

## Las tensiones arte/mercado en la Argentina contemporánea

**Entrevista a Lucas Rubinich,  
por Pablo Semán y Cecilia Ferraudi Curto\***

**RESUMEN:** En esta charla, Lucas Rubinich explora los modos en que las diferentes prácticas artísticas se reconfiguran en las últimas décadas. Su análisis se centra especialmente en las artes visuales y la literatura. Según su perspectiva, las transformaciones recientes combinan tendencias diferentes. Por un lado, Rubinich enfatiza los procesos de concentración del mercado editorial y distanciamiento de los mediadores culturales respecto del campo artístico. Por otro lado, su análisis da cuenta de la emergencia de diferentes estrategias para vivir del arte (y su éxito relativo) asociadas a las variadas redes de circulación de los productos artísticos, a los procesos de validación local e internacional de las obras y a los esfuerzos por la formación de un mercado local.

**ABSTRACT:** In this conversation, Lucas Rubinich explores the ways in which different artistic practices have been reshaped during the last decades. His analysis is focused on visual arts and literature. According to his perspective, recent transformations combine different trends. On the one hand, Rubinich emphasizes the concentration of the editorial market and the growing distance between cultural mediators and artists. On the other hand, his analysis shows the emergence of different strategies to make art one's living, according to various circulation networks, local and international processes of validation and efforts to form a local market.

**P**ablo Semán (PS): La idea de los primeros tres números de *Ensamblés* es abordar la pregunta por las transformaciones que hubieran ocurrido en América Latina en los últimos diez, quince años en diversos planos: social, cultural, político. Este número está dedicado a la cultura. Después hablaremos sobre la escena de las artes visuales como un caso específico, pero me gustaría iniciar con una pregunta más general: ¿para vos qué cambios ha habido en los últimos (pongámosle) quince años en el plano de la cultura en general?

Lucas Rubinich (LR): En el libro que compilamos con Paula Miguel [01 10 *Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010*], muchos artículos dan cuenta de procesos de transformación estructural fuerte. En algunos casos específicos, como el de la literatura, vemos que las viejas editoriales pierden la capacidad que tenían en otro momento; cambian los tipos de lectores de los sesenta, setenta; y se da el proceso de transformación internacional donde las editoriales multinacionales muchas veces compran editoriales nacionales y tienen una presencia importante en el mercado local. *Ediciones de la Flor* sigue funcionando, pero la mítica *Sudamericana* del boom ya es una editorial internacional. La presencia de *Planeta* marca muy fuerte la cuestión de las editoriales en general pero también de la literatura en particular. *Sudamericana*, aunque puede dedicarse a ciertas cosas más específicamente culturales, está muy ligada a estrategias de mercado. Yo creo que hay cambios muy significativos. Hay cambios estructurales: se reorganiza el mundo académico, se reorganiza el mundo de la literatura, se reorganiza el mundo de las artes visuales que siempre fue un mundo más complejo. Pero lo que nosotros mirábamos como distintivo era que en el marco de estas reorganizaciones muchos de los nichos particulares de la cultura daban la pelea tratando de inventar algunas instituciones que pudieran subsanar la ausencia de esas editoriales más cercanas, más de confianza de un autor.

En las memorias de Jorge Álvarez puede verse que la editorial Jorge Álvarez era una empresa comercial que tenía una presencia importante y seguramente hacía negocios buenos. Pero lo cierto es que los hacía con una zona que se prestigiaba en el campo cultural y que a la vez como parte de esa zona había un público de clases medias urbanas dispuestas a consumir lo que esa zona producía. El dueño de la editorial era un agente cultural más de esa zona y además también lograba alguna repercusión internacional con algunos de sus libros siendo local. Otra persona del mundo de la edición, como Daniel Divinski era un elemento que directamente conformaba el universo de esa zona. Con más o menos presencia siempre hay en las zonas dinámicas y prestigiadas del campo cultural, personas o empresas que participan como agentes relevantes de un proceso cultural. En el caso del arte contemporáneo recientemente se puede mencionar a la galería Ruth Benzacar como un ejemplo de esa situación. En todos los momentos hay actores que desempeñan este papel.

En el 70, después del Di Tella, hubo varias galerías que fueron actores significativos del mundo cultural. En estos casos no se trata de empresas lejanas que contratan una especie de mediador que podía relacionarse con los artistas sino que los mismos dueños de las galerías o los mismos dueños de las editoriales tenían una relación bastante cercana con sus mundos culturales particulares. Entonces, no digo que sea ni mejor ni peor pero sí son cambios significativos. Y vimos entonces que, como manera de suplir esas distancias, en el caso específico de la literatura,

muchos de los escritores jóvenes crearon no sólo espacios de debate y de discusión sino que también fundaron editoriales.

PS: ¿Por ejemplo?

LR: Tempranamente la experiencia más significativa fue *Eloísa Cartonera*. Simultáneamente y quizás un poco antes muchas editoriales de poesía. El fenómeno de la poesía es muy particular porque no tiene de hecho un gran público pero apareció una cantidad extraordinaria de productores y de pequeños públicos que se unían en torno de la poesía. Ahí fue muy importante tempranamente la revista *Diario de Poesía* y más tarde la revista...Vox de Bahía Blanca que actualmente es una editorial

PS: ¿Digamos los 90?

LR: Empieza en los 90 pero sigue después. Se cae *Diario de Poesía* que es la más temprana y surge una cantidad impresionante de pequeñas editoriales de poesía que paradójicamente muchas veces tienen subsidios del gobierno municipal (o a veces del gobierno nacional). Otros lo hicieron más artesanalmente, más hippie. Algunos editan fotocopias quizá pero su trabajo tiene alguna significación en términos culturales. Para sintetizar, hay un proceso de transformación “macro” de algunos actores significativos internacionales, pero a la vez hay como un proceso de democratización en que los actores mismos se ponen a hacer sus propias cosas y encuentran maneras de resolver su situación, incluso económicamente... en cierta medida. En el caso específico de la narrativa literaria, algunos de ellos tienen cierta voluntad de relacionarse con el mundo internacional. Entonces en la Feria del Libro los editores locales conversan con los editores internacionales, tratan de vender sus obras para que sean traducidas y a veces lo logran.

Algunos de ellos han trabajado como editores de casas multinacionales. En *Mondadori*, por ejemplo, un escritor sociólogo intentó una estrategia de mercado muy interesante: la creación de público. Entonces convocaron a escritores seleccionados por temas para que hicieran narraciones cortas. Después armaban una tapa con un toque medio sensacionalista (por ejemplo, una sobre sexo en la que había dos chanchitos copulando). Pero eran todos autores jóvenes de literatura contemporánea que eran compilados a partir de una apuesta de inserción real en el mercado.

PS: Hubo al mismo tiempo dos movimientos: uno de concentración y otro de democratización. Yo agregaría que todo eso redundaba en una especie de complejización de las escenas culturales que tiene más pisos y más densidades.

LR: Totalmente.

PS: Lo que te quería preguntar a partir de eso es qué dinámicas de jerarquización hay desde los pisos más altos hasta los más bajos, desde los más bajos hasta los más altos, si están totalmente alineados o no, o si son escenas que tienen grados de segmentación...

LR: Estos movimientos complejizan los procesos de jerarquización... Por ejemplo, en el caso específico de las artes visuales, existen autores consagrados a nivel internacional, como Jorge Macchi o Guillermo Kuitca, sus obras circulan en el mercado internacional y son como de otro mundo. Pero también hay una cantidad de jóvenes que hacen arte contemporáneo, que circulan por distintos espacios y hacen mezclas productivas. Algunos tienen un reconocimiento muy alto del sistema de galerías de arte contemporáneo local, participan en ARTEBA. La fortaleza consagrato-

ria de estas instituciones es menor a la de las instituciones de otros momentos históricos pero, sin embargo, las jerarquías existen también. Las trayectorias de estos artistas no están claramente internacionalizadas pero pueden ser convocados por ARTEBA para hacer una muestra particular o una galería los puede llevar a la Bienal de San Pablo.

En estos circuitos, el reconocimiento es implícito (no siempre está expresado en palabras) porque en realidad, si hoy existe alguna institución fundamental de crítica de arte, su tarea no es tanto la crítica sino más bien la difusión de arte. La revista *Ramona*, dirigida por Roberto Jacoby, tenía un papel bastante significativo en cuanto a reflexión y crítica pero lo hacía de una manera muy heterodoxa: se elaboraba un panorama de las muestras de arte contemporáneo, comprendiendo distintos estilos y lugares; se escribían críticas diferentes, pero creo que la apuesta era consolidar un campo del arte contemporáneo, dando cuenta de su diversidad y, aunque siempre hay tomas de partido, no había explícitamente la voluntad de sostener a un grupo particular o de reproducir sin más la legitimación de los más consagrados. La consagración se da más por otro lado. Los curadores del MALBA pueden tener capacidad de consagrar. Inés Katzenstein, quien ahora dirige la carrera de artes del Di Tella, fue curadora del MALBA. Si ella organiza una muestra y selecciona artistas, de alguna manera es consagradorio. Esas consagraciones hacen que ciertos artistas tengan alguna capacidad de venta en determinado momento.

En síntesis, el escalón sería, después de los internacionales top (y habría que pensar algunos con presencias en espacios no tan significativos del mundo internacional), un primer nivel de nacionales que tiene un reconocimiento de la comunidad... Pero mi posibilidad de identificarlos responde a una técnica de “oler el clima” porque me cuesta encontrar indicadores concretos para decir: ¡estos son! Son los más nombrados, los que aparecen más recurrentemente desde hace 8 o 10 años como figuras más significativas en todos los eventos, quienes reciben alguna beca para viajar al exterior y en definitiva de quienes el mundillo habla. No necesariamente eso significa muchas veces reconocimiento económico, desde ya que no.

PS: ¿Y de qué viven esos artistas?

LR: Algunos cuentan con alguna renta familiar, muchos dan clases... dan talleres, hacen clínicas de arte y eventualmente venden un cuadro. Entonces cobran US\$50.000 y pueden zafar por un tiempo. Pero esas son ocasiones más o menos esporádicas que no a todos les llegan.

PS: Salvo el escalón de los internacionales, nadie vive de vender sus obras. Sin embargo hay una dedicación intensa a las artes visuales.

LR: Eso es muy interesante porque a veces produce situaciones complicadas. En un momento, un artista puede sentirse una estrella: ARTEBA, varias obras vendidas, notas de *La Nación*... Ahora, ¿cuánto dura eso? Después muchos tienen que reinventarse. Algunos sufren una crisis de sentido. Buscan alternativas: realizar obras colectivas con otros artistas, trabajar en alguna villa, dar talleres...Otros pueden tener otro derrotero. Pero efectivamente, salvo los internacionales, todos tienen un problema bastante fuerte para la venta sistemática.

Siempre tenés que estar esperando la llegada del amigo americano. Es muy difícil relevar estadísticamente este tipo de cuestiones. Es una sensación que tengo hablando con muchos de ellos. Además, nadie quiere decir esto explícitamente. ¿Quién

te va a decir que no vende<sup>2</sup>, salvo que te tenga mucha confianza. Muchos de los artistas te dicen: vendo algo, vendí algo más o menos. Vos sabes que muchas veces son mantenidos o por la renta familiar o, en el mejor de los casos, porque lograron abrir un taller y tener alumnos...

PS: Pero en los últimos años la cantidad de artistas en el escalón más bajo ha aumentado, no sólo en las artes visuales sino también en la literatura. ¿Por qué el piso más bajo es tan nutrido?

LR: En la literatura también es impresionante. Creo que se combinan dos procesos: por un lado, un quiebre de los cánones más fuertes de validación cultural, una cierta caída de la autoridad que señalaba qué era bueno y qué no; y, por otro, una continuidad de una población de clase media con un nivel educativo importante y con expectativas en relación con la cultura en las que se recrean tradiciones de movilidad ascendente que, mal que mal, siguen presentes en la sociedad argentina. Esta combinación habilitó la masificación...

En algunos casos hay mediaciones con la tradición pero tampoco inhiben demasiado. En realidad hay un cambio en la idea de sacralización de la sofisticación experimental. La pregunta por la complejidad de la palabra quizás está pero de otra manera. Los tipos se preocupan por escribir más a la norteamericana, a lo Carver: yo voy a contar, yo voy a contar...

PS: Yo creo que se mueven más acá de la autoridad. Si existe, no les importa. No están pendientes de eso.

LR: Tanto es así que al final logran cierto reconocimiento. Porque, en el caso de la narrativa, estos escritores jóvenes van para adelante: publican y publican, y no son ingenuos pero tienen un tipo de escritura que, en la década del 80, no sé si habría ardidó en la plaza pública, pero en los espacios más académicos hubiese sido relegada a un lugar secundario. Ahora, en cambio, esta literatura es considerada por los críticos: "simple pero con cosas interesantes", ha dicho Beatriz Sarlo, por ejemplo.

De todos modos, entre estos escritores jóvenes, también es posible identificar algunos referentes. Por ejemplo, si hay una referencia para el grupo de la revista *Paco*, la referencia es el que no cree en nada, es el cínico: Quique Fogwill, el Turco Asís... Sobre todo, Fogwill porque era el más reventado (para hablar con el término de Asís). Podían contar que Quique decía: "estuve preso en la dictadura", pero todos sabían que era porque estafó a una compañía inglesa haciendo una investigación de mercado. Así como en su literatura, Fogwill es referente por derribar las instituciones, derribar las creencias tradicionales. En este caso el de un genio encerrado en una torre de cristal o un heroico comprometido. La literatura en sí misma como institución tradicional es algo que pasa por el costado. (Me refiero a una generación de treinta y pico, de Buenos Aires principalmente). Por supuesto hay heterogeneidad y entonces no todos tendrán estas influencias, pero algo de este clima atraviesa las distintas variantes del mundo literario.

A la vez, también se dan procesos complejos como los de Washington Cucurto. Él empieza rompiendo todo y después también desarrolla una estrategia de integración al mercado. Es una estrategia editorial para explotar el mito Cucurto. Pero, en mi impresión, no es tan interesante ni tiene tanta repercusión como había tenido la primera obra de Cucurto, que había generado molestia porque era realmente lo políticamente incorrecto: tipos de origen popular que eran una mierda, violaban a la

hermana, decían chino de mierda, eran impresentables. Ahora nadie se asombra demasiado de estas cosas, ¿no?

Juan Terranova escribe un librito que se llama *Los Gauchos Irónicos*, y analiza cómo la ironía aparece como un elemento central de esta nueva generación a la que ellos pertenecerían. La ironía como un elemento fundamental y característico: no tomar nada en serio, tomar distancia de todo. Eso es como un núcleo, o sea que ellos producen una reflexión también sobre su comportamiento; quiero decir: no son tan “escribimos y nada más”. Tienen una manera de pararse frente al canon anterior y tienen una manera de descalificar la falsa ironía. Por Twitter se burlan de otros personajes, se pelean con formas de la corrección política. Hay que mirar esto con más detenimiento, yo lo comento sin fundamentos fuertes. Habría que observar qué significa esa caracterización de la falsa sofisticación y la falsa ironía como elementos de pura doxa. La falsa ironía, o la exageración, o la actuación de lo supuestamente incorrecto que ya está más o menos legitimado. Tienen varios frentes de ataque. Me parece que es importante mirar *Los Gauchos Irónicos* de Terranova porque creo que los pone en un lugar, una época en que nadie se puede tomar nada demasiado en serio. Esto quiere decir que pocos impostan la voz para hablar de cultura porque las instituciones de la cultura, como todas, en un fin de época que no promete ninguna nueva alborada, no tienen capacidad de hacer creer.

Por otro lado, la relación con la tradición tampoco desaparece. Marosa Di Giorgio o Alejandra Pizarnik, son algunas referencias fuertes para los grupos dinámicos y de nuevas generaciones en poesía. Pero también hay pibes que recitan como raperos populares, tienen cierto reconocimiento, se vinculan con ese mundo y también ellos entran a conocer a Pizarnik. Es decir, existe un sistema de relaciones, y la tradición aparece más en algunos lugares de ese sistema. Otro ejemplo, la librería La Internacional es de Francisco Garamona cuya compañera es Fernanda Laguna, ex *Belleza y Felicidad*. Él tiene la editorial *Mansalva*. Edita narrativa. Él es hijo de desaparecidos, lo crió el abuelo en Rosario. Es más grande que el grupo de los irónicos, ahora debe tener cuarenta y pico. Con fondos de la indemnización del Estado, compra una librería primero en Rosario, después acá. Como rosarino, a él la cultura le pesa y tiene referencia a la tradición. Ellos son los que, en algún sentido, arman una relación muy fuerte con Cesar Aira. Ellos publican a César Aira, publican a jóvenes y publican a tipos de generación intermedia como los hermanos Alemian, poetas más experimentales. Él edita dos novelas de Fernanda Laguna (que publica con un seudónimo como narradora). Digamos que ellos son una generación intermedia. Son quizás menos irónicos, se acercaron a algo parecido a la política de manera lateral, pero en algunos casos con experiencias potentes. Fernanda Laguna funda un centro cultural en Villa Fiorito. León Ferrari le regaló varias obras para el galpón de Villa Fiorito. Después Fernanda propone una línea de formación artística secundaria en el marco de una escuela pública del barrio. Es una iniciativa que combina lo artístico y cierto tipo de militancia, donde lo político aparece de modo diferente al pasado pero convoca a un grupo de artistas. Recrea el discurso *Belleza y Felicidad* que básicamente se proponía aceptar la pluralidad, mezclar: músicos de rock chabón o de cumbia, o tipos muy sofisticados musicalmente, o un dibujante como Nahuel Vecino con un performer como Diego Melero, o las cosas que hacía Mariana Cerviño. Es decir, la idea anti-autoritaria de relacionarse de otra manera con la cuestión del canon, ¿no?

PS: Vos hablaste antes de la pérdida de fuerza del canon y ahora te referís a una

idea anti-autoritaria. ¿Cómo influye, en el caso argentino, un habitus anti-autoritario que, a lo largo de estos 30 años de democracia, se fue desarrollando y aplicando a las más diversas situaciones?

LR: Yo creo que sí. Creo que también es un fenómeno internacional de descenramiento de cánones en literatura, en artes visuales, independientemente de que haya una presencia más fuerte de lugares con mercados importante. Hoy en día no existe un canon fuerte como el que existía en la década del 60 ni en Brasil ni en Nueva York.

PS: En Paris...

LR: Paris tiene un papel más secundario. La Documenta de Kassel es una bienal de arte donde se ven personajes más relevantes, donde uno se entera de lo que está ocurriendo, pero no son figuras que permanezcan diez años en un trono, como ocurría en los años 60 o en los 20.

PS: Hay miles de pequeños reinados...

LR: Hay miles de pequeños reinados a nivel internacional. Ahora bien acá en el caso particular de Argentina a mí me parece que efectivamente también se ve un agotamiento con el tema de la dictadura. Durante todos los primeros años de democracia, en el caso de las artes visuales más específicamente, hubo una sensibilidad hacia los derechos humanos. Hoy, en cambio, la habilitación para desacralizar también comprende las visiones sobre la dictadura. Por ejemplo, ahora Jacoby hizo una obra en el Museo de la Memoria y otra en la casa de Victoria Ocampo. Él es un tipo de la vieja generación pero ha sido una especie de mediación entre una zona de la tradición y nuevas generaciones en el Rojas. Ahora, mi impresión es que su obra sobre el odio hacia el kirchnerismo en los foros de los periódicos (*Diarios del Odio*) ha sido recibida con mayor entusiasmo en el mundo contemporáneo que la obra en sonido sobre el mundial del '78. Es decir, la imposibilidad de ir siguiendo un canon no sólo se da en lo temático o en lo artístico sino también en términos ideológico-culturales. El mundo contemporáneo muestra más distancia con los derechos humanos, más distancia con lo ocurrido durante el terrorismo de estado (no es que reivindica la dictadura ni mucho menos).

PS: Vos estás hablando de efectos de democratización en el campo de las artes y uno puede pensar que una de sus causas es la ampliación de paradigmas educativos, de nuevas tecnologías que facilitan el acceso y el contacto con la obra de arte. Me pregunto si, aparte de eso, no juega también un cambio en la jerarquización de la experiencia, por decirlo de algún modo: que la experiencia estética está tan presente como la experiencia política. En la Argentina todos sabemos que si se quema un boliche, la gente no va a pensar que es una desgracia de los dioses sino que es algo político y hay que reclamar contra el intendente, contra alguien, ¿no? La experiencia política está siempre presente. Pero si la experiencia estética de alguna manera está permanentemente presente, entonces se democratiza el arte en parte porque la vida cotidiana está estetizada.

LR: Si, hay todo un movimiento (mucho más fuerte en las artes visuales) de estetización de la vida cotidiana y es un movimiento muy democratizador. En la inauguración de su escuela de arte en Villa Fiorito, Fernanda Laguna decía algo que es muy propio de la tradición de las vanguardias, y que encuentra condiciones favorables para expandirse: "chicos," les decía, "ven esas zapatillas. Hacés arte si



pintás las zapatillas”. Los chicos pintaron las zapatillas. En otras palabras, les decía que está en cualquier lado el arte, que uno puede hacer arte con cualquier elemento, que puede hacer arte con el cuerpo, con la gestualidad, y con cualquier soporte. Aparece como un elemento fuertemente democratizador. Yo creo que es parte del clima general.

A la vez, hay criterios de selección que pueden no ser tan claros cuando hay una gran habilitación a la diversidad de los productos ofrecidos. Es entonces que se reposiciona favorablemente un elemento presente en todas las comunidades y que es la capacidad para relacionarse en los espacios en los que se juega el juego. En el caso de las artes visuales en particular (y yo te diría que en la literatura también pero en el caso específico de los artistas visuales en tanto las relaciones estrictamente personales parecen tener más peso. No es extraño que existan compradores directos, por ejemplo) el tema de las relaciones públicas es muy fuerte porque hay todavía un aspecto medio tradicional. Fernanda Laguna tiene cierta rebeldía en relación al circuito internacional (por ejemplo, rechazar una propuesta de JP Morgan o negarse a presentar otra vez en Nueva York) y, a la vez, recibió “bendiciones” consagratorias, como que sus compañeros digan que es bárbara o que un tipo como Kuitca diga en público que es la mejor artista argentina. Entonces en algún sentido, la relación con el mercado internacional (independientemente de las actitudes personales hacia el mismo) en el caso de los locales sigue siendo una marca de prestigio, pero también puede existir el reconocimiento de alguien que no lo atiende demasiado y que no ha triunfado en él.

PS: También podría verse el movimiento inverso: que un tipo como Kuitca, viendo la densidad de una escena local descentrada y poderosa, haya pensado: si pretendo legitimarme hacia dentro, tengo que felicitar a algunos locales y no a los de las galerías globales... Un préstamo recíproco.

LR: Yo creo que hay un préstamo recíproco porque efectivamente él ya tiene una consagración externa vía el circuito alemán y logra efectivamente una relación de simpatía. En realidad, es una relación muy estrecha porque él organizó un espacio de socialización importante, las llamadas becas Kuitca. Durante todo un año, diez jóvenes trabajaban con él, cerca de él. Hoy muchos de ellos tienen en esta comunidad un gran reconocimiento. Entonces Kuitca es un consagrado. Fue un factor de unificación fuerte del mundo de las artes visuales. Las becas Kuitca eran una institución consagratoria, muy consagratoria.

En sus inicios él estaba vinculado a la transvanguardia italiana: la vuelta al cuadro grande, al óleo. Sus obras estaban llenas de citas muy variadas, cultas tradicionales. En ese momento, su obra podía verse en contraposición con lo del Rojas. Pero después él se apropia productivamente de ciertas discusiones de la escena local. Entonces ya habilita un trabajo mucho más plural a los jóvenes que forma, a la vez que dispone de una gran información sobre qué pasa en el mundo. La beca Kuitca fue una institución realmente importante y entiendo que supuso un viento modernizador.

Esa consagración también conduce a una posición difícil, porque este mundo que tiene tantos artistas, no tiene mercado. Ser beca Kuitca te ponía en un lugar muy potente porque te estaba mirando mucha gente. Tenías la expectativa de alguien que va a salir al ruedo, pero el ruedo es muy reducido. En San Pablo tenés compradores de distintos niveles, acá no.



CF: Vos contabas que en la literatura los mismos escritores trabajan para crear mercados... En la escena visual, ¿no es así?

LR: La casa de remates Roldán hizo una asociación con la galería Castagnino y presentaron obra de arte contemporáneo en un ARTEBA no vendible, hace uno o dos años para tratar de venderlo. El tipo había averiguado que en Nueva York se puede comprar el copyright de una obra que no puede colgarse. Para eso contrató a dos estudiantes de historia del arte para que convencieran a ciertos clientes que, según su percepción, tenían un perfil más moderno, de que podía existir esta nueva forma de arte. La primera vez vendieron una obra a Jacoby, una instalación grandísima, que compró un empresario textil. No sé si eso es exitoso o no. Hay intentos...

Algunos artistas con vínculos personales con mundos sociales acomodados tratan de atraerlos hacia el circuito para generar compradores. De todos modos, hay muy pocos coleccionistas. Por ejemplo, una galería de arte contemporáneo que tuvo fuerza es la de las Benzacar. Hicieron del lugar una actividad rentable. No es un negocio extraordinario pero da recepción a artistas jóvenes y a veces consigue algún comprador más sistemático que sea coleccionista, pero es bastante excepcional.

Un mercado no se sustenta con tan pocos coleccionista de arte contemporáneo. El Juez Brusone es un coleccionista que compró la obra de los artistas del Rojas cuando nadie las quería comprar Y él en un sentido fuerte es un coleccionista no un juntador de cosas. Su mirada está organizada estética e ideológicamente de manera explícita.

Existen mercados menores. Un pintor moderno de los 60 vendía en el mundo jurídico porque había trabajado en el poder judicial. Eso es un tipo que tiene una relación con un mundo particular y le compran, pero ese no es el mercado real.

Tampoco hay mucha crítica sistemática de artes visuales. Claudio Iglesias escribió un libro de crítica hace poco. Inés Katzenstein, directora de la carrera de artes en el Di Tella, escribe críticas también. En un momento Fabián Lebenglick hacía críticas semanales en Página 12. Aparece cierta circulación que en algún sentido podría tener efecto de creación de público, pero es reducido...

PS: También en las artes visuales, más que en la música o en la literatura, parece haber una representación muy romántica del mundo del arte. Un artista consagrado escribió un libro donde decía cómo había logrado vivir todos los días de su vida: me levanto a las 10, me preparo un porro, camino un poco, cocino unos fideos con manteca y ajo, y después pinto; más tarde, me hago la leche con tostadas, preparo otro porro, pinto un poco más; salgo a la noche, vuelvo tarde y me levanto de nuevo... Y el tipo lo presentaba con un desparpajo notable. Incluso hacía la cuenta de lo que su tía, que funcionaba como una especie de mecenas, había gastado en sostener su vida. Un relato así es imposible para Los Gauchos Irónicos, por ejemplo. Ellos escriben...

LR: E intentan hacer una editorial e intentan vender los libros para que los traduzcan...

PS: A veces asocian su vocación al mercado, a veces la disocian, pero le ganan espacio al mercado en el mercado mismo. En música es similar. Me parece que en las artes visuales es una relación más decimonónica...

LR: Aunque no sea todo así porque también está Kuitca, que se volvió millonario.

PS: Me refiero a los pisos más bajos...

LR: Hay elementos románticos no solo en los bajos. Por ejemplo, Jorge Gumier Maier, que es una figura de referencia, tuvo un discurso romántico en un manifiesto escrito en el Rojas y tiene una actitud romántica concreta: vive en el Delta, ahora está armando una casita y tiene una cabaña para alquilar. Vendió la casa que había heredado de los padres y se mudó al Tigre. Tuvo ofertas para ir a Nueva York, un reconocimiento tardío pero casi internacional... Se refuerza el mito.

Estoy de acuerdo con vos que el elemento romántico puede ser más fuerte en las artes visuales que en las otras. Pero otra gente encontró una manera de vender y está contenta. Vende al exterior y arma para vender. Incluso algunos tienen ayudantes para terminar la obra y venderla al exterior. Venden para Miami, que es un mercado no tan prestigiado, pero venden. Pombo vendió en California en una galería prestigiosa.

CF: Y ¿a qué adjudican ustedes ese romanticismo en las artes visuales?

LR: El hecho de que vos tengas una referencia como Jorge Gumier Maier.

PS: Yo creo que ese elemento romántico en parte es por lo que dice Lucas y en parte porque no hay mercado. En las letras o en la música, hay muchas oportunidades de mercado que se pueden aprovechar incluso para aislarse del mercado: venden un ringtone u otro producto que sale en el mercado y eso les permite estar un tiempo fuera del mercado. En cambio en las artes visuales no tienen como blindar un tiempo fuera del mercado salvo el mecenazgo, aunque sea estatal.

LR: En realidad también en cierta literatura se puede encontrar romanticismo en elementos con los que se construye la obra... Por ejemplo, con lo popular como vitalidad (gay, lesbiana, violenta, todo). La fascinación no izquierdista por lo popular con toda su morbosidad.

PS: Estamos pasando por las artes visuales, las letras, la música muy lejanamente... A mí se me ocurriría pensar que los 90 dejaron alguna marca muy diferente en cada escena: Jacoby en las artes visuales; Fogwill en la literatura; en música es más complicado. Lo que me pregunto es cuál es la marca en estas escenas en los últimos 15 años.

LR: Algunos intentan conseguir becas para el exterior, también hay carrerismo que la salvación está en el exterior. Padre empresario, que presionaba para que el hijo asegurara su futuro, ¿qué hizo el pibe? Estudió artes en Filo, fue a talleres, hablaba y escribía muy bien inglés, empezó a ver el panorama internacional. Consideraba que el mundo argentino era provinciano, sacó el premio importante y dijo qué hago con el premio, acá se me acabó. Se fue a vivir a Europa. Trabaja de artista y da clases de artista. No es un consagrado pero encontró una manera de vivir de su trabajo. No corresponde al ideal romántico, a la construcción de una singularidad contra todo, pero es una opción.

Se van al exterior porque la idea de carrera cuesta mucho pensarla acá. Hay apuestas carrerísticas y hay fracasos en esas carreras. Otro artista joven fue becado en Holanda. Cuando se le acabó la beca, se tuvo que volver. No logró encontrar cómo legitimarse como internacional.

También hay gente del Di Tella que se fue a Nueva York e hizo carrera. Pero también hay muchos románticos en esa generación. Jacoby o Pablo Suárez son románticos. Pablo Suárez de un altísimo reconocimiento entre los pares, en algún

momento terminó pintando casas porque no vendía y se quedaba acá. Cuando ya sabía que se iba a morir porque tenía cáncer, decidió vender toda su obra a un nuevo marchand de la patria financiera y comprarse una casita en Colonia para esperar allí la muerte. No importa por qué lo hicieron. Ocurrió. Y esos hechos o relatos forman parte de la historia del campo local.

En realidad el mismo Jacoby, quien recién hace cuatro años expuso en el Museo Reina Sofía y sigue siendo una figura mítica de este mundo, tiene una obra que carece de valor económico. No siempre puede venderla. Incluso Gumier Maier, que de hecho vendió algunas partes importante de su obra, está viviendo en el Tigre. Y son figuras centrales en el campo de las artes visuales.

Y también participan de una democratización del arte, en el sentido de facilitar el acceso a exponer a artistas con trayectorias menos reconocidas. Pero el manifiesto que escribe Gumier Maier en el Rojas es un manifiesto romántico: “la obra es, la obra no se explica”.

Creo que los elementos llamados románticos siguen teniendo un peso importante independientemente de que exista otra vertiente vinculada con las apuestas para hacer una carrera y que efectivamente algunos la realizan, más o menos.

Ahora, la cantidad de artistas jóvenes contemporáneos que hay, y que además por decirlo de alguna manera, son buenos (en el sentido de sus obras podrían entrar en muchas galerías internacionales), habla de una multiplicación de la oferta, producto de la democratización de las imágenes por medio de las redes sociales, producto de la voluntad y la valorización de la cultura.

PS: Se democratizó el acceso, la pretensión de ser artista, más allá de que no sea sostenible.

LR: Claro, claro. Entonces se puede tener la ilusión. Hay galerías, hay públicos... el público pueden ser otros artistas. En la poesía el público son los poetas pero sin embargo generan un movimiento. Hay un movimiento. En la poesía es mucho más complicado.

PS: El producto de la música es rentabilizable bajo la forma de diversión. Entonces vos tocas, tus amigos te van a ver, más el público que se va a divertir... En cambio, ni la poesía ni las artes visuales pueden funcionar con un público que se vaya a divertir. Dependés de tus amigos que van a verte porque vos vas a verlos a ellos...

LR: El tecladista de Charly García, *Zorrito Von Quintiero*, dice: yo iba a tocar a los bar-mitzvah en un momento, y tocábamos con un flaco que no entendía nada porque no leía bien música, pero bueno nos arreglábamos... y esas cosas existen. Los tipos dan vueltas por muchos lugares...

PS: El teatro también tiene cierta circulación mercantil...

LR: Eso decía Jacoby cuando hizo la performance de rematar sus obras en un ARTEBA, como modo de problematizar la relación arte-mercado: si nosotros fuéramos de teatro, cuando yo estaba en el pasillo haciendo ese remate, alguien me hubiera conocido porque hay público de teatro. Ese público conoce a los actores jóvenes, alguno me conocería a mí que soy más viejo y he pasado por distintos lados. Pero circulaba un montón de gente por al lado en los pasillos de ARTEBA y nadie conocía a nadie y menos conocían la obra, cuando Jacoby levantaba la obra para venderla, no la conocía nadie.

Al final de la performance Jacoby firma un cartón que seguramente había envuelto otra obra y dice: “esta es una obra de Roberto Jacoby que acaba de exponer en el Museo Reina Sofía: ¿quién da \$200 por esta obra?” La tuvo que tirar porque nadie ofertó nada. Si existiera un mercado, si existiera una comunidad de compradores, ese hecho mágico de que un artista que tiene prestigio firme algo, y le otorgue valor, se hubiera realizado

En Nueva York, una obra producida en una situación similar se vendería por US\$20.000. Pero tiene que existir una comunidad, un colectivo de compradores, de críticos. Eso no existe acá. Es raro que haya tan poca crítica en el mundo de las artes visuales en Argentina porque hay mucha gente culta, gente que estudia historia del arte, pero la gente de historia del arte no tenía hasta hace unos años una relación fuerte con el arte contemporáneo. Gracias a Gastón Burucúa, a Laura Malosetti y a todo el equipo de Burucúa, se han hecho estudios sobre los primeros años de las artes en el siglo XX, los coleccionistas hasta la década del 30. Andrea Giunta escribe sobre la década del 60. También existen algunos trabajos sobre los 80. Pero sobre el presente, menos, casi nada. En algún sentido llama la atención porque hay bastante gente joven que estudia letras, historia del arte, que va a las galerías... Hay mucha investigación, pero no hay un campo fuerte de la crítica. La formación de Filosofía y Letras les impedía en una época a los historiadores tocar el presente. Hablaban del pasado; en todo caso, del pasado inmediato.

PS: Creo que en el campo de las artes, como en el de las ideas, hay un problema que plantea Hoggart: se analiza aquello que se tiene por importante *a priori*, que está socialmente jerarquizado. Él lo dice en referencia a la cultura popular pero puede pensarse en relación al arte actual. En este caso, se necesita que pase el tiempo para ver si está consagrado.

LR: Es como el comprador de arte, digamos. Conozco un empresario que compró un Fader, y quizás compre alguna otra obra de valor económico alto y claramente legitimada. Pero ni loco se le ocurre comprar arte contemporáneo.

PS: Claro, porque es un riesgo enorme.

LR: Pero además lo considera una tontería porque el mundo no dice que es bueno y él no está en un micromundo que le ayude a decir que él es un selecto porque compra algo que es bueno, como ocurre en San Pablo.

PS: Para entender por qué no se estudia el presente, me parece que también es importante pensar que los historiadores del arte atienden más a la hermenéutica que a los mecanismos sociales y las redes sociales del arte... desde una perspectiva cercana a la historia de las ideas.

LR: Es verdad. Pero *La Vanguardia de la Década del 60*, de Andrea Giunta, analiza procesos sociales de institucionalización del arte. Además, si bien prevalece esa perspectiva, hubo un giro importante en historia del arte.

CF: Cambio un poco de tema. En algún momento dijiste que en Ciudad de Buenos Aires había alguna financiación del Gobierno de la Ciudad... ¿cómo fue jugando el Estado en distintos momentos, en distintos escenarios?

LR: Yo creo que el estado apareció de distintas maneras, ¿no? En el caso de la literatura, para la narrativa y la poesía, fue importante; y la verdad que fue importante el Gobierno de la Ciudad. Aplicaron bien la idea de mecenazgo y en no pocos casos

los artistas jóvenes supieron aprovecharlo. Tenían cierta predisposición favorable a engancharse en esas cosas: sabían armar proyectos, estaban familiarizados con eso, lo incorporaron tempranamente y no se inhibían. Había editoriales de poesía que existían así con una muy pequeña financiación.

PS: En el gobierno de De La Rúa en la ciudad, arrancó también una feria, antecesora de ARTEBA... Arte joven se llamaba. Eso fue continuado por Ibarra y el macrismo.

LR: Sí, creo que eso fue muy interesante porque en las artes visuales la verdad que, a mi modo de ver, el Estado nacional hasta ahora había hecho poco. Es cierto, por ejemplo, que Fernanda Laguna encontró la financiación del Ministerio de Educación para el trabajo en Villa Fiorito pero con una iniciativa muy propia de ella, muy imaginativa: se inventa prácticamente la posibilidad de la financiación porque averigua que hay una especialidad artística que puede ponerse en el bachillerato y ahí arma eso que arma. Pero lo que sería el Estado como compra de obras, o el Estado como becas para artistas, eso me parece que no está. En cambio, las editoriales encontraron recursos en el Estado, a partir de iniciativas de distintos Gobiernos de la Ciudad. Eran pequeños montos de dinero que permitían editar, no sé, tres libros...

PS: Pero a los pequeños grupos que armaban las editoriales, esas sumas los consolidaban en términos de productos y de prestigio.

LR: Claro. Además los acostumbró a ser, como le gusta decir a Mauricio [Macri], emprendedores. Los que hacen revistas pueden ser rebeldes pero emprendedores. En las últimas ferias del libro, editores jóvenes se relacionaron con gente de las editoriales extranjeras e hicieron algún negocio. Y como dije antes algunos recibieron esas pequeñas financiaciones del estado.

En las artes visuales, es diferente. Está la Asociación de Amigos de los Museos pero pone muy poco dinero. Si existe alguna política de becas al exterior, son fundaciones internacionales las que las llevan adelante. También hay algunas residencias para artistas, como una iniciativa de gente de mediana edad, con cierto conocimiento del mundo internacional. La Paternal Espacio Proyecto es un ejemplo: PH con terraza con un par de habitaciones para recibir a algún artista extranjero por una estadía corta. Hacen un acuerdo con la institución y el artista consigue la financiación. Hay otra residencia en zona norte. Son emprendimientos muy particulares de personas que se relacionan con fuentes de financiación extranjera.

Ahora por ejemplo la directora del Museo de Arte Moderno, Victoria Norton, consiguió financiación por los subsidios por mecenazgo. Es una propuesta de la municipalidad: si vos conseguís empresarios que den tanta cantidad de dinero, el municipio se los descuenta de impuestos. Victoria Norton es egresada de la carrera de arte en Filosofía y Letras e hizo un posgrado en Nueva York. Fue curadora de la Bienal del Mercosur en Puerto Alegre y ahora es directora del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Ella conoce empresarios o tiene voluntad de interpelarlos y consiguió una cantidad importante de dinero para el museo.

De todos modos, no he realizado una investigación sistemática sobre todas estas cuestiones. Más bien, las pienso en relación con los trabajos de Mariana Cerviño y algunos tesisistas míos. También algunas ideas que estuvimos trabajando en un UBACYT. Allí hicimos un relevamiento de galerías de arte contemporáneo de Buenos Aires durante un año. Fue realmente un problema porque un porcentaje de las nuevas dedicadas a arte contemporáneo abren y cierran todo el tiempo.

PS: Para el Gobierno de la Ciudad, una parte de las artes visuales aparece vinculada al diseño, a lo más industrial... El Centro Metropolitano de Diseño es una bruta institución, en relación al tamaño de ese tipo de instituciones acá. Las artes visuales, vía la performance y vía la fotografía, podrían incluirse más contemporáneamente en una dinámica de mercado parecida a la de la música en el sentido de una presencia estatal más sistemática, circuitos más establecidos, etc.

LR: La performance muestra una situación peculiar. Por ejemplo, Diego Melero es uno de los pocos performers argentinos que fue a la Documenta de Kassel hace 6 u 8 años, una de las bienales top del arte contemporáneo. Hizo una performance muy singular junto a José Fernández Vega que leía un texto de Ratzinger en alemán mientras él hacía gimnasia replicando su experiencia argentina de filosofía política en el gimnasio. Entonces en términos de performance Melero es una referencia importante. También pinta letras y frases mientras hace las performances y algo de eso alguna vez vendió, pero no hay un mercado para eso.

PS: Pero sí hay mercados de trabajo relativamente afines a la vocación para que la vocación no esté tan disociada de la profesión. La gente que hace fotografía profesionalmente y pinta o hace instalaciones, o hace fotografía como arte por un lado y fotografía... Como cambió la estructura, se incorporan algunas prácticas que tienen más esa posibilidad. De la misma manera que el músico siempre tiene la posibilidad, yo conozco un músico contemporáneo al que escuchan tres personas y él no quiere que lo escuchen más esas tres personas... pero tiene un conjunto de salsa y los fines de semana toca salsa.

LR: La Bienal de Porto Alegre hace unos años tuvo una apuesta de extensión a la comunidad. Entonces Melero reunió en un teatro a profesores de educación física, les pidió que llevaran pesas e hizo una performance masiva con un montón de gente haciendo filosofía política en un gimnasio. Después hizo otra cosa en la plaza del centro de Porto Alegre y fue toda una conmoción y una referencia importante de esa bienal. El es sociólogo también. Pero no vive enteramente del arte ni de la sociología.

Dio clases en el CIA (Centro de Investigaciones Artísticas) sobre performance. Yo lo invité a los 50 años de la carrera de sociología e hizo una performance sobre El Capital. Está en todos lados y es una referencia.

PS: Esa forma de pensar el arte por parte de los artistas también tiene su correlato en la forma de pensar el arte en las ciencias sociales. Priva a los dos mundos de la riqueza de las artes visuales como instrumento de reflexión conceptual, ¿no? Hay un libro de Bill Viola sobre videoinstalaciones que no apunta a producir una experiencia estética. No se trata de lo bello ni de lo desagradable ni está cuestionando el canon de belleza. Está pensando en conceptos filosóficos, en conceptos sociológicos y está trabajándolos con todos los recursos del video citando toda la tradición pictórica. No tenemos artistas como esos ni tenemos sociólogos que se tomen en serio esas cosas, ¿no? Les da lo mismo el contenido de la práctica.

LR: Hicimos algunos intentos... Todos los años organizo un seminario extracurricular de Melero en la facultad. Vienen un montón de artistas y es a veces desordenado, pero siempre muy productivo. Es una experiencia realmente singular muy simpática, porque Melero, por su personalidad conoce gente de muy distintos perfiles. Entonces los junta a todos y hablan. Su seminario se llama Los Eslabones Perdidos entre el Arte y la Sociedad...

La identidad fuerte de Jacoby es la de artista conceptual, de conceptualismo político como lo definen textos internacionales. Distintos críticos lo ven como el creador del arte conceptual político a nivel internacional. El happening inexistente es una obra fundante. Un crítico de arte en Nueva York en la década del 60 lo destaca como obra inmaterial de una relevancia muy particular. Es la creación de un murmullo expandido a través de los medios de comunicación de masas, de la realización de un happening que en realidad era solo el relato de su realización. Esa era la obra. Se creó el murmullo: se mandaron gacetillas a los diarios, la gente empezó a hablar, después mucha gente dijo que había estado en el happening y nunca se hizo. Eso fue como un objeto que le llamaban inmaterial en ese momento a nivel internacional. Fue uno de los primeros eventos de este tipo en el arte conceptual.

En una reciente bienal de San Pablo, Jacoby también armó algo que tenía que ver con la construcción de la obra más allá de lo que se exponía en el espacio de la bienal, con los medios como constructores de una obra. Allí también armó un revuelo que trascendió el campo artístico.

PS: Lo que ocurrió en el 60 era una escena más chica y mucho más centralizada. Si alguien la rompía, se notaba. Hoy las escenas son más extensas, menos centralizadas. Nadie es tan importante y ningún grito...

LR: Pero allí Jacoby fue censurado por los jueces de San Pablo y eso sí se volvió muy importante. Apareció en *TV O globo*, en la revista *Folha de Sao Pablo*, le hicieron muchísimos reportajes... Estaban horrorizados: sectores conservadores dijeron "Estos argentinos insultan la bienal".

CF: ¿Qué habían hecho?

LR: Como si fuera un local del PT. Era la brigada argentina por Dilma. Todos teníamos remeritas rojas con ese lema y había dos gigantografías: una de Dilma con un gorro del carnaval de Pernambuco y otra de José Serra. Mariela Escafati hacía serigrafías de Dilma, otros tocaban la guitarra, era como un local político pero de la brigada argentina por Dilma. Una vez que la bienal aceptó esto, el juez electoral de San Pablo ordenó cancelar la exposición porque era previo a las elecciones y violaba la ley electoral.

Antes de que fuera cancelada, tuvo un fuerte impacto. Para la inauguración de la bienal se invita a todos los ricos de San Pablo y a los galeristas más importantes. Cuando los ricos de San Pablo empezaron a ver eso de la brigada argentina por Dilma, fue impresionante. Hay videos de eso en *YouTube*. Te juro que era de terror porque algunos de los miembros de ese público de elite que va a la inauguración de la bienal estaban enardecidos. Un hombre se enloqueció, empezó a romper todos los papeles y decía: ¡hijos de puta! Y refiriéndose a las imágenes de Dilma "guerrillera hija de puta". Tuvo que venir personal de seguridad. Se armó un escándalo.

Exactamente al otro día llegó la orden judicial de que la muestra estaba violando la ley electoral y la policía la clausuró. Jacoby dijo: no me voy. Los organizadores de la bienal no sabían qué hacer, aceptaban que se quedara pero no podían infringir la ley. Entonces, Jacoby y el grupo decidieron cambiar algunas cosas: a las remeras les pusieron Vilma en vez de Dilma; quedaron tapadas las fotos de Dilma y de José Serra; y se supone que nosotros estábamos ahí y no hacíamos nada. En un momento entran unos grafiteros que intervienen en la bienal porque hay una obra que tiene encerrado un pájaro que se llama: el urubú. Entonces entraron los grafiteros y rom-



pieron la obra: ¡libertad al urubú! Atrás entró la policía y los sacó a los golpes. Montamos una protesta de solidaridad con los del urubú y era un desafío a las reglas de ese espacio... No sabían qué hacer con ese grupo. Y realmente los medios dieron una extraordinaria atención a la obra clausurada. La bienal estaba dedicada a la relación entre arte y política, y clausuran la obra de Jacoby.

Para los curadores de la bienal, Jacoby era una referencia muy importante. En el piso de abajo estaban todas sus obras de la década del 60, las de Tucumán Arde. No sabían qué hacer: le pedían disculpas. Para ser más delicados, mandaron empleados con guantes para guardar el material en sobres, como si fueran obras de óleo cuando eran fotocopias... Pero fue un hecho significativo. Hicimos una mesa redonda nosotros en el local. Invité a algunos académicos de la Universidad de San Pablo. Los artistas más jóvenes acompañaron y críticos culturales claramente. Pero entre los mismos artistas de la bienal, sólo uno se solidarizó con Jacoby.

PS: Es un espacio ultra jerarquizado, ultra clasista, bastante conservador. “Baderna” es el equivalente a lo que nosotros decimos quilombo. En Brasil, vos podés tener razón pero si hiciste baderna, perdiste la razón.

LR: Claro.

PS: Muchas gracias, Lucas, por esta charla inmensa que ya lleva años.

\*Edición: Cecilia Ferraudi Curto.