frutos, y el proceso ilustrado otorgó el protagonismo a una clase burguesa que no acostumbraba acatar los mandatos de la monarquía, por más ilustrada que fuese, la hegemonía del campo del arte que venía ostentando la corona francesa se vio opacada. Es el momento de surgimiento de los contra-salones, al principio promovidos por la misma corona para dar lugar a la inmensidad de envíos rechazados por el jurado de la academia, y más adelante, como oportunidad de vender y mostrar las obras impresionistas.

Pronto el poder económico de las nuevas naciones en busca de acomodar sus productos es el promotor de los salones que, hasta bien entrado el siglo XX, serán los espacios de consagración preferidos: las exposiciones internacionales. Con inicio en Londres en 1851, tendrán continuidad en diversas sedes, capitales de los países que buscaban posicionarse en el panorama internacional, vender sus productos industriales y agropecuarios, y atraer inversiones extranjeras.

Ya organizados los estados nacionales, surge como refugio y representación social de la identidad cultural (dominante) la institución museo, con fines educativos y confusamente

²⁷ Pero no unánime, lo que da lugar a la circulación de otro tipo de discursos en un circuito diferenciado.

democráticos. El intento de imponer el gusto estético dominante contrasta con los objetivos democrático-educativos de los museos. No todos los ciudadanos se hallan en posesión del código indispensable para asirse de los contenidos planteados en las exposiciones de artes visuales contemporáneas. Aún para comprender que tal o cual obra apelan a los sentidos y busca distanciarse de una lectura racional, hay que conocer sobre el movimiento artístico en cuestión y el carácter que lo sustenta. Mientras más abstracto es el objeto de las obras, más implicancias teóricas poseen, y por lo tanto demanda poseer mayor capital cultural para la comprensión que planteó, al menos potencialmente, su autor.

Este acotadísimo recorrido que acabamos de mencionar, es a modo de ilustrar que el campo del arte sufre transformaciones a la par de las estructuras sociales, políticas y económicas que repercuten en los agentes de mediación, y por tanto en los procesos de reconocimiento y trayectorias artísticas.

La propuesta del presente trabajo es abordar las trayectorias artísticas por las que transitan los artistas locales reconocidos en los primeros años del nuevo milenio.

Ahora bien, dentro de estas instancias que atraviesan los artistas en su proceso de reconocimiento, debemos tener en cuenta que, si bien las instancias de mediación son las que posibilitan llegar a mayor número de receptores, es muy importante el condicionante de origen, como también las relaciones sociales que pueda trabar el sujeto a lo largo de su carrera.

La hipótesis de Nuria Peist es que existen *tipologías de acceso al éxito*: la primera tiene que ver con un alto grado de posesión de capitales (económico, cultural y social) que permita al artista prescindir de la mediación; la segunda, una mediación profusa y organizada, y la tercera, podríamos decir que está asociada a la cercanía temporal y espacial del artista a fenómenos consagrados, como movimientos.

Para una mejor comprensión de lo dicho, es necesario aclarar los conceptos de *capital cultural* y de *habitus* elaborados por Bourdieu. El autor define capital como todo bien susceptible de acumulación e intercambio, ampliando las fronteras del concepto de capital más allá de lo económico; por lo cual existen distintos tipos de capital que delimitan posiciones. “El capital cultural se define a partir de la trayectoria de la persona y actúa sobre sus gustos y disposiciones. Se puede

encontrar en estado incorporado: conocimientos, habilidades y valores, como objetivado, lo que implica la posesión de bienes culturales o títulos escolares administrados por instituciones sociales”²⁸.

En *El sentido práctico*, cuya primera edición en francés es de 1980, P. Bourdieu enuncia el concepto de *habitus* de la siguiente manera: “Historia incorporada, naturalizada, y de ese modo olvidada en cuanto tal, el habitus es la presencia actuante de todo el pasado del cual es el producto: por lo tanto, es lo que confiere a las prácticas su independencia relativa con referencia a las determinaciones exteriores del presente inmediato”²⁹.

²⁸ N. Peist. Op. cit. p. 22

²⁹ P. Bourdieu. *El sentido práctico*, pág. 91

CAPÍTULO 2: COORDENADAS ESPACIO- TEMPORALES

Momentos Previos:

2.1. Argentina. La situación del arte en los '90

Antes de hablar del caso particular de Mendoza, es conveniente abordar la situación general del interior del país respecto de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en los '90.

Si bien actualmente sigue siendo parte del imaginario del artista, la consagración en Buenos Aires no es la única alternativa de ingresar al sistema del arte. En el último lustro, las gestiones del Fondo Nacional de las Artes, encabezadas por artistas del interior, como el sanjuanino Andrés Labaké y el santafesino F. Farina, han colaborado a incluir a las provincias y sus escenas en el mapa del arte argentino contemporáneo.

Maria Forcada nos comenta en su tesis *Condiciones de producción en las artes plásticas contemporáneas*, que la posibilidad de un acceso privilegiado al sistema del arte estaba sólo en Buenos Aires. Aunque existieron artistas que también eligieron quedarse en la provincia, o bien trasladarse a otros países, estaba instalado que las oportunidades importantes de reconocimiento se desarrollaban en Buenos Aires, específicamente en Capital Federal. Forcada menciona que esta noción tiene base en una realidad tangible de aquel momento: “la falta de un fuerte sistema de galerías y mercado consolidado”³⁰.

Al referirse a las políticas culturales provinciales de los '90, viabilizadas en los espacios oficiales de exposición, la autora destaca dos aspectos: el “privilegio para con los artistas consagrados, de mayor visibilidad mediática”, y el intento de “mantener las coordenadas de legitimación” de dichas instituciones del arte, y por tanto, de “quienes detentan el poder de legitimación artística”. Estos aspectos contribuyen al estatismo del campo del arte, caracterizado por la poca movilidad de sus agentes³¹.

Más adelante, describe la iniciativa de finales de los '80 y mediados de los '90 que buscaba generar un circuito alternativo al de Buenos Aires, con la organización de salones nacionales y

³⁰ Maria Forcada. “Capítulo 4. Situación en Argentina” En: *Condiciones de producción en las artes plásticas contemporáneas*. Tesis de maestría. Mendoza: FAD-UNCuyo. 2004. p.66.

³¹ Ídem. p. 67

regionales en distintas sedes del interior del país. Los hubo en Córdoba, Santa Fé, La Pampa y en pequeñas ciudades como Azul de Buenos Aires; los Salones Regionales de San Juan, Mendoza y San Luis fueron muy convocantes también. La realización de estos salones coincide con el interés del gobierno nacional en “descentralizar el país, y la confluencia de los intereses políticos y empresariales de las provincias que buscaban mejores condiciones de desarrollo atentos a las nuevas reglas que afectaban la estructura productiva- financiera interna del país”³².

Hacia finales de los '90, la apremiante situación económica tuvo dos importantes repercusiones en el campo del arte. Por un lado, se congeló el mercado artístico de Buenos Aires, y los artistas porteños vieron la oportunidad de subsanar su situación económica participando en los salones del interior. La competencia se volvió así cada vez más difícil para los artistas del interior, que debían enfrentarse en la selección con artistas de renombre en la populosa Buenos Aires, a quienes el jurado daría prioridad por sobre aquellos que habían forjado su trayectoria artística en el interior.

Otra consecuencia indirecta del modelo económico neoliberal impulsado por el menemismo fue la concentración del capital económico en un pequeño grupo de empresas, en detrimento del empobrecimiento del Estado, que ya no intervenía política ni económicamente en muchos dominios públicos. Esto se materializó en el crecimiento del poder simbólico de las empresas, traducido en la creación de espacios de circulación de su auspicio, como la Feria arteBA³³ y salones como el MAPFRE, Chandon, OSDE, por mencionar algunos. Las inversiones de las empresas privadas también se dieron en fundaciones, como Fundación Telefónica, y museos. Otra característica del período es el aumento del coleccionismo privado, muestra de lo cual son: la colección Costantini, que con su *Premio Costantini* se presentó cuatro veces en el Museo Nacional de Bellas Artes y tuvo su sede a partir de 1998 en el actual *Museo MALBA, Colección Costantini*; y la Colección Amalia Lacroze de Fortabat, actualmente abierta al público y con sede en Puerto Madero.

³² Ídem. anterior. p. 68

³³ 1era edición realizada en 1991, con el auspicio de la Ciudad de Buenos Aires y el Centro Cultural Recoleta, empresas privadas y galeristas, llegó a tener 20.000 visitantes. Ya en 1999 asistieron 120.000 en diez días que permaneció abierta y en 2000 la Fundación arteBA presentó a la feria como la “Primera Feria de Galerías de Arte del Mercosur” convocando a galerías de Colombia, Brasil, Bolivia, Paraguay, Chile y Uruguay. En la edición N° 21, celebrada del 18 al 22 de mayo del 2012, asistieron más de 120.000 personas y participaron 98 galerías de las Américas y Europa. (Más información: <http://www.arteba.org>)

2.2 La situación del arte en Mendoza.

Una interesante mención que realiza Forcada respecto del sistema del arte en Mendoza en los '90, tiene que ver con el papel de los artistas: "Los artistas son los únicos árbitros posibles para otorgar legitimidad al campo. En una especie de relación incestuosa, sin posibilidad de ser discutidos o rebatidos desde la especificidad de los intereses de otros agentes"³⁴. Se refiere específicamente al rol de jurados de concursos y salones, funcionarios, consejeros de funcionarios o autoridades de museos, que ocuparon en los '90 los artistas reconocidos. "La legitimidad sin discusión de que gozan, está básicamente fundada en la "autoridad" de sus haceres y el reconocimiento de sus trayectorias"³⁵.

Es interesante esta situación que resalta la autora, dado que es una constante que excede la década de los noventa hasta nuestros días. Los artistas visuales son quienes desempeñan las tareas de todos los agentes del campo: son productores; mediadores, críticos, docentes, directores de museos, curadores, y si intenta Ud. imaginar otro cupo dentro del campo, darán cuenta los hechos de que está siendo ocupado por un artista. Afortunadamente, la labor llevada a cabo por el equipo interdisciplinar de la Fundación del Interior desde agosto de 2005, ha dado un buen ejemplo a la comunidad artística de las numerosas gestiones que pueden llevarse a cabo sumando profesionales de distintas áreas en los equipos y proponiendo una respetuosa división de tareas.

Una de las más interesantes iniciativas llevadas a cabo por el equipo de la Fundación del Interior, ha sido, sin duda, la publicación de *C/Tempo: arte contemporáneo mendocino*, que ha sido tal vez la primera publicación con textos críticos, históricos y teóricos llevada a cabo por una egresada de historia del arte de la Universidad Nacional de Cuyo respecto del arte local, Roxana Jorajuria.

³⁴ M. Forcada. "Tercera parte. Capítulo 2: Mendoza a fines de los ochenta y durante los noventa y su campo de producción artístico visual" En: Condiciones de producción en las artes plásticas contemporáneas. Tesis de maestría. Mendoza: FAD-UNCuyo. 2004. p.83

³⁵ Ídem.

2.3. Mendoza, panorama general de las artes visuales en las puertas del nuevo milenio.

En 1998 tenemos el comienzo de la primera cohorte de la recién creada Maestría en Arte Latinoamericano, que como indica R. Jorajuria, será el puntapié inicial de un renovado interés por la tradición del arte local, al tiempo que sienta bases teóricas de actualidad para encarar investigaciones sobre arte regional³⁶.

Finaliza el siglo XX con la apertura del Espacio Contemporáneo de Arte en el edificio del ex Banco Mendoza, en el año 2000. Este antiguo edificio destinado a ser ocupado por el recién fundado espacio para el arte, fue sede de las dos ediciones de las muestras *Experimentos*, en 2002 y 2004, que buscaron inscribir en la escena local la estética neoconceptualista internacional, al tiempo que fueron la repercusión en el tiempo de las *NoCon*³⁷ realizadas en 1991, 1994 y 1998 en el MMAMM.

En el subsuelo del Espacio Contemporáneo de Arte (ECA), se dio sitio a la Escuela Contemporánea de Fotografía e Imagen Digital (ECOFID), que como tal comenzó a funcionar en el año 2001 por iniciativa de Sergio Pantaley, Luis Vázquez y Javier López Rotella. Poco se ha estudiado sobre el impacto de la Escuela de Fotografía en el arte local; sin embargo, debieran realizarse estudios más profundos ya que se percibe un aumento en las propuestas fotográficas en las agendas de museos y espacios institucionales del arte, respecto de periodos anteriores. Si bien debieran superarse los enfoques tecnicistas del arte, que pretenden generar un acercamiento a las obras desde las disciplinas plásticas, la incorporación de nuevas tecnologías como la fotografía abre el diálogo respecto de otros interrogantes en el campo del arte, que no abordaremos en el presente trabajo pero que no quisiera perder de vista, al menos en su potencialidad.

Las innovaciones se dieron también en el ámbito de las nuevas metodologías artísticas, como resultaron el formato de clínicas y talleres. Estos formatos abren al artista la posibilidad de reflexionar sobre la propia producción, y favorecen los intercambios y el debate entre artistas. Este tipo de instancias plantea una discreta posibilidad de prescindir de los dominios académicos para la reflexión sobre la producción artística. La Fundación Antorchas (1975-2006) promovió las clínicas

³⁶ Roxana Jorajuria y Mariano Fiore. "Fisuras y nuevos entramados. 1983-2008" En: *C/Temp: arte contemporáneo mendocino*. Mendoza: Fundación del Interior, 2008

³⁷ Las muestras de arte no convencional, se habían iniciado en 1985 en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (MMAMM) bajo la dirección de Ana María Álvarez, quién era ahora directora del Espacio Contemporáneo de Arte (ECA).

realizadas en el Museo de Arte Moderno en 2001 y 2002. El formato de *clínica* fue incorporado por las nuevas generaciones, que en la segunda década serían los propios gestores de las que se llevarían a cabo en los espacios del circuito alternativo o por gestión de estas galerías. Vale mencionar las realizadas en Espacio Diagonal desde abril de 2006 a octubre de 2008, a cargo de Marcela Furlani y Eduardo Médici: “Clínicas de la Imagen”. La Oficina de Arte, Costado Galería y el dúo de La Imagen Accesible³⁸ también realizaron clínicas en sus galerías y espacios de arte. Como se mencionó con anterioridad, las gestiones del FNA incorporaron el formato de clínica dentro de las posibilidades de difusión del arte. En los últimos años, a través de las mismas, se reforzaron los intercambios entre artistas de Mendoza y San Juan.

Jorajuria y Fiore mencionan como una característica distintiva de los primeros años del 2000 el surgimiento de numerosos espacios de arte privados³⁹. Dentro de estos espacios privados encontramos dos tipos muy distintos: las bodegas y los espacios autogestionados.

En el año 2000 se inaugura Bodegas Salentein, en Tunuyán, y en 2006 inaugura el Museo Killka como parte del mismo complejo vitivinícola-cultural. Si bien su ubicación excede el radio del gran Mendoza, la envergadura del emprendimiento genera un fuerte impacto en el campo del arte local. El complejo cuenta, aparte de la bodega y sus instalaciones gastronómicas, con la Capilla de la Gratitude, de líneas arquitectónicas muy interesantes, caracterizadas por una impecable y poco común iluminación emparentada a la Capilla de la Luz del famoso arquitecto japonés Tadao Ando. Son destacados también los relieves en chapa batida de Eliana Molinelli y los bancos de Pablo Lavoisier.

El museo Killka cuenta con una colección de arte conformada por pinturas y esculturas argentinas contemporáneas y pinturas holandesas de los siglos XIX y XX. Entre los autores argentinos encontramos no sólo artistas internacionalmente reconocidos, como los porteños Rómulo Macció, Nicolás García Urriburu, Rogelio Polesello, Pájaro Gómez, Hernán Dompé y Marta Minujín, sino también el tradicional cordobés Antonio Seguí, a quien acompañan otros consagrados contemporáneos como el mendocino Carlos Alonso. También posee obras de otros artistas

³⁸ Formado por Facundo Díaz y Federico Aguilar

³⁹ “una particularidad de la década son los numerosos espacios privados, galerías y salas de exposición que inician sus actividades, algunas de corta duración y otras con continuidad en el tiempo.” Roxana Jorajuria y Mariano Fiore. “Fisuras y nuevos entramados. 1983-2008” En: *C/Temp: arte contemporáneo mendocino*.p.27

mendocinos reconocidos como E. Hoffmann, Enrique Testaseca, Nora Correás, Osvaldo Chiavazza, y los más jóvenes: Germán Álvarez, Carlos Escoriza y Ramiro Quesada. Además, hay obras de artistas menos conocidos cordobeses y puntanos de épocas recientes. Aparte de la colección permanente, Killka cuenta con una galería destinada a exhibir muestras temporales de artistas contemporáneos activos bastante reconocidos en el campo local, como Vivian Magis, Egar Murillo y Daniel Bernal en pintura, los destacados fotógrafos Cayetano Arcidiácono y Marcello Mortarotti, entre otros.

Nos detenemos en el caso de Bodega Salentein por ser la única que posee un patrimonio y espacio destinado a museo. Sin embargo, otras bodegas como Familia Zuccardi⁴⁰, Trivento, Trapiche y muchas más también se han interesado en realizar exposiciones de artes visuales algunas veces al año en sus instalaciones. Son conocidas las iniciativas de intervención de etiquetas, toneles, incluso *Cosecha de artistas*.



Esculturas de Marta Minujín. en Killka. Bodega Salentein. (Mendoza Interchange Association 2008 – 2009)

⁴⁰ Desde 2003 la cava alberga exposiciones de pintores y artistas locales de gran visibilidad. Algunos de los artistas que han sido convocados son: Martin Villalonga, Antonio Sarelli, Cristian Delhez, Haydee Peña y Lillo, Enrique Testasecca, Carlos Ercoli, Carlos Escoriza, Laura Rudman, Leandro Pintos, Angel Perez Vega, Silvia Coppo, Emiliano Dalmau, Adrian Mazzieri, Alberto Thorman, Magdalena Benegas, José Bermudez, Daniel Bernal, Alejandra Civit, Lucía Coria, Raquel Fluixá, Esteban Grimi, Elio Ortiz, Ramiro Quesada, Fernando Sepúlveda, Fernando Jereb. Fuente: Familia Zuccardi, Casa del Visitante <http://www.casadelvisitante.com/arte/exposiciones-de-arte>

FAMILIA ZUCCARDI
ARGENTINA

PRESENTA

COSECHA DE *Artistas*
2012



BENEGAS • BERMUDEZ • BERNAL • CIVIT • COPPO • CORIA • DALMAU
DAY • DELHEZ • ERCOLI • ESCORIZA • FLUIXÁ • GRIMI • JEREB
MAZZIERI • MELTO • MURILLO • ORTIZ • PARDO • PEÑA Y LILLO
PINTOS • QUESADA • R. ROSAS • S. ROSAS • RUDMAN • SANTOS
SARELLI • SEPULVEDA • SORIA • TESTASECCA • THORMAN • VILLALONGA

19 DE MAYO- 12.00 HS.



CASA DEL VISITANTE

turismo · arte · restaurante

Ruta Provincial Nº 33 - Km. 7,5. Maipú. Mendoza.

Retomando el surgimiento de numerosos espacios privados, abordaremos los espacios autogestionados. Sobre las características de estos emprendimientos hablaré más adelante. Respecto del contexto de los primeros años del 2000, es importante mencionar las gestiones desarrolladas por Fundación del Interior y ED Contemporáneo.

ED Contemporáneo y Fundación del Interior inician sus actividades en 2005. Fiore y Jorajuria mencionan las importantes gestiones llevadas a cabo por Gustavo Quiroga y el equipo de ED Contemporáneo para expandir las fronteras del arte mendocino, organizando muestras colectivas con participación de artistas locales en Rosario (MACRO), Buenos Aires (Centro Cultural Borges, MALBA, arteBA) y Chile (Galería Animal, en Santiago). ED Contemporáneo fue la primera galería mendocina en tener stand en la Feria arteBA en 2006, con excelentes resultados y reiteradas participaciones en 2007, 2008 y 2009.

No sólo fue importante en cuanto a mayor circulación de obras de arte mendocino contemporáneo, sino en cuanto a los intercambios que se produjeron entre las distintas escenas del arte contemporáneo y la apertura que se generó en la comunidad artística ante la posibilidad de seguir generando intercambios, siempre fructíferos para el arte local.

Han sido de gran importancia las tareas llevadas a cabo en el periodo activo de ED Contemporáneo (2005-2009) en cuanto a realización de exposiciones, ferias, jornadas de investigación y discusiones del diseño local. Entre ellos: DÑO MZA-ARG (2005), las distintas ediciones de Guón! Diseño mendocino (2006, 2007, 2007, 2009), la presentación en TRIMARCHI⁴¹ (2006), la organización de la exposición de algunas obras participantes de la Feria PuroDiseño (2006), sin dejar de mencionar el hondo trabajo de investigación y archivística de diseño mendocino contemporáneo.

⁴¹ encuentro internacional de diseño que se realiza desde 2002 anualmente en la ciudad de Mar del Plata.

2.3.1. La crisis del 2001. Movilizaciones sociales y prácticas autogestivas

Es necesario tener en cuenta el marco político, económico y social en que se inscribe el mundo del arte argentino para poder comprender sus características y dinámicas propias y los factores que influyen en sus transformaciones.

La Argentina vive toda la década del '90 bajo el gobierno de Carlos Saúl Menem (1989 -1999), dos veces electo en comicios de la recién restaurada democracia. El gobierno de Menem se caracterizó por políticas económicas marcadamente neoliberales. Según este modelo: “el intervencionismo del estado y las empresas estatales son parte del problema y no de las soluciones, y lo social es considerado más como un gasto que como una inversión”⁴². La implementación de este modelo político y económico de gobierno tuvo notorias repercusiones, que condujeron, entre otras cosas, a la crisis del 2001. “[...]un desempleo masivo y un 56% de la población viviendo bajo en nivel de pobreza... el congelamiento de los activos bancarios, el masivo cierre de fábricas, la aniquilación de toda capacidad de producción y la eliminación del país del mapa crediticio internacional, fueron algunos de los aspectos del panorama desolador que dejó aquella debacle financiera”⁴³.

A raíz de la implementación de este modelo, esta cuestión de “lo social considerado como un gasto más que una inversión”, que menciona Pons, se hizo extensiva al área de la cultura en general, y a las artes visuales como parte de ello. Las instituciones culturales siguieron funcionando, pero acotando sus actividades a la más mínima expresión, llevando a cabo lo poco que se podía con presupuestos tan ajustados.

Este vacío que se produjo en cuanto a actividades del arte promovidas y financiadas por el Estado, se vio asimilado por iniciativas privadas. Esas iniciativas privadas serán de dos tipos: con fines propagandísticos, llevadas a cabo por grandes empresas y/o grupos económicos; o por enérgicos particulares, generalmente artistas.

Respecto de los emprendimientos empresariales es representativo el número de bodegas que incluyen dentro de sus instalaciones lujosas galerías de arte, como símbolo de prestigio y distinción

⁴² Maria Cristina Pons. *Neoliberalismo y producción cultural (segunda parte) Neoliberalismo y literatura en Argentina: entre una retórica mercenaria y la autonomía de un arte crítico*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2009

⁴³ Ídem.

social, característica que buscan que el consumidor asocie a sus productos. En estos espacios expondrán mayormente artistas ya consagrados o con un alto grado de reconocimiento o visibilidad social; se optará preferentemente por obras pictóricas abstractas o de temática agradable, lejos de la conflictividad social que se vivía en aquel entonces.

Por otro lado, los enérgicos particulares, en su mayoría artistas, abren las puertas de sus talleres, acondicionándolos para exhibir no sólo sus obras, sino la de otros artistas amigos o conocidos, al público en general⁴⁴. Estos espacios, por ser iniciativa de productores de arte, mostraron dentro de sus propuestas estéticas obras de vanguardia, con una complejidad que requería el entendimiento de un público iniciado en el código de las artes visuales; muchas veces instalaciones y performances tuvieron el lugar que les negaban las instituciones oficiales. Cabe aclarar que este tipo de espacios también resultó de la asociación de artistas, es decir, la misma iniciativa de dar viabilidad a propuestas estéticas emergentes, era llevada a cabo por dos o más personas en el mismo domicilio. Estos espacios buscaban dar visibilidad a propuestas estéticas que por sus características formales necesitaban un tipo de montaje e instalaciones específicas, que las instituciones oficiales no estaban dispuestas a costear. Tampoco se inclinaron los tradicionales museos por sus planteos conceptuales igualmente complejos, en los que el público de por sí minoritario de los espacios de arte, se acotaba aún más por la necesaria aprehensión del código de las artes visuales⁴⁵. Es ante esta situación que surgen los espacios mencionados. Andrés Labaké comenta al respecto:

“Ante una situación de desamparo y desarticulación social, los proyectos gestionados por artistas conformaron una red de contención y una base de proyección para nuevas formas de interacción comunitaria y prácticas artísticas. Emergieron también como consecuencia de la escasa presencia de instituciones que desarrollaran una formación crítica, permeable a producción y difusión de obras y

⁴⁴ Siempre que nos referimos al público en general del arte, sabemos que nos referimos “al público general del arte”, no al denominado por los sociólogos del arte “gran público”, que en su mayoría no tiene acceso al arte.

⁴⁵ Para mayor profundidad sobre este punto, recomendamos la lectura de P. Bourdieu sobre el fenómeno de la recepción en museos.

discursos contemporáneos. Estos proyectos generalmente apuestan a modelos alternativos en la transmisión de saberes y a la generación de experiencias productoras de conocimiento”⁴⁶.

En cuanto al análisis que hace el Director del área de artes visuales del Fondo Nacional de las Artes, me interesa hacer una aclaración respecto de estos *modelos alternativos*, que en el presente trabajo abordaremos como componentes del *circuito alternativo*.

Dentro del mismo ámbito de discusión, es interesante la profusión del uso de los términos *autogestionado/autoconvocado* en el último tiempo.

El término *alternativo* se usa en el presente trabajo en sentido de oposición a un circuito *oficial* representado por los museos e instituciones con dependencia directa del gobierno, provincial o municipal. Al respecto, la artista Susana Dragotta definió:

“Para mí el circuito oficial es el de los museos y todo lo que tiene que ver con las instituciones del gobierno. Acá, a diferencia de otros lugares, que vos participes en él, no quiere decir que seas un artista oficial, del bando del gobierno, sino que se refiere a que te movés en esos circuitos, de las secretarías de cultura, de los museos, de las galerías manejadas por el estado provincial o nacional. Eso defino yo como el circuito oficial”⁴⁷.

La historia del término *autogestionado* está ligada a las luchas sociales que se llevaron a cabo a principios de este siglo, de mano de grupos sociales desilusionados y desmoralizados tras la corrupción y el abandono de los compromisos asumidos en comicios por los dirigentes políticos a cargo del gobierno de esos años, tras haberse apenas restaurado el gobierno democrático y el consiguiente respeto por las instituciones civiles.

Originalmente, los términos *autoconvocado/autogestionado* fueron utilizados en el contexto de la crisis que atravesaban en esos años los partidos políticos, producto de la corrupción que

⁴⁶ Andrés Labaké, “Políticas de la amistad”. *La Nación*, viernes 30 de noviembre de 2012

⁴⁷ LOS UMBRALES. Entrevista realizada por: Patricia Benito, Graciela Guillo, Fernando Guevara. Mendoza, 28 de junio de 2006

caracterizó al gobierno de Menem y de De la Rúa, sumado al desembarazo del compromiso presidencial asumido por este último, que culminó en la revuelta del 20 de diciembre de 2001.

La gente no quería que se la asociase a ningún tipo de bandera política porque no confiaba ni creía en el proyecto (si es que existía) de gobierno planteado por ningún cuadro político, como también descreían de los sindicatos y gremios, desprestigiados en su mayoría, por las negociaciones que una parte mantuvo con el menemismo. Por lo cual, las protestas sociales fueron llevadas a cabo muchas veces bajo el lema de “autoconvocados”.

El concepto de “autogestionado” tiene que ver con la recuperación de empresas llevadas a cabo por los obreros damnificados por los despidos masivos, producto del altísimo número de quiebras que se desencadenó a partir de la última década del siglo pasado y que condujo a la toma y ocupación de empresas, en su mayoría industriales, durante el 2001⁴⁸.

Los obreros recuperaron sus puestos de trabajo, o los mantuvieron, a fuerza de poner en funcionamiento ellos mismos la empresa recientemente quebrada, encargándose no sólo del proceso productivo, sino que ahora también debían llevar adelante tareas de comercialización y gestión. Supongo que a este uso del término “autogestión” se refiere el Diccionario de la Real Academia, cuando en palabras un poco más genéricas nos dice: *sistema de organización de una empresa según el cual los trabajadores participan en todas las decisiones*.

Muchos de los espacios de arte (galerías, centros culturales, talleres) del circuito alternativo, prefieren ser denominados *autogestionados*, por no contar con un director, o por sustentarse económicamente sin aportes del Estado.

Así como en las empresas recuperadas los obreros llevaban a cabo todas las tareas de la empresa, en estos espacios de arte *autogestionados* el artista o asociación de artistas, es/son quien/es realiza/n los trabajos de dirección, convocatoria de artistas, curaduría, montaje, iluminación, limpieza y refacción de las instalaciones, auspicio económico o búsqueda de auspiciantes, y demás tareas que pudiéramos imaginar que implica la realización de una exposición de artes visuales.

⁴⁸ Patricia Davalos y Laura Perelman. *Respuestas al neoliberalismo en Argentina*. Política y Cultura. 2005, p. 209

Sin embargo, considero que sigue siendo confuso y no del todo correcto su uso en esta situación. Los obreros a cargo de las empresas recuperadas no poseen ningún tipo de dependencia de un organismo superior, sea este estatal o privado; el único vínculo por fuera de la empresa es con otras asociaciones obreras, sindicales, como proveedoras de recursos organizacionales y materiales⁴⁹. En cambio, muchos de los artistas a la cabeza de estos espacios de arte, poseen becas y/o subsidios de los organismos de cultura de la Ciudad de Mendoza, de la Provincia o incluso del Fondo Nacional de las Artes. Es por este motivo que su *independencia* está de primeras completamente desechada como tal, al menos en términos económicos.

A este fenómeno se refiere Andrés Labaké cuando habla de que “la mayoría de estas experiencias de gestión de artistas nació o se vio fortalecida por programas nacionales, como el de becas para proyectos grupales, los ciclos de muestras y los talleres de clínica del Fondo Nacional de las Artes, Interfaces de Cultura, y otros anteriores como el proyecto Trama o las clínicas de la Fundación Antorchas”⁵⁰.

Incluso en términos estéticos podríamos hablar de una cierta complicidad de los denominados espacios autogestionados. Las instituciones oficiales de cultura marcan lineamientos estéticos a los que dan visibilidad en detrimento de otros, que no cumplen con ciertas características discursivas⁵¹ no explicitadas en sus convocatorias.

Por lo cual, consideramos más apropiado el uso de espacios alternativos, como alternativa de circulación de las obras de arte a las generadas por los espacios oficiales del arte.

Existe un único espacio de arte en Mendoza, que no se ha constituido como tal, sino más bien como colectivo de artistas, que realiza intervenciones en la vía pública, ferias de editoriales autogestionadas, bienales de fotocopias, tertulias de grabado, etc. que sí representa los valores autogestivos que ponderaron las organizaciones obreras de empresas recuperadas en el 2001: es el Colectivo Araña Galponera⁵².

⁴⁹ ídem.

⁵⁰ A. Labaké. “Políticas de la amistad”. *La Nación*, viernes 30 de noviembre de 2012

⁵¹ Con *discursivo* nos referimos al conjunto de características formales y de contenido de las obras de arte.

⁵² Para un desarrollo más profundo, sugerimos la lectura de Silvia Dolinko “

Posiblemente esto tenga que ver con la adhesión política a partidos de izquierda de los integrantes del Colectivo Araña Galponera, que en algunos casos, como el del PCR, llevaron a cabo movilizaciones sociales en el 2001, junto con otras numerosas agrupaciones piqueteras.

Lo interesante es que el Colectivo Araña Galponera no sólo propuso otro modelo de exposición, que a diferencia de los mencionados antes, no reprodujo las dinámicas tradicionales y elitistas de acceso al arte, sino que rompió con las instituciones oficiales en las prácticas y en lo estético, produciendo “proyectos cuyas premisas se basaron en la voluntad de intervención o inscripción social”, creando al mismo tiempo un tipo de obra que apunta a “desacralizar y ampliar el acceso a la imagen”, planteándose a esta como “vehículo cultural, de denuncia, de lucha, de provocación de cánones⁵³”. El Colectivo Araña Galponera, como sus camaradas de lucha porteños del Taller Popular de Serigrafía, entre otros, plantean en sus dinámicas de difusión no sólo una ruptura bohemia modernista con los espacios oficiales de circulación del arte, sino que se afirman como un modo de lucha, un arte militante, que surgió como réplica de la crisis de 2001, dando un nuevo sentido a la premisa del *arte a la calle*. “La Araña Galponera y su propuesta de intervenciones urbanas durante los actos por los aniversarios del 24 de marzo, de la desaparición de Julio López o de la Masacre de Avellaneda, en marchas de repudio a la megaminería o de denuncia de casos de gatillo fácil⁵⁴, dieron el presente en las luchas por un arte más comprometido socialmente.

Sus prácticas y estéticas marcan una ruptura con los modos tradicionales de circulación del arte en espacios de arte, privados o públicos, *autogestionados* u oficiales, y si bien muchas de sus actividades han sido realizadas en el domicilio de la Casita Colectiva, al ser la mayoría y las más representativas de sus actividades efímeras y transitorias, a realizarse en espacios urbanos variables, el Colectivo Araña Galponera no será abordado en el presente análisis. Asimismo, es imposible abordar sus exposiciones realizadas en espacios de arte del circuito alternativo, como la llevada a cabo en 2010 en *La Casa de las Bombas Hidráulicas* con la iniciativa de Arte Chimbolo. Esto se debe principalmente a que el colectivo ha sido integrado por distintas personas desde sus inicios en 2007. Sus integrantes más antiguos, y aún activos, Paula Casciani y Andrés Guerci, no son mencionados

⁵³ Silvia Dolinko, “Recorridos de los colectivos gráficos” *Cultura&Espectáculos*. *Página 12*. Martes 2 de abril de 2013.

⁵⁴ Ídem.

como sujetos individuales en ninguna de las exposiciones relevadas entre 2005 y 2012 en los espacios del circuito alternativo.

2.3.2. Mendoza 2005-2012. De la fundación de ED/Contemporáneo a la creación de A.M.O (Artistas Mendocinos Organizados)

La fundación de ED/Contemporáneo es un hecho significativo en la narrativa de la historia del arte local. En su sede ubicada en la calle Fragata Moyano muy cerca de la Av. San Martín, se realizaron numerosas exposiciones de artes visuales y diseño mendocino. Esto consiguió poner al diseño a la par de las artes visuales en sus dispositivos de valoración. Sin embargo, lo más significativo de su aporte tiene que ver con las redes sociales e institucionales que se entretajeron.

ED no circunscribió su vanguardista accionar al recinto de la calle Fragata Moyano: abrió sus actividades a las instituciones oficiales, en el Museo de Arte Moderno de Mendoza; realizó muestras en conjunto con el Museo de Chacras, la Alianza Francesa, la Fundación AVOME; generó instancias de debate, participó de intervenciones callejeras y se presentaron en su nombre al Foro de Artes Latinoamericanas (“Relevamiento de Intervenciones urbanas”. Disertantes: Andrea Barrera Mathus y Gustavo Quiroga, 4 de noviembre de 2005).

A principios del 2009 se montó en el Museo de Arte Moderno la colección de arte mendocino contemporáneo. La exposición permaneció abierta entre el 5 de marzo y el 19 de abril de 2009. En la inusual inauguración, tras pronunciar las autoridades el discurso de apertura, se presentó la banda de cumbia electrónica Fauna sobre una tarima en el acceso al Museo. El mismo día, ED y Fundación del Interior presentaron la publicación *C/Temp: arte contemporáneo mendocino*.

La exposición siguió el mismo diseño museográfico que el libro, didáctico y atractivo, que funcionaba como una verdadera invitación. El lenguaje visual era más cercano al de una fiesta electrónica, caracterizando no sólo las propuestas multimediales de algunas de las obras expuestas, sino su intención de volver el discurso institucional moribundo del arte, algo contemporáneo y deseoso de ser consumido.

En la inauguración se entregaron premios a Susana Dragotta, “por su destacada trayectoria profesional”; a Acely Bastida de Quesada “por ser una importante testigo de la historia del arte en Mendoza y una vital transmisora de lo acontecido”; a Filomena Moyano “por constituirse en la provincia como la principal promotora de los medios audiovisuales relacionados al arte y la pedagogía”; a *Proyecto Celuloide*⁵⁵ “por su trabajo de archivo, conservación y difusión del patrimonio fílmico local”; a *Perla Marina* “por generar un laboratorio de proyectos relacionados con las nuevas tecnologías, el arte y la música electrónica⁵⁶”; a la ya mencionada Ana María Álvarez “por su acertada acción cultural durante el inicio de la democracia con la creación de las muestras Arte y Juventud, Arte por los Derechos Humanos y las Nocon”; al equipo del Cine Universidad⁵⁷, “por sus 10 años de programación de cine independiente, exhibición de producciones locales, ciclos temáticos y por la publicación de la Rotativa Lumiere”; al Equipo de investigación *Diccionario de artes visuales de Mendoza*⁵⁸; a Ana María Battistozzi “por su destacada labor como crítica, curadora de arte y periodista que trascendió la escena mendocina”; y por último, a Fabián Lebenglik “por su cobertura periodística de la escena mendocina”⁵⁹.

Sobre esta entrega de premios conviene detenerse un momento. El equipo de ED consideró igualmente valioso el aporte a la cultura contemporánea que pudieron realizar los ya consagrados en el campo del arte, conjuntamente con trabajadores de la cultura de índole muy diversa y con productores contemporáneos no institucionalizados como artistas.

En esta situación hay dos aspectos de ruptura para con las dinámicas si se quiere “modernas” del campo del arte local: por un lado, la consideración del mundo del arte como *vínculos cooperativos* en términos beckerianos; y por el otro, la indiferenciación entre alta y baja cultura, o cultura de élites y cultura masiva, incluso la incorporación de las tan denostadas industrias culturales.

Profundizando sobre lo anterior, existe un cierto carácter afín con el enfoque planteado por Howard Becker en *Los mundos del arte*, en tanto la nómina de galardonados no se compone sólo de

⁵⁵ Sergio Sánchez, Jimena Baima, Anahí Barrera, Cristian Ludueña y Evangelina Battagion.

⁵⁶ Jaguaritech, Fauna, DJ Uter y Alejandro Rodríguez en desarrollo de realidad virtual.

⁵⁷ Laureano Manson, Federico Cardone y Gustavo Corrales.

⁵⁸ Silvia Benchimol, Marcelo Santángelo y Luis Quesada.

⁵⁹ Archivo Fundación del Interior, Mendoza, 2012

artistas, comúnmente los únicos destacados en su rol de figuras centrales del “arte”. Para que una obra llegue a ser considerada artística, han colaborado un gran número de personas, desde quienes proveyeron al artista de medios materiales e intelectuales, quienes mediaron para que esa obra llegue a un museo o espacio de arte, como los críticos que hallaron en ese producto un algo distinto, (ese “don” del artista), los teóricos que analizan las producciones de éste y otros artistas generando un corpus conceptual que reproducirá su significación para la posteridad (al menos en tanto historia del arte), los espectadores que se hacen eco de las palabras de críticos, entre otros tantos de una innumerable lista. Pues si el artista tuviese que hacerlo todo, no tendría el tiempo para dedicarse a su labor (en el caso de que consiguiera efectivamente hacerlo todo), y por tanto el arte no existiría como tal.

Otro aspecto a destacar es la esmerada y comprometida tarea que cargaron sobre sus espaldas: poner en valor el patrimonio artístico contemporáneo de Mendoza, investigándolo y difundiendo por medio de instancias abiertas a la comunidad en conexión con su propia identidad (o una manera de ver su identidad). En el período activo de ED, no sólo trajeron figuras de renombre nacional a disertar sobre el arte contemporáneo y los vaivenes estéticos en boga en el resto del mundo, sino que subieron al pedestal su propia historia del arte. Esta “nueva manera de encontrarse con el pasado”⁶⁰, no sólo se distancia de las dinámicas neoliberales del internacionalismo acrítico⁶¹, implica una nueva postura de cara al nuevo milenio, que se sienta lejos de las desgastadas y ambiguas poéticas latinoamericanistas, sin olvidar de dónde viene.

Ahora, la “erosión de la vieja distinción entre alta cultura y cultura popular o de masas”⁶², es una de las características de la posmodernidad. Por lo tanto, debiera considerarse esta exposición más allá de las iniciativas de jóvenes gestores del arte contemporáneo, que incluyó las manifestaciones más renovadoras de Mendoza en cuanto a la incorporación de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, sino como un hito de puertas a la Posmodernidad.

⁶⁰ Es un rasgo de la Posmodernidad estética, según Anna María Guasch. Ver: Anna Maria Guasch. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza, 2000.

⁶¹ “Si la disyuntiva para las vanguardias era localismos o europeismos, para el arte contemporáneo será internacionalismo acrítico o relectura de lo social ideológico pero en el marco de los nuevos procedimientos transdisciplinarios del arte, ya instalados.” (Maria Forcada. “Capítulo 4. Situación en Argentina” En: Condiciones de producción en las artes plásticas contemporáneas. Tesis de maestría. Mendoza: FAD-UNCuyo. 2004. p.63)

⁶² Frederic Jameson. “Posmodernismo y sociedad de consumo” En: *La Posmodernidad*, Hal Foster editor, 2008, pág. 166.

Venta de Entradas Anticipadas:
SIXFEET Mendoza, Montevideo 718, Ciudad
Casa3, San Lorenzo 490, Ciudad
Valor: 10 pixeles

c/temp

ARTE CONTEMPORÁNEO
MENDOCINO

Inauguración
Jueves 5 de marzo
22:00 hs
Museo Municipal
de Arte Moderno de Mendoza
Plaza Independencia



c/temp

sixfeet®

droga



www.edcontemporaneo.com.ar - www.edcontemporaneo.blogspot.com - www.fundaciondelinterior.blogspot.com

Volante inauguración C/Temp: arte contemporáneo mendocino. Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza. 2009

2.3.3. Artistas Mendocinos Organizados. AMO

El horizonte temporal de la presente investigación lo hemos situado en el 2012, año de surgimiento de Artistas Mendocinos Organizados, AMO.

Lo interesante de este grupo es que surgen de manera espontánea aunando el descontento respecto de situaciones puntuales, y sostenidas históricamente, en el campo de las artes visuales mendocinas.

La agrupación de varias personas tras una causa común y sin signo político es una huella que dejaron los movimientos sociales de los primeros años del 2000 en nuestro país, como mencionamos anteriormente.

AMO inicia sus actividades en enero de 2012, luego de convocar virtualmente con sus postulados a muchos artistas mendocinos. Después de un tiempo de debates virtuales en las redes sociales, el grupo decidió convocar una asamblea. En aquella asamblea de notable convocatoria, participaron artistas de ideologías e idearios muy diferentes respecto de lo que significa el arte, pertenecientes a sucesivas generaciones de estudiantes de la Facultad de Artes (en su mayoría) y algunos aficionados, profesionales y estudiantes de áreas afines que acompañaron la lucha.

Nos interesa el fenómeno de AMO por los siguientes motivos: intentaron definir el rol del artista en la sociedad y trabajaron para la consideración del mismo como un trabajador más, con sus derechos y obligaciones. Aunque puede decirse que este eje de lucha se fue desdibujando con el correr del tiempo, es importante el antecedente a los fines de este trabajo.

Si intentamos trazar el impacto de AMO, diremos que, en su plataforma virtual cuentan con 1298 adherencias⁶³, por lo cual diríamos que, al menos esa cantidad de personas, los reconoce o los reconoció en algún momento como portavoces de los artistas. Más importante aún es que en este proceso, los reconocieron como *artistas*. Y aquí volveremos a los que planteamos al comienzo: “si artista es, aquel de quien los artistas consideran que es artista”, lo que considere AMO “artistas” es un buen punto de partida para definir los alcances de la figura en el área de Mendoza.

⁶³ Al 5 de julio de 2013, y según declaraciones de uno de sus miembros activos, la cantidad de adherencias sólo ha aumentado desde que comenzó la actividad del grupo en enero de 2012.

De esas 1298 adhesiones, 50 son aproximadamente los firmantes que ratificaron su apoyo a los Artistas Mendocinos Organizados en la primera asamblea celebrada en un domicilio particular del barrio 6ta Sección de Capital, en enero de 2012.

En palabras de Mariano García⁶⁴, uno de sus miembros más antiguos, el funcionamiento interno de AMO es fragmentario “porque hay miembros que se van y otros que se suman hay una continuación y una coherencia en las propuestas pero va cambiando el funcionamiento y la acción según los miembros que estén activos en el momento”. En los comienzos de AMO, el núcleo activo se conformó por: Andrea Barrera Mathus, Inti Pujol, Soledad Manrique, Silvana Gutiérrez, Mariana Mattar, Alejandra Crescentino, Adrian Zotto, Sara Nieto y nuestro entrevistado, Mariano García. Al momento de la entrevista, los miembros activos son: Inti Pujol, Soledad Manrique, Laura González, Adrian Zotto, Sara Nieto, Angie Ville, Martin Arias, Bruno Cazzola y Mariano García.

Por su parte, Mariana Mattar⁶⁵, artista visual, bibliotecaria de la Biblioteca del Museo de Arte Moderno y vicepresidenta de Fundación del Interior, que participó muy activamente en las gestiones de AMO, nos comenta: “el trabajo de AMO, como decíamos con Andrea Barrera Mathus, es el del “ciudadano vigilante”, es decir: ejerce un control sobre las instituciones y sus políticas culturales”. Al respecto, resalta el impacto positivo de AMO respecto de las últimas gestiones del Espacio Contemporáneo de Arte; el cual, incorporó en sus actividades algunas interesantes iniciativas del artista Juan Castillo, quien ya formaba parte del cuerpo estable del ECA. También destacó respecto de las actividades del Ministerio de Cultura de la Provincia de Mendoza, la reciente consideración de un informe diagnóstico, realizado por profesionales de la Universidad Tecnológica Nacional, sobre las instalaciones del Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú- Casa de Fader. En el mismo se hace referencia a las condiciones edilicias, muy precarias por la antigüedad de su edificio y las escasas labores de conservación patrimonial, que no son exclusiva responsabilidad de la gestión corriente, sino del tradicional desinterés por las instituciones culturales dependientes del gobierno provincial.

Asimismo, Mattar también menciona las tensas relaciones de AMO con el Ministerio de Cultura que “desestima a AMO por ciertas desprolijidades”, que también incidieron en el alejamiento de muchos de sus miembros originales, quienes no coinciden con “la forma de trabajo y sobre todo la

⁶⁴ Mariano García. Entrevista personal, 9 de julio de 2013, Mendoza.

⁶⁵ Mariana Mattar. Entrevista personal, 10 de julio de 2013, Mendoza.

forma de comunicarse, excesivamente temperamental” de algunos miembros. Sin embargo, la vicepresidenta de Fundación del Interior cerró la entrevista diciendo que no resta su adhesión y que encuentra “que las intenciones del grupo son muy legítimas”.

Un factor interesante que no debiera perderse de vista en las acciones de AMO, es que no se ha efectivizado, por medios formales como notas o cartas, ningún reclamo a la gestión de cultura de la Ciudad de Mendoza. El grupo presentó denuncias varias ante el Ministerio de Cultura de la Provincia de Mendoza, no así a Subsecretaría de Cultura de la Capital.

Otro factor que no se ha mencionado anteriormente, es que las gestiones de cultura de Ciudad y las de la Provincia de Mendoza, no poseen el mismo signo político: la gestión provincial, liderada por el gobernador Francisco Pérez, del Partido Justicialista, al igual que el gobierno nacional, pertenecen al Frente Para la Victoria. No así la gestión de la Ciudad de Mendoza, liderada por Víctor Fayad, perteneciente a la Unión Cívica Radical. No son datos menores, aunque no nos detendremos en ellos en el presente trabajo, ya que abordar las políticas culturales es hablar del circuito oficial del arte en Mendoza, y excede los objetivos aquí planteados.



Foro Provincial de Políticas Culturales. Mesa “Diagnóstico Institucional”. De izquierda a derecha: Adriana Kemec (moderadora); A. Labaké; Vivian Magis; L. Valdivieso; R.Gioia; A. Simionato; Micaela Taber. (Foto: Soledad Manrique)

2.3.4. Crónica del Foro Provincial de Políticas Culturales, organizado por AMO.

Una de las actividades más significativas llevadas a cabo por AMO, fue el Foro de Políticas Culturales. El mismo se realizó los días 23 y 24 de noviembre en las instalaciones de la Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

El Foro abrió sus actividades con las palabras del decano de la Facultad de Artes y Diseño, Prof. Drago Brajak. A lo que siguió, la presentación de la Artistas Mendocinos Organizados, de boca de Mariano García, quien planteó el accionar de AMO a partir de tres ejes fundamentales: “gestión cultural en artes visuales y su relación con las agendas estatales; gestión específica en arte contemporáneo: proyectos de autogestión y su relación con las instituciones; rol social del artista y su condición laboral”.

El primer día estuvo destinado a un diagnóstico de la situación de los espacios destinados a las artes visuales en el Gran Mendoza, realizado por Fundación del Interior y expuesto por Mariana Mattar. La primera mesa del Foro “Diagnóstico Institucional” convocó a: la ministra de Cultura de la Provincia de Mendoza, Marizul Ibáñez, que no asistió; la coordinadora del área artístico cultural de la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNCuyo, Vivian Magis; el coordinador de artes visuales del CCMH y director del Fondo Nacional de las Artes, Andrés Labaké; el subsecretario de Cultura de la Municipalidad de Mendoza, Héctor Romero, que no asistió, pues en representación de la Ciudad también se había convocado a la directora de Cultura de la Municipalidad de Mendoza Micaela Taber; la directora del Museo Municipal de Arte Moderno, Laura Valdivieso; el presidente de la Sociedad de Artistas Plásticos de Mendoza, Roberto Gioia; la coordinadora del Espacio de Arte Killka, Anabel Simionato; el director del Espacio Contemporáneo de Arte y la representante del Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú-Casa de Fader, al igual que la Ministra de Cultura de la Provincia, de quien ambas instituciones dependen, tampoco se hicieron presentes.

Por la tarde, tuvo lugar la segunda mesa: “Estrategias de autogestión y mantenimiento de proyectos”. En este panel prácticamente participaron todos los convocados: Sur Urbano, en su representación habló el responsable Sergio Rosas; Cerda galería, presentada por dos de sus miembros; Colectivo La Araña Galponera, presentado por Florencia Breccia; Sala de Arte y Taller Donde Duerme la Luna, habló Viviana Ordoñez; Espacios del Monte, habló el responsable: Pablo

Lavoisier; Espacio Modigliani, se convocó a Martin Mendel, pero no asistió; Fundación del Interior, habló Laura Valdivieso; Oficina de Arte, presentada por su responsable: Pilar Bossia; Galería Santángelo, presentada por su responsable Eduardo Jacky; Sala de Arte Siliotti, habló Orlando Siliotti; Diagonal Espacio de Arte, habló su responsable Marcela Furlani; Costado Galería envió un video de presentación.

Cerró el primer día del Foro la tercera mesa: “Gestiones públicas regionales”. De los 18 departamentos de la provincia, se convocó a diez directores de cultura: el Dr. de Lavalle, Ariel Benítez; el Dr. de Luján, Mauricio Úbeda; la Dra. de Godoy Cruz, Gabriela Testa ; la Dr. de San Martín, Lorena Romero; Dra. de San Rafael, Viviana Reboloso; Dr. de Malargüe, Armando Escobar; Dr. de Gral. Alvear, Stella Maris Montoya. De los convocados, sólo se presentó la directora de Cultura del Municipio de Godoy Cruz, Prof. Gabriela Testa.

El segundo día fue destinado a la presentación de la mesa “Panorama sobre Problemáticas y Organización de Artistas”. En el panel, enviaron videos de presentación los convocados por Cooperativa de Tucumán, Frente La Unión, Cometen Riesgoso (Córdoba). Se presentaron representantes de Curatoría Forense – Red de Gestiones Autónomas de Arte Contemporáneo de Latinoamérica, Espacio La Mandorla (San Juan), Hacemos Cultura (San Rafael, Mendoza) y los anfitriones de AMO.

Si bien con el tiempo las acciones de AMO fueron decayendo en cuanto a convocatoria debido a las diferentes perspectivas ya enunciadas, el impacto de su actividad se percibe como positivo en el área de Mendoza. Muestra de lo cual son el “Programa Luis Quesada” impulsado por el Espacio Contemporáneo de Arte, el diagnóstico realizado por Fundación del Interior, y la instancia de debate interinstitucional pública generada por el Foro Provincial de Políticas Culturales. Lo que se puede inferir del programa del Foro, es un intento por dar voz a todos los agentes e instituciones, generando redes de acción, regionales y nacionales, de artistas y miembros del mundo del arte.

Foro Provincial de Políticas Culturales. Mesa “Estrategias de autogestión y mantenimiento de proyectos”. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Viernes 24 de noviembre de 2012. (Foto: Soledad Manrique)



Mesa de “Diagnóstico Institucional”. Vivian Magis presenta las actividades de la Secretaría de Extensión Universitaria, Universidad Nacional de Cuyo. (Foto: Soledad Manrique)



SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 3: MARCO METODOLÓGICO

3.1. La mesa “Estrategias de autogestión y mantenimiento de proyectos” del Foro Provincial de Políticas Culturales

Si partimos del enunciado de Pierre Bourdieu sobre lo que es un artista, “aquel de quien los artistas dicen que es artista”⁶⁶, diríamos que en Mendoza, *artistas* son aquellos que Artistas Mendocinos Organizados lo considera de ese modo. El grupo se plantea desde una identidad expresa, en su autodenominación utilizan el concepto de *artista* para definirse. No son los “Artesanos Mendocinos Organizados”, ni los “creadores” o “Productores”, son *artistas* Mendocinos Organizados.

Sin embargo, no basta con autodenominarse artista. Lo interesante de AMO es que los *artistas* de la comunidad mendocina se sintieron en algún momento identificados con los cuestionamientos y búsquedas del grupo; esto se hizo manifiesto en las convocantes asambleas que impulsó AMO en los primeros meses de 2012.

Podríamos decir que esta práctica de asambleas terminó funcionando indirectamente como un plebiscito⁶⁷, en donde los artistas de AMO eran reconocidos como *artistas* y, como tales, harían valer sus derechos y las supuestas obligaciones del gobierno para con la cultura y la sociedad mendocina. Entonces, resulta que en esta autodenominación poseen el aval de los doscientos firmantes de la primera asamblea, y las adhesiones virtuales de 1300 contactos de su plataforma virtual. Por lo cual, si bien pueden existir diferencias, existe un cierto consenso en su proclama de *artistas mendocinos*. Muchos otros artistas del medio pueden tener diferencias en lo que hace a la identificación de alguno de los miembros de AMO como artista; sin embargo, considera legítimos sus reclamos, posibles soluciones, proclamas, etc. Como es indisociable, para apoyar la lucha de los artistas debe partirse

⁶⁶ “El artista es aquel de quien los artistas dicen que es artista. O bien: el artista es aquel cuya existencia en cuanto artista está en juego en ese juego que llamo campo artístico. O, incluso, el mundo del arte es un juego en el cual lo que está en juego es la cuestión de saber quién tiene derecho a decirse artista, y sobre todo, de decir quién es artista...” (Pierre Bourdieu. *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010. p. 25)

⁶⁷ Sobre el concepto de *plebiscito*: 1. m. Resolución tomada por todo un pueblo a pluralidad de votos. 2. m. Consulta que los poderes públicos someten al voto popular directo para que apruebe o rechace una determinada propuesta sobre soberanía, ciudadanía, poderes excepcionales, etc. Diccionario de la Real Academia Española, vigésimo segunda edición.

por considerarlos artistas y recién entonces analizar si sus planteos como tales, cuales fueran, son o no legítimos. En todo caso, podría considerarse ilegítima su autodenominación, y por tal sus reclamos; pero no se puede avalar los reclamos llevados a cabo por personas a quienes no se reconoce como artistas.

Es desde este punto, que se tomó a los convocados a la mesa “Estrategias de autogestión y mantenimiento de proyectos” como representativos del circuito alternativo de las artes visuales, por oposición al circuito representado en la primera mesa de “Diagnóstico Institucional”, al que fueron convocadas las autoridades institucionales de cultura de Mendoza.

3.2. Relevamiento espacios autogestionados 2005-2012

Se relevaron todas las actividades llevadas a cabo en los espacios de arte del circuito alternativo entre enero de 2005 y enero de 2012, con especial atención a las exposiciones de artes visuales. Se registraron en grillas, que se adjuntan en el Anexo, las exposiciones realizadas en el periodo 2005-2012, detallando: título de la exposición, emplazamiento en que se llevó a cabo, fecha (de inauguración o período en el que estuvo abierta al público), carácter (pintura, dibujo, fotografía, intervención, entre otras), y por último: artistas. No sólo se relevaron las exposiciones de artes visuales, sino que también se tuvieron en cuenta las clínicas de artistas y talleres porque son actividades recurrentes en este tipo de emprendimientos. En el caso de las clínicas, son nuevas metodologías, distintivas del período analizado, al tiempo que en la elección de la persona responsable de la clínica y guía de las actividades, se acude a una persona considerada idónea, de autoridad en el campo específico. Por lo cual, los nombres que arrojaran estas instancias no serían detalles menores.

En cuanto al apartado *Lugar*, se consideró el domicilio en que se realizó la actividad. Muchas galerías organizan actividades que se concretan en espacios físicos que exceden las instalaciones en las que habitualmente funciona la galería o sala de arte que convoca a la actividad. Tampoco es un dato irrelevante, ya que permite entrever las redes de contactos de las galerías con las instituciones oficiales de arte. Por cierto, no será el mismo impacto social el que ejerza una galería/sala de arte

que sólo ha realizado actividades en sus inmediaciones, que aquella que excede los muros de su recinto, generando nuevos vínculos y abriéndose a otros públicos más allá del que corrientemente asiste a las actividades que promueve la Galería/sala de arte en cuestión.

Se relevaron todas las galerías que integraban la mesa de autogestión propuesta por AMO; sin embargo, existen dos salvedades a considerar. En primer lugar, la sala de arte y taller Donde Duerme la Luna, no fue considerada en el entrecruzamiento de resultados. Esto se debe a que comenzó a funcionar en el mes de julio de 2012, y el período propuesto en la presente investigación es hasta enero de 2012, por lo que se consideró que las exposiciones y actividades realizadas en el período 2012 excedían el arco temporal propuesto.

En segundo lugar, se ha considerado el caso de Arte Chimbolo, que si bien encuadra dentro del período propuesto, ya que su tiempo activo es de principios de 2009 a fines de 2010, no fue propuesto por AMO para conformar la mesa de autogestionados. Se considera que el caso de Chimbolo no puede ser desestimado, dado el fuerte impacto que produjo en el campo del arte mendocino contemporáneo. Conformado por los artistas Diego Stigliano, Verónica Vargas, Pilar Bosia y Daniel Perez, buscaba un “Cruce de las estéticas del arte popular y el arte culto”⁶⁸. Proponía eventos “bailables” interdisciplinarios, a los que asistía un público que excedía el habitual de museos y espacios de arte.

Arte Chimbolo tuvo impacto en la prensa local, en diarios de alcance masivo como son Diario UNO y Diario Los Andes; y también fue objeto de investigaciones en el ámbito institucional de la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo, como es el caso del llevado a cabo por Patricia Benito⁶⁹. Asimismo, hace mención a Chimbolo Marcela Römer en las publicaciones en línea especializadas: Ramona, de origen argentino, y en la catalana *A*Desk. Critical Thinking*⁷⁰. Los integrantes de Chimbolo siguen activos; Bosia y Stigliano siguieron actuando como gestores culturales, sobre todo Pilar Bosia, en lo que hoy es la galería Oficina de Arte, que sí fue

⁶⁸ Fuente: <http://artechimbolo.blogspot.com.ar/> Consulta: 25 de marzo de 2013

⁶⁹ Patricia BENITO, “El espacio de circulación en las artes visuales mendocinas: los circuitos alternativos desde los 90 a nuestros días. 2º Etapa. Estudio de un caso: Arte Chimbolo.”, Proyecto de iniciación a la investigación 2010-2011, SeCTyP-UNCuyo.

⁷⁰ Marcela Römer, “Arte fuera del mercado. ¿Sostenimiento o disidencia?”. *A*Desk. Critical Thinking*. N°50. 24 de noviembre de 2009. Disponible <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article414> Publicada también en Ramonaweb. Revista de artes visuales argentina. Disponible <http://www.ramona.org.ar/node/30064> Consulta: 6 de junio de 2013

considerada en la mesa de espacios autogestionados. Bosia también formó parte y fue activista en los primeros tiempos de AMO. La reiterada participación de sus miembros en gestiones culturales y en AMO, el impacto institucional y en la prensa, masiva y especializada, de alcance nacional e internacional, vuelven necesario la inclusión de Arte Chimbolo entre los espacios de arte a analizar.

3. 3. Coeficiente de reconocimiento (Cr)

De los relevamientos realizados sobre las actividades en los espacios de arte mencionados, se extrajo un listado de todos los artistas que habían expuesto al menos una vez, en al menos una de las galerías/salas de arte del circuito alternativo. El listado completo contiene 389 artistas.

De los 389 artistas, se extrajo la cantidad de exposiciones realizadas en galerías/salas de arte del circuito alternativo entre 2005 y 2012, y la cantidad de galerías/salas de arte en las que expusieron en el período mencionado. Se obtuvieron así dos variables por cada artista: cantidad de exposiciones (ce) y cantidad de galerías (cg).

A partir de estas dos variables, se realizó una operación matemática que arrojaría una cifra ilustrativa que se denominó *coeficiente de reconocimiento*.

El *coeficiente de reconocimiento* (Cr) es un valor, que de alguna manera ilustraría la visibilidad social de un artista en un circuito determinado, y se obtiene del promedio de las dos variables (cantidad de exposiciones y cantidad de galerías). Sin embargo, esta sencilla operación arrojaría un coeficiente de reconocimiento erróneo, puesto que es más probable que las obras de un artista lleguen a mayor cantidad de públicos, mientras más variados sean los lugares en los que expone. Es por esto que la variable *cantidad de galerías* (cg) es más significativa que la *cantidad de exposiciones* (ce) que posee un artista, en cuanto a la visibilidad o el alcance social de su obra. Esto se debe a que por más que un artista haya expuesto en numerosas oportunidades, si siempre lo hizo en la misma galería/sala de arte, el público que accede a su obra es sólo el público de esa galería/sala de arte.

Entonces, como se considera que la *cantidad de galerías/salas* de arte en que expone un artista, genera mayor cantidad de posibilidades de que su producción alcance distintos públicos, la

variable *cantidad de exposiciones* posee un valor inferior en cuanto al coeficiente de reconocimiento, que se determinó en el ochenta por ciento de su valor total:

Tabla 1: Coeficiente de reconocimiento (Cr)
ce = cantidad de exposiciones cg = cantidad de galerías/salas de arte Cr = coeficiente de reconocimiento $[(ce \cdot 0,8) + cg] : 2 = Cr$
Fuente: elaboración propia.

Toda esta operación es a fines de poder justificar la muestra que se analizará de ese total de 389 artistas, que conforman la población de esta investigación. Pues lo interesante no son sólo los nombres, sino poder analizar la trayectoria artística por la que transitaron los artistas que poseen mayor visibilidad en el circuito de las artes visuales del gran Mendoza entre 2005 y 2012.

Las gráficas del coeficiente de reconocimiento son de tipo ilustrativo, por lo cual pueden objetarse cantidad de cuestiones. Por ejemplo: que hay artistas que poseen mayor visibilidad social que los aquí representados, pero que entre 2005 y 2012 estuvieron de viaje o sólo expusieron en espacios de arte oficiales; esos casos no serán representados en esta gráfica⁷¹. Asimismo, hay muchos artistas que figuran en las presentes gráficas que pertenecen a generaciones de más edad y, por lo tanto, ya han trascendido el circuito alternativo, han sido reconocidos por instituciones provinciales o nacionales de arte. Sin embargo, no pierden vínculo con el circuito alternativo, siguen exponiendo en otros espacios de circulación alternativa a las instituciones del arte y consecuentemente aparecen en las gráficas.

⁷¹ Es el caso de Ramiro Quesada Pons, radicado desde 2009 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Desde entonces, las exposiciones realizadas en Mendoza, como la reciente *En el Principio era el Verbo* (ECA, 2013), se realizan en el marco de las instituciones oficiales del arte. Lo mismo ocurre con artistas como Marianela Sánchez, Soledad Manrique y muchos otros que han realizado durante el período relevado, mayor cantidad de exposiciones en instituciones oficiales que en espacios del denominado circuito alternativo, por lo que no son considerados como artistas representativos del circuito alternativo de Mendoza 2005-2012.

Tabla 2: Referencia Cr artistas circuito alternativo		
	Cantidad de artistas	389
	Cr más alto	7,7
	Cr más bajo	0,9
	Cr promedio	1,6
	Valor medio	4,3
Fuente: Elaboración propia.		

Otro factor que incide en las representaciones es el hecho de que el artista sea el propio responsable de la galería/espacio de arte. En esos casos, resulta que el artista en cuestión posee un alto número de exposiciones, pero han sido todas realizadas en el espacio de arte que depende de su persona. Es también por este motivo que el coeficiente responde a dos variables: cantidad y variedad de exposiciones. (Ver: Anexo. Grilla de artistas, listado general)

3.4. De la población a la muestra

De los 389 artistas que componen la grilla, el Cr más alto es de 7,7 y corresponde a Egar Murillo, quien expuso 15 veces en 5 galerías distintas entre 2005 y 2012. El valor más bajo es 0,9, y corresponde a 279 artistas de los 389. El Cr promedio de los 389 artistas es de 1,6. Sin embargo, el 71% de los artistas relevados se encuentra por debajo del valor promedio de Cr.

A partir de los resultados arrojados, teniendo en cuenta que 7,7 es el valor máximo y 0,9 el valor mínimo, se tomó como muestra a aquellos artistas cuyo Cr es mayor o igual a 4,3, que es el valor medio de Cr. (Ver: Anexo. Grilla general Cr)

Esto permitió acotar la población a una muestra de 15 artistas. Estos son: Egar Murillo, Constanza Giuliani, Facundo Díaz, Kitty Faingold, Marcela Furlani, Diego Stigliano, Andrea Barrera Mathus, Juan Castillo, Federico Calandria, Bruno Cazzola, Adrian Mazzieri, Omar Jury, Susana Dragotta, Daniel Bernal y Pilar Bosia.

De estos 15 artistas, lo que nos interesa es su trayectoria artística, la que se analizó como currículum de artista. Se trabajó a partir de curriculum vitae facilitados, en la mayoría de los casos, por los propios artistas; en otros, se recurrió a fuentes avaladas por los artistas en cuestión, tales como sus propios portales web, las bases de datos de Los Umbrales y de Museo en Construcción, periódicos o publicaciones, siempre complementando la información obtenida.

3.5. Trayectorias artísticas: reconocimiento artístico y visibilidad social

El objetivo último de este trabajo, es poder observar si existen puntos de coincidencia en las trayectorias de los artistas reconocidos, y cuáles son. En el apartado de marco teórico, vimos como muchos autores europeos, a partir de análisis de la población de artistas en sus países de origen, enumeraban algunas características en cuanto a los círculos de reconocimiento. Es decir, instancias por las que el artista debe transcurrir para poder acceder a otras instancias más importantes en cuanto a visibilidad social.

La hipótesis de Nuria Peist es que existen *tipologías de acceso al éxito*: la primera tiene que ver con un alto grado de posesión de capitales (económico, cultural y social) que permita al artista prescindir de la mediación; la segunda, una mediación profusa y organizada, y la tercera, podríamos decir que está asociada a la cercanía temporal y espacial del artista a fenómenos consagrados, como movimientos.

Las instancias de mediación permiten el acceso a las obras de arte de un mayor número de receptores. Asimismo, el condicionante de origen del artista, las relaciones sociales dentro del campo específico y con la comunidad en que se inserta, también influyen en un mayor alcance de las obras en cuanto a cantidad y diversidad de espectadores.

En el campo de las artes visuales locales, la mediación de las obras se da tanto en exposiciones, como en los artículos periodísticos publicados en la prensa local, en papel y en línea, en diarios como el Diario Uno, MDZ, Los Andes, El Sol; y en revistas especializadas como Ramona (publicación en línea). La crítica de arte no se ha conformado como un ente sólido dentro de la mediación. Los catálogos de exposiciones, más comunes en bodegas e instituciones oficiales, son subvencionados

por los promotores de la exposición en cuestión. Los artículos de prensa, en su mayoría son breves y con objetivos de difundir las actividades expositivas más que reflexionar acerca de la producción del/los artista/s participante/s.

Respecto de otra de las tipologías de acceso al éxito, enunciadas por Peist, se prestó especial atención a las instancias de formación académica de los artistas reconocidos en el circuito alternativo de las artes visuales en Mendoza entre 2005 y 2012. Se entiende que un egresado de carreras de artes visuales, incluso siendo alumno, tiene oportunidad de asirse de herramientas teóricas y prácticas, que lo dotan de un capital cultural que le ofrece mayores y mejores posibilidades de insertarse en el circuito oficial. Es decir, sus códigos y el lenguaje de sus obras, es más cercano al que suelen manejar las instituciones del arte hegemónico por lo cual, tendrá más posibilidades de acceso al circuito oficial que aquellos productores que sin haber accedido a instancias de formación académica poseen un lenguaje de otras características.

Asimismo, se habló de que la idea del *artista autodidacta* es un mito; de que todos los artistas reconocidos, o de gran visibilidad social, han realizado estudios en artes visuales en escuelas, universidades o talleres de artista. Es partiendo de este antecedente, planteado en los casos europeos, que se prestó especial atención en las trayectorias a la formación académica de los artistas reconocidos en el circuito alternativo del arte local, es decir, si poseen formación académica en artes visuales, aunque esta se encuentre incompleta.

Otros aspectos que se tuvieron en cuenta de las trayectorias de los artistas analizados fueron: año y lugar de nacimiento; becas y premios otorgados (tipo y año); lugares de exposición (bodegas, museos, en la provincia, región, país); tipo de exposición (individual o colectiva y año); si se dedica a la gestión cultural, la docencia o la investigación; si integra o integró colectivos artísticos, y si su obra forma parte de colecciones públicas o privadas.

En cuanto a los años de las exposiciones, se busca esclarecer cuánto tiempo transcurre entre que el artista finaliza sus estudios y realiza su primera exposición individual; qué ocurre primero, si la exposición individual o la exposición grupal.

De los lugares de exposición se busca analizar si es que los artistas reconocidos en el circuito alternativo no poseen ningún tipo de reconocimiento en el circuito oficial, o si el reconocimiento en

un circuito coincide con otras instancias de reconocimiento institucional, como premios, becas o exposiciones en museos del circuito oficial del arte en Mendoza.

Si partimos del supuesto de que exponer en variedad de espacios de arte, permite al artista llegar a públicos más diversos, se presta especial atención a si a lo largo de su carrera artística, ha expuesto en bodegas, galerías y museos, debido a que se entiende que los públicos de estos, difieren en la posesión de capitales.

Anteriormente hablamos del circuito de bodegas, el cual no se corresponde ni con el circuito oficial de las instituciones, ni con el circuito de los espacios autogestionados. La ubicación de las bodegas, alejadas de la ciudad, implica traslado en vehículos, y a las cuales no se puede acceder mediante transporte público, es en cierto modo bastante elitista. El público al que se dirigen las actividades de los establecimientos de bodega, no es el mismo que al que se refieren las galerías/salas de arte autogestionadas, y tampoco al gran público al que se dirigen los museos e instituciones oficiales del arte. Esto nos conduce a concluir que, los espacios de arte de las bodegas, apuntan a público poseedor de un alto capital económico.

Se observó en las trayectorias de los artistas reconocidos si habían expuesto en bodegas de la región, dado que mientras más diversos sean los circuitos por los que transita la obra, accede a públicos heterogéneos y existen mayores posibilidades de reconocimiento, pues se trata de un fenómeno acumulativo, en el cual son cruciales las relaciones sociales que pudiera establecer el artista, dado que una mediación profusa otorga mayores posibilidades de reconocimiento artístico.

Otro circuito es el de las galerías/salas de arte autogestionadas, en su mayoría producto de las iniciativas de artistas, las cuales, apuntan a un público específico, formado en el lenguaje de las artes visuales; por lo cual, dan por sentado que quien acude posee un alto capital cultural. Por lo tanto, no se complementan las exposiciones con actividades de mediación dirigidas a un público más general, que necesita de otras instancias intermedias tales como visitas guiadas, o guiones expositivos más pedagógicos.

La hipótesis que se buscó confirmar, es que los artistas reconocidos del circuito alternativo de las artes visuales en Mendoza, transitaban por los otros circuitos: de bodegas e institucional, y que poseen un alto capital cultural. Para lo cual, se realizó una grilla comparativa en la que se mencionan

exposiciones en bodegas, premios y becas nacionales, exposiciones en museos (regionales, nacionales e internacionales). También se fijó la participación en la feria arteBA, por ser una instancia de gran visibilidad social, y de acceder al mercado de arte nacional e internacional.

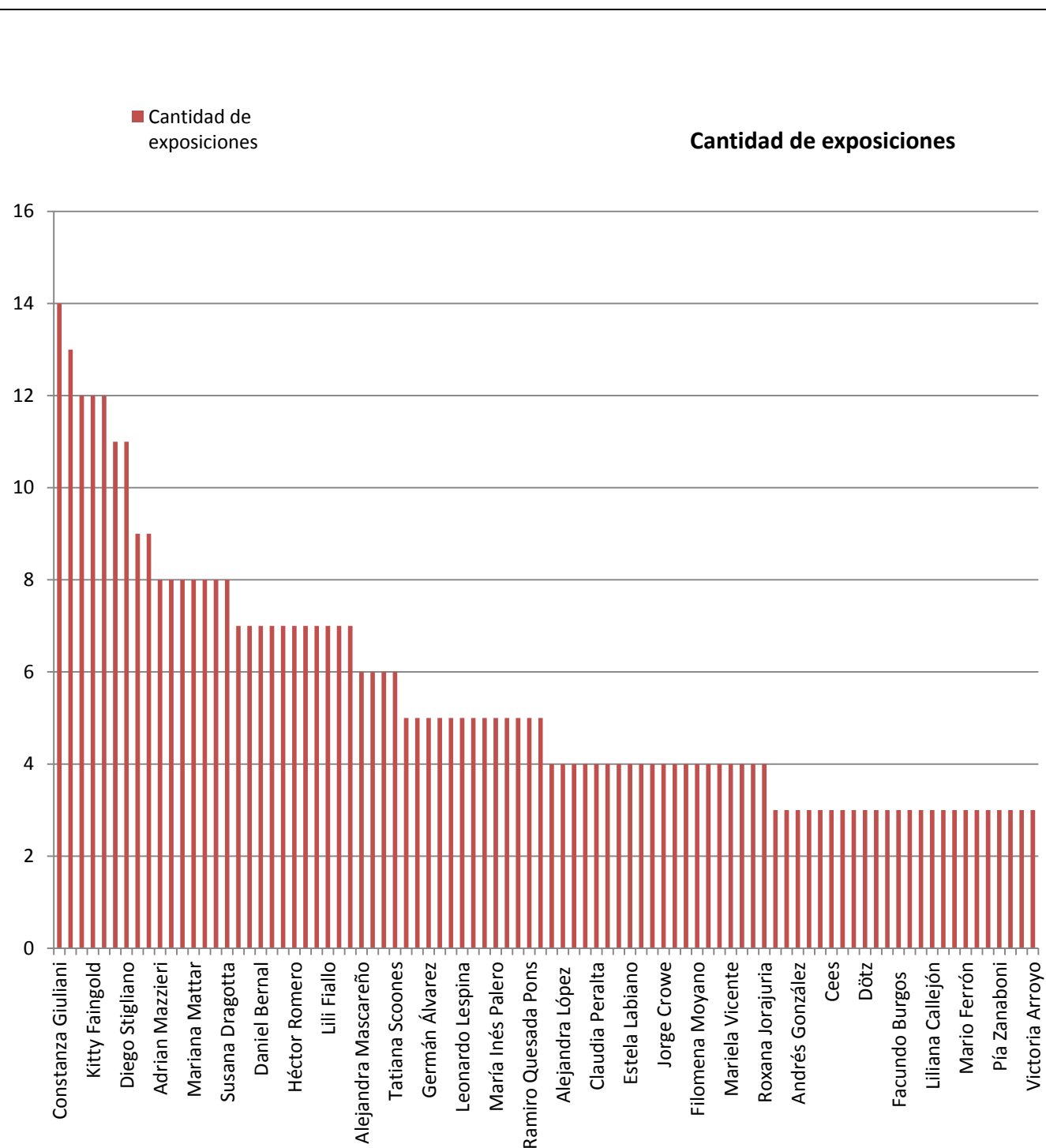
En cuanto a la recepción comercial de las obras, se sumó a la grilla comparativa de las trayectorias artísticas, si la obra de los artistas reconocidos en el circuito alternativo formaba parte de colecciones privadas o de instituciones.

Finalmente, se tuvo en cuenta si el artista realiza actividades de gestión o ejerce como docente, por considerarse éstas salidas laborales comunes entre los artistas que no consiguen vivir de la venta exclusivamente. Se observó en el marco teórico que “sólo un 9% de los artistas reconocidos puede vivir siempre y exclusivamente de su arte”⁷².

Otro aspecto que se tuvo en cuenta siguiendo el criterio de visibilidad, es la cantidad de veces que se menciona al artista en artículos de prensa, o la cantidad de artículos que hablan sobre el artista, sus obras o alguna exposición que se encuentra realizando, entre 2005 y 2012. También se observó el trabajo académico, tal como tesis de grado y posgrado e investigaciones acreditadas sobre el artista, su producción o su trayectoria.

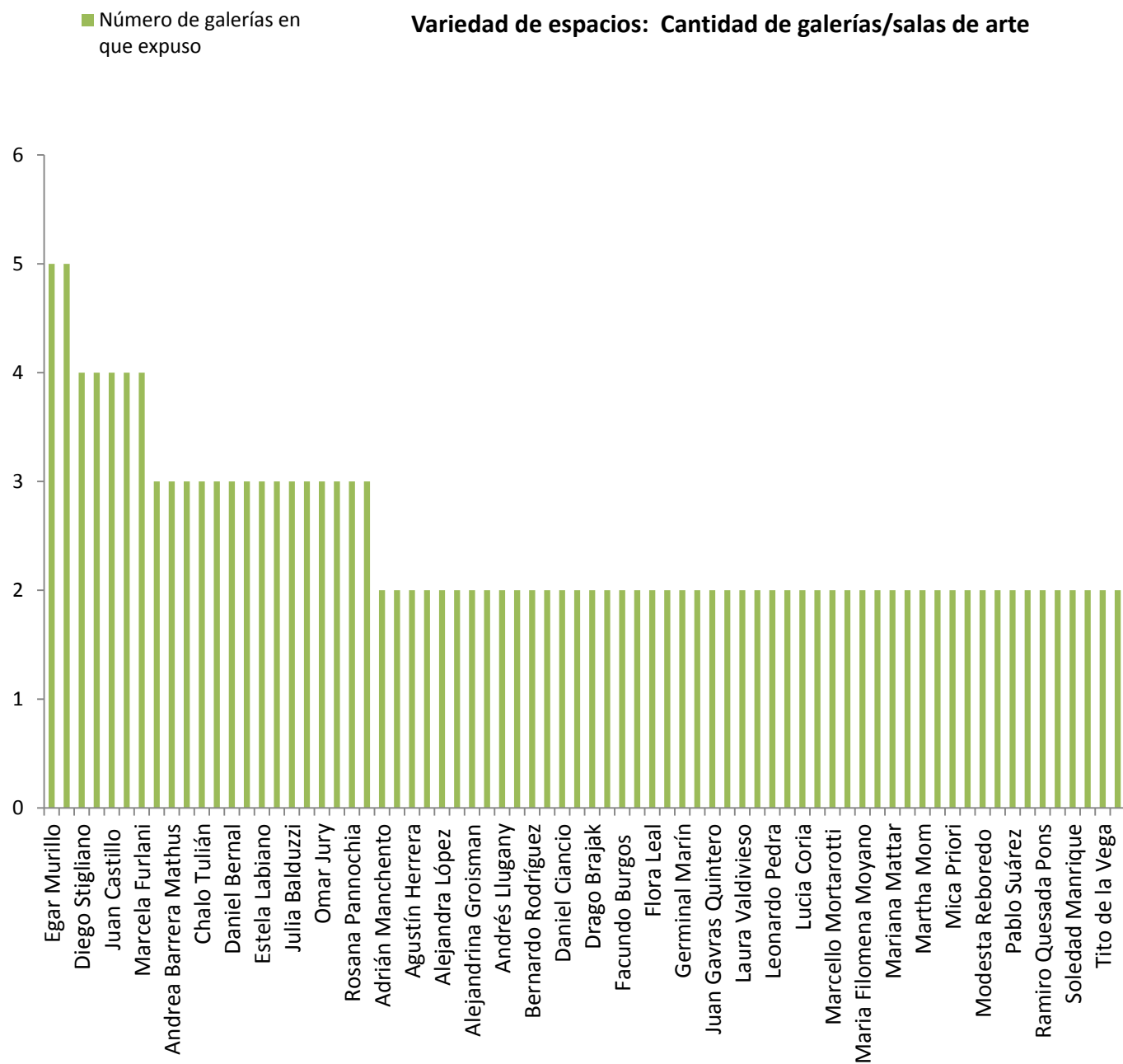
⁷² Furió, op. cit., 2012, p. 222

Tabla 3: Cantidad de exposiciones



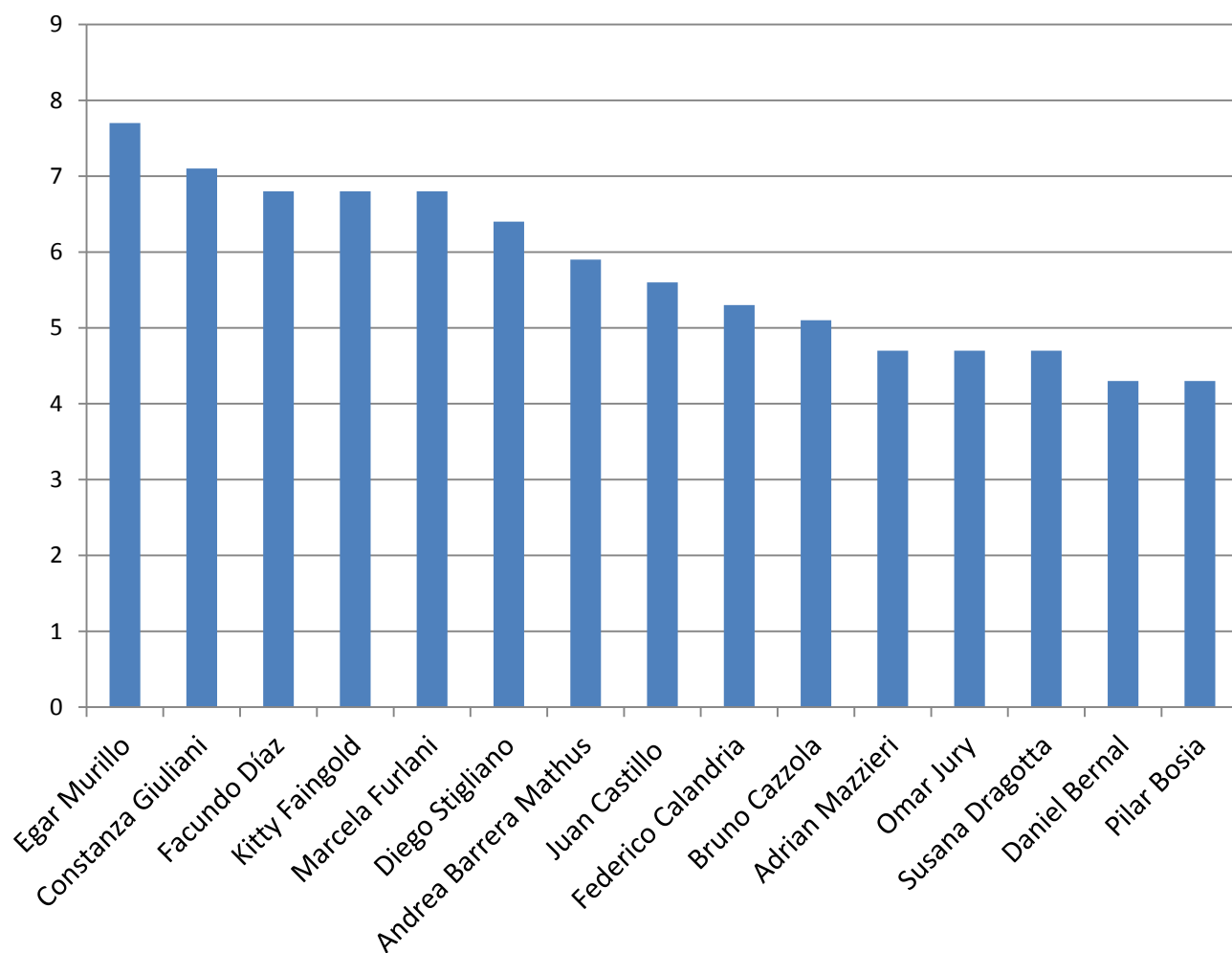
Fuente: elaboración propia.

Tabla 4: Cantidad de galerías/salas de arte



Fuente: elaboración propia.

Tabla 5: Artistas más reconocidos en el circuito de espacios autogestionados, 2005- 2012



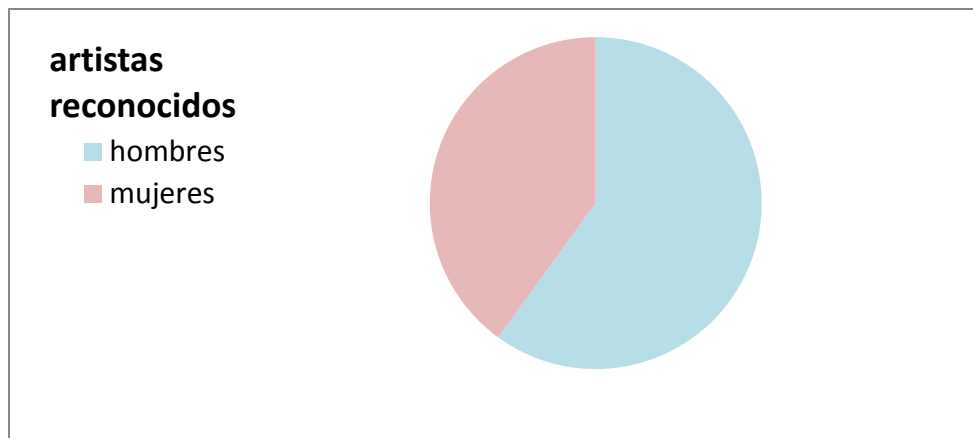
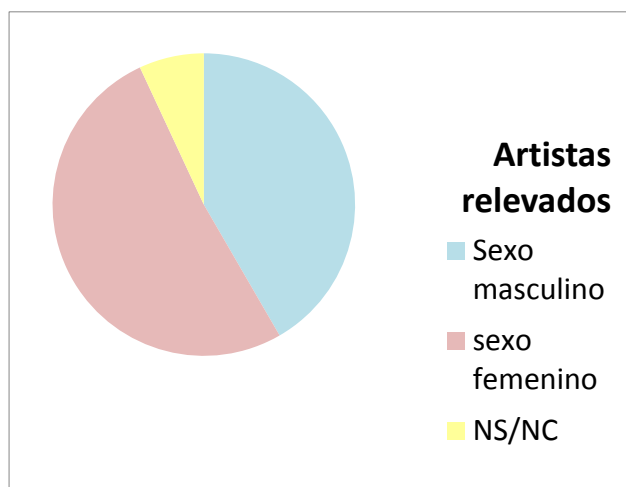
Fuente: elaboración propia.

CAPÍTULO 4: RESULTADOS. ARTISTAS RECONOCIDOS EN EL CIRCUITO ALTERNATIVO DE LAS ARTES VISUALES. MENDOZA 2005-2012

4.1. Del dominante masculino en los artistas reconocidos

De los 389 artistas relevados, 200 son de sexo femenino, 162 son de sexo masculino y de 27 de colectivos mixtos. Por lo que el 44,75% son hombres y el 55,25% son mujeres.

Tabla 6: Dominante masculino



Fuente: elaboración propia.

Tabla 7: Grupos etarios

ARTISTAS	NACIMIENTO	Grupo etario
Susana Dragotta	1956	1° - Nacidos entre el '56 y el '65
Egar Murillo	1957	
Daniel Bernal	1959	
Marcela Furlani	1966	2° - Nacidos entre el '66 y el '75
Diego Stigliano	1970	
Adrian Mazzieri	1972	
Federico Calandria	1976	3° - Nacidos entre el '76 y el '85
Pilar Bosia	1976	
Juan Castillo	1979	
Andrea Barrera Mathus	1982	
Constanza Giuliani	1984	
Bruno Cazzola	1984	
Facundo Díaz	1985	4° - Nacidos después del '85
Kitty Faingold	1986	
Omar Jury	1986	

Fuente: elaboración propia.

Este porcentaje se invierte en los artistas reconocidos. Del total de 15 que se tomó como muestra ilustrativa de los artistas reconocidos, el 60% son hombres. Por lo cual, aquello que menciona R. Moulin respecto de la dominante masculina en los artistas franceses reconocidos en los '80, pese a la distancia geográfica y temporal del estudio mencionado con las coordenadas de la presente investigación, nos encontramos con que es también una característica de las artes visuales en Mendoza.

Como se mencionó en el marco teórico, pese a que ambos sexos poseen las mismas posibilidades de acceso al campo de las artes visuales, el porcentaje de artistas reconocidos hombres es mayor al de artistas mujeres reconocidas.

4.2. De los grupos etarios

En cuanto a la edad de los artistas reconocidos en el circuito alternativo, podrían asociarse en cuatro grupos etarios consecutivos: los nacidos entre 1955 y 1965, los nacidos entre 1966 y 1975, los nacidos entre 1975 y 1984, y los nacidos después de 1984.

El grupo más numeroso es el de los nacidos entre 1976 y 1984. Los artistas reconocidos del circuito alternativo, de entre 27 y 37 años, doblan en cantidad a los demás grupos mayores y menores en edad. Por lo que se puede inferir que el circuito de los espacios autogestionados, es un momento previo a la consagración. Si bien el artista reconocido del circuito alternativo, trabaja en paralelo en el circuito oficial, el mundo del arte oficial, de los museos, salones e instituciones, es todavía dominio de los artistas mayores.

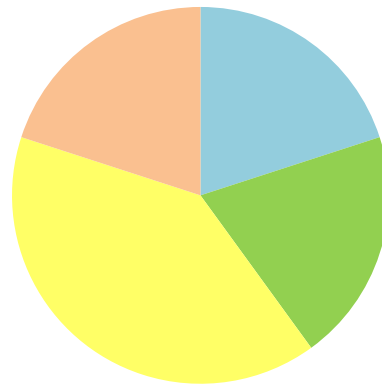
Muchas veces los espacios autogestionados son más permeables a las propuestas renovadoras de los artistas jóvenes que los museos y espacios institucionales del arte. En principio, esto puede deberse a dos motivos: por un lado, las autoridades de museos y espacios institucionales del arte, que difícilmente tienen entre 27 y 37 años, se muestran reacios a las propuestas de los artistas jóvenes por considerarlas inmaduras, y en su lugar, priorizan las propuestas de artistas de trayectoria por ser una elección menos arriesgada, pues el trabajo de mediación es menor, son más conocidos y aceptados por el público mayoritario.

Por otra parte, los artistas más jóvenes suelen ser más propensos a experimentaciones constantes, producto de agudas reflexiones sobre el propio proceso creativo y la recepción de las obras se vuelve dificultosa para el público mayoritario, incluso para el público de arte joven que no participa de los procesos del artista, quien se encuentra en constante reformulación.

Tabla 8: Dominante del 3° grupo etario (nacidos entre 1976-1984)

Nacimiento

- 1956 - 1965
- 1966 - 1975
- 1976 - 1985
- 1985 en adelante



Fuente: elaboración propia.

Al mismo tiempo, los museos de auspicio estatal, deben proponer estéticas democráticas e inclusivas, y dadas las escasas intervenciones pedagógico-didácticas respecto del arte en la Argentina, no se contempla producciones conceptuales, sino que se priorizan narrativas más descriptivas por considerarlas –falsamente- más accesibles. En el campo local son relativamente escasas las iniciativas de extensión comunitaria vinculadas a promover el consumo artístico, esto genera un desfase entre el público al que se dirigen las agendas “democráticas e inclusivas” y el que efectivamente asiste a los museos. Sin embargo, no nos extenderemos mucho más al respecto, ya que el debate respecto a políticas públicas de cultura excede el presente análisis, pero si es propicio agregar que con un presupuesto más holgado destinado a cultura y acompañado de una ideología política que crea en el arte como herramienta de transformación social, posiblemente se invertiría más en investigaciones sobre arte mendocino, y se sumarían a los equipos institucionales a profesionales formados en mediaciones pedagógico-didácticas sobre arte, lo cual solucionaría (al menos parcialmente) las

producciones conceptuales marginadas y la violencia simbólica que se ejerce hacia el público mayoritario.

4.3. Visibilidad en el medio: publicaciones, tesis, prensa y otros

Después de un intenso relevamiento de periódicos locales, se realizó un registro de la presencia en prensa de los artistas reconocidos, en el cual se atendió a la cantidad de tesis, libros y notas periodísticas dedicadas a la obra de estos artistas, a partir de esto, se elaboró la grilla expuesta a continuación (Ver tabla N° 9). En cuanto a las fuentes periodísticas, se distinguió entre aquellos artículos dedicados exclusivamente a la trayectoria del artista o a su obra, y aquellas en que se difunden exposiciones de las que participa el/la artista mencionado/a al momento de publicarse el artículo.

Los artistas nacidos antes de 1976, identificados con el primer y segundo grupo etario de artistas reconocidos en el circuito alternativo: Susana Dragotta, Egar Murillo, Daniel Bernal; Marcela Furlani y Adrián Mazzieri, han sido objeto de publicaciones institucionales⁷³ sobre arte de Mendoza, como referentes de las últimas tendencias en artes visuales.

El caso de Diego Stigliano se analiza en conjunto con el tercer grupo etario: Federico Calandria, Pilar Bosia, Juan Castillo, Andrea Barrera Mathus, Constanza Giuliani, Bruno Cazzola, que podría aunarse a la cuarta: Facundo Díaz, Kitty Faingold y Omar Jury.

⁷³ Dentro de la narrativa del arte local que comienza con Roig Matons (1884 – 1977) o Ramón Subirats (1891- 1942) si partimos de artistas extranjeros que se establecieron definitivamente en Mendoza, con lo cual quedan fuera de la cronología los artistas viajeros como Monvoisin o Rugendas. Las publicaciones a que nos referimos son: Centro Cultural Recoleta/Museo Municipal de Arte Moderno. *Programa Argentina Pinta Bien. Arte de Mendoza*. 2005 - Centro Cultural Recoleta/Museo Sívori. *Arte de Cuyo*. 1999

Tabla 9: Visibilidad en el medio: publicaciones, tesis, prensa y otros

VISIBILIDAD en prensa y otros. Mendoza 2005-2012							
ARTISTAS	NACIMIENTO	LIBROS	TESIS	DIARIOS		Cantidad	Promedio
				Notas	Mencionado		
Adrian Mazziere	1972	2	0	4	31	39	7,8
Egar Murillo	1957	4	0	5	24	36	7,2
Marcela Furlani	1966	3	0	5	17	27	5,4
Susana Dragotta	1956	3	1 ⁷⁴	7	8	20	4
Daniel Bernal	1959	2	0	4	12	18	3,6
Juan Castillo	1979	0	0	2	12	16	3,2
Federico Calandria	1976	1	0	1	13	14	2,8
Pilar Bosia	1976	1	0	2	13	13	2,6
Andrea Barrera Mathus	1982	1	0	0	11	12	2,4
Constanza Giuliani	1984	0	0	4	5	10	2
Diego Stigliano	1970	0	0	1	9	9	1,8
Kitty Faingold	1986	0	0	4	2	9	1,8
Omar Jury	1986	0	0	0	5	5	1
Facundo Díaz	1985	0	0	0	3	4	0,8
Bruno Cazzola	1984	0	0	0	2	3	0,6

Fuente: elaboración propia

En definitiva, estos artistas del tercer y cuarto grupo etario de artistas reconocidos en el circuito alternativo, son los hacedores del circuito autogestionado entre 2005 y 2012. Las iniciativas de Arte Chimbolo y Oficina de Arte, de mano de Pilar Bosia y con fuerte presencia de Diego Stigliano, junto a la impronta *indie* de Costado Galería de Arte, con Constanza Giuliani, Kitty Faingold, Facundo Díaz, han sido tal vez las que ejercieron mayor impacto en el campo de las artes visuales

⁷⁴ Lorena Laura PUSSETTO. "ENTRE DOS TRAMAS: los materiales no convencionales en la obra de Susana Dragotta y Carmen Ramírez", 2003. Este seminario de grado es realizado con anterioridad al inicio del periodo a analizar, pero dada la excepcionalidad en el abordaje de artistas mendocinos vivos, se menciona aquí aunque no se contó en el relevamiento.

mendocinas. Las figuras de Cazzola y Jury, se encuentran muy ligadas a la estética de Costado Galería, al tiempo que los artistas han participado de iniciativas promovidas por este espacio, como las clínicas de Arte Cabeza y numerosas exposiciones, locales y nacionales.

Es interesante mencionar los casos de Costado y Arte Chimbolo, dado que son escasamente representados en la publicación *C/Temp: arte mendocino contemporáneo* (2009), producto de la iniciativa de ED/Fundación del Interior, de cuyo aporte al mundo del arte mendocino contemporáneo ya se habló anteriormente. Al núcleo de ED y sus estéticas “bisagra”, se encuentra vinculada Andrea Barrera Mathus, quien participó de numerosas iniciativas del grupo y exposiciones realizadas en la sede de ED/Contemporáneo en la calle Fragata Moyano. También fue co-presentadora junto con Gustavo Quiroga del “Relevamiento de Intervenciones urbanas”, en el *Foro de Artes Latinoamericanas*, celebrado en Mendoza en noviembre de 2005.

Cercano a Barrera Mathus en su poética gráfica, encontramos a Federico Calandria, quien se caracteriza por una estética vinculada al comic y al Street-art. El artista ha participado junto a Stigliano en eventos de arte callejero, como el Long Fest (2009), e intervenciones urbanas como parte del colectivo Gaucholadri, que si bien son reconocidas de inmediato por su grafismo lineal y la aguda ironía, resultan difíciles de rastrear en documentos escritos, aún en publicaciones periódicas. Distinto a como ocurre con Barrera Mathus, no ha sido considerado en la publicación *C/Temp: arte contemporáneo mendocino*, posiblemente dado a que su período de mayor visibilidad no es anterior a la publicación de Fundación del Interior; sin embargo, sus obras forman parte de la colección *C/Temp arte: contemporáneo mendocino*.

Puntualmente, una de las obras de Federico Calandria que integra la colección *C/Temp*, es la pintura *Yo te agredo, tú me agredes, nosotros nos agredimos*, que no sólo fue condecorada con la mención del Salón Bienal Vendimia de 2008, sino se expuso con junto a otros premios del salón en el Centro de Congresos y Exposiciones de San Rafael, que depende del entonces Ministerio de Turismo y Cultura de la Provincia.

Lo interesante de esta exhibición, es que dos días después de su inauguración el 27 de junio de 2008, junto con otra obra del artista Andrés González, fueron desmontadas de su ubicación asignada

en un confuso episodio que fue percibido por Calandria y otros artistas como un acto de censura⁷⁵ de parte de la Dirección del Centro de Exposiciones de San Rafael por considerarlo “una ofensa al buen gusto”.

El hecho se dio a conocer gracias a la denuncia de la artista plástica Noemí Sparacino, quien concurrió con sus alumnos al Centro de Exposiciones y no encontró las obras que ya había visto en la inauguración. Al respecto, Sparacino comenta:

“Grande fue mi sorpresa al concurrir este lunes con un grupo de alumnos y comprobar que dos de las obras seleccionadas, una de las cuales fue reconocida con una mención especial, habían sido retiradas de la exhibición. ¿Motivo? Censura, ya que al parecer no son de buen gusto. Esto trajo a mi memoria épocas nefastas de nuestra historia en las que un censor decidía por nosotros (¿se acuerdan de Paulino Tato, Señor tijeras?) imponiendo su obtuso juicio, arrogándose el derecho de determinar autoritariamente qué se ve y qué no. Negándonos la capacidad de juzgar por nosotros mismos”⁷⁶.

Más allá de las reiteradas censuras de aquellas épocas nefastas a que Sparacino hace mención, el episodio de Calandria no ha sido un hecho aislado en el nuevo milenio. En 2007 también cobró notoriedad mediática una situación similar con una obra de Ramiro Quesada Pons, que había sido desmontada y desaparecida del Espacio Contemporáneo de Arte de Capital.

Pasando por alto los análisis de qué consideran “buen gusto” las autoridades provinciales de cultura en la primera década del 2000, que no es el objeto de la presente investigación, en cuanto a al reconocimiento social de los artistas contemporáneos, estos hechos otorgan una alta visibilidad al artista que se traducen en marcas de mediación. Al tiempo, construyen un relato sobre su recepción por la comunidad en que se insertan y contribuyen a la narrativa del arte contemporáneo.

Vicenç Furió ha realizado estudios sobre cómo las mediaciones de la prensa inciden sobre la reputación de un artista en un momento determinado, cita el ejemplo de Jackson Pollock quien se

⁷⁵ “Censuraron dos obras del Salón Vendimia en San Rafael” Suplemento Sociedad, Diario LOS ANDES (3 de julio de 2008) Disponible en: <http://www.losandes.com.ar/notas/2008/7/3/sociedad-367509.asp> Consulta 1 de junio de 2013

⁷⁶ “Sorpresa, denuncia, recuerdos”. Mendoza, Suplemento Sociedad, *Diario Los Andes*, 3 de julio de 2008

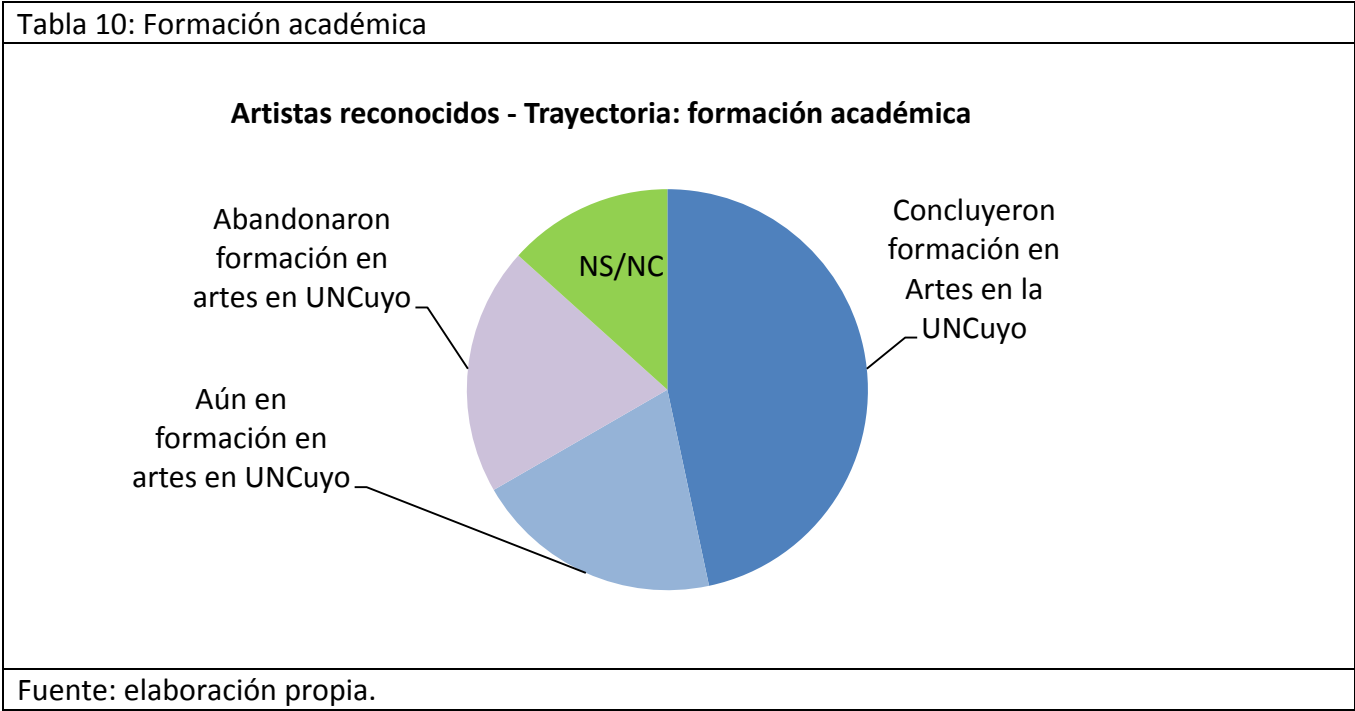
volvió uno de los artistas más cotizados internacionalmente del arte contemporáneo, tras ser portada de la revista Times.

Volviendo a los artistas incluidos en la publicación de *C/Temp: arte contemporáneo mendocino*, así como Federico Calandria no fue abordado en el texto, pero su labor fue reconocida al incorporarse en la actualidad a la colección de arte contemporáneo mendocino de la Fundación del Interior. Lo mismo ocurre con los casos de los artistas de Arte Chimbolo y Costado, cuyas actividades como galerías/espacios de arte comenzaron en 2009, año de la publicación de *C/Temp*, por lo que resultan posteriores en su actividad al periodo relevado por ED.

Sin embargo, la colección de Fundación del Interior, cuenta con obras de Stigliano, Bosia, Giuliani, Faingold, Díaz, como de los artistas del primer y segundo grupo etario.

4.4. De las trayectorias de los artistas reconocidos

En cuanto a la formación académica de los artistas mendocinos reconocidos, el total de ellos ha comenzado sus estudios en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo.



No todos los han concluido, como tampoco han realizado todos sus estudios sólo en artes visuales, también contamos con artistas que se han formado en el área del diseño.

Sí es importante destacar el paso ineludible por la formación académica de grado en todos los casos, teniendo en cuenta el mito, largamente sostenido a lo largo de la historia del arte, del artista “autodidacta”.

Del total de artistas reconocidos que comenzaron su formación en la Facultad de Artes y Diseño, el 86,67% son en Artes visuales y el 13,33 % en diseño.

Ambas situaciones se dan en artistas del tercer y cuarto grupo etario, por lo cual se entiende que los artistas reconocidos nacidos antes de 1976, no contemplaban el diseño como una carrera artística. Este fenómeno puede deberse a que la carrera de diseño es de creación más reciente en la Facultad de Artes y Diseño que la carrera de artes visuales⁷⁷, lo que le otorga mayor visibilidad a esta última entre los artistas nacidos antes de 1976. Otra de las razones puede ser que entre las clasificaciones modernas de las bellas artes no se contempla al diseño, sólo porque su consolidación disciplinar es también más reciente. Por lo cual, históricamente los artistas reconocidos, en los comienzos de su carrera, se matriculaban en escuelas o academias de bellas artes.

Evidentemente esta noción ha sido superada por los artistas más jóvenes, quienes entienden que el quehacer artístico no es dominio exclusivo de las bellas artes, como la pintura, el dibujo, la escultura y el grabado, sino que en los tiempos del *arte expandido*⁷⁸, las tendencias contemporáneas priorizan la expresión o el concepto ante la excelencia técnica a la que aspiraban las academias clásicas.

En el circuito alternativo de las artes visuales en Mendoza, entre 2005 y 2012, la completud de la formación académica, en artes o en diseño, no es una instancia que en las trayectorias artísticas

⁷⁷ La creación de la Academia Nacional de Bellas Artes (después denominada Escuela Superior de Bellas Artes) data de 1939, para entonces ya existía la Academia Provincia del Bellas Artes, fundada en 1933. El Departamento de Diseño y Decoración, dependiente de la Escuela Superior de Bellas Artes, fue creado por iniciativa de César Janello y Abdulio Giudici en 1958. Para mayor información, consulte: Roxana Jorajuria “Vanguardias situadas. Los años cincuenta en Mendoza entre diálogos nacionales e internacionales”. En *Travesías de la imagen*. Baldasarre y Dolinko, eds. Buenos Aires: CAIA-Eduntref. 2013

⁷⁸ Para más profundidad respecto del concepto de arte expandido, véase: Rosalind Krauss “La escultura en el campo expandido”. En: *La Posmodernidad*, Hal Foster editor. Barcelona: Kairos, 2008

otorgue mayor visibilidad, como tampoco poseen mayor visibilidad dentro del mismo los artistas mayores por su condición de edad.

Lo que no quita que la formación académica de grado en artes visuales permite acceder a instancias de sociabilidad que pueden resultar favorecedoras, en tanto permiten al artista generar redes de contactos que facilitan su acceso a instancias importantes de reconocimiento.

Tabla 11: Cr artistas reconocidos

Cr artistas reconocidos	
Egar Murillo	7,7
Constanza Giuliani	7,1
Facundo Díaz	6,8
Kitty Faingold	6,8
Marcela Furlani	6,8
Diego Stigliano	6,4
Andrea Barrera Mathus	5,9
Juan Castillo	5,6
Federico Calandria	5,3
Bruno Cazzola	5,1
Adrian Mazzieri	4,7
Omar Jury	4,7
Susana Dragotta	4,7
Daniel Bernal	4,3
Pilar Bosia	4,3

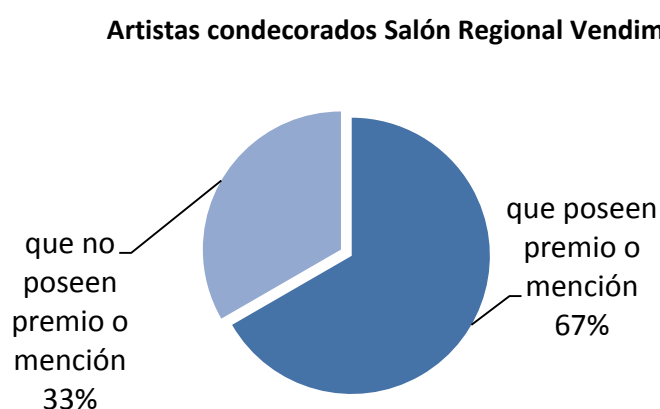
Fuente: elaboración propia.

Abordamos el trayecto de formación académica para comprobar si era cierto el mito del artista autodidacta, y vimos que no se cumple. Lo cierto es que existe otra preconcepción instalada en la sociedad respecto de la figura del artista reconocido, y tiene que ver con su formación académica. Hemos comprobado que, al menos en el circuito alternativo de las artes visuales, no son más reconocidos aquellos artistas que han concluido su formación académica (o formal) en artes visuales que aquellos que la poseen incompleta: abandonada o en carrera.

4.5. De los premios y menciones

En cuanto a la instancia de premios y menciones, que es infaltable en todo currículum de artista, existen premios y salones que han sido indicadores de reconocimiento en el arte mendocino, uno de ellos es el Salón Regional Vendimia.

Tabla 12: Condecorados Salón Regional Vendimia



Fuente: elaboración propia.

Desde la conformación del campo del arte mendocino como tal, el Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú-Casa de Fader, y el Salón Regional Vendimia, ambos dependientes del gobierno provincial, han sido indicadores indiscutibles del status de artista de los productores visuales condecorados con sus premios y menciones.

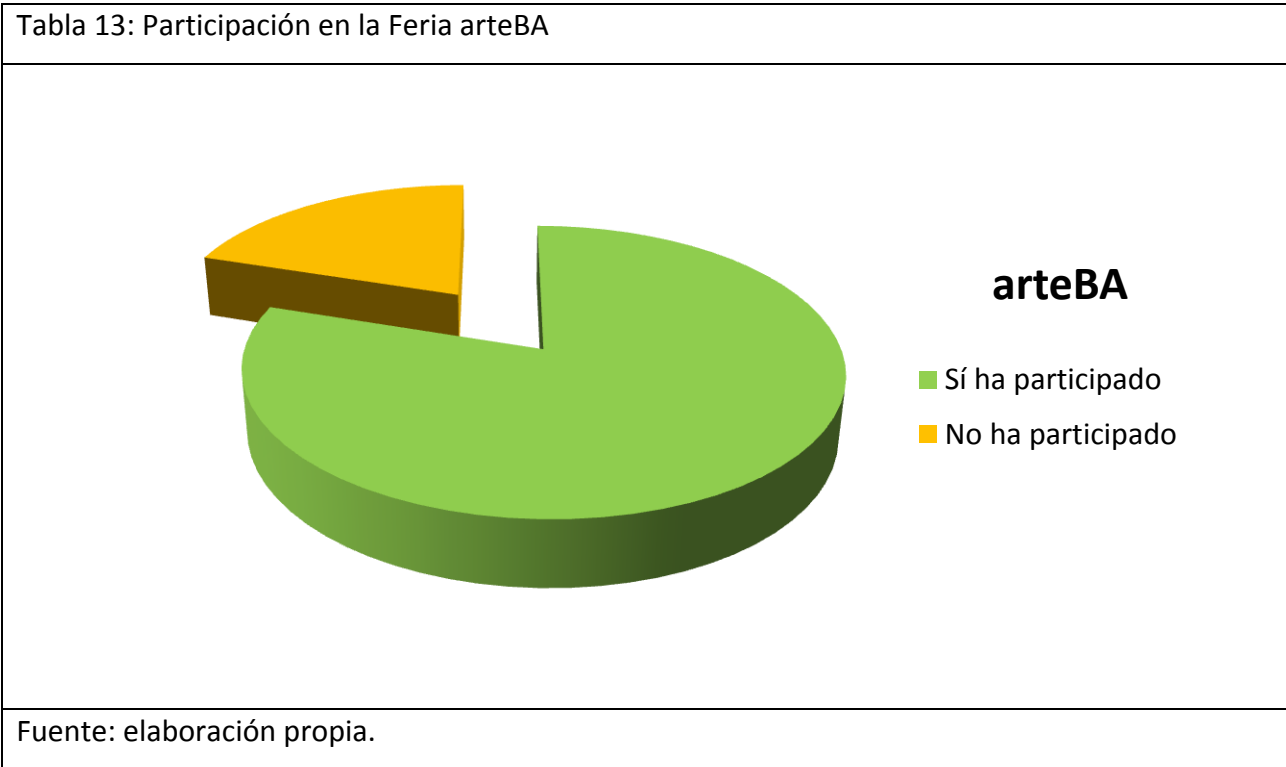
Si bien esta situación aún pesa sobre el campo tradicional de las artes, y muy probablemente para los artistas del circuito oficial sea una instancia excluyente para su reconocimiento, no sucede así en el circuito alternativo.

Los artistas más jóvenes son reconocidos más allá de si poseen o no condecoraciones del Salón Vendimia. No ocurre lo mismo con los que integran los primeros grupos etarios, quienes poseen en su totalidad menciones o premios del Salón Vendimia.

Del total de artistas condecorados del Salón Vendimia, el 66,66% pertenecen a los primeros grupos etarios de artistas reconocidos, contra el 44,44% de los artistas más jóvenes.

4.6. De la participación en la Feria arteBA de los artistas reconocidos

Frente a este panorama de los premios vendimiales, en que nos encontramos con una diferencia bastante cercana en los porcentajes, la situación es absolutamente distinta en cuanto a las presentaciones en arteBA.



Como se mencionó anteriormente, frente a la crisis económica del 2001, y a las decrecientes inversiones estatales en cultura, las ferias de arte que buscaban fomentar el coleccionismo privado se volvieron una apuesta fuerte a la hora de conseguir un incentivo económico en el quehacer artístico.

Los artistas que se formaron en la primera década del 2000, notaron esta situación, como se percibe en los porcentajes: la mayoría de los artistas reconocidos en el circuito alternativo ha participado al menos una vez de la feria arteBA. Las cifras arrojadas son contundentes: el 80% de los artistas reconocidos sí ha participado de arteBA, al menos una vez, contra el 20% que no lo ha hecho.

Del total de los participantes, el 75% ha participado en más de dos ocasiones. Todo eso, descontando que el colectivo Salames al Futuro, integrado por Facundo Díaz, Flora Leal, Kitty Faingold y Constanza Giuliani, fue condecorado en 2009 con el segundo premio arteBA-Petrobras a las Artes Visuales, “la distinción más reconocida del circuito artístico contemporáneo de nuestro país, y se consolidó como una plataforma de lanzamiento de nuevos talentos”⁷⁹.

En sintonía con el modelo neoliberal de los '90, con el cual el sector privado creció enormemente, las bodegas acrecentaron su capital económico y conjuntamente su poder simbólico desde el momento en que con sus fundaciones se volvieron promotoras de exposiciones y salones de los que participaron los artistas mendocinos. Un ejemplo de lo antedicho resulta el Salón Victoria, auspiciado por la Fundación Valentín Bianchi, del que participaron Bernal y Murillo, galardonados en más de una ocasión.

Si bien el 60% de los artistas reconocidos en el circuito alternativo de las artes visuales han expuesto en bodegas de Mendoza, los mencionados se cuentan entre los artistas de los primeros grupos etarios, por lo que no es una instancia común entre los artistas nacidos después de 1984.

4.7. Exposiciones en espacios institucionales del arte

Todos los artistas reconocidos del circuito alternativo han expuesto al menos una vez en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza al igual que en el Espacio Contemporáneo de Arte. Como mencionamos anteriormente, estos espacios institucionales de arte poseen dependencia del gobierno de la Ciudad de Mendoza y de la Provincia de Mendoza respectivamente, los cuales son liderados por signos políticos distintos.

Asimismo, por más que sus agendas posean propuestas estético-políticas bastante diferentes, en la realidad de los hechos ambos significan una instancia impostergable en la trayectoria de un artista reconocido en el campo de las artes visuales de Mendoza, lo cual nos conduce a preguntarnos si es posible hablar de un circuito alternativo en el arte local.

⁷⁹ Fundación arteBA. <http://www.arteba.org/>

Todos los artistas reconocidos en el circuito alternativo de las artes visuales exponen también en espacios institucionales del arte, como resultan el Espacio Contemporáneo de Arte o el Museo Municipal de Arte Moderno. Sería necesario realizar un estudio de iguales características respecto de las actividades desarrolladas en las instituciones del circuito oficial del arte en Mendoza para establecer si esta situación es equivalente, es decir, si es que los artistas reconocidos en el circuito oficial también exponen en los espacios autogestionados del circuito alternativo. La equivalencia de los resultados nos hablaría de que las condiciones de reconocimiento en ambos circuitos son también equivalentes, lo cual implica que no hay un circuito más accesible que otro, o que ambos son distintas maneras de decir lo mismo.

4.8. De la participación de los artistas reconocidos en exposiciones realizadas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y en el exterior

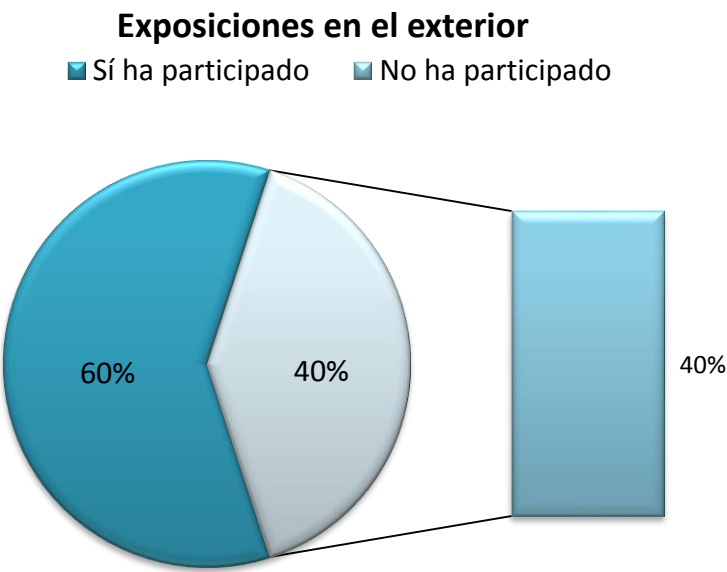
La totalidad de los artistas reconocidos han participado de exposiciones realizadas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la mayoría llevadas a cabo en galerías privadas. Esto nos remite al supuesto de que para ser un artista reconocido en el circuito alternativo de Mendoza, es necesario haber participado de al menos una exposición en una galería/espacio de arte en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Esto es también un indicador de que siguen vigentes las nociones enunciadas por Forcada respecto de la década de los '90 en cuanto a la hegemonía de Buenos Aires. Aun así, los artistas mendocinos pueden acceder al circuito porteño; para ser más precisos en cuanto a la calidad de participación, debieran realizarse estudios más específicos. Lo cierto es que todos los artistas reconocidos manifiestan haber participado en exposiciones porteñas, por lo que estamos frente a una red de conexiones con la capital, esto implica que el circuito alternativo de las artes visuales en Mendoza entre 2005 y 2012 puede haber recibido influencias en cuanto a prácticas artísticas, como a dinámicas de producción, circulación y consumo. Esta situación es equivalente respecto del campo de las artes visuales en Capital Federal, que puede haber recibido igualmente influencias de las prácticas artísticas del circuito mendocino alternativo. Sin embargo, por la cantidad de redes de contactos

nacionales e internacionales, y la complejidad del circuito alternativo de Buenos Aires, estas influencias se vuelven más difíciles de percibir, aunque no imposibles.

Del mismo modo, se tienen registros de exposiciones realizadas por los artistas reconocidos fuera de la Argentina, en los países latinoamericanos de Chile, Brasil, Uruguay, México y en otros de Europa como España, Italia y Alemania. Amén de que el porcentaje de artistas que ha expuesto fuera del país supera a quienes no lo han hecho, no resulta esta instancia excluyente en la trayectoria de los artistas reconocidos.

Tabla 14: Exposiciones en el exterior

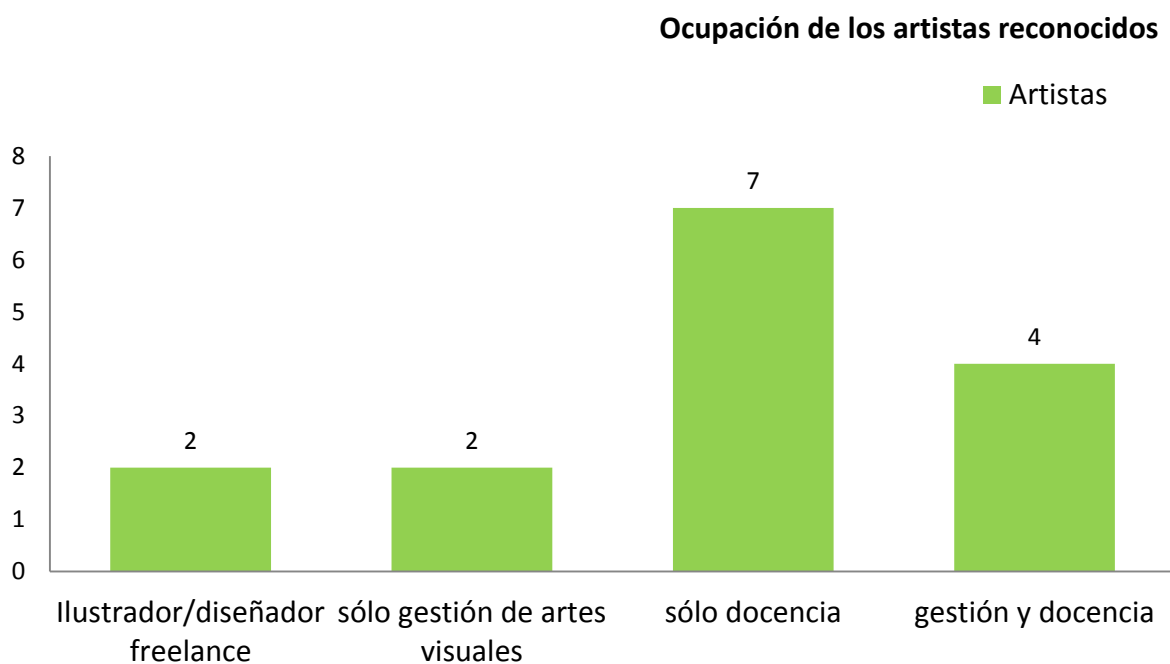


Fuente: Elaboración personal

4.9. De la ocupación de los artistas reconocidos

Ya se habló en el apartado del artista sobre el estudio realizado por R. Moulin sobre la morfología social del sujeto *artista*, en el cual menciona que “4 de cada 5 artistas no han podido vivir en ningún momento sólo de su actividad artística”⁸⁰. Buscando ver si esta situación se repite de este lado del Atlántico, se notó que del total de artistas reconocidos en el circuito alternativo, puede inferirse que dos de ellos reciben aportes económicos significativos de su producción creativa, teniendo en cuenta que se formaron en el área del diseño y se dedican al diseño gráfico y la ilustración.

Tabla 15: Ocupación de los artistas reconocidos



Fuente: elaboración propia.

En el resto de los casos, las actividades económicas se dividen entre la docencia y la gestión en el área de las artes visuales. Con “docencia” nos referimos a educación formal y no formal, en

⁸⁰ R. Moulin, 1992,334. En: Vicenç Furió. *Sociología del arte*, 2ª edición en español, 2012.p. 222

instituciones públicas y privadas, docencia de nivel primario, medio, terciario, talleres, clínicas y clases particulares.

En el caso de la “gestión en artes visuales” nos referimos a proyectos de realización de ferias de arte y diseño, dirección de galerías y salas de arte, curaduría y venta en empresas, bodegas y otros emprendimientos privados, como también en instituciones públicas como museos, salas y espacios de arte.

4.10. De la conformación de colectivos artísticos

El 73,33% de los artistas reconocidos en el circuito alternativo, participa o ha participado en algún momento de su carrera de colectivos artísticos. Una práctica que es común entre los artistas reconocidos del circuito alternativo es la producción colectiva o colaborativa, es decir, no como artistas particulares. No es la suma del quehacer de cada individuo, sino una nueva identidad creativa y una poética de conjunto que aúna no sólo materialmente a sus miembros, sino también en sus búsquedas creativas y conceptuales.

La mirada se complementa y se transforma, las líneas de trabajo se conversan, deconstruyen y reelaboran en una nueva dirección. Algunos autores coinciden en que, tras épocas de grandes crisis políticas o económicas, los artistas desmoralizados y desanimados encuentran numerosos obstáculos para producir por su cuenta. Ante este bloqueo circunstancial, resulta una posible salida espontánea el producir en apoyo de sus pares y conformar colectivos artísticos que trabajen con un concepto en común al que cada uno suma su impronta particular.

La otra posibilidad, demasiado especulativa a mi criterio, tiene que ver con el ingreso a los circuitos oficiales o institucionales, que para un artista particular pueden resultar vedados, pero que su obra como colectivo posee características a las que la misma institución puede no resultar hostil, e incluso incorporar la propuesta estética del colectivo en la agenda de actividades en que no tuvo cabida la obra de uno de sus miembros por separado, aunque resulte una situación excepcional.

5. CONCLUSIONES

5.1. Conclusiones sobre el alcance de los objetivos propuestos

Entre los objetivos propuestos por la presente investigación se planteó poder evidenciar cuáles son los espacios de circulación del arte contemporáneo en Mendoza desde 2005 hasta 2012. Para responder a este interrogante se partió del supuesto de que “El artista es aquel de quien los artistas dicen que es artista. O bien: el artista es aquel cuya existencia en cuanto artista está en juego en ese juego que llamo campo artístico. O, incluso, el mundo del arte es un juego en el cual lo que está en juego es la cuestión de saber quién tiene derecho a decirse artista, y sobre todo, de decir quién es artista...” (Pierre Bourdieu. El sentido social del gusto. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010. p. 25). Por lo que se intentó definir al sujeto y sus circuitos desde la especificidad propia del campo. Para esto se partió del plebiscito espontáneo por el cual los artistas visuales otorgaron legitimidad a los reclamos de la agrupación Artistas Mendocinos Organizados, que en su accionar asambleario, dejó cuenta en su acta fundacional de que los firmantes avalaban los reclamos de los autodenominados “artistas” organizados, en nombre de todos artistas de la comunidad mendocina, representada por 200 asistentes y 1300 adherentes virtuales.

A partir de entonces, se consideró que el Foro de Políticas Culturales, realizado por iniciativa de AMO, con el auspicio de las autoridades de la Facultad de Artes y Diseño en las instalaciones de esta última, sería un útil indicador de los espacios representativos del circuito alternativo de las artes visuales.

Se tomó como tales a los convocados por AMO a la mesa “Estrategias de autogestión y mantenimiento de proyectos”. Estas medidas buscaron responder a otro de los objetivos planteados por esta investigación: poder identificar dinámicas particulares que los distinguen como espacios “alternativos” de circulación.

Muchos de los espacios de arte (galerías, centros culturales, talleres) del circuito alternativo, prefieren ser denominados “autogestionados” por no contar con la expresa figura de un director o por sustentarse económicamente sin aportes del Estado.

Así como en empresas recuperadas, los obreros llevan a cabo todas las tareas; en estos espacios de arte autogestionados el artista o asociación de artistas, es/son quien/es realiza/n los trabajos de dirección, convocatoria de artistas, curaduría, montaje, iluminación, limpieza y refacción de las instalaciones, auspicio económico o búsqueda de auspiciantes, y demás tareas que pudiéramos imaginar que implica la realización de una exposición de artes visuales.

El conjunto de espacios de arte “autogestionados” compone el “circuito alternativo” del arte en Mendoza. Se entiende su cualidad como alternativa al circuito oficial del arte, dado por las instituciones de arte que dependen del gobierno de la Ciudad de Mendoza o de la Provincia de Mendoza. Se vio cómo este circuito alternativo al oficial no es una amalgama de iniciativas particulares, sino que detrás del vacío producido por la retirada del Estado en la década del '90, dieron viabilidad a las actividades artísticas las empresas y los propios artistas: las primeras de mano de sus fundaciones “sin fines de lucro”, en el caso regional, fue importante el impacto de las bodegas y sus inaugurales salones y salas de arte. Esta situación se dio a la par de un notable crecimiento del coleccionismo privado.

Por último, para responder a un último objetivo planteado para esta investigación, que fue evidenciar quiénes son los artistas que transitan estos espacios y cuáles son las instancias que otorgan reconocimiento dentro del circuito alternativo, fue necesario realizar adaptaciones metodológicas que permitieran una aproximación lo más acertada posible.

5.2. Conclusiones sobre la metodología

En la investigación se utilizaron métodos de la historia del arte, de la historia social del arte, pero sobre todo método, el método sociológico empírico en cuanto a los relevamientos de las actividades realizadas en los espacios/salas de arte del circuito alternativo. Una vez registradas las exposiciones, se procedió a comparar los nombres de artistas participantes de todas las galerías. Entrecruzando los nombres arrojados por los relevamientos, se procedió a elaborar una tabla de doble entrada en la que se registraron la cantidad de exposiciones y en la cantidad de galerías del circuito alternativo en que habían expuesto los artistas. Se ordenó decrecientemente la información,

y se obtuvo así la cantidad de exposiciones y galerías en que habían participado al menos una vez, entre 2005 y 2012 trescientos ochenta y nueve artistas del gran Mendoza.

Frente a los registros mencionados, se elaboraron conclusiones parciales a fines de poder recortar el número de artistas cuya trayectoria se estudiaría como representativa de las transcurridas por los artistas del circuito alternativo. El aporte más importante de esta etapa, fue conseguir un criterio según el cual se analizaría la trayectoria de un grupo reducido de artistas, dado que por ser un equipo unipersonal, el relevamiento de los trescientos ochenta y nueve curriculum vitae demandaría un tiempo muy prolongado respecto de las posibilidades de esta investigación.

Una de las conclusiones parciales que se alcanzó en este momento, fue que no podía seleccionarse a los miembros según la cantidad de exposiciones realizadas exclusivamente, ya que nos encontrábamos frente a casos de artistas que habían expuesto en numerosas oportunidades pero siempre en la misma galería, por lo que su reconocimiento social se restringía al público específico de esa galería.

Por lo cual, se consideró más representativo en cuanto a la visibilidad o el reconocimiento social, realizar una operación matemática que pudiera traducir que la cantidad de veces y la cantidad de galerías no son igualmente influyente, sino que la cantidad de galerías en que expone el artista es una instancia que multiplica las posibilidades de reconocimiento social. Para esto se ideó el coeficiente de reconocimiento (Cr), que se traduce del siguiente modo:

ce = cantidad de exposiciones

cg = cantidad de galerías/salas de arte

Cr = coeficiente de reconocimiento

$$[(ce \cdot 0,8) + cg] : 2 = Cr$$

A partir del registro del listado del coeficiente de reconocimiento (Cr) de los trescientos ochenta y nueve artistas, se observó que el Cr más alto es de 7,7 alcanzado por un único artista: Egar Murillo. El Cr más bajo es 0,9, y corresponde a 279 artistas de los 389. El Cr promedio de los 389

artistas es de 1,6, sin embargo, el 71% de los artistas relevados se encuentra por debajo del valor promedio de Cr.

A partir de los resultados arrojados, teniendo en cuenta que 7,7 es el valor máximo y 0,9 el valor mínimo, se tomó como muestra a aquellos artistas cuyo Cr es mayor o igual a 4,3, que es el valor medio de Cr.

El coeficiente de reconocimiento permitió acotar la población de artistas del circuito alternativo a una muestra ilustrativa de 15 artistas.

5.3. Conclusiones sobre la hipótesis de trabajo

Antes de realizar los relevamientos mencionados, se elaboró una hipótesis de trabajo:

“Se parte de la hipótesis de que existen algunas instancias en la trayectoria de un productor anónimo, como el ser beneficiario de becas del Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Di Tella, o bien, participar con la venta de sus obras en la Feria Internacional de arte de Buenos Aires (arteBA), entre otras, que otorgan cierta valoración positiva dentro del campo específico de las artes visuales. Estos trayectos evidencian que un productor anónimo para ser reconocido como “artista” debe tener una cierta presencia en el medio nacional, representado por antonomasia por la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Asimismo, se cree que existen otras instancias que otorgan reconocimiento local, y que funcionan como disparadores en la carrera artística, casi como un paso obligado para aquel artista que busca el reconocimiento del círculo oficial local y, luego de esto, el desembarco en la meca del arte argentino, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Específicamente se trata de la participación en el Salón Vendimia, ya sea el productor en cuestión acreedor de un premio o de una mención.”

Concluida la investigación, se comprobó que el 80% de artistas analizados como representativos del circuito alternativo, participó de la Feria Internacional de arte de Buenos Aires (arteBA). Asimismo, el total de los artistas mencionados ha participado de exposiciones realizadas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

En cuanto a la adjudicación de becas, 11 de los 15 artistas han sido beneficiados por el otorgamiento de una beca. No todas las becas son del mismo tipo, ni otorgan iguales beneficios, pero sí puede concluirse que es una instancia de mediación en la que se reconoce al productor como un potencial artista.

Por último, del total de los artistas analizados, el 67% posee premio o mención del Salón Regional Vendimia. Del total de artistas condecorados del Salón Vendimia, el 66,66% pertenecen a los primeros grupo etarios de artistas reconocidos nacidos entre 1955 y 1975, contra el 44,44% de los artistas más jóvenes. Entre los artistas que no poseen premio o mención del Salón Vendimia, se encuentran los integrantes del colectivo Salames al Futuro, integrado por Facundo Díaz, Flora Leal, Kitty Faingold y Constanza Giuliani, fue condecorado en 2009 con el segundo premio arteBA-Petrobras a las Artes Visuales.

De esta situación puede deducirse que el premio del Salón Vendimia, ha sido una instancia importante de reconocimiento entre los artistas nacidos antes de 1975, pero que en la actualidad no es un paso obligatorio en la trayectoria de los artistas reconocidos.

Bibliografía

Fuentes Bibliográficas

- Anna M^a GUASCH. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2000.
- , ed. *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Madrid: Akal, 2000.
- Arturo Andrés ROIG. *Mendoza en sus letras e ideas*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza, 1996.
- Elena OLIVERAS. *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- Fernanda AQUERE. *Artistas etc. Muestra y encuentro de artistas gestores*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2008.
- FONDO NACIONAL DE LAS ARTES. *Poéticas Contemporáneas: itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2000*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2010.
- Francisca PEREZ CARRENO. "Estética analítica". En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Editado por Valeriano Bozal. Madrid: La balsa de la Medusa, 1996.
- Gustavo QUIROGA, coord. *C/TEMP: Arte Contemporáneo Mendocino*. Mendoza: Fundación del Interior, 2008.
- Hal FOSTER, editor. *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairos, 2008
- Howard BECKER. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Traducción: Joaquin Ibarburu. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. 2008
- María Graciela DISTÉFANO. *Artes plásticas y mercado en la Argentina de los siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007.
- Mario RAPOPORT. *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2003)* 5ta edición. Buenos Aires: Emecé. 2012
- Mosche BARASCH. *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza, 1991.
- Nathalie HEINICH. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Nuria PEIST ROJZMAN. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*. Madrid: Abada editores, 2012.
- Pierre BOURDIEU. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- Raymond WILLIAMS. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península, 1997.
- Roxana JORAJURIA y Mariano FIORE. Fisuras y nuevos entramados. 1983-2008. En: *C/TEMP: Arte Contemporáneo Mendocino*, Gustavo QUIROGA, coord. Mendoza: Fundación del Interior, 2008.

- Roxana JORAJURIA "Vanguardias situadas. Los años cincuenta en Mendoza entre diálogos nacionales e internacionales". En *Travesías de la imagen*. Baldasarre y Dolinko, eds. Buenos Aires: CAIA-Eduntref. 2013
- Vicenç FURIÓ GALÍ. *Sociología del arte*. 2da edición en español. Madrid: Cátedra, 2012.
- Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.
- Arturo Andrés ROIG. "Arte impuro y lenguaje. Bases teóricas e históricas para una estética motivacional". En: *Huellas: búsquedas en Artes y Diseño*. 2003, 3, pp.19-30
- Nuria PEIST ROJZMAN. "El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento". En: *Materia. Revista d'Art*. 2005, 5, pp. 17-43.
- Patricia DAVALOS y Laura PERELMAN. "Respuestas al neoliberalismo en Argentina". *Política y Cultura*. 2005, 24, pp. 207-229
- Maria FORCADA. "Condiciones de Producción en las Artes Plásticas Contemporáneas en Mendoza en los Años Noventa". *Tesis de Maestría*, Mendoza, FAD-UNCuyo, 2004. Inédito.
- Ma. Paula PINO VILLAR. *Narrativas biográficas en la historia del arte*. Seminari internacional de Narratives biogràfiques en la Història de l'Art: VASARI 500 años. ACAF-ART, Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona. Barcelona, 2011. Inédito.
- Patricia BENITO. *El espacio de circulación en las artes visuales mendocinas: los circuitos alternativos desde los 90'a nuestros días. 2º Etapa. Estudio de un caso: Arte Chimbolo*. Mendoza, Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado. Universidad Nacional de Cuyo, 2011. Inédito.
- Roxana JORAJURIA. "El Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza en la década del '90. Exposiciones de textos y catálogos". *Tesis de Licenciatura*, Mendoza, FAD-UNCuyo, 2003. Inédito.
- Maria Cristina PONS. "Neoliberalismo y producción cultural (segunda parte) Neoliberalismo y literatura en Argentina: entre una retórica mercenaria y la autonomía de un arte crítico" *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid. 2009, 41 [Revista en línea] Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/neolibe2.html> (Consulta 17 de Junio de 2013)
- María Isabel BALDASARRE. "La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada". *ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS*, VOL. XXXIV, NÚM. 100,(2012). Disponible: <http://www.analesiie.unam.mx> (Consulta: 13 de diciembre de 2012)
- Fernando BRUNO. Revista Ñ blogs. Variaciones Encontradas. Fragmentos de la cultura contemporánea. "George Dickie y la Teoría Institucional del Arte". (Entrada: 1 de Julio 2009). Disponible: <http://weblogs.clarin.com/revistaenie-variaciones/> (Consulta: 31 de enero de 2012)

Fuentes hemerográficas

Silvia DOLINKO, "Recorridos de los colectivos gráficos" Cultura & Espectáculos. *Página 12*. Martes 2 de abril de 2013.

"ArteBA 2012". 22 de mayo de 2012. MDZOL. Disponible: <http://www.mdzol.com> . (Consulta: 6 de noviembre de 2012)

Andrés LABAKÉ. "Políticas de la amistad". 30 de noviembre de 2012. *ADN, Diario La Nación*, Disponible: <http://www.lanacion.com.ar/> (Consulta: 1 de diciembre de 2012)

Raquel SAN MARTIN. "Marisa Baldasarre, todos los caminos del arte". 3 de marzo de 2013, *Diario La Nación*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1559231-marisa-baldasarre-todos-los-caminos-del-arte> Consulta: 20 de mayo de 2013

Bases de datos consultadas

María FORCADA, Los Umbrales. Arte Mendocino <http://www.losumbrales.com/> Copyright 2007

Fundación del Interior, Museo en Construcción <http://museoenconstruccion.org.ar/coleccion>

Archivo Aberrosexuales, Ciudad de Mendoza. Marzo de 2013.

Archivo Biblioteca Ricardo Tudela, Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, Ciudad de Mendoza. Octubre de 2012.

Archivo Fundación del Interior, Ciudad de Mendoza. Octubre de 2012.

Archivo Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza. (MMAMM). Ciudad de Mendoza. Octubre de 2012.

Entrevistas

Constanza Giuliani, entrevista personal, 18 de mayo de 2013, Mendoza.

Gabriela Fonseca, entrevista persona, 11 de abril de 2013, Mendoza.

Maria Forcada, entrevista personal, 27 de junio de 2013, Mendoza.

Mariano Garcia, entrevista personal, 9 de julio de 2013, Mendoza.

Mariana Mattar, entrevista personal, 10 de julio de 2013, Mendoza.

Marianela Sánchez, entrevista personal, 28 de noviembre de 2013, Mendoza.

Omar Jury, entrevista persona, 17 de febrero de 2013, Mendoza.

Patricia Benito, entrevista personal, 5 de marzo de 2013, Mendoza.

Silvia Benchimol, entrevista personal, 13 de mayo de 2013, Mendoza.

Soledad Manrique, entrevista personal, 6 de mayo de 2013, Mendoza.



Foro Provincial de Políticas Culturales de las Artes Visuales

Mendoza 2012

Programa

VIERNES 23 DE NOVIEMBRE

8:30 hs

Inscripciones

9:00 hs

Presentación

Locución: Ricardo Miranda

Anfitriones:

Decano FAD, Prof. Carlos Brajak

Artistas Mendocinos Organizados

9:15 hs

Diagnóstico - Mariana Mattar.

9:30 hs

1° MESA DIAGNÓSTICO INSTITUCIONAL

Moderador: PROF. ADRIANA KEMEC

• Ministra de Cultura Provincia de Mendoza:

Prof. y Lic. Marizul Ibáñez.

• Coordinadora del Área Artístico Cultural de la Secretaría de Extensión de la Uncuyo: Prof. Vivian Magis.

• Director Fondo Nacional de las Artes. Coordinador de Artes Visuales del CCMH Contí: Andrés Labaké.

• Directora de Cultura Municipalidad de Mendoza:

Lic. Micaela Taber.

• Directora del Museo Municipal de Arte Moderno Mendoza:

Lic. Laura Valdivieso.

• Representante del Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guñazú. Casa de Fader: Lic. María Barbui.

• Presidente de la Sociedad de Artistas Plásticos de Mendoza:

Prof. Roberto Gioia.

• Coordinadora Espacio de Arte Killka: Lic. Anabel Simionato.

16:00 hs

2° MESA ESTRATEGIAS DE AUTOGESTIÓN Y MANTENIMIENTO DE PROYECTOS

Moderador: PROF. LAURA VALDIVIESO.

• Sur Urbano: Prof. Sergio Rosas. sergioedrosas@gmail.com

- Cerda Galería: Tomás Wüschmidt
- Diagonal Espacio de Arte: Prof. Marcela Furlani
- Sala de Arte Siliotti: Prof. Orlando Siliotti
- Galería de Arte Santángelo: Eduardo Jacky
- Sala de Arte y Taller Donde duerme la Luna: Viviana Ordóñez
- Costado Galería (video-presentación): Constanza Giuliani, Kitti Faingold.
- Colectivo La Araña Galponera
- Fundación del Interior: Prof. y Lic. Alejandra Cresentino.
- Oficina de Arte: Prof. Pilar Bosia
- Espacio Modigliani: Martín Mendel
- Espacios de Monte: Pablo Lavoisier

18:00 hs

3° MESA GESTIONES PÚBLICAS REGIONALES

Moderador: PROF. MARIANO GARCÍA.

- Directora de Cultura de Godoy Cruz: Prof. Gabriela Testa
- Director de Cultura de Luján de Cuyo: Prof. Mauricio Úbeda
- Director de Cultura de Lavalle: Prof. Ariel Benítez
- Director de Cultura de Malargüe: Prof. Armando Escobar
- Director de Cultura de Gral. Alvear: Stella Maris Montoya
- Director de Cultura de San Martín: Prof. Lorena Romero

SABADO 24 DE NOVIEMBRE

9:00 hs

4° MESA PANORAMA SOBRE PROBLEMÁTICAS Y ORGANIZACIÓN DE ARTISTAS.

Moderador: PROF. SERGIO ROSAS

- Artistas Mendocinos Organizados.
- Cooperativa de Tucumán - (Presentación diferida)
- Curatoria Forense - Red de Gestiones Autónomas de Arte Contemporáneo - Latinoamérica. Coordinadores: Jorge Sepúlveda, Ilze Petroni.
- Cometen Riesgo - Córdoba. (Presentación diferida)
- Espacio La Mandorla - Espacio Combo - San Juan.
- Frente La Unión. Lino Divas. (Presentación diferida)
- Grupo Hacemos Cultura de San Rafael

Viernes 23

9 a 13 hs

16 a 20 hs

Sábado 24

de noviembre

9 a 13 hs

Aula Magna - FAD

Entrada libre y gratuita

ACTIVIDADES 2012
ASESORÍA DE EGRESADOS

ORGANIZA:

A. M. O.
Artistas Mendocinos
Organizados

COLABORA

AGRUPARTE

